

# MUSIKEN I SVERIGE

Band IV. Konstmusik, folkmusik, populärmusik  
1920-1990

## Kapitel 11. Två tonsättarprofiler

Karl-Birger Blomdahl (*Bo Wallner*)

Allan Pettersson (*Rolf Davidson*)

Huvudredaktör: Leif Jonsson

© Bokförlaget T. Fischer & Co och

Kungl. Musikaliska akademien 1994

ISBN 91 7054 702 5

Kungl. Musikaliska akademien skriftserie nr 74:IV

ISSN 0347-5158 (ISBN 91-85428-86-8)

Grafisk formgivare: Lars E. Pettersson

Fälths Tryckeri, Värnamo 1994

Digitaliserad med tillstånd av förlaget



## 11. TVÅ TONSÄTTARPROFILER

KARL-BIRGER BLOMDAHL

Våren och försommaren 1968 skördade döden stort i svenskt kulturliv. Den 16 mars dog Gunnar Ekelöf, den 30 maj Erik Lindgren – de två största diktarna – inom loppet av bara ett par månader. Två veckor senare, den 14 juni, gick också Karl-Birger Blomdahl bort.

En sista TV-intervju med honom gjordes våren 1968 i ett laboratorium på Karolinska sjukhuset. Han hade inte kommit dit av medicinska skäl, inte för att undersöka sitt efter infarkter så sköra hjärta. Skälet var konstnärligt. Det hade med hans skapande att göra. Bland apparater, sladdar och kontakter berättar han hur man tillsammans hade studerat impulserna i hans hjärna. Något liknande hade gjorts med hjärtat. Slagen, rytmen hade t.o.m. spelats in på band. Idén var att materialet skulle användas som ett grundstoff i det verk som fyllde Blomdahls tankar under de sista levnadsåren.

Han hade läst en bok som heter Sagan om den stora datamaskinen, »en vision» av Olof Johannesson, pseudonym för nobelpristagaren Hannes Alfvén. Där fanns tankar om tillståndet i världen och en oro för framtiden som i mycket liknade det som Blomdahl hade kommit fram till. Maktbegär och perspektivlöshet styr i allt för hög grad våra handlingar. Datorer däremot – när de väl utvecklats – kommer att rationellt lösa många av de problem som vi människor inte förmår klara: datorerna som inte vet vad gott och ont är, som inte blir fångar i känslor, habegär och aggressiva handlingar. Men samtidigt: hur skrämmande är inte denna övertro på teknikens möjligheter, denna idé att tekniken kan spela en frälsarroll!

Sagan skulle ha blivit Blomdahls tredje musikdramatiska verk, med stora inslag av dans och elektronisk ljudkonst. När projektet blev bekant kom många och skiftande kommentarer – låt vara inte offentligt. Några menade att nu hade cirkeln slutits. Den unge ingenjörstudent som en gång hade hoppat av för att ägna sig åt musik hade nu återvänt in i teknikens värld. Andra tyckte att han tvärtom hade hamnat i en romantisk jagfixering: tänk att hämta ljudmaterial ur sin egen kropp!



Andra åter trodde att idén kunde tolkas som en strävan in mot det mest elementära i livsbetingelserna: hjärta, hjärna. Kanske tänkte Blomdahl så själv. För vem – det var ju en av utgångspunkterna i verket – är människan?

I en annan sekvens i TV-intervjun belyser Blomdahl – mycket kort – frågan i ett ekologiskt perspektiv. Genom vetenskaperna görs de märkligaste upptäckter och framsteg, på samma gång som hav och sjöar kommer att förgiftas, skogar och växter att dö, djur att deformeras. Det är som om de flesta konstruktiva idéer också bär på något destruktivt. Ja, vem är människan? Och vad är hon i sina handlingar?

Bakom denna svarta, stränga fråga fanns det hos honom en stor ömsinthet inför allt levande. I sitt sista, bara påbörjade partitur – en konsert för violin, viola och orkester – låter han motiven växa fram som ur fågellåten, och när han ombeds skriva musik till Lennart Nilssons film *Så börjar livet* (1965), dokumentären om fostrets utveckling i moderlivet, närmar han sig uppgiften med kammarmusikaliska medel, i strukturer med ständiga, små förändringar.

Ömsinthet inför det vegetativa – djup pessimism inför människans handlingar: det var två av de spänningspoler som med åren skapade intensiteten i Blomdahls musik. Just ett begrepp som »spänningspoler» är för övrigt ständigt närvarande i hans gärning.

#### *Hemmet – studierna – de tidiga verken*

Karl-Birger Blomdahl var född i Växjö den 19 oktober 1916 och växte upp i en barnrik folkskollärfamilj. Fostran var kärleksfull och sträng, duktiga i skolan måste barnen vara. Sitt musikaliska arv fick han från modern som var god pianist. Hon hade studerat för tonsättaren och domkyrkoorganisten Ivar Widéen i Skara.

Efter studenten flyttade Blomdahl till Stockholm för att förbereda sina studier vid Tekniska högskolan. Elev kunde han inte bli, han var ännu för ung, och i väntan praktiserade han på Gasverket. En förmögen farbror lovade att hjälpa honom ekonomiskt. Men då »inträffade det att atomfysiken plötsligt och definitivt försvann som huvudintresse». Han var led på allt vad »provrör, ingenjörer och räknestickor» hette. Hädanefter fanns det bara ett enda stort, personligt engagemang: musiken (Blomdahl, artikel i *Musikvärlden* 1946 nr 6).

Vad som ytterst var den tändande gnistan vet vi inte. Mycket kan självfallet ha spelat in, bl.a. som en av bröderna berättat att Karl-Birger ägnade nästan all sin fria tid åt att gå på opera och konsert. Kanske hade han under åren i Växjö fått höra så lite musik att han i Stockholm kom att stå inför en helt ny situation av upplevelser och uttryckslängtan. Först nu upptäckte han vilken kraft musiken var inom honom. För ungdomar i dagens massmediesamhälle kan detta antagande verka



sökt. Många äldre som kommer från landsorten vet dock precis vad det gäller. I sin artikel från 1946 beskriver Blomdahl hur släkten förfasade sig över hans avhopp. Studiehjälpen gick upp i rök. Musiker, »en lös person», vem vågade satsa på en sådan?

Men vad inom musiken skulle han syssla med, och hur skulle han lägga upp sina studier? Komposition var inte det han tänkte på, snarare dirigering. De flesta som han rådfrågade hänvisade till Musikkonservatoriet, men där tänkte man bara i konventionella banor, tyckte han. Lyssnade gjorde ingen. Till sist ledde »en lycklig stjärna» honom till Hilding Rosenberg:

»Vad jag har fått lära mig genom honom under alla de år jag studerade under hans ledning skall jag inte ens försöka antyda. Det är så mycket och så rikt att det inte går att uttrycka i ord.» (Blomdahl 1946.)

Vad det handlade om var en total lärogång från det mest elementära stadium upp till avancerad kontrapunkt och komposition. Parallellt spelade Blomdahl piano för Gottfrid Boon och violin för Per Carlsten. Lärare i dirigering vid Musikhögskolan i början av 40-talet var Tor Mann.

Blomdahl förberedde sig för en karriär som dirigent. Den skulle bli mycket kort. Han lockades av Rosenberg också in på komposition. Efter några trevande försök börjar de riktiga verken komma. Först en blåsartrio och en stråkkvartett, sedan *Symfoniska danser* för orkester (1939).

Så kom krig och beredskapsår. Blomdahl drabbades av långa inkallelser. Det blev en mycket deprimerande tid. Tänk om Hitler skulle segra! Då skulle ju allt det som rörde sig i den unge tonsättarens fantasi bli förbjudet. Rädslan inför fascismen hade han med sig hemifrån.

Blomdahls produktion fram till mitten av 40-talet är för de flesta av oss terra incognita. Somligt är minst sagt obetydligt som de fyra sångerna för tre damröster med piano, annat är fullt av löften. I *Violakonsert* (1941) erinras man ibland om både Lars-Erik Larsson och Dag Wirén, men Blomdahl har mera vilja i utarbetandet av idéerna. I ett annat tidigt verk – *Konsertuvertyr* (1940) – har han alldeles tydligt fått vissa impulser från Rosenbergs uvertyr till *Marionetter*. Men också här finns redan något av den tunga energi som senare blir så karakteristisk, detta sagt i jämförelse med den mendelssohnska luftigheten i musiken till *Marionetter*. Stort är löftet också i *Symfoni nr 1* (1943).

Den tunga energin gjorde intryck, inte minst på Rosenberg. Men han var också kritisk – faderligt kritisk. I mars 1941 hade *Symfoniska danser* spelats i Konsertföreningen. Rosenberg var där, men inte Blomdahl som låg inkallad »någonstans i Sverige». Rosenberg skriver till honom:



»[...] det var synd att du ej fick höra dem [danserna] ty då skulle du kanske ännu bättre förstå min kritik av violakonserten. De äro vimmel av tankar som vilja mycket men grumlas till av kontrapunktisk överbelastning.

Du har liksom inte självförtroende för dina motivs bärkraft [...] Du skall visa din skicklighet i fortsättningen genom att gå in för *enkelhet* [...]

Ja, käre Karl-Birger, jag tror att du själv förstår detta rätt så bra. Jag önskar dig i din fortsatta skapargärning en myckenhet av svårigheter och problem, ty detta är det bästa beviset för att du sätter dina ideal högt. Fördjupning och innerlighet bör vara ditt mål. Ännu är du liksom generad att tala ut ur djupet av ditt väsen, men det måste du, det är det enda som håller. Dock kräves därför teknik, teknik, teknik.» (Sveriges radio, Blomdahls arkiv.)

Mer än ett löfte blev *Svit för violoncell och piano* (1944). Mellansatsen, Adagio – med dess långa expressiva melodibåge från djupa till höga lägen – är en drömmuppgift för den cellist som äger en sångbar ton och som vet att deklamera motiven. Satsen hör till det mest inspirerade i svensk kammarmusik från 40-talet. Den är intressant också från en annan synpunkt. I sina långa linjer kan den erinra om Bach (trots sin nordiska ton). Blomdahl hade tillsammans med bl.a. Ingvar Lidholm särskilt studerat barockmusik. Det skedde för Mogens Wøldike, den kände danske kördirigenten som bodde i Stockholm under krigsåren. Ännu tydligare än i cellosviten möter vi barockpåverkan i *Concerto grosso* (1944), *Tre polyfona stycken* för piano (1945) och *Violinkonserten* (1946). I dessa verk handlar det om ett tonspråk som ibland rör sig på gränsen till modernt färgsatt pastisch.

I cellosvitens Adagio ligger likheterna med Bach mera på ett principiellt plan: motiv presenteras, de spinns vidare utan att kontrasterande episoder skjuts in. Allt växer upp ur samma frö.

Vill man uppsöka Blomdahls mest betydande verk från dessa år, får man dock gå till *Trio för violin, viola och violoncell* (1945). Verket har två satsar, Moderato och Presto, där prestot, ett livfullt scherzo, är den till idéerna mest personliga satsen, men det är i Moderato som vi möter mästerskapet.

Ex. 1: Blomdahl, *Trio för violin, viola och violoncell* (1945), början av Moderato.

Moderato (♩. = ca 42)

The musical score shows the beginning of the Moderato movement. It is written for Violin (Vln), Viola (Vla), and Cello (Vlc). The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to approximately 42 beats per minute. The dynamics are marked 'poco f'. The music consists of flowing, melodic lines with some rhythmic complexity, including eighth and sixteenth notes, and rests.



Vid samma tid skrev Dag Wirén sin tredje stråkkvartett med en mycket inspirerad förstasats. Temata – så typiska för Wirén – är korta, de rytmiska motiven liknar ostinatton. För att få linje och längd över musiken skriver Wirén i sonatform, f.ö. en mycket klassiskt regeltrögen sådan. Kontrasterna spelar alltså en stor roll. Några år senare tillkommer Rosenbergs femte stråkkvartett. Även där är den första satsen den intressantaste, men mycket olik Wiréns. Musiken liksom söker sig fram i en impressionistisk lek med små, kapriciösa idéer. Man får vara med om ett verks födelse. Först så småningom briserar musiken i energiska kraftfulla episoder.

Dessa båda verk nämns här för att genom jämförelser kunna ge konkretion åt beskrivningen av Blomdahls Moderatosats. Karaktären är sjungande i långa linjer. Alla stämmor är melodiskt lika viktiga, satsen igenom. Tonspråket är alltså polyfont i stora vågrörelser med väl genomarbetade uppladdningar och nertoningar. Det inledande motivet – den tematiska tanken (ex. 1) har en sådan avklarad profil att man lätt finner dess väg och dess förvandlingar.

Mot slutet blir stegringen så expansiv att de tre instrumenten – i bara melodiskt spel – inte längre räcker till. Genom oktaver och dubbelgrepp skapas en orkestral verkan. Men satsen tonar ut i pianissimo.

### *Arbetsglädje – öppna fönster*

Med undantag för dirigentstudierna var Karl-Birger Blomdahl helt igit genom privat utbildad. Detta kan vara en av förklaringarna till att sammankomsterna i Måndagsgruppen (från hösten 1944) blev så angelägna för honom: de övriga i kretsen – Bäck, Lidholm, Bengtsson, Génetay m.fl. (se s. 397) – hade alla under flera år varit studiekamrater vid Musikhögskolan.

Det fanns en energi i Blomdahls temperament som gjorde det nästan till en självklarhet att han så småningom blev ordförande i Fylkingen (1949–54) och sekreterare i den svenska ISCM-sektionen (1947–56) med det arbetskrävande uppdraget att tillsammans med Sten Broman ha det organisatoriska ansvaret för Världsmusikfesten i Stockholm 1956. Det var också Blomdahl som låg bakom idén med konsertserien Nutida musik – samtidigt som han flitigt deltog i den musikkulturella debatten och sysslade med folkbildning. Genom ett par lyssnarserier i TV åren kring 1960 blev han rent av folkkär.

I en recension av Erland von Kochs memoarer skriver Alf Thoor att Blomdahl för honom »nog var den mest genuina ledarnatur» han någonsin mött. Alf Thoor menar också – i polemik mot von Koch – att han för sin del aldrig sett några diktatoriska drag. Tvärtom. Blomdahls »metod var snarare samarbete – team-work som det hette på tidens språk» (Expressen 22/5 1989).

Karakteristiken säger något mycket väsentligt. Blomdahl var i hög grad just en »samarbetare», en människa med stora sociala kontaktmöjligheter. Men samtidigt var han kompromisslös. Det var därför som värderingar och handlingar ibland kunde uppfattas som maktfullkomliga av dem som i sin kulturuppfattning inte låg i linje med hans idéer och hans estetik.



Grundläggande var också ett par andra egenskaper: arbetsglädjen och en lysande intelligens. Det fanns i det mesta han företog sig en utstrålning av energi som på de flesta verkade entusiasmerande. Medlet var en märklig, både spontan och naiv, förening av solvargsleende och fast beslutsamhet, av lekfullhet och strängt allvar.

Vad Blomdahl däremot inte tyckte om var långa teoretiska utläggningar och den intellektualism som på 50-talet kom att odlas i vissa centraleuropeiska tonsättar- och forskarkretsar – framförallt i Darmstadt och genom Stockhausen. Ändå var han liksom flera i denna generation från en synpunkt samma andas barn. Det gällde det stora behovet av ny kunskap och internationell orientering, en naturlig följd av krigsårens isolering och kapsejsade nationella strävanden.

Bedömer man Blomdahls utveckling bara utifrån musikestetiska och musikstrukturella aspekter missar man vissa betydelsefulla drag i hans konstnärliga utveckling. Från de sista åren på 40-talet uppehåller han hela tiden produktiva kontakter också med diktare, dansare och bildkonstnärer. Sinnebilden för all denna samverkan var tidskriften *Prisma* (1948–50) med Erik Lindegren som redaktör (se s. 406). Blomdahl kom att bli musikens representant i redaktionskommittén, en krets där han också träffade filosofen Ingemar Hedenius och regissören Alf Sjöberg.

Genom alla dessa kontakter och upplevelser kom det in en ny andning i Blomdahls komponerande. Det sätter sina tydliga spår i *Danssvit nr 1* (1948) – i samarbete med Birgit Åkesson – och i *Pastoralsvit* för stråkorkester (1948), där Lindegrens dikter, den sista cykeln i samlingen *Sviter*, skall läsas före varje sats. Det är ett verk som blivit mycket spelat, inte minst för den lyriska, rent av romantiska expressiviteten i tonspråket. Nya vägar öppnas också i förhållandet till den nya musiken. Blomdahl vänder Hindemith ryggen. In i blickfältet kommer i stället Bartók, Alban Berg och tolvtonstekniken. Verkanalyser kombineras med litteraturstudier: René Leibowitz' skrifter om Schönbergsskolan och Ernst Kreneks *Counterpoint*. Även hans glada intresse för jazz ger ekon i hans verk. Så i *Danssvit nr 2* (1951) för klarinett, violoncell och slagverk, ett av hans mest betydande kammarmusikverk – och mest personliga.

### *Facetter*

Eld, kyla. Det är det konstnärliga skapandets villkor. Man ger sig hän i sin fantasi, samtidigt som hantverksskickligheten och den intellektuella skärpan hela tiden måste vara med. En dåligt artikulerad tanke når ju inte fram. Få svenska verk åskådliggör detta så väl som Blomdahls tredje symfoni *Facetter* (1950). Vägarna fram till verket hade varit flera: *Symfoni nr 2* (1947), som med sina rytmiskt energiska motiv och sina



stegringar klingar som ett förebud, och – kanske långt viktigare – allt det berikande av den konstnärliga insikten som Blomdahl fick genom Prismaårens kontakter med diktare och målare. En ny värld av uttryck och formsträvanden hade öppnat sig.

*Facetter* var som en grann och egenartad blomma som plötsligt slog ut. Eller hellre med tanke på tonspråkets kärvhet som en väldig, djärvt formad skulptur som tog gestalt framför mottagaren, en skulptur i klingande granit. Av den gedigne hantverkaren hade blivit en konstnär i det stora formatet. Han hade fått en vision med sällsynta möjligheter till expansion. Nu måste den frigöras, konkretiseras – genom fantasins eld och intellektets kyla.

Vad var då visionen? I en ofta citerad artikel om verkets tillkomst (Morgon-Tidningen 11/10 1950, omtryckt i *Modern nordisk musik* 1957) beskriver Blomdahl det vaga, det sökande i de första inspirationsögonblicken: »Något är det [...] Något obestämt–formlöst–ogripbart–långt borta, djupt nere [...] *Rörelse?*»

Steg för steg klarnar så konturerna: »*Ständigt samma – ständigt förändrad* [...] *Rörelse*. Skiftande pulserande–avlande–växande–formdräktig. Vävnad–organism–gestalt–blixtrikt anad klarhet!»

Ett första formbegrepp förs in: »Variationer! Tema med variationer.»

Så långt i sin beskrivning kommer han in på vissa kompositoriska överväganden. Han förkastar den klassiska variationsformen som alltför schematisk och fyrkantig. De viktiga orden blir istället »det organiska växandet».

Han kommer att tänka på Schönberg. Där finns mycket att hämta, men han tar avstånd från det dogmatiska och från atonaliteten. Inspirationskällan blir Bartók, i synnerhet den fjärde stråkkvartetten med dess »enorma uttryckskraft» och »geniala polyfoni».

Beskrivningen av visionen blir härefter alltmer konkret, alltmer detaljerad. Några ord – fortfarande ganska allmänna – ger oss en bild av hur Blomdahl upplevde symfonins storform, vart han var på väg i sina verkdrömmar. Vi möter en formulering som »ett ivägvirvlande mot en furiös kulminationspunkt». Han fortsätter:

»Där! – *plötsligt* – en tung, piskande rytm – (puka! slagverk!) – maskinmässigt, obönhörligt – fyrkantigt! (block av mässing) materialet i sammanhamrad form – (kvinter, kvarter och rader av sekunder) – crescendo mot en sista kulminationspunkt [...]»

Så mycket vet vi nu att *Facetter*, vilket redan titeln informerar om, skulle bli ett variationsverk som började svagt, antydande för att successivt växa upp till våldsamma urladdningar. I det fullbordade partituret skulle det handla om ca 25 minuters musik i sex tätt sammankomponerade satser:



»Introduktion» börjar i svaga flöjter och stegras mot tunga, dissonanta ackord i dubbelpunkterade rytm (som i den franska uvertyren – Blomdahl tyckte mycket om Bach och Händel) – en långsamt vaggande »elegi» för bara stråkar (en minnesmusik över offren i andra världskrigets Warszawa, berättade tonsättaren långt senare) – två större »scherzo»-block, det ena i snabba, ettriga rytmer (och vass instrumentation med sordinerade trumpeter), det andra med ett valsliknande tema, en vals som mot slutet stegras upp till forte fortissimo, varefter »plötsligt, med tungt piskande rytm» symfonins huvudsats (ett allegro) tar sin början och utvecklas i två stora vågor. Den sista satsen – en musik i tät polyfoni och med en oerhörd rytmisk stringens, en dansens apoteos – kulminerar i starka, dissonanta ackord (som »skrin») och sjunker sedan till vila i en rogivande »epilog», där musiken till sist återvänder till inledningstakterna.

*Facetter* blev i sitt tonspråk och sina formlösningar en grundval för nästan alla Blomdahls orkesterverk. Här skall endast ges några korta kommentarer, inte minst i perspektivet vision–vilja.

Här finns två för Blomdahls musik karakteristiska, dynamiska arketyper. Den första är den långa, plana ytan. Ofta rör det sig om en lyrisk musik, inåtvänd, vegeoterande, stilla vaggande genom små förändringar i rörelsemönstren. Den andra är den stora stegringen – lång i linjen och uppbyggd med polyfona medel i en obönhörlig konsekvens. Alla »anekdoter» i formen – alla små kontrasterande mellanspel – är bannlysta. Kulmen har en orgiastisk intensitet.

För Blomdahl hade det varit en banal lösning att i dessa stegringar – som inte som hos andra tonsättare är delar av satser utan innebär *hela* satser – bara addera effekter: allt högre ljudnivå, allt tätare och tyngre orkesterklang. Istället fogas med sinnrika polyfona medel fas till fas. Den unika viljekraften alstrar både energi och konstruktiv fantasi. Allt för att nå visionen. Vision och vilja blir ett.

Men möjligen finns det i det blomdahlska musikerkyttet en ännu elementärare drivkraft: rytmen, dansen. Vi möter den tidigt i hans produktion: det finns tematiska idéer som går som en röd tråd genom hans produktion. Två av de tidigaste exemplen är första satsen i *Concerto grosso* (1944) och finalen i *Violinkonsert* (1946) (ex. 2–3). I båda fallen är grundkaraktären energisk, violinkonserten därtill rustikt dansant. Det typiskt blomdahlska är dock i första hand bruket av taktartsväxlingar och synkoper. Effekten blir en pendling mellan dans och marsch.

Huvudtemat i kulminationssatsen i *Facetter* (ex. 4) är samma andas barn (med ett direkt förebud i *Danssvit* nr 1, 1948). Återigen dessa växlingar och synkoper. Återigen denna karaktär av både dans och marsch. Återigen denna rytmiska energi och utvecklingskraft. Nu med oförglömlig pregnans! Blomdahl spelade ibland dess takter ur partituret på piano med en drivande puls. Han älskade dem. Överhuvudtaget: rytmen fanns i hela kroppsspråket. Hans gång var snabb och fjädrande. Den som sett honom dansa glömmet det aldrig. Som han dansade!



Allegro moderato

Deciso *f*

etc.

Ex. 2: Blomdahl, ur första satsen i *Concerto grosso* (1944).

Allegro giocoso

*f*

etc.

Ex. 3: Blomdahl, ur finalen i *Violinkonsert* (1946).

Allegro, molto deciso e ritmico

ob., c. a.

fl.

trp.  
con sord.

Ex. 4: Blomdahl, ur *Facetter* (1950).

Det har till och från framhållits att han inte tyckte om folkmusik. Det är rätt om vi sätter likhetstecken mellan folkmusiken och svenska låtar. Han fann dem oftast enformiga, gnetiga. Det är kanske inte svårt att förstå. Han kom inte från spelmansmiljö, och han tillhörde en generation vars enda kontakt med folkmusik hade varit radions sändningar med s.k. allmogemusik, d.v.s. strikt arrangerade och strikt framförda polskor, valser och gånglåtar, där allt ursprungligt tycktes totalt utnött. Vi befinner oss fjärran från det eldande, ibland krusiga spel som man långt senare kunde få lyssna till i Matts Arnbergs fältupptagningar. Allmogemusiken hade därtill hört till de nationella symbolerna (i romantisk tradition), ett minus under efterkrigsåren då alla fönster måste öppnas ut mot världen.

### *Sisyfos*

Det finns väl få nordiska tonsättare som i sina verk så kan släppa lös en rytmisk urkraft som Blomdahl. Men då handlar det om djupare, mera elementära källflöden än aldrig så »svensktioniga» modeller. Den rytmiska pregnansen och intensiteten kan inte minst avlyssnas i *Sisyfos* (1954), den första baletten i samarbete med Birgit Åkesson. I slutet, i Livsdansen – enligt en av myterna om Sisyfos hade han genom sin slughet lyckats fångsja själva Döden – är triumfen utan gräns.

Som i kulminationsstegringen i *Facetter* börjar musiken i svaga nyanser. En flöjt spelar mot bakgrunden av punktuella effekter i piano, vibrafon och slagverk. Till en början tycks den bara improvisera, pröva »tonernas bärkraft och känna efter hur det låter i olika spelsätt, som fladdertunga och drill, för att sedan ge sig ut på rytmiska äventyr i allt högre luftlager» (Bucht 1970, s. 49).



Ex. 5–6: Blomdahl, ur baletten *Sisyfos* (1954).

Redan i dessa takter finns en process inskriven. Ju längre in i satsen vi kommer, ju mer vi närmar oss kulminationerna är det dock andra tematiska uppslag som tar överhanden: enkla, slagkraftiga dels med den diatoniska skärpa som trots tolvtonstekniken är så karakteristisk för Blomdahl, dels med små men raffinerade förskjutningar i uppbyggnaden (fjärdedelar, punkterad åttondel etc.).

Presto e giusto

Om kulminationen i *Facetter* i första hand byggs upp med polyfona medel, spelar i *Sisyfos* också själva orkestervolymen en stor roll: med ett starkt slående slagverk med bl.a. bongos, maracas, xylofon, vibrafon och marimba. Det är som förflyttades man in i en sydamerikansk karnevalsstämning. Men i de våldsamt starka slutminuterna finns inte bara triumf utan också desperation, hur nu detta skall tolkas: som endast en stilfråga? – tonspråket är genomgående dissonant. Som en inskriven föraning om Sisyfos' kommande öde? Som en distansering – trots extasen? För inte kan man i vår tid skriva stolta durslut och mena allvar!

### *I speglarnas sal*

Blomdahl hade i början av 50-talet genom samarbetet med Erik Lindegren och genom studiet och upplevelsen av den moderna poesin och konsten fått ett mycket öppnare och mera utgivande förhållande till emotioner, fantasterier och estetiska och psykologiska resonemang. Inspirationens nycklar hette bl.a. Stravinskys *Våroffer* och Lindegrens sonetter i »mannen utan väg». I körverket *I speglarnas sal* (1953) möter vi denna nya rika uttrycksskala hos honom: bluesstämningarna, galghu-morn, den stilla poesin, den dödsföraktande dramatiken.

Det fanns också en oratorietradition. Rosenbergs *Johannes uppenbarelse* kände han väl, och mycket hade han i slutet av 40-talet reflekterat över Honeggers *Jeanne d'Arc på bålet* och *Dödsdansen*. På en punkt var han där mycket kritisk: mot bruket av recitatör. Men den första röst man hör i *I speglarnas sal* är just en recitatör! Upplevelsen av Lindegrens diktning och textens detaljer slår hål på alla estetiska principer.

I *Johannes uppenbarelse* är texten dels hämtad ur Bibeln (Apokalypsen), dels nyskrivna koraldikter av Hjalmar Gullberg – som ju också gav text till Lars-Erik Larssons *Förklädd gud* (se s. 389 f.). Det handlar i båda fallen om poesi i klassisk tradition (även om i koralerna stämningen sprängs sönder av syftningar på krigets fasor). Men Lindegrens diktning har en helt annan riktning; tät, expressiv, surrealistisk, absurdistisk. Och därtill i hög grad komponerad med språkmusikalisk fantasi: raffinerad i sina rytmiska mönster, klangrik i bruket av vokaler och konsonanter. Hur kan detta komponeras? Är inte språket i »mannen utan väg» musik i sig?



Blomdahl komponerar sitt verk för recitator, solister, kör och orkester. I påfallande hög grad skildras stämningen i de nio tonsatta dikterna – dessa »söndersprängda sonetter» – i orkestersatsen, medan körsatsen inte som hos Lidholm genomkomponeras i rika stämvävnader utan är deklamatorisk, ofta då dramatisk.

Musiken börjar med svaga »spiegelselseffekter», rör sig stundom i sfärer av blues och livfull jazz, och skiftar mellan subtila episoder och ironiska, ibland rent av vulgära utbrott (allt enligt det känslspektrum som finns i dikterna). Blomdahls känsla för de stora formerna märks också i körverket. Mot slutet skärps dramatiken genom maximala kontraster. I den sjunde satsen (»stillastill som en brunn...») tonas musiken ner till svag, skimrande kammarmusik (stråkkvartett) till vilken sopranen sjunger ett innerligt arioso, i den åttonde – som en skarp kontrast (»vid mardrömmens mål springer lejonet fram...») – växer en hetsig dramatik successivt fram. I dessa båda satser blir ord och ton ett. Inlevelsen i dikterna är oerhört stark.

#### *Kammarkonsert för piano, träblåsare och slagverk*

Året före *Sisyfos* hade Blomdahl komponerat sin pianokonsert, eller som den rätta titeln lyder: *Kammarkonsert för piano, träblåsare och slagverk* (1953; tillägnad Hans Leygraf). Också här handlar det om ett mycket personligt aktstycke. Den kärva kolorit som sätter sin prägel på så mycket i *Facetter* har här drivits ännu längre; stråkarna – de mjuka klangmedlen – saknas ju helt, medan slagverket har fått desto viktigare uppgifter. Det var något ganska nytt i svensk musik. Först flera år senare börjar den slagverksodling som spelar en så framträdande roll i dagens konsertserier.

En av satserna är särskilt intressant som porträtt av Blomdahls musikertemperament. Det är den andra med beteckningen »Allegro, molto deciso e ritmico» (samma beteckning som sista satsen i *Facetter*).

Efter ett klang- och drillrikt slutcrescendo i den långsamma inledningen intonas i låga fagotter en fuga, som återigen är en variant av den för Blomdahl så typiska dans/marschtematiken. Men fagotterna – som spelar secco, torrt, och i forte fortissimo – är inte ensamma. Fugatemats rytmer kompletteras med en motorisk bongostämma (ex. 7).

Allegro, molto deciso e ritmico

Ex. 7: Blomdahl, *Kammarkonsert för piano, träblåsare och slagverk* (1953), ur andra satsen »Allegro, molto deciso e ritmico».



I en andra temainsats spelar solopianot, i en tredje låga oboer etc. Det finns mycket i detta tonspråk liksom i konserten i övrigt som för tankarna till 40-talets Blomdahl: den Hindemith-inspirerade musikan- ten, viril, oromantisk neobarock i formbyggnaden. Men utvecklingen i satsen kommer dock med bibehållande av den livfulla pulsen att gå helt andra vägar. Klangen tunnas ut. Till sist återstår bara några få tonfläck- ar. De kastas ut i luften, än högt, än lågt. Vart musiken är på väg, anar man inte ens. Ända tills en av tonerna blir litet längre och därefter ytterligare en och då ännu litet längre. Nu börjar det klarna. Successivt skall klangrummet åter fyllas. När processen genomförts är musiken tät och stark och rustikt vital.

I början av 50-talet kom den stora upptäckten av Anton Weberns verk. Intensivt studerades hans seriella teknik och hans spröda, punk- tuella klangpoesi. Längre bort från Blomdahls massivt kraftfulla ton- språk kan man förvisso inte komma. Ändå hittar också han sin väg till Webern. Under de många studiesamtalen i Måndagsgruppen i mitten av 40-talet hade man då och då ägnat sig åt att nollställa uttrycksmed- len. Ungefär som Carl Nielsen i *Levende musik* frågar sig: vad är en ters, vad är en kvart – ja, på vilka uttryck bär de allra enklaste interval- lerna? Nu – hos Webern – ställs frågan ännu radikalare, nu skulle också tystnaden erövrats som musikaliskt uttrycksmedel. Blomdahl var fasci- nerad – om hos Webern just bara av detta.

En viril musikantisk fuga ger associationer till Hindemith; lek med tystnad och tonfläckar till Webern; en frenetiskt slående bongospelare till sydamerikansk folkmusik. Vilken stilblandning! Den kunde om verket varit ganska nytt ha lockat till vissa postmodernistiska utlägg- ningar. Men då skulle man kanske ha missat det enda verkligt väsentli- ga: denna musik är i varje gest, i varje ton just Karl-Birger Blomdahl. Han brukade likna komponerandet vid en kemisk process: material- samlandet, uppladdningen = lösningen som mätts, den slutgiltiga for- muleringen av verket = kristallerna som faller ut. Denna bild är allmän- giltig för nästan allt skapande och forskande. Men naturligtvis finns där alltid detaljer som är personliga.

I den ovan citerade kommentaren till *Facetter* hade Blomdahl be- skrivit komponerandets första stadier: hur visionen började ta gestalt som något som bara kunde anas, hur detaljer började dyka upp, hur de blev allt mer konkreta. Men detta var bara det första steget ut ur dröm- men om verket. Uppladdningen fortsatte och nu talar vi generellt om Blomdahls arbete med sina verk alltifrån 1950 in i ett mycket handfast komponerande. Tolvtonsserierna formulerades och ägnades därefter en noggrann genomarbetning.

Strukturellt ligger allt vad Blomdahl komponerade på en hög ambi- tionsnivå. Som hos t.ex. Schönberg vars ibland Tristanromantiska ton-



språk var honom främmande – och hos Bartók kan man ofta sätta likhetstecken mellan »satsbyggnad» och »genomföringsarbete», ett ord som alltså blir centralt vid varje beskrivning också av den blomdahlska produktionen. Han »byggde» sina verk. Jämförelserna med arkitektur tycks meningsfulla.

### *Vid Musikhögskolan*

Folkbildning var något som vissa tider i hög grad angick Blomdahl. Det var förvisso en helt annan typ av pedagogik än den han måste utveckla som kompositions lärare. Redan i slutet av 40-talet hade han börjat ge lektioner, då privat. Allan Pettersson var en av dem som tidigast sökte upp honom. Gunnar Bucht, Knut Wiggen och Maurice Karkoff var några av de andra.

I januari 1960 efterträdde Blomdahl Lars-Erik Larsson vid Musikhögskolan. Om Larsson hade innehaft professuren i drygt 12 år, skulle Blomdahl sluta redan i och med höstterminen 1964 – chefstjänsten på musikradion väntade. Ett läsår var han därtill ledig för att fullborda buffaoperan *Herr von Hancken*.

Trots denna korta tid skulle mycket hända. Undervisningen kom för första gången att i hög grad präglas av vår tids kompositoriska strävanden. Viktigt för framtiden blev också det kompositionsseminarium som Blomdahl byggde upp tillsammans med Bo Wallner. Det var inte bara den första för utomstående öppna undervisningen i Musikhögskolan (med besök av både dansare, filmare och målare), utan här inbjöds också framstående utländska tonsättare att föreläsa: Kagel, Pousseur, Nono, Lutoslawski, Nørgård, Nordheim m.fl. Men framför allt: efter uppvaktning hos ecklesiastikministern öppnades möjligheten att också engagera en »visiting professor» efter amerikansk förebild. Valet föll på György Ligeti, som kom att skriva in sitt namn och sin gärning också i svensk musikhistoria. Denna utveckling skulle ytterligare expandera när Lidholm övertog professuren.

Varför stannade Blomdahl inte längre? Ett enkelt och formellt svar är: han blev musikradiochef efter en förfrågan redan på försommaren 1963. Men det fanns säkert också andra skäl: på det sätt som han engagerade sig i lektionerna och i eleverna fann han det svårt att längre få lugn och ro för sitt eget komponerande. Vidare kom musikhögskoleåren att sammanfalla med de första tendenserna hos de unga till uppbrott från de stränga, man kan nästan säga klassiska strukturideal som Blomdahl hade. Inte minst inslag av improvisation och happening stod i strid mot denna estetik. Som alltid var Blomdahl nyfiken, intresserad, med blicken riktad framåt. Han kom in i en musiktänkandets vända.

Detta var inte det enda orosmolnet. Blomdahl som professor vid Musikhögskolan och inrättandet av kompositionsseminariet innebar utan tvekan en revolution i institutionens förhållande till vår tids musik (låt vara att de flesta andra lärare förhöll sig kallsinniga). Ändå skulle verksamheten utifrån kritiseras för en alltför konservativ och naiv musikalisk uppläggning av undervisningen. De rösterna kom från en krets som en tid arbetat i det tysta: Fylkingens teorigrupp med tonsättaren Knut Wiggen i spetsen (han skulle senare bli den förste studioledaren för EMS, elektronmusikstudion), musikforskaren Ingmar Bengtsson, Uppsalafilosofen Erik



Götlind och den lärde psykologen Carl Lesche. Kort sammanfattat kan man säga att man med musiken som forskningsobjekt ville utveckla ett långt drivet vetenskapsteoretiskt studium. Ingen svensk tonsättare vid denna tid hade sådana naturvetenskapliga insikter som Blomdahl. Där kunde ha funnits vissa kontaktmöjligheter. Men det teoretiserande, det spekulativa var som redan framgått mot Blomdahls väsen. Det musikaliska studiet var som han ville se det ett studium av det konstnärliga verket och av det konstnärliga arbetet. Hela tiden med ett praktiskt resultat för ögonen. Tonsättare skall inte utbildas till filosofer. En intensitetsskapande komplexitet skall finnas i verket, utstråla från verket, inte finnas i analyser och kommentarer.

### *Anabase – Aniara – Herr von Hancken*

I oktober 1955 fick Blomdahl en manuskopia av Erik Lindegrens översättning av Saint-John Perses poesi: *Jord, vindar, hav* (1956). Ett av diktverken slog med kolossal kraft ner i hans fantasi. Redan efter ett år var han klar med partituret till ett av sina mest omfattande verk: *Anabase* för recitation, baryton, kör och orkester. Han valde att komponera till den franska originaltexten, något som blev den tändande gnistan till den stora debatten kring den moderna musiken som började i december 1956 och pågick till långt in på våren 1957. Varför skriva till fransk text, när det fanns en kongenial översättning och när beställaren var den svenska radion? Var det inte ett odemokratiskt, ett elitistiskt steg? Men främst kom diskussionen att handla om tolvtonstekniken och Stockholmskritikens ojämna nivå (se vidare s. 159 f.).

*Anabase* är ett av Blomdahls mest omfattande verk men också ett av de mest problematiska. Svårigheterna – svagheter – ligger i den omfattande texten som leder fram till en stundom monoton deklamationsstil – samtidigt som det i musiken finns avsnitt som hör till de mest egenartade i hans produktion: som i den rytmiskt raffinerade, punktuella sats II («Aux pays fréquentés...») och i den stora talkörssatsen (VII), där flera texter kontrapunktiskt förs mot varandra.

De stora dynamiska formerna låg Blomdahl i blodet. Därför förvånar det knappast att han kom att gå direkt från *Anabase* till *Aniara* med premiär på Kungl. teatern den 31 maj 1959. Ämnet i operan var i hög grad aktuellt och engagerande, och det hade gestaltats, skulle man kunna säga, av fem olika karaktärer av »det svenska geniet»: Harry Martinson som fött visionen och klätt den i en egenartad språklig dräkt, Erik Lindegren som med sina bland svenska skalder unika operakunskaper hade koncentrerat och dramatiserat det martinsonska dikteposet till en effektiv librett, Sven Erixson (se s. 444, samt plansch v) som med sin expressiva bildkonst några år tidigare hade skapat en av den svenska operahistoriens mest uttrycks-laddade dekorer, den till *Wozzeck*, Birgit Åkesson, nyskaparen bland koreograferna, och slutligen så Blomdahl som nu tog steget från stora körverk och baletter in i operans värld.



Men viktiga i produktionen var också Sixten Ehrling (ännu kapellmästare vid teatern) och Göran Gentele (regissören, operachefen).

Redan under komponerandet hade ännu en artistgrupp kommit att betyda mycket, sångarna. Det var något enastående också över kretsen av interpretter, särskilt Erik Sædén, som med sin beundransvärda textning och sin erfarenhet av budskapsbärande roller gav en stark och gripande dimension åt Mimaroben, och Margareta Hallin, Poetissan. När hon på ett ganska tidigt stadium i kompositionsarbetet visade upp sitt stämregister från virtuos koloratur till innerlig kantilena fick Karl-Birger en omskakande vokal upplevelse. Utan tvekan var det hennes stäm-  
ma som kom honom att våga spänna uttrycksbågen i rollen upp till det extatiska.



Ex. 8: Blomdahl, ur *Aniara*.

För en mycket stor del av den talrika publiken som kom att gå till Stockholmsoperan för *Aniaras* skull var verket något unikt, helt enkelt »vår tids opera». Det var en uppfattning som på sitt sätt underströks av Dagens Nyheter som veckorna före och efter premiären publicerade en artikelserie om operakonstens aktuella situation.

En opera om vår tid: det är viktigt och typiskt för Blomdahl! De flesta musikedramatiska verken – även de moderna – handlar om myter eller historiska händelser. Men inte *Aniara*, denna »revy om människan i tid och rum»: om rymdskeppet – på färd från den förgiftade jorden – som kommer ur kurs och döms till evig resa, om Chefones/diktatorns maktfullkomlighet och förtryck av alla ombord, om Poetissan, andelivets stämman. I sanning ett tidsdrama, med Stalin-epokens terror i färskt och förskräckande minne. En frän parodi på den pompösa, militanta finalen i Sjostakovitjs femte symfoni är vittnesbörd nog.

De som hade följt Blomdahls utveckling under det senaste decenniet kände igen problematiken: just relationen individ-kollektiv hade han då och då återvänt till bl.a. i Perse-oratoriet *Anabase*. Men här fanns också ett rent estetiskt och kompositoriskt problem som intresserade: Länge – vi är nu tillbaka på 40-talet – hade Blomdahl förfäktat att ord och ton inte kunde föras samman till en meningsfull konstnärlig enhet. Orden/det talade eller skrivna språket har sin begreppsvärld och sina rytmer och melodier, musiken lever sitt, låt oss kalla det autonoma liv. Bengt Emil Johnson har i en artikel kallat den unge Blomdahl för den »instrumentale puristen» (BLM 1990 nr 3). Två upplevelser kom så småningom att bryta igenom denna mur och då med kraft. Den ena har nämnts redan: det gäller fascinationen inför människorösten. Den andra – den tidigare och direkt avgörande – var mötet med den moderna poesin, framför allt då i Erik Lindegrens »mannen utan väg», dessa »sprängda sonetter» med sin bildrika – överrumplande, fantastiska – språkli-



ga dräkt. Också den rytmiska profilen spelade en stor roll, inte minst genom Lindegrens egna suggestiva uppläsningar – medan Blomdahl under arbetet med *Aniara* onekligen hade vissa problem med Martinsons diktning, som ju egentligen saknar rytmisk egenart och spänst. Det rytmiska var en inspirationskälla för Blomdahl också i *Anabase*. När han deklamerade ur Lindegrens översättningar i Jord, vindar, hav eller ur Perses franska original blev det till retoriska solonummer.

Om 40-talet i Blomdahls utveckling hade gått i instrumentalverkens tecken, kom 50-talet att gå i de stora vokalverkens: *I speglarnas sal*, *Anabase* och *Aniara*. Också det mest omfattande Blomdahlverket på 60-talet blev vokalt, buffaoperan *Herr von Hancken* efter Hjalmar Bergmans roman och med Lindegrens librett. Om *Aniara* – i varje fall till namnet – är känt av alla, är *Herr von Hancken* en opera som nästan är helt bortglömd, anonym. Någon succé blev den alltså inte (premiären var den 2/9 1965) trots att partituret hör till Blomdahls mest raffinerade. Kanske ligger ett av »felen» just i detta; det är ju nästan ett axiom att en opera skall vara enkel och slagkraftig i sitt tonspråk (som i *Aniara*). Kanske kräver Hjalmar Bergmans krumeluriga människoskildring också en kompositorisk förmåga som var Blomdahl främmande: den psykologiskt inträngande persongestaltningen. Nervspelet mer än formspelet.

De Blomdahlverk från 60-talet som lever är alltså huvudparten av de andra. De är inte många men alla av hög konstnärlig halt. Där är bl.a. den mycket spelade orkesterfantasin *Forma ferritonans* (1961) med sin inledande stora växande klang, inte utan inspiration från György Ligetis orkesterverk från åren kring 1960: *Apparitions* och *Atmosphères*. Där är vidare *Spel för 8* (1962) – den sista baletten i samarbetet med Birgit Åkesson och med dekor av Olle Bonniér, ett verk som i likhet med *Herr von Hancken* är mycket litet känt. I *Spel för 8* (för liten orkester) finns i flera av satserna en mörk, expressiv poesi som för tankarna till Blomdahls sista kammarmusikverk, den lågmälda, introverta *Trio för klarinett, cello och piano* (1955). Musiken är stämningstät, men den är också i sin tid kompromisslös. I sina seriellt genomarbetade strukturer något av en protesthandling mot happenings och andra »upplösta», improvisatoriska former.

Samarbetet med Erik Lindegren hade varat i över 15 år: från tiden i Prismaredaktionen till och med *Herr von Hancken* 1965. Året efter gick Blomdahl tillbaka till en av de Lindegrendikter som hade betytt mest för honom: »resan i denna natt» i samlingen *Sviter* (1947). I *Pastoralsvit för stråkar* (1948) skall dikten läsas och får därefter sin musikaliska uttolkning, nu – i mitten av 60-talet – blir den tillsammans med en annan Lindegrendikt, »Tillägnan», ett verk för sopran och orkester. Längden – ca 14 minuter – gör det rimligt att tala om en sångscen. Men här finns ingen handling, ingen yttre dramatik. Stämningen domineras av det sublimt expressiva och av det elegiska. Om uttalat eller inte är detta Blomdahls avsked till ett samarbete som konstnärligt sett hade betytt mer för honom än säkerligen någonting annat.



### *Altisonans*

Återstår ett enda fullbordat större verk: *Altisonans* som blev klart i september 1966. Mimabanden i *Aniara* är den första längre elektroniska kompositionen i svensk tonkonst. I *Altisonans* återvänder Blomdahl till denna art av stoff, då i kombination med bild. Titeln betyder »det ur rymden ljudande» och bygger på material dels från fågelsång (som han ingående hade studerat), dels på de ljud som satelliterna alstrar. Han hade lärt känna dem på solobservatoriet på Capri.

Blomdahl ville inte kalla sitt verk för film utan »en klang- och bildkomposition» som »helt var bunden till strålningsvärlden». Allt detta låter ganska tekniskt. Det finns dock i *Altisonans* så mycket av vision och stämning att man också skulle kunna använda ett ord som poem.

Men här finns också en annan tolkningsmöjlighet. En av de dikter av Erik Lindegren som Blomdahl var djupast gripen av är den första i samlingen *Vinteroffer* (1954). Den heter Ikaros. Många känner den väl: Ikaros på sina vingar av vax stiger mot solen och såg »hur fåglar strök förbi, som skyttlar eller pilskott, och till slut den sista lärkan, snuddande hans hand, störtande som sång».

Är också *Altisonans* en Ikarosfärd med en föraning om att verket skulle bli en slutpunkt? Så kan vi fråga, så kan vi tolka.

Verket uruppfördes på Teknorama vid Tekniska museet i Stockholm den 24 september 1966 inom ramen för en specialvecka i Fylkingens regi. Den samlande rubriken var »Visioner av nuet». Huvudtemat var relationerna mellan konst och vetenskap presenterat i föreläsningar, debatter och konsertinslag. Denna afton uruppfördes också Åke Karlungs mysteriespel *Dr Verwoords ankomst till Inferno*, och debatterades det av bl.a. Yannis Xenakis och Lars Gyllensten. Minnet fäster sig ändå främst vid *Altisonans*: med ljudet klingande ur Stig Carlsons mångomtalade högtalare och bilden projicerad på en jätteduk där de stora vingslagen liksom lyfte åskådarna upp mot himlen.

Men kompositören själv var inte närvarande. Några dagar tidigare hade han fått sin första hjärtinfarkt och svävade mellan liv och död på Serafimerlasarettet. Förstämningen blev stor inte minst inom radion. Endast ett och ett halvt år hade denna chefsperiod varat. Så småningom skulle han komma tillbaka, återigen för en kort tid och med försvagad arbetskapacitet.

Det finns för många något av en gloria kring Blomdahls minne, när radiotiden förs på tal. Man måste fråga hur detta kan vara möjligt. Med normala måttstockar hann han ju knappt mer än börja. Svaret kan sökas i två ord. Han förde in en ny entusiasm och ett nytt framtidshopp i arbetet.





*Allan Pettersson, fotografi infört i Röster i radio-TV under 60-talet.*



## ALLAN PETTERSSON

Vilket är sambandet mellan levnadsödet och musiken? Kan man över huvud taget härleda musikaliska kvaliteter och uttryck ur händelser i verkligheten? Är en tonsättares produktion ett biografiskt källmaterial? Kan man ens lita på att en tonsättares egna utsagor om sambandet mellan hans verklighet och hans musik är giltiga?

Detta är frågor som blir högst väsentliga när det gäller Allan Pettersson. Tal om orsak och verkan mellan liv och verk måste ske med största varsamhet:

»[...] att söka sanningens skärningspunkt mellan vad Eliot kallade 'the man who suffers' och 'the poet who creates' – att undvika falsk identifikation men befästa en rättmätig sådan, då dokumenten det medger, då 'life and letters', verk och verklighet stämmer överens.» (Ingrid Schöier 1987, biografi om Pär Lagerkvist.)

En viktig faktor är vilken tonsättare och tid man skall behandla, vilken mängd av biografiskt material som finns till disposition och hur detta material ser ut. En annan är den estetiska uppfattning, som präglar analytikerns sätt att arbeta. Det handlar om en tidsbundenhet både hos de tonsättare, som är föremål för värdering liksom hos dem, som försöker avläsa ett sådant samband. För att konkretisera frågeställningen: Bach och Schumann är exempel på ytterligheter både i fråga om tillgängligt biografiskt källmaterial och den avläsningsmetod, som brukar tillämpas när det gäller deras liv och verk. Dessa inledande frågor är mycket aktuella för värderingen av Allan Pettersson som tonsättare.

*Allan Pettersson i sin svenska samtid*

Allan Petterssons huvudsakliga skaparperiod var 1950–80. Det var en tid som i svenskt musikliv präglades av kraftiga stilbrytningar och markerade ställningstaganden. Måndagsgruppen bröt in i musiklivet med helt nya stilistiska signaler, efter det andra världskrigets påtvingna isolering öppnades dörrarna för starka internationella inflytanden. Gruppering av skapande och utövande musiker ställdes mot varandra.



En del kom att inta en dominerande ställning i framför allt det stockholmska musiklivet liksom i massmedierna, andra kände sig tillbakasatta och trängda åt sidan.

I denna stilistiska konflikt kom Allan Petterssons person och verk att bli något av ett slagträ. Många gånger gav han kraftigt uttryck för sin känsla av att vara förbigången eller nonchalerad, detta trots att alla hans verk faktiskt blev både uruppförda och spelade, ofta med stora framgångar. Konflikten underströks av hans tilltagande isolering på grund av ett gradvis förvärrat sjukdomstillstånd liksom hans egna hätska utfall mot personer och institutioner. Hans personliga sårbarhet skapade stora missförstånd.

I denna situation tolkades varje nytt verk från hans hand som ett nytt blad i en allt tristare dagbok. Hans musik blev sällan uppfattad som musik, den värderades och omtalades som uttryck för smärta, kamp, förtvivlan, bitterhet, resignation. En mörk och dystert verklighet avlästes nästan dag för dag i hans skapande. Hans musik uppfattades som personliga inlägg i debatten om tiden och samhället. Efterhand reagerade Pettersson själv mot dessa ensidiga tolkningar av hans musik och yttrade: »Allt jag vill säga finns i min musik, men den handlar inte om något.»

Vid hans död 1980 upplevdes det som svårt att formulera hans betydelse som tonsättare i svenskt musikliv. Bilden av honom skymdes av alla de tolkningar som gjorts av hans musik utifrån trettio stormiga års händelser. I en sådan situation kändes det nödvändigt att låta tiden skapa ett historiskt perspektiv för att ge möjlighet till en riktig värdering av hans skapande insatser. Naturligtvis finns det i Allan Petterssons fall som alltid ett samband mellan den skapande personen och hans verk. Svårigheten är att läsa ut det riktiga sambandet.

Det har också visat sig att hans musik under det närmaste decenniet efter hans död inte förekommit särskilt ofta i svenska orkestrars repertoar. I speltid intar hans musik i orkestrarnas generalprogram en ganska undanskymd plats, jämfört med andra svenska tonsättare. Vad detta beror på, kan vara svårt att konstatera. Har det att göra med en reell värdering eller är det en tillfällighet? Samtidigt kan man notera, att hans *Symfoni nr 7* under samma tid blivit inspelad av två svenska orkestrar (Sveriges Radios symfoniorkester med Sergiu Comissiona och Symfoniorkestern i Norrköping med Leif Segerstam), detta utöver den inspelning som redan tidigare gjorts med Stockholms filharmoniska orkester och Antal Dorati. Norrköping-orkestrerns inspelning upptar dessutom *Symfoni nr II*.



*Liv och gärning*

Allan Pettersson föddes den 19 november 1911 i Västra Ryd, Uppland. Familjen flyttade redan året därpå till Stockholm, där Allan tillbragte sin barndom i en miljö, präglad av fattigdom och alkoholism. Ljuspunkterna var för honom modern, som han ofta omtalade med värme: »Det är mor som är min musik. Det är hennes röst som talar i den, jag har velat ropa ut vad hon aldrig kunde säga.» I sina självbiografiska betraktelser har han karakteriserat denna barndom med följande ord: »Thorvaldsens Kristus på ena väggen – det var min mor. Den sorgmuntre Bellman med sin luta på väggen mittemot – det var min far.»

Under 30-talet studerade han violin, viola vid musikkonservatoriet, senare också kontrapunkt. 1939 fick han anställning som altviolinist i Stockholms filharmoniska orkester, men använde med stöd av ett Jenny Lind-stipendium det första året till studier hos Maurice Vieux i Paris. I början av 40-talet återupptog han sina kompositionsstudier: kontrapunkt och fuga för Otto Olsson, allmän orientering hos Karl-Birger Blomdahl och instrumentation för Tor Mann.

Redan på 30-talet kom Allan Petterssons första kompositioner, *Sex sånger* för en röst med piano (1935). Under 40-talet skrev han sina *Barfotasånger* och andra dikter, 24 av dem tonsatte han för sång och piano (1943–45). Dessa dikter handlar i hög grad om hans barndoms- och uppväxttid, om hans förhållande till modern och fadern, om den lilla människans ynklighet i ett oförsonligt samhälle. Mot slutet av decenniet tillkom *Konsert nr 1* för violin och stråkkvartett, alternativt stråkorkester, och en *Fuga* för träblåsare (1948).

1951 lämnade Allan Pettersson sin tjänst i filharmonien och ägnade sig därefter helt åt att komponera. Tillsammans med sin hustru Gudrun begav han sig för andra gången till Paris för att studera komposition, denna gång med Arthur Honegger och René Leibowitz (tolvtonsteknik) som lärare. Nu tillkom *Symfoni nr 2* (beställningsverk från Sveriges Radio) liksom *Symfoni nr 3* och *nr 4*, vidare *Stråkkonsert nr 2* och *nr 3*. (Om den första symfonin är ingenting känt. Man vet inte om den någonsin gjordes färdig eller om den bara blev ett embryo, som tonsättaren behöll hemligt).

*Symfoni nr 2* uruppfördes av Tor Mann vid en symfonimatiné i Musikaliska akademien i Stockholm den 9 maj 1954. Med en speltid på dryga 40 minuter anger den både till form och struktur den symfoniska modell, som senare kom att prägla framför allt 60-talssymfonierna (nr 5–9). Symfonin spelades 1961 in av Sveriges Radios symfoniorkester med Stig Westerberg som dirigent tillsammans med Mesto, en utvidgad mellansats ur den tredje stråkkonserten. Detta var de första större verken av Allan Pettersson som dokumenterades på skiva.



Det var också vid denna tid som hans ledsjukdom gradvis förvärrades. Men trots den alltmer tilltagande sjukdomen skapade han allt större verk. Under 60-talet tillkom *Symfonierna nr 5-9*. Nu började han också alltmer uppmärksammas som tonsättare. 1963 fick han Expressens musikpris för *Symfoni nr 5*, 1968 Christ Johnson-priset för Mesto ur den tredje stråkkonserten, samma år Stockholms stads hederspris för *Symfoni nr 6*. 1970 fick han Grammis-priset för *Symfoni nr 7*, vars uruppförande 1968 blev hans egentliga genombrott hos publiken. 1970 blev han också ledamot av Musikaliska akademien. 1977 fick han Litteris et artibus.

Under 1970 var Allan Pettersson på en längre sjukhusvistelse, då han skrev *Symfoni nr 10* och skisserade *nr 11*. Trots den hälsomässigt betydligt försämrade situationen var detta decennium en rik skaparperiod: *Symfoni nr 12* (1973) och *Vox humana*, båda med kör, vidare *Symfonierna nr 13-16* och *Violinkonsert nr 2* (skriven för Ida Haendel).

1975 kom han i en allvarlig konflikt med Stockholms filharmoniska orkester. Utgångspunkten var att orkestern inte tog med sig den sjunde symfonin på en USA-turné. Detta ledde till en upprivande tidningspolemik och brevväxling. Allan Pettersson kände sig förrådd och övergiven av sina gamla kolleger, avsåg sitt hedersmedlemskap i orkestern och förbjöd orkestern att spela hans musik överhuvudtaget. Konflikten löste sig så småningom, men efterlämnade allvarliga sår i hans förhållande till musiklivet. Han levde de sista åren mycket isolerad i hedersbostaden på Bastugatan i Stockholm innan han gick bort 20 juni 1980.

#### *Framför allt symfoniker*

De sju symfonierna intar en central plats i Petterssons produktion. Av dessa är den första och sista i fragmentariskt skick, de övriga femton är alla uruppförda och många av dem ofta spelade. De fem första symfonierna, som tillkom under 1960-talet, utgör strukturellt en homogen grupp och lade modellen för hans symfoniska skapande.

*Symfoni nr 5* (1960-62) är som flertalet av Allan Petterssons symfonier utformad i en enda sats. Partituret anger en speltid på 42 minuter. Symfonin uruppfördes i november 1963 av Radioorkestern under Stig Westerberg.

Formellt kan man indela denna ensatsiga symfoni i fyra större delar. Dessa delar är att likna vid den traditionella sonatsatsformens indelning i långsam inledning, exposition, genomföring och coda. Någon repetitionsdel förekommer däremot inte. Den formella jämförelsen med sonatsatsformen är dock av flera orsaker inte någon bra utgångspunkt för en närmare beskrivning av symfonins struktur även om likheter kan antydas. De fyra delarna är följande:



A, ca 5 minuter: En långsam inledning med en avslutning, som skapar en tydlig förväntan.

B, ca 6 minuter: Det tematiska materialet presenteras, antydningar till vad man skulle kunna kalla huvuddel och sidodel.

C, ca 17 minuter: En dramatisk genomföring av det tematiska materialet.

D, ca 10 minuter: En avslutande coda av stora dimensioner, upptar en fjärdedel av symfonins totala längd. Till sin karaktär är denna del väsentligt annorlunda än de tidigare delarna. Det tematiska materialet har kadenserande karaktär, den tonala förankringen är här betydligt fastare än tidigare.

Symfonins tematiska material bygger i väsentliga delar på ett fyrtonigt kärnmotiv, som i sin grundform består av en kromatiskt ordnad tonserie (ex. 1). Med en konsekvens, som påminner om den seriella tekniken, utvecklas detta motiv på olika sätt: tonernas ordningsföljd varierar, intervallförhållandena växlar mellan täta sekunder och septimor i stora språng, den rytmiska utformningen varierar från långt utdragna toner till intensiva marcatorytmer.

I tillägg till detta kärnmotiv presenteras i den avslutande delen, codan, en melodisk linje av helt annan struktur (ex. 2).



Ex. 1: Allan Pettersson, *Symfoni nr 5*, symfonins fyrtoniga kärnmotiv.

Ex. 2: Allan Pettersson, *Symfoni nr 5*, codans melodiska struktur.

Särskilt femte symfonin bildade mönster för de närmast följande symfonierna på 1960-talet (nr 6–9). Gemensamt för dem är bl.a. de stora dimensionerna, det motiviska detaljarbetet, växlingen mellan intensiva klangblock och lugn avspänning, ostinatokedjor, det harmoniska elementet, samt diminuendo-avslutningar.

De stora dimensionerna: symfonierna, med en längd på 40–80 minuter i en enda sats och i den stora orkesterapparaten, ger en monumental upplevelse. Till detta kommer de stora utvecklingslinjerna med väldiga crescendo och diminuendi, långdragna ostinatokedjor.

(forts. nederst s. 470)



## ANALYS AV ALLAN PETTERSSONS SYMFONI NR 5

3)

Example 3 shows a piano introduction in two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. A wide interval (a) is marked with a line connecting a low note in the bass to a high note in the treble. A dense sequence of seconds (b) is marked with a line connecting several notes in the bass staff.

4)

Example 4 is a short melodic fragment in a single staff with a treble clef, consisting of a few notes and a rest.

Symfonins långsamma inledning präglas av kärnmotivet (ex. 3), som inleder symfonin med ett par stora språng (a) för att sedan krympa ihop till täta sekunder (b). I denna form ka-

nonföres motivet i flera stämmor och bildar en klang, som även den är baserad på kärnmotivets täta sekunder. Strax innan delens slut uppträder ett annat motiv (ex. 4), också det baserat på kärnmotivet.

Denna första del utmynnar i en enda ton (trumpeten ettstrukna c), åtföljd av korta repliker på samma ton i altfiolerna.

5)

Example 5 consists of two staves with treble clefs. The upper staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The lower staff shows a more complex rhythmic pattern with some notes beamed together and a dynamic marking of *f*.

6)

Example 6 is a single staff with a treble clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *f*.

7)

Example 7 is a single staff with a treble clef, showing a longer note value (possibly a half note or longer) with a dynamic marking of *pp*.

8)

Example 8 is a single staff with a treble clef, showing a chordal structure with several notes and a dynamic marking of *pp*.

9)

Example 9 is a single staff with a treble clef, showing a short melodic fragment with a few notes and a sharp sign.

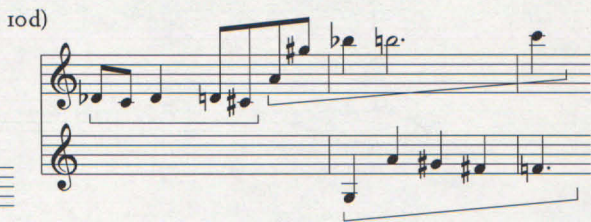
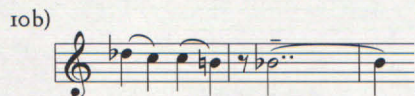
Man kan se B-delen som en form av exposition med två temadelar. Båda bygger på kärnmotivet. I huvuddelen utnyttjas motivets toner i stora språng, rytmen är pådrivande (ex. 5). Andrafiolstämman bygger under med en motorisk sekundrörelse, också denna kan härledas ur kärnmotivet (ex. 6).

Som kontrast till detta införes längre fram en tät variant av kärnmotivet, ett slags sidodel, i längre notvärden (ex. 7). Nyansen är nu *p* till *pp*, karaktären en helt annan.

Mellan dessa båda kontrasterande delar har trumpeterna, ackompanjerade av rytmiska pizzicatobasar och snabba skalor, ytterligare en annan form av kärnmotivet (ex. 8).

Ett nytt motiv, som senare återkommer flera gånger i symfonin, presenteras i denna andra del (ex. 9). Septim-intervallet tyder på släktskap med kärnmotivet.





I denna del av symfonin finns också flera exempel på hur kärnmotivet i olika utformningar återkommer i kompletterande stämmor (ex. 10 a-d).

I den långa utvecklingsdelen (C) bearbetas de tematiska idéer, som tidigare presenterats. Avsnittet är präglad av dramatiska uppladdningar och häftiga dissonanskollisioner. Kärnmotivet i olika former ger färg åt utvecklingen, som t.ex. i trombonernas dramatiska signaler (ex. 11). Ofta förekommer kombinationer av olika variationer på det centrala motivet (ex. 12).

C-delen utmärks av ett långt crescendo. Violinerna med dubblingar i blåsarerna presenterar ett långt utdraget tema på kärnmotivets toner (ex. 13), basarna vandrar i en lång kedja av kvinter, som ger uppladdningen en tonal karaktär. Melodilinjerna stiger allt högre, slaginstrumenten har intensiva rytmer, blåsarerna exploderar i dramatiska utbrott, sekundspänningen är intensiv.



13)

The image shows a musical score for four staves, numbered 13). Each staff begins with a dynamic marking 'p < ff'. The first three staves end with a fermata over the final note. The fourth staff continues with a dynamic marking 'f' followed by a crescendo line leading to 'ff'.

Ur detta kaos av toner växer en tritonusklang fram, som avslutar denna väldiga stegring och i ett snabbt diminuendo upplöses till codans f-molltreklang.

En tio minuter lång coda avslutar symfonin. Den trygga tonala förankringen skapar en avspänning efter den tidigare dramatiken. Violinerna har en långspunnen melodi i höga flageoletter, som avslutas med en kort kadensformel (se ex. 2). Både instrumentationseffekten och den avslutande kadensformeln förekommer ofta i Allan Petterssons musik. Under melodin ligger ett melodiskt ostinatomotiv, som senare blir alltmer dominerande i codan.

Även om codan utgör en avspänning i förhållande till symfonins övriga delar, är det inte

fråga om någon absolut ro. Motiv från den tidigare utvecklingen gör sig påminda, ackompanjemanget under melodierna är hela tiden rytmiskt i rörelse. Flera mindre uppladdningar kommer tillbaka, men dör snabbt ut. En stor utveckling sker genom att huvudtemat från expositionens första del växer fram (ex. 14). Andrafiolerna och oboerna startar på en liten sekund, detta intervall utvecklas sedan gradvis upp till en tritonus. På varje intervallsteg växer huvudmotivet fram i violiner och träblåsare och förlängs varje gång. Observera instrumentationen: huvudmotivet inleds med träblåsare (oftast klarinetten), flöjt-piccola faller in, till sist höga violiner. Genom dessa förändringar i instrumentationen genomgår motivet varje gång en effektfull klangfärgförändring.

Klangen är stor, inte bara på grund av den stora orkestern utan lika mycket genom att alla instrument utnyttjas med maximal intensitet. Täta intervall i klangerna, gärna sekunder, skärper denna intensitet ytterligare. Det är musik, som tar god tid på sig, musik som utvecklas i långa linjer.

Ett motiviskt detaljarbete: Flertalet av symfonierna präglas av ett ekonomiskt utnyttjande av ett motiviskt utgångsmaterial. I detta avseende kan man likna Petterssons skrivsätt vid Beethovens. Han tar gärna utgångspunkt i ett kort motiv, en kromatisk tonföljd eller ett karaktäristiskt intervallförhållande, som han sedan konsekvent utvecklar



14)

The musical score consists of three systems, each with three staves (treble, middle, and bass clefs).  
 System 1: Treble clef staff has two melodic phrases with slurs. Below it are labels for vln, picc., and klar. The middle staff has long horizontal lines with some notes. The bass staff has a simple accompaniment.  
 System 2: Treble clef staff has two melodic phrases with slurs. Below it are labels for klar., fl., and vln. The middle staff has long horizontal lines with some notes. The bass staff has a simple accompaniment.  
 System 3: Treble clef staff has two melodic phrases with slurs. Below it are labels for picc. and vln. The middle staff has long horizontal lines with some notes. The bass staff has a simple accompaniment.

med nästan seriell noggrannhet. Sådana motiv eller »urceller» kan i en utveckling användas som material för motiv med helt olikartade konturer. De kan i andra situationer förekomma som en form för ledmotiv med olika funktioner i olika musikaliska sammanhang. Ofta är detta motiviska detaljarbete inte omedelbart möjligt att uppfatta vid ett åhörande. Ibland krävs det ett närmare analytiskt studium av satsen för att man skall upptäcka den genomförda konsekvensen.

Växling mellan intensiva klangblock och lugn avspänning: tonsättaren har en förkärlek för dissonansuppladdningar, väldiga utbrott, flitigt utnyttjande av skarpa dissonanser, ett ursinnigt borrhande in i



klangmassan och komplicerade rytmiska mönster i slaginstrumenten. Dessa klangblock är ostabila och ger intryck av en vild heterofoni. Mot detta ställs avsnitt med lugna melodilinjer och en fast förankring i tonala centra, även om det sällan är fråga om traditionella tonartsmönster.

Ostinatokedjor: Det sammanhållande elementet i många avsnitt utgörs av melodiska, klangliga och/eller rytmiska ostinatton. Det finns många exempel på detta, några har redan nämnts. Den största och väldigaste stegringen finns i den nionde symfonin, ett avsnitt på hela sex minuter (sidan 99–161 i partituret).

Det harmoniska elementet: Allan Pettersson använder treklängen som en kontrast mot häftiga dissonanser. Men det är sällan fråga om långa tonartsbundna avsnitt. Snarare växlar treklängerna efter ett system, som ger intryck av lagbundenhet, men som närmast kan karakteriseras som snabba växlingar mellan tonala centra. Han använder också ofta traditionella dissonanser, som lämnas oupplösta, sett ur tonartsmönstrets regler. Exempel på denna användning av treklanger är den långa inledningen till *Symfoni nr 8* eller stråkavsnittet strax före codadelen i *Symfoni nr 7*.

Diminuendo-avslutningar: Samtliga symfonier (nr 5–9) avslutas i ett långt utdraget diminuendo. Det ger ett intryck av resignation efter de stora och väldiga utbrotten.

Utöver dessa gemensamma stildrag kan följande nämnas om symfonierna var för sig:

*Symfoni nr 6* (1963–66) har en kort långsam inledning och består sedan av två i tid lika stora delar. Den första av dessa är en dramatisk, dissonansfylld utveckling av det tematiska materialet, den andra är en 25 minuter lång del med ett slags codafunktion. Det tematiska materialet i denna avslutande del bygger på den sista av de 24 *Barfotasångerna*.

*Symfoni nr 7* (1966–67) uruppfördes av Stockholms filharmoniska orkester under Antal Doratis ledning vid en ungdomskonsert söndagen den 13 oktober 1968. Detta blev hans stora genombrott hos publiken, uruppförandet var succéartat. Symfonin är också den mest spelade av de sexton symfonierna. På tjugo år har den spelats in av fyra olika orkestrar. Den är för publiken den mest lättillgängliga av alla Petterssons symfonier.

Genom hela symfonin löper ett rytmiskt pådrivande »ödes»-motiv, som i första delen bygger upp en väldig stegring för att kulminera i en något mer statisk form. I den avslutande codan skapar samma motiv en lugn och rofylld bakgrund åt de långa melodiska linjerna. Också i övrigt är denna symfoni präglad av lättillgängliga partier med stor omväxling i struktur och instrumentation.

Även *Symfoni nr 8* (1968–69) uruppfördes av Stockholms filharmoniska orkester under Antal Dorati. Den är tvåsatsig, men de båda sat-



serna går i varandra på ett sätt som gör att man också uppfattar denna symfoni som en enda stor sats.

*Symfoni nr 9* (1970) är tillägnad Göteborgs symfoniorkester och Sergiu Comissiona som också uruppförde symfonin 1971. Den är i speltid den största av alla Petterssons symfonier (ca 80 min). Grundmaterialet i denna symfoni består av en kromatisk skala med en septimas omfång. Denna rörelse återkommer växelvis i uppåt- och nedåtgående riktning genom hela symfonin. Nästan genomgående är det fråga om en oerhört dramatiskt laddad musik utan några egentliga avspänningar. Den avslutande codadelen är överraskande kort, jämfört med vad som sker i de andra symfonierna, ca 7 minuter. Tonaliteten växlar mellan f-moll och F-dur och symfonin utmynnar i ett långt melodiskt recitativ i violinerna. Allra sist tonar ett liturgiskt amen, två mjuka ackord subdominant-tonika (B-dur – F-dur).

#### *De sista symfonierna – Symfoni nr 12*

1973 sökte Musikselskabet Harmoniens orkester i Bergen ekonomiskt stöd från NOMUS för att kunna beställa en symfoni av Allan Pettersson. Efter att beställningen blev gjord avslogs emellertid orkesterns ansökan och man tvingades säga återbud till beställningen. »Ni skall få er symfoni ändå», svarade Allan Pettersson. »Er stora vänlighet är betalning nog.»

I oktober 1974 uruppfördes symfonin (nr 11) av Harmonien under ledning av orkesterns ordinarie dirigent Karsten Andersen. Detta blev upptakten till ett fortsatt samarbete mellan det bergenska musiklivet och Pettersson.

I februari 1976 dirigerade Andersen för första gången den sjunde symfonin i Bergen. Symfonin var placerad som första nummer på programmet, efter pausen spelade Vladimir Ashkenasy Chopins e-mollkonsert. Konsertsalen var fylld till sista plats av en publik, som med förväntan såg fram mot Chopin-konserten. Men Allan Petterssons sjunde symfoni blev konsertens absoluta höjdpunkt. Det uppstod något av samma entusiastiska begeistring som vid symfonins uruppförande i Stockholm våren 1968.

Året därpå, 1977, dirigerade Andersen den femte symfonin vid en konsert i maj månad och några veckor senare presenterade Cullbergbaletten som ett inslag i årets festspel baletten »Vid urskogens rand» med musik från Allan Petterssons första stråkkonsert. Det var också meningen att samma festspel skulle avslutas med en ny symfoni – *Symfoni nr 13* – ett beställningsverk från festspelen. Notmaterialet kom emellertid sent till Bergen och Karsten Andersen bedömde det som orealistiskt att hinna prestera ett fullgott framförande av det komplicerade partituret.



Men Allan Pettersson hade stor förståelse för orkesterns situation och visade respekt för deras förslag att uppskjuta uruppförandet till nästa års festspel. När man från festspelens sida dessutom förklarade att man som ersättning för den trettonde symfonin i stället ville spela den sjunde symfonin vid årets avslutningskonsert, mötte det en mycket positiv reaktion hos Allan Pettersson. *Symfoni nr 13* uruppfördes i stället vid 1978 års festspelsavslutning.

*Symfoni nr 12* skrevs på beställning av Carl Rune Larsson, director musicus vid Uppsala universitet, som önskade manifesteras universitetets 500-årsjubileum 1977 med ett större Pettersson-verk »med tidsaktualitet i djup bemärkelse» (Allan Pettersson, författarens notat). Allan Pettersson kom samtidigt i kontakt med den chilenske poeten och nobelpristagaren Pablo Nerudas »Canto general» och fastnade snabbt för diktcykeln »De döda på torget» (översättning av Artur Lundkvist och Francisco J. Uriz). Dikterna står som ett minnesmärke över de obehägnade demonstranter som slaktades vid demonstrationen i Santiago de Chile den 28 januari 1946. Här fann Allan Pettersson en text, som hade en tidsaktualitet i djup bemärkelse:

»Mitt engagemang i detta verk är inte politiskt. Namnet på nation och namnen på människor och orter står för mig som symboler för det som har hänt och som händer runt om i världen. Hela människans historia handlar om människans grymhet mot människan – som i begynnelsen: *en individ ställdes mot en annan – och den svagare slogs ned*. När sedan de stora folkkollektiven växte fram, så fanns detta grundmotiv där och som av vissa politiker utvecklades till ett genomgående fruktansvärt tema – grymhetens. Men grundmotivet fanns och finnes alltid där! Det var i detta utgångsläge som jag engagerade mig för uppgiften att skriva ett verk med 'tidsaktualitet i djup bemärkelse'. Ingen diktning är så långt borta från 'lögn och förbannad dikt' som Pablo Nerudas, och med sin varma och djupa medkänsla med de utstötta kommer den alltid att aktualisera de högsta etiska begreppen: en värld där även den barmhärtige samariten har slagits ned. (Texten-kören ingår i ett rent symfoniskt sammanhang, utan solistiska inslag. Sålunda talar en man genom ett helt körkollektiv.)» (A. Petterssons företal i programbladet vid uruppf. i Uppsala 29/8 1977.)

För första gången sedan Barfotasångerna från 40-talets första hälft återvänder Allan Pettersson till den mänskliga rösten som uttrycksmedel. Liksom då är det den ensamma och utstötta människan som är föremål för hans skapande. Men nu är uttrycksmedlen av helt annan dimension: stor kör och stor orkester. Den 12:e symfonin missade heller inte sin effekt på åhörarna:

»*En smärtdränk skrikets symfoni!* Det är som en enda vållande lavaström, som mullrande och rytande väller fram. En våldsam anklagelse mot våldstid världen över, en våldstid, som aldrig tycks ha någon ände, bara växer. Jo, i Allan Petterssons symfoni sjunger det i slutet av vitglödgade durfanfarer om hopp och frihet, en konstnärs frihet att därom sia.» (Carl Godin, rec. i UNT; cit. efter Aare 1978.)



Symfonin blev några dagar senare också framförd i Stockholm vid två konserter. På grundval av dessa gjorde Rikskonserter en grammofoninspelning på Caprice.

Allan Pettersson lämnade inte den latinamerikanska diktningen med denna symfoni. Omedelbart började han tonsätta fjorton sånger av arbetardiktare, omramade av gammalindiansk poesi och texter av Neruda. Hans uttrycksmedel i detta nya verk, *Vox Humana*, är solister med kör och orkester.

### *Allan Petterssons ställning i tyskt musikliv*

Som jämförelse till det blandade intresset för Allan Pettersson i Sverige bör nämnas det tyska musiklivets unikt stora intresse för hans musik.

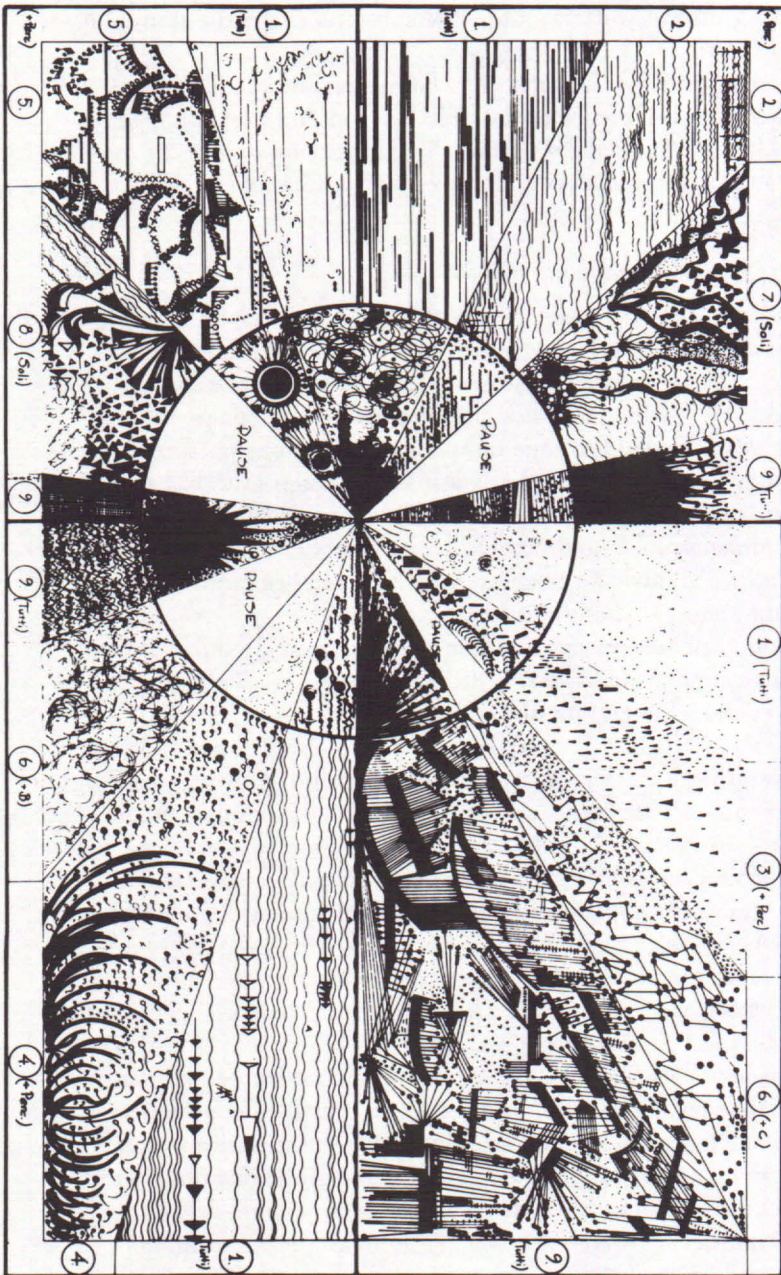
År 1985 grundades ett tyskt sällskap – »Allan Pettersson Gesellschaft e.V.» – med säte i Wuppertal. Sällskapet har som mål »att genom information och uppföranden fördjupa kunskapen om Petterssons skapande verksamhet». I en serie årsböcker vill man på sakligt grundlag föra en diskussion om hans musik och sätta in den i ett europeiskt sammanhang. Den första årsboken 1986 innehåller en kortfattad biografi, data om liv och verk, en med stor noggrannhet redovisad litteraturförteckning och citat, hämtade från hans egna uttalanden.

De följande årsböckerna visar, vilken position man ger Allan Pettersson i samtidens musikliv. Artikeltitlar från årsboken 1987 ger en antydan om detta: »Integration und offene Gestaltung. Zu Jean Sibelius und Allan Pettersson», »Pettersson und Ives», »Nicht mehr–noch nicht. Anmerkungen zu den Symphonien von Arthur Honegger und Allan Pettersson», »Pettersson und Langgaard. Zwei 'Komplementäre Aussenseiter'».

I senare årsböcker sker jämförelser med andra tonsättare: »Allan Pettersson und Carl Nielsen» och »Pettersson–Schubert–Leibowitz» (1989), »Gustav Mahler und Allan Pettersson» (1990). Årsboken 1991/92 är i sin helhet ägnad en omfattande analys av *Symfoni nr 6*. I övrigt finns det i årsböckerna andra analyser liksom generella betraktelser över hans musik.

Grammofonbolaget Classic Produktion Osnabrück har påbörjat en utgivning av samtliga symfonier. Inspelningarna görs med kontinentala orkestrar och kompletteras med utförliga texthäften. Säsongen 1994/95 genomförs vidare en omfattande Allan Pettersson-festival i området kring Köln med uppföranden av hans verk i ett stort antal orkestrar. Dessutom kommer man att arrangera ett seminarium omkring hans musik. Liknande manifestationer har tidigare gjorts för tonsättare som Gustav Mahler, Dmitrij Sjostakovitj, Sergej Prokofiev, Karl Amadeus Hartmann, Bernd Alois Zimmermann och Paul Hindemith.





Ex. 1: Sven-David Sandström, BILDER FÖR SLAGVERK OCH ORKESTER skrivet för Norrköpings symfoniorkester och uruppfört av densamma 17 april 1969. (Musikaliska akademien.)