

MUSIKEN I SVERIGE

Band IV. Konstmusik, folkmusik, populärmusik
1920-1990

Kapitel 8. Konstmusiken 1920 - 1945

(Hans Åstrand)

Modernismens inträde

Nyclassicism och nysaklighet

Perioden 1920 – 1945 i backspegeln

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



8. KONSTMUSIKEN 1920–45

MODERNISMENS INTRÄDE

Begreppet »modern musik» kan lika litet som »romantiken» okritiskt tillgripas som entydig karakteristik av tonsättare eller musikverk. Det finns en rikhaltig forskning kring begreppet (särskilt på tyskt språkområde), och liksom romantiken bör begränsas till en relativt klart avgränsad tidsperiod (se vol. III s. 13), kan det tyskarna benämner »die Moderne» lämpligen tillgripas för tiden 1890–1910, för tysk musik avlöst av en epok döpt till »ny musik», ofta liktydig med en musikalisk expressionism (se t.ex. Dahlhaus 1980 s. 279 f. och Danuser 1981 s. 13 f.). Denna »nya musik» har en flytande, kanske obefintlig hitre gräns kring 1970, då stilarna åter blandas friare och ett slags »neo/postmodernism» (se Danuser 1984 s. 392 f.) allt mer och tydligare mildrar radikalare »avarter».

Hur komplexa och mindre precisa sådana epoknamn än må vara, visar denna tidslinje hur Sverige, som så ofta, släpade något efter Centraleuropa med frisläppandet av en musikalisk modernism, flitigast skymfad med det då etablerade schönbergska dödskallemärket »atonalism».

Expressionismen och den tidiga atonaliteten brukar begagnas relativt likvärdiga som benämningar på den »modernism» som präglade Centraleuropa kring första världskriget, med »andra Wien-skolan» (Schönberg och hans elever) som främsta företrädare. Den avlöstes, mycket i reaktion mot fortlevnaden av romantiska element i form, rytmik, känslösvall, av strömningar som brukar rubriceras som nyklassicism, med Stravinsky som stilbildare och fulländare, eller – i mindre utsträckning – nysaklighet (»Neue Sachlichkeit»), där Hindemith blev ledstjärnan. Sådant insöps av utresta svenska tonsättare, Hindemith i centraleuropeisk miljö, Stravinsky särskilt i Paris.

Hindemith och nysakligheten skulle schematiskt kunna ställas mot den franska tonsättargruppen Les six, som för svenska tonsättare och musiklyssnare främst representerades av Honegger, och ett tonspråk som vi brukar beteckna som fransk nyklassicism.

Modernism kontra traditionalism

I en korrespondens med Moses Pergament ger Kurt Atterberg i ett brev följande hisnande, innehållsrika karakteristik av den svenske tonsättaren:

Ill. (höger sida): Ur Kurt Atterbergs brev till Moses Pergament 11/3 1923, det avsnitt som finns uttytt här intill. (Autograf Musikmuseet.)

»Att du skulle lancera dig som *svensk tonsättare* kunde jag ej drömma om. [...] Musikens gåva är något, som är djupare än att dess karaktär skulle kunna ändras lika fort som man ändrar skatteskrivningsort. Vill du gälla som representant för svensk tonkonst, då bör du väl också visa först din samhörighet och din uppskattning för vår musik samt helst även göra något positivt för den så som t.ex. [holländaren] Wilhelmi gjort. Det har du emellertid så vitt jag vet ej gjort, ty betänk väl att det enda riktigt typiska draget i svenskt musikkyne det är det romantiska och, så vitt jag har uppfattat dig rätt, förnekar du dettas existensberättigande nu för tiden. Så tillvida är du ju principiellt renodlad judisk tonsättare till gagnet – varför då ej till namnet också?» (Atterberg brev till Pergament 11/3 1923; Musikmuseet.)

Lika innehållsrikt är Pergaments svar följande dag:

»Jag är jude. I själ och hjärta. Och jag har *alltid* varit den förste att framhäva denna ära. Men judenheten har i tvåtusen år och ända tills för några år sedan varit ett övernationellt begrepp, *icke ett nationalpolitiskt och geografiskt* [...]

Att jag utger mig för att vara svensk och icke finne har sina vägande skäl. Trots att både jag och mina föräldrar äro födda i Finland har vi icke varit finska medborgare, lika litet som någon annan jude varit det före 1918, då min släkt fick finskt medborgarskap, och då jag redan var svensk och icke ville vara något annat.» (Pergament brev till Atterberg 12/3 1923; Musikmuseet.)

Här belyser två ledande tonsättarpersonligheter, som trots den ringa ålderskillnaden på sex år tillhörde två nästintill diametralt motsatta generationsgrupper och konstnärliga inriktningar, med slagordens övertydlighet vad som höll på att ske i svensk musik under det 1920-tal som enligt många dåtida bedömare inte alls var så glatt som schlagern sjöng om. Vi väljer ofta att betrakta det svenska 20-talet som »modernismens genombrott» i musikestetisk mening, och då bör en rad omständigheter närmare belysas. De båda brevskrivarna hör därvid till nyckelpersonerna och företräder två motpoler. (Här bortses från den antisemitiska grundton som präglade en rad dåtida yttringar.)

Motsättningen ligger inte minst i att Atterberg nu verkligen redan var en ledande tonsättargestalt i det svenska musiklivet, därtill påtagligt hävdande den nationella identiteten och företrädande den romantiska epilogen (se vol. III, s. 495 f.). De tre »bergarna» – Natanael Berg, Oskar Lindberg och Kurt Atterberg – till vilka kunde läggas Ture Rangström, som enligt Sten Broman (1982a s. 339) »egentligen borde ha hetat Rangberg» – hade intagit strategiskt viktiga positioner i musiklivet. Berg var en av stiftarna av Föreningen svenska tonsättare och dess förste ordförande 1918–24, Atterberg avlöste honom och blev samtidigt

som du uppgavs i programmet. Att du skulle lansera dig som
 som svensk tonsättare kunde jag ej drömma om. I
 detta avseende tycker jag Järnfeldt är föredömlig. Han har genom
 omständigheternas makat blivit kapellmästare i Sverige men håller
 styrat på att han som kompositör är finst. Musikens gåva
 är något som är djupare än att dess karaktär skulle kunna
 ändras lika fort som man ändrar skatteskivningsort. Vill du
 gälla som representant för svensk tonkonst, så bör du väl också visa först
 din samhörighet och din uppskattning för vår musik samt helst även
 göra något positivt för den så som t. ex. Wilhelmij gjöret. Det
 har du emellertid så vitt jag vet ej gjort, ty betänks väl att det enda
 riktigt typiska daryt i musikens musiktygna det är det romantiska
 och, så vitt jag har uppfattat dig rätt, förnekar du dettas existens-
 berättigande nu för tiden. Så tillvida är du ju principfäst
 revolutionär jädisk tonsättare till gäpet - varför då ej till namnet
 också?

ordförande i upphovsrättssällskapet STIM; deras flitiga komponerande hade just detta decennium stor genomslagskraft (se Hanson 1993).

Pergament brukar också räknas som medlem i en ny »trio» tillsammans med Gösta Nystroem och Hilding Rosenberg. Alla tre hade studerat på kontinenten och tagit starka intryck av nya »strömningar», romantiken var för dem ett förlegat musikaliskt tänkesätt, och även om i varje fall Nystroem eller Rosenberg inte kan sägas ha förnekat sin nationella identitet (medan Pergament onekligen har mera av kosmopolitism i sin musik), ville de avgjort omsätta sina utländska musikintryck i aktuella uttrycksformer.

En likhet har Atterberg och Pergament: de var båda dugliga musikkritiker och hade – inte minst Pergament – språket i sin makt, blev därför också viktiga talesmän för »motpolerna» (pikant nog avlöste Pergament, efter åren 1923–38 vid Svenska Dagbladet och 1942–56 vid Aftontidningen, 1957 Atterberg i Stockholms-Tidningen, där denne skrivit sedan 1919). Nystroem skrev f.ö. också senare intressant musikkritik (i Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning 1932–47). Så ej Rosenberg: »En kort tid som musikrecensent i Göteborg [1921] var endast deprimerande.» (Rosenberg 1978 s. 64.)

Modernismens förkämpar – Rosenberg, Broman

Med rätta kan hävdas att Rosenbergs *Stråkkvartett nr 1* (1920, uppf. 1923) stilistiskt sett är det första expressionistiska verket i svensk musik (härtill Wallner 1991:3 s. 502). Den kom med ett decenniums fördröjning, sedan Schönbergs *Stefan-George-sånger* (1908–09) introducerat ett »nytt uttrycks- och formideal som inte är något annat än den musikaliska expressionismen» (Danuser 1984 s. 35). Denna »dissonansens emancipation» (Schönberg) förändrade radikalt inte bara harmonik och kontrapunkt utan själva formläran och genrekategorierna.

Trots etablissemangets envetna motstånd blev således den ledande, flitige – »kaninartat fruktsamme» enligt Peterson-Berger i Dagens Nyheter 1926 – Hilding Rosenberg modernismens allt framgångsrikare förkämpe. Rosenberg hade redan före stråkkvartetten komponerat ett par större verk, själve Stenhammar uruppförde med sin progressiva Göteborgsorkester 1919 *Tre fantasistycken* (nu indragna) och 1921 *Symfoni nr 1* (ej utgiven). Men det var intrycken från stipendiatresan 1920 till Dresden och Paris, inte minst det omtumlande framförandet av Schönbergs kammersymfoni i Dresden (se Rosenberg 1978 s. 56 f.), som kom att prägla tonfallen. Detta skedde dock ingalunda i den extrema grad som lyser ur en av de mera berömda recensionerna av Peterson-Berger angående kvartetten: »fyra förrymda konradsbergare [= dåtidens sinnessjukhus], de där med nit och stiltrohet återge en femtes barbariska och nattomtöcknade fantasier» (DN 8/3 1923). Istället var Rosenbergs kvartett

»en sjudande brygd av idéer. Expressiv melodik [...], vitsiga scherzorytmer [...], lyrisk intimism (med nordisk ton), eleganta passageverk och en ganska bitsk och risig dramatik, allt trängdes på dessa partitursidor.» (Wallner, NM 1958/59:1 s. 4.)

Kvartetten var säkert en chock för sin publik, även för mer eller mindre garvade recensenträvar. Wallner belyser i ett annat sammanhang (1985) ingående recensentreaktionerna och de olika versioner av verket som överlevt Rosenbergs ständiga och mycket stränga granskning av egna verk, och där finns karakteristiker – »om inte rapsodiskt, så dock episodiskt», »mycket som är okoncentrerat» – som kanske delvis förklarar Peterson-Bergers hutlösa utfall (se även s. 369 f.).

Man skall också betänka att stockholmarna levde i relativ okunnighet om »atonalismens» och expressionismens framfart i Centraleuropa – Sten Broman tillgrep beteckningen »Stockkonservativholm» för huvudstadens musikliv. Det inledande uppslaget till första satsen, »Allegro energico ed appassionato», i fortissimo, måste ha väckt förundran och bävan, t.ex. med det markanta tritonusintervallet i primariens upptakt som dissonans mot understämmornas e-mollackord (se ex. 1). Att

Ex. 1: Hilding Rosenberg, *Stråkkvartett nr 1*, inledningen (autograf, MAB).

Kvartetten komponerades 1920 men uruppfördes först 1923 av Kjellströmkvartetten, i sin första version (som omarbetades 1956).

Allergo energico ed appassionato.

Viol I
Viol II
Viola
Cello

The musical score is a handwritten manuscript for a string quartet, specifically focusing on the Violin I, Violin II, Viola, and Cello parts. The tempo and mood are indicated as 'Allergo energico ed appassionato'. The score is written in 4/4 time and has a key signature of one sharp (F#). It begins with a dynamic marking of *mf* and includes a 'marc.' (marcato) instruction. The notation is dense, featuring a variety of rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and articulation marks throughout. A first ending bracket is present in the lower section of the score. The manuscript shows signs of being a working draft, with some ink bleed-through and corrections.

»melodin» sökte sig bortom vanliga diatoniska vägar illustreras tydligt av hur lätt den drygt trettio år senare lät sig infångas i en tolvtonsserie sådan Rosenberg då använde tekniken (se ex. 2) – redan senromantiken och »atonalismen» hade ju slagit in på sådana irrfärder bort från diatoniken. Detta kan inte försvara Peterson-Bergers med fleras cyniskt avvissande hållning men kanske delvis förklara den – okunnighet och ovilja fick skyla förståelse och beredvillighet.

Ex. 2: Rosenberg, skissmaterialet till 12:e stråckkvartetten, *Quartetto riepilogo* (1957) med tolvtonsserier, där första raden bygger på tonmaterialet från den första stråckkvartettens inledning (se ex. 1).

The image shows a handwritten musical score for a string quartet. It consists of several staves, each with a different clef and key signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The score is written in a sketchy, working-draft style, with some lines crossed out or corrected. The music appears to be a twelve-tone composition, as indicated by the text. The staves are numbered I through VIII, and there are some additional markings like '1)' and '2)'.

Det var ingen lätt uppgift som Rosenberg tydligen förelagt sig efter chocken av Schönbergs kammersymfoni: att söka ett nytt tonspråk i kraftmätning med europeiska stormästare: att »söka mig själv med större intensitet än någonsin förr. En stråckkvartett skulle det bli, en stråckkvartett som sprängde alla band och grep med nytänd kraft i tonerna.» (Rosenberg 1978 s. 57.)

Vägen gick inte rakt, yttre och inre hinder måste övervinnas. Den imponerande verklistan under 1920-talet pendlar mellan den sprängverkan kvartetten hade och mera traditionsbundna tongångar. Och Rosenberg förblev något av en ensamvarg.

Gösta Nystroem dröjde ännu kvar i Paris, Moses Pergament fick sitt stora genombrott först 1928 (se nedan), och Viking Dahls smått sensa-

tionella balett *Maison de fous*, beställd av Svenska baletten i Paris för en uppmärksammas premiär där 1920 (med hela 35 föreställningar) fick svensk premiär först 1973 (Stora teatern i Göteborg). Dahls balett karakteriserades av Rosenberg (1978 s. 62) »som det första moderna av betydelse i Sverige», med en impressionistisk, dissonansrik harmonik och finstämd orkesterklang (och skönjbara hantverksbrister). Den följdes i Lund och från 1926 i Varberg mest bara av enstaka folkmusikpräglade verk och drömmar om ett wagnerskt »allkonstverk». Det ena av de bevarade allkonstverken, Viking Dahls *Sjömansvisa* (1923), är enligt en bedömare »ett djupt fascinerande verk med en säregen, dov melodik i släpande taktarter och klädd i klärobskyrt genomlyst orkester-skrud» (Hanson 1993, s. 50 f.). Verket framfördes aldrig, och någon instudering skönjes ännu inte.

Ex. 3: Viking Dahl, baletten *Maison de fous* (1920), från partituret, scen IX, takterna 424-28. (Autograf, MAB.)

The image shows a handwritten musical score for Viking Dahl's *Maison de fous*, measures 424-28. The score is written on multiple staves, including vocal lines and orchestral accompaniment. The top section is marked "Mélodie" and the bottom section "Kulör". The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as "mf" and "arco mf".

Nu kan det hävdas, att läget för »ny» musik inte var så eländigt som ovanstående beskrivning av Rosenbergs vedermodor kunde ge vid handen. Wallner (NM 1971/72 s. 4 f.) säger rentav att »gäller det musiklivets förhållande till den unge Rosenberg, då går det att teckna en ganska anslående bild, en bild av öppenhet och varaktigt intresse» och redovisar drygt 80 framföranden för tiden 1916-30. Trots kritikerkårens mördande salvor visade musiketablissemangen således påtagligt intresse för nymodigheterna.

Samtidigt kan man ur samma material utläsa hur tyngdpunkten i framförd musik ligger på sådan musik som inte avlägsnar sig alltför mycket från traditionsstråken. Det är påfallande att den mest uppmärksammade andelen av musikexpressionismen, den radikalast »nya musiken» inte under sitt födelsedecennium nådde Sverige: tolvtonstekniken, som Schönberg utvecklade från 1923 och kallade »komposition med tolv toner relaterade endast till varandra». Sett i backspegeln förvånar det kanske att det skulle bli nästa generationsgrupps ledande tonsättare, Lars-Erik Larsson, som (snarast en följd av ett fåtal lektioner för Alban Berg) 1932 blev först med att skriva två tolvtonskompositioner (i *Tio tvåstämmiga pianostycken* op. 8), dock med få senare återfall. Det blev först efterkrigstidens kontinentala strömningar som förde fram tolvtonstekniken till både yngre och äldre svenska – och invandrade – tonsättare.

Även om alltså de tunga institutionerna släppte fram inte så litet av de ungas nyheter, tvingades dessa att söka sina egna vägar, liksom det målmedvetet skedde på kontinenten. Det stöd som Rosenberg fann i den svenska sektionen av ISCM (International society for contemporary music) som bildades 1923 är det påtagligaste exemplet. De 21 konserter som denna arrangerade i Stockholm 1923-30 (redovisade i Wallner 1957) innebar ett vidöppet fönster mot omvärlden och tummelplatsen för 20 svenska tonsättares 33 verk (varav 25 uruppföranden). Härtill kom den sydsvenska sektion som Sten Broman bildade 1924 och som 1925-39 gav 15 konserter med något mindre volym (13 tonsättares 23 verk, varav endast ett uruppförande: Bromans *Komposition för violin och viola op. 16*) och starkt präglade av samverkan med danska musiker (Åstrand 1971b).

Broman deltog redan vid ISCM-starten i Salzburg 1922 och var därefter som sällskapet »urtidsdjur» (enligt egen beteckning) med vid varanda världsmusikfest till 1970-talets slut (Broman 1982).

Motståndets estetik kunde belysas med två episoder. Dels det faktum att Rosenberg 1928 mitt under den store dirigenten Václav Talichs repetitioner i Stockholms Konserthus drog in sin nya symfoni – drastiskt omarbetad och uppförd först 1935 som *Sinfonia Grave* – med motiveringar som »en fränhet som verkade otyglad och som skrämde mig

[...] men som nog tilltalade Talich en del [...] och där fanns idéer som borde fått en helt annan genomarbetning» (efter Wallner NM 1972/73 s. 29). Dels ett replikskifte 1923(?) med Sten Broman, där Rosenberg skall ha hävdat: »Då och då behövs det tonala konsonanser, sa han. – Varför det? frågade jag för jag ville va[ra] alldeles obunden av tonaliteten.» (Broman 1982, s. 348.)

För Rosenberg gällde inte »atonalitet» till varje pris. Hans ständigt visade stränga självkritik tvang till obekvämlig egenrefusering av detta och många andra verk. Broman bekände sig till total obundenhet i teorin snarare än i den praktik som hans få bevarade verk från 20-talet redovisar, där den tonala friheten rör sig i kyrkotonal harmonik snarlik en »utvidgad men inte avskaffad tonalitet» som föredömet Paul Hindemith (enligt Stuckenschmidt i Sohlmans musiklexikon) så mästertligt spelade upp då. Stilen kan studeras i Bromans *Canon för klaver* (1929).

Ex. 4: Sten Broman, *Canon för klaver* (1929), inledningstakterna (autograf, MAB).

Pergament – Kallstenius

Den äldste i 20-talsgenerationen, Gösta Nystroem, levde under 20-talet i Frankrike. På längre sikt har hans betydelse naturligtvis fått tilltagande tyngd, och det är så mycket angelägnare att ställa honom vid

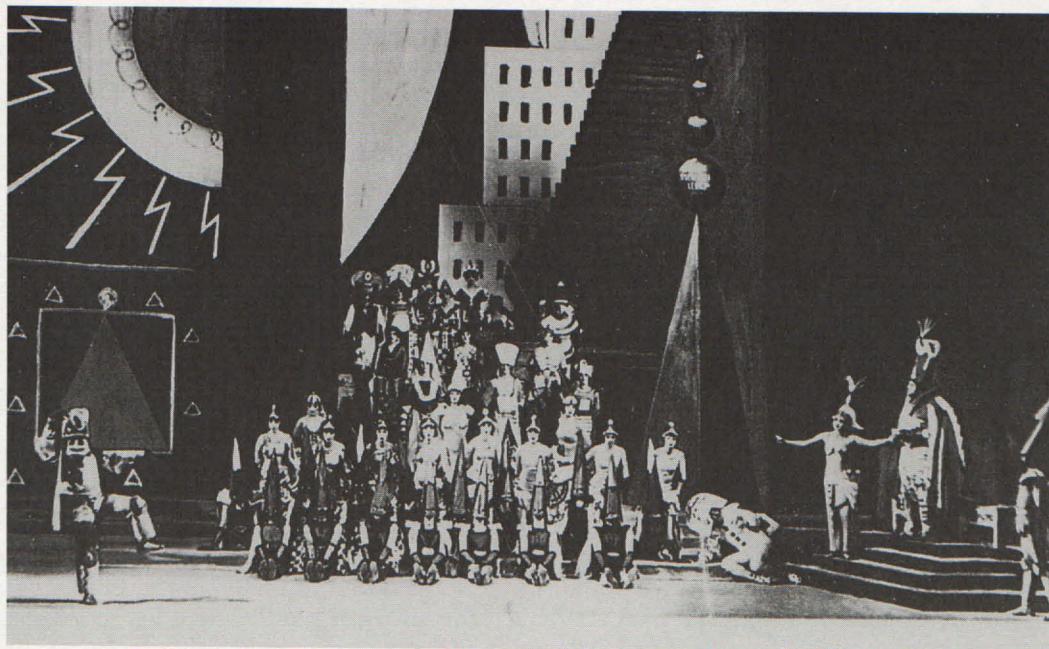
Rosenbergs sida som han kom att representera en delvis helt annan inflytelsetradition: den galliska (se nedan s. 322).

I Sverige märktes Nystroems musik således föga under 1920-talet – betydligt markantare sedan han 1932 flyttat till Göteborg –, och det samma gäller för Moses Pergament, som dessutom kom relativt sent i gång med större kompositioner. Efter uppväxten i gammaltroende judisk miljö i Helsingfors, med synagogal kantillation och jiddisch-sång, vidgade han vyerna genom universitetsstudier, violinstudier i S:t Petersburg och studier i operadirigering i Berlin, med kulmen under några Parisår i 20-talets början. Pergament kände själv två huvudlinjer i sitt musikskapande, den nordiska och den judiska (se brevet till Atterberg ovan), de löper parallellt genom hans verklista, som i *Rapsodia ebraica* (1935) och *Svensk rapsodi* över folkmusik från Älvdalen (1941) eller i sånger och körverk till betydande svenska diktare vid sidan av hebreiska vokalverk.

Sitt första monumentala verk påbörjade Pergament efter att ha hört nypremiären på Stravinskys *Våroffer* i Paris 1920, tydligen lika stormig som urpremiären sju år tidigare: baletten *Krelantems och Elddeling*, som fick sin uppmärksammade premiär på Kungl. teatern i Stockholm först 1928. Den rytmiskt vitala, polytonalt färgade musiken speglar inflytanden inte bara från Stravinsky utan också påtagligt från tysk och fransk expressionism, och det förvånar att den framgångsrika premiären, med Gösta Adrian-Nilssons kubistiska dekor (se ill.), ännu inte har fått någon efterföljd. Sin av allt att döma förnämsta syntes når Pergament i det stora oratoriet *Den judiska sången* för tenor, sopran, blandad kör och stor orkester (1944) till Ragnar Josephsons texter om judiskt martyrium och judisk trosvisshet. Musiken pendlar mellan »bred folklig körstil» och »massaker-musik, där på ett collage-artat sätt dansrytmer och militärmusik blandas med en travesti på Deutschland, Deutschland über alles och med shofarsignaler» (Wallner 1968, s. 122; se även Larsson 1979).

Som nämnts var Pergament en betydande musikkritiker, och kanske har han som sådan haft lika stor betydelse för ett gynnsammare mottagande av nya tendenser och musikverk.

En för krönikörer svårhanterlig position intog från 1920-talet en av de djärvaste och originellaste profilerna bland tonsättare som av samtiden begåvades med skällsordet »modernist», Edvin Kallstenius. Åldersmässigt tillhörde han snarast »bergarnas» generation, men han väljer i sitt tonspråk andra element än de i de aktuella »ismerna» med en harmonisk tematik som »har rikt förgrenade rötter bakåt (till Wagner, Reger, Schreker m.fl.), men dock tidigt varslade om någonting nytt» (Bengtsson 1957, s. 14). Osäkerheten inför hans tidiga verk framkallade



kritikerepitet som »omväxlande vresig, knarrig, benig, risig, knölig, knotig, kantig, bister och bitsk och ett s.k. kvickhuvud döpte tonsättaren till Gallstenius» (Connor 1977, s. 99, i en relativt fyllig översiktsskildring).

I en förhållandevis stor produktion (drygt 80 verk) som sällan spelas – bl.a. fem symfonier och fyra sinfoniettor, åtta stråkkvartetter o.a. kammarmusik, en rad sånger – avspeglas förkärleken för en harmonik med klar tonal förankring men ett ständigt och infallsrikt spel med dissonanser, i avsiktligt traditionella former. En lika insiktsfull som personlig skildring av *Symfoni nr 1* (1926) ger Kallstenius i »Modern nordisk musik» (Bengtsson 1957, s. 27–45), och hans »armonia ostinata» (»envis harmoni»; se ex. 5) bildar ofta underlag också för melodiska inslag med ledmotivisk envishet. Att dessa under 1950-talet också fick tolvtonande element (som i *Sinfonietta dodicitonica* 1956 eller *Sinfonietta semi-seriale* 1958) ändrar inte på något avgörande sätt tonsättarens sökande efter sin »fjärran klang» i Schrekers efterföljd.

Ill.: Moses Pergaments balett *Krelantems och Eldeling*, scenbild från Kungl. teatern 1928, dekoren av Gösta Adrian-Nilsson.

Ex. 5: Edvin Kallstenius' »förälskelse» i *Stråkkvartett nr 3* (1914), första satsen.

Exemplet visar en s.k. armonia ostinata (»envis harmoni») med ett nonackord som inte betar sig regelrätt utan upplöses uppåt, medan tersen *f* i det grundackord som föreligger med kvinten i basen (assess-f) tar det förväntade halvtonsteget nedåt (här till *e*).

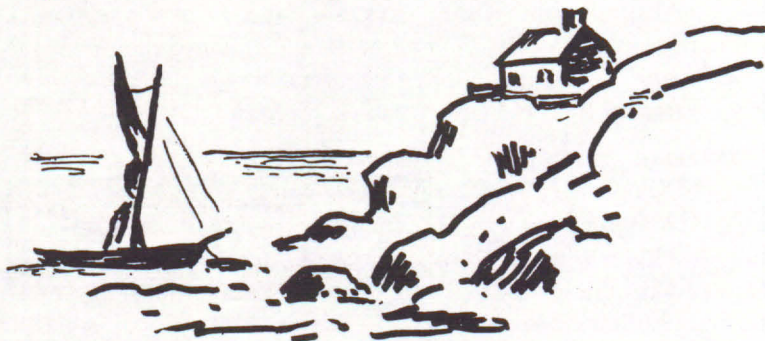


Franskt inflytande – Nystroem

Med Gösta Nystroem fick svensk musik en förnyad strömkantring åt franskt håll som inte saknats tidigare (se särskilt Edling 1982). Däremot kan Rosenberg endast i begränsad omfattning anses influerad av nyklassicism eller nysaklighet; hans livsluft förblev centraleuropeisk även när han tillgriper drag av dessa senare strömningar. Hans ofta monumentala verk som dominerar 40-talet har främst rötter i expressionismen.

Nystroem (namnets stavning är naturlig för en frankofil) tvekade länge i ungdomen mellan måleriet och musiken, och den dubbla begåvningen lär kunna spåras även i musikens originella »rumsgestaltning», ofta kraftfulla färger och vida vyer, ut mot havets horisontlinjer. Paristiden innebar stränga studier för Vincent d'Indy vid Schola Cantorum och exilryssen Leonid Sabanejev (som därigenom kom att bli handledare också för senare svenska tonsättaraspiranter, Wirén och de Frumerie, dock inte lika uppskattad; se Wallner i NM 1962/63:4, s. 7 f.) liksom överväldigande intryck av fransk och internationell musik. Att Nystroem ändå efterhand fann sin egen profil visas tidigt av att orkesterversionen *Suite lyrique* (1924) av pianosviten *Regrets* (1923) för tonsättaren och kritikern Florent Schmitt »andades nordiskt tungsinne [...] Och jag som trodde att jag var så fransk» (Wallner, NM 1959/60, s. 1). Detsamma gäller det första anspråksfulla orkesterverket, den symfoniska dikten *Ishavet* (1924–25), tillägnad polarforskaren Roald Amundsen som tog med Nystroem på en av sina expeditioner. Det blev inte så mycket »impressionismen» à la Debussy & Ravel utan den »franska» expressionismen hos Les six, främst Honegger, som inspirerade Nystroem till hans redan i *Sinfonia breve* (1929–31) uppenbara dragning åt en polyfon-polyrytmisk stil med ofta djärva dissonanser. I *Sinfonia espressiva* (1932–35) kan Nystroem anses ha nått mästerskapet (se nedan), ytterligare befast i den måhända lättillgängligare och mildare naturmålningen med havsrymd i *Sinfonia del mare* (1947–48) eller i de omtyckta *Sånger vid havet* (1939–40). (Se Christensen 1961.)

Ill.: Teckning av Gösta Nystroem i memoarerna »Allt jag minns är lust och ljus» (1968).



I den mån hans tidigare nordisk-romantiska stil förfranskades i nyklassicistisk riktning under Parisåren på 20-talet, var det möjligen mindre i anslutning till Stravinsky än till den jämnåriga Honegger. Denne räknades visserligen till Les six, men redan gruppen som sådan var heterogen, och Honegger var den som mest avvek i estetisk och kompositionsteknisk hållning i sin kombination av (schweiziskt-)tyskt och franskt – en dubbelhet som också Nystroem har i en nordiskt-lyrisk, stundom rentav tungsint ton, kontrasterad med en »fransk» elegans och spiritualitet.

Detta kommer tydligt till synes i hans redan nämnda, kanske främsta symfoniska verk, *Sinfonia espressiva* (1932–35). Om den musikaliska expressionismen förändrade både formlära och genretyper, illustrerar Nystroem det påtagligt i hela uppläggnings- och genomförandet. Hedwalls koncisa analys beskriver hur »växandets» grundprincip förlöper, hur »melodi, klang, rytm, harmonik, polyfoni, satsstruktur och instrumentation» får växa; »symfonin genomgår från sats till sats en orkestral stegring»:

»Nystroem utgår från en ensam violinlinje, som först successivt får verklig tematisk gestaltning, och i första satsen används endast stråkorkester och puka, i andra satsens scherzo utökas orkestern med träblåsare och horn, i tredje satsen, som är en passacaglia över ett tema som är utvunnet ur folkvisan 'Till Österland vill jag fara', kommer trumpeter till och i finalen basuner och tuba. Finalens huvudtema, som med sina successivt större intervall tydligt erinrar om inledningens framvaskade grundmotiv, presenteras i ett fugato, och även på andra ställen i verket arbetar Nystroem på ett sätt som påminner om satsbilden i *Sinfonia breve*. Men melodiken, som ännu har kvar åtskilligt av en 'nordisk' sorgbundenhet, är friare och mer plastisk, och överhuvud är satsstrukturen ledigare och djärvare. Som ett fruktbart nytillskott får ses den energiska motoriken i scherzo-satsen, kanske ett arv från den 'utvidgade' neoklassicismen hos tonsättare som Honegger eller Martinů.» (Hedwall 1983 s. 300 f.)

Redan upptakten överraskar med sin asketiska men detaljerat färgsatta spelöppning (ex. 6 a, nästa sida): två förstavioliner börjar i *ppp* (lento, con espressione), från tredje »taktan» (Nystroem antyder andningsrytm med streckade taktstreck och växlande taktarter, inte »tyngdpunkter» som efter vanliga taktstreck) tillkommer två fioler, antalet ökar efterhand till »tutti violini» och reduceras likadant till inledningens båda ensamma. Vid en omtagning (tutti) tillkommer basstämman i pizzicato och uttrycket växer, stegras och minskas, så småningom tillkommer en puka, mest med dova virvlar, och stråkstyrkan utnyttjas maximalt.

Även »melodivalet» är särpräglad och nymodigt. Nystroem kan ha erinrat sig hur Sibelius kan leta sig fram till ett motiv. Men så trevande och samtidigt målsökande som Nystroem spinner en »oändlig» violinlinje med nästintill alla skalans tolv toner på sammanträngt utrymme hade få tonsättare då »spänt sin båge».

Lento $\text{♩} = 60$ con espressione

a) 2 violini
Vln I *ppp* *pp* *p*

Allegro scherzando ($\text{♩} = 138$)

b) Vla *pp*
Meta div. pizz.
Vlc *pp*

c) Clar. a 2 *ff*
Vln I-II *mf*
Vla *mf*
Vlc *mf*
simile

Adagio $\text{♩} = 66$
espress.

d) Vla *p*
Cb./Vlc *pp*

Allegro risoluto $\text{♩} = 108$
molto ritmico

e) Vla
+ Clar. I
Vln II *mp*

Efter denna expansiva polyfoni i övervägande långsamt tempo följer scherzots virvlande trioler (ex. 6 b) som en drastisk kontrast. Här lyser kanske de franska intrycken från nyklassicismen tydligast igenom, i både Stravinskys anda och med anknytning till Honeggers »musique de

machines». Detsamma kan sägas om sidomotivet (ex. 6 c), som ursprungligen beskrevs som »hurlant» (vrålande). Däremot är den långsamma satsen med den redan omtalade passacaglia-basen över »Till Österland vill jag fara» (ex. 6 d) återigen mera »expressionistisk», som första satsen, och med ytterligare förstärkt färgsättning. När folkvisemotivet i sluttakterna har basunerats ut i överstämmorna, dör satsen ut med passacaglians andra led. Det sker nu i den punktering vi känner från folkvisan men parallellt därmed i sordinerad trumpet respektive horn med hänvisning till finalens magnifika fugatotema.

Detta tema sätter in i violastämman (ex. 6 e) och »är arkitektoniskt så ypperligt att det kan användas i en lärobok i kontrapunkt» (Christensen 1961 s. 84). Det har samma expansiva karaktär som första satsens tema, rytmiska element som scherzot och lånar vissa intervall från passacaglia-temat. Denna final »är fylld av kontrapunktiskt arbete med oerhört stark verkan» och förenar »konsekvens i uppbyggnaden av ett 'finalsymfoniskt' verk med strängaste enhetlighet och sammanbindande formstyrka» (Reimers 1955 s. 53 f.; där finns detaljerade och uppslagsrika analyser av alla Nystroems fyra symfonier). Som sig bör i en symfoni så påtagligt byggd i »crescendo-form» (Christensen 1961) utmynnar symfonin i en kombination av passacaglia-temat i förlängda notvärden (i kontrabas, tuba och tromboner) mot fugatemat i träblås och stråkar fram till ett klart G-dur.

Det bestående värdet i det med all sannolikhet förnämsta verket av Nystroem är en säker balansgång mellan genomtänkta nymodigheter och en klart genomförd expansiv idé. Här finns också en självklar behärskning av såväl traditionella medel som ett modernt symfonibegrepp och symfoniorkesterns färgpalett (trots en för Nystroem typisk tyngd som Tor Mann försökte lätta upp något i en senare version).

Nystroems större verk befäster, men mildrar också efterhand den polyfon-polyrytmiska prägel som lyser fram i mellankrigstidens huvudverk. *Sinfonia del mare* (1947-48) är sannolikt den bäst kända av de sex symfonierna, inramad av en »horisontton» (ett djupt *F*), en marinmålning i ett stort svep, fjärran från Debussys *La mer*, omslutande en mezzosoprans ibland expansiva sång av Ebba Lindqvists dikt »Det enda». I den fjärde symfonin, som från början (med tvekan) kallades *Sinfonia Shaksperiana* (1952), bär de fyra traditionella satserna citat av Shakespeare. Femte symfonin, *Sinfonia seria* (1963) har återblickande karaktär. Den sjätte och sista symfonin (1965) kallades först *Sinfonia azzurra* (»blå symfoni») men omdöptes till *Sinfonia transmontana* (»bortom bergen»), en anspelning på romersk-italienska föreställningar om »hitom/bortom» Alperna som geografisk och symbolisk gräns men troligen också andra hinsidestankar. Det »blåa» tycks vara sinnesanalogin hos målaren Nystroem, »F är alltid blått!», och tonen *F* är en bärande

Ex. 6 a-e: Gösta Nystroem, ur *Sinfonia espressiva* (1932-35).

Tredje satsen är formad som en passacaglia över en basmelodi, uppenbarligen »utvunnen» (Hedwalls träffsäkra ordval) ur folkvisan »Till Österland vill jag fara» men omformad till bl.a. en helt annan rytmisk figur, noterad i 5/2 men med underavdelningar genom de streckade taktstrecken i 2 + 2 + 1 halvnot (inte som ofta annars i 2 + 3 eller 3 + 2; se Christensen 1961, s. 86).

a) *Lentando rigoroso* ♩ = 66

Vln I
Vla *f*

Vln II
Vlc *f*

b) *Allegro scherzando visionario* ♩ = 144-152
con sord. *pp* *leggiero*

pp *leggiero* 3

pp

c) *Lento* ♩ = 52
senza sord. *dolce*

Vln II *pp*

Vla *pp* *senza sord.* *dolce*

Ex. 7 a-c: Gösta Nyströem, inledningen (a) till *Stråkkvartett nr 1* (1956). Nyströem bygger sin stråkkvartett i huvudsak på ett kärnmotiv bestående av en liten och en överstigande sekund (denna senare kan i Nyströems »extremt utvidgade tonalitet» ofta tolkas som en liten ters) i många metamorfoser. Inledningens kraftfullt dubbelpunkterade öppningsmotiv (à la »fransk uvertyr») kan sammanställas till den figur som i takt fem (violin I) spelas i omvändning och finns i (forts. överst nästa sida)

orgelpunkt i en eljest lika vital och kontrastrik symfoni i två stora block.

Ingen av Nyströems senare symfonier har hävdats sig väl i eftervärlden, och de kan ge visst belägg för Nyströems tvekan inför form och innehåll. Inte heller hans Selma Lagerlöf-opera *Herr Arnes penningar* (ursprungligen radiopjäs 1953 av Bertil Malmberg med Nyströems musik, radioopera 1958 och slutligen scenisk opera i Göteborg 1961) har överlevt nypremiären i Göteborg 1975, vilket kan förvåna med tanke på den utomordentligt slagkraftiga teatermusik som Nyströem eljest skrivit. Däremot har en rad solokonsertter – främst *Sinfonia concertante* (1944) för cello – blivit uppskattade, liksom rader av mästerliga sånger.

Det kan förvåna att få av de ledande svenska tonsättare som sökte inspiration och kunskap i Frankrike mera renodlat hängav sig åt den s.k. impressionismens anti-monumentalitet och skimrande färgpalett, särskilt då i Ravels efterföljd. Det påtagligaste exemplet anses Viking Dahls ovannämnda balett *Maison de fous* vara, men han fortsatte inte själv på den inslagna vägen. I det »lilla» formatet har en svensk »naturimpressionism» målats av bl.a. Nils Björkander i några pianoverk, inte minst i den omtyckta »Idyll» (*Fyra skärgårdsskisser* 1924, bättre känd i orkestrering av Tor Mann).

Andra tonsättare utanför huvudstaden – Fernström

I Norrköping verkade som lokal tonsättare Josef Jonsson med ett senromantisk tonspråk som inte fick större genomslag utanför staden, medan Gävle uppvisat betydande kyrkomusiker i Gottfrid Berg och senare Gunnar Thyrestam, samt fått sin »egen» tonsättare av betydelse med Gävle-födde Bo Linde, återbördad 1960.

För rikets andra stad fanns en rikare tradition och en tillräcklig musikalisk »infrastruktur» för en Nystroem att välja staden som tonsättarhemvist. Malmö – ofta i förening med närliggande universitetsstad Lund – blev genom Sten Broman i någon mån ett fönster mot den musikaliska omvärlden.

John Fernström hade däremot stora svårigheter att nå en publik i Helsingborg, vid vars orkester han verkade som violinist (1916-39) och intendent (1932-39), detta trots att hans »tidigaste kompositioner syftade mot en sammansmältning av en impressionistiskt färgad harmonik med klassiska formideal» (ur brev till Edvin Kallstenius 10/12 1950) och inte borde ha skrämt bort lyssnare. I Helsingborg fanns under 30-talet även Gustaf Paulson (från 1929 organist vid Gustav Adolfs-kyrkan), som med hindemithska, senare fritt tolvtonande verk blev en flitig ortstonsättare (bl.a. 13 symfonier).

Fernström säger i sina fängslade självbiografiska anteckningar (1967 s. 193) att han – till skillnad från Ture Rangström, vars sista opera *Gilgamesj* han fick i uppdrag att färdiginstrumentera – inte kunde tänka melodiskt och harmoniskt: »Jag har ju däremot alltid tänkt melodiskt och kontrapunktiskt, även om det harmoniska har färgat rätt mycket av min produktion.» Skälen till denna mera polyfona inställning ligger kanske bl.a. i att han hade skånsk-dansk bakgrund, studerat komposition för den av många sydsvenskar gärna uppsökte Peder Gram i Köpenhamn och vid tyska studiebesök (visserligen som violinist i Berlin och som dirigent i Sondershausen) mottagit starka intryck av kontinentens aktuella musik, med Hindemith som en påtaglig själsfrände. I sin mångfasetterade gärning – från 40-talet i Lund – som violinist, kapellmästare, intendent, kommunal musikledare, fick han ändå tid till flitigt komponerande (med över 100 verk) och efter tidiga försök under medelåldern ivrigt och stundom även försäljningsmässigt framgångsrikt måleri. Under Helsingborgstiden skrev han en bok till Buxtehudes 300-årsjubileum 1937, och för sin egen pedagogik i Lund två intressanta småskrifter om Vår tids tonalitetsbegrepp (1951) och De musikaliska formernas systematik (1952).

Om Fernström sålunda ansåg sig vara mera polyfont inriktad än sina äldre kolleger (i Stockholm), särskilt den beundrade Rangström, höll han i allmänhet fast vid en i senromantiken rotad tonalitet och

botten också på satsens sidotema – formen är grovt sett sonatsatsens.

Andra satsen är ett rörligt Allegro scherzando, där den lilla sekunden efterhand växer i omfång och fugeras (b), medan sista satsen, mot mångas men inte Nystroems vana, är ett Lento över sekundintervallen (c) och erinringar om tidigare motiv.



Ill.: John Fernström i sin kombinerade ateljé och tonsättarverkstad i Lund 1957 (privat foto).

klanglighet, även om han (som vännen Gustaf Paulson) ofta tillgrip kapriciösa och ironiska inslag och i en del kammarmusik drogs mot tonalitetens yttergränser. Han säger själv att hans symfonier alltid »är utpräglad tonala, medan en del kammarmusik är rent atonal» (1950 i ett ovan nämnt brev till Kallstenius).

Ett slags sammanfattande bild (en smula som Rosenbergs tolfte *Quartetto riepilogo* – »epilogen») kan utläsas ur hans *Symfoni nr 12* (fullb. 1951). I Moses Pergaments utförliga recension efter Konsertföreningens i Stockholm framförande 1953 påtalas verkets allvarstyngda

Långsamt

Fl.
mp

Ob.
mp

Fag.
mp

Cor. (F)
mp
tr

Timp.
mf

Vln I
mp

Vln II
mp

Vla
mp

Vlc
Cb
pp

prägel och att »det kanske märkligaste med denna symfoni, från personhistorisk synpunkt sett, är att Fernström här för första gången kryddat sin utpräglat tonala harmonik med modernare samklanger» (Aftontidningen).

Redan formschemat är »modernare» och undviker standardmodellens frysatsighet. Ett första större avsnitt består av en introduktion, ett allegro och ett adagio med gemensamt material (ex. 8). Mellansatsen »med det Rangströmskt klingande namnet Giga fantastica» går i rykande 6/8-rytm, och finalens Allegro omramas av ett Grave.

Ex. 8: John Fernström, ur *Symfoni nr 12* (fullb. 1951). Här återges introduktionens motiv, med nio kromatiska intervall som efter en upprepning av tonerna 4-9 blir en regelrätt tolvtonsserie, i fortsättningen fritt behandlad.



*Lars-Erik Larsson, Gunnar de Frumerie, Erland von Koch (stående fr.v.),
Dag Wirén och Ingemar Liljefors (sittande fr.v.). Fotot togs i april 1961 i samband med att
kammarmusikföreningen Samtida musik hade utdelat beställningar till dessa fem »30-talister».
(Svenskt pressfoto.)*

NYKLASSICISM OCH NYSAKLIGHET

Var 1920-talet modernismens genombrott, med förgrundsgestalter av rang som Nystroem, Rosenberg och Pergament, kom 30-talet att efterhand domineras av nästa tonsättartrio, med en uppenbar motsatt inriktning: Dag Wirén, Lars-Erik Larsson och Gunnar de Frumerie. De illustrerar hur nya stilmedel kan kombineras och undgå etiketter som »expressionism» och »nyklassicism». Hos dem tillkom också påtagligt den nya hållningen till komponerandet som i någon mån kan beskrivas med den i musikvetenskaplig vokabulär förr ofta brukade men ohanterliga termen »nysaklighet».

Europeisk nyklassicism och nysaklighet

En »nyklassicism» hade växt fram i Europa som ville ersätta högro-mantiken med »klassiska» drag, där Busonis »unga klassicitet» (en ordform vald för att undgå det då så pejorativa »klassicism») satte Mozarts »serenitas» som inbegreppet för den sant absoluta musiken. I denna anda kom Stravinskis utveckling efter 10-talsbaletterna mot återan-knytning till 1700-talet former och tonsättare liksom Hindemith och Les six med »antiromantisk» hållning att i mycket också spelas ut mot den s.k. andra Wien-skolan kring Schönberg och hans elever.

Teoretisk och teknisk underbyggnad fann de unga i uppmärksamma-de arbeten av August Halm om den (nya) melodisk-polyfona re-spektive (föråldrade) harmonisk-tematiska »kulturen» (1913) samt i Ernst Kurths mycket flitigt studerade Grundlagen des linearen Kontra-punkts (1917) om Bachs melodiska polyfoni – bl.a. Rosenbergs »bibel». Återblickandet innebar inte minst att man såg »sakligare» på kompo-nerandet och bl.a. tog upp stilgrepp och genrer från förr som serenaden, divertimentot, danssviten, variationsformer, allt i olika polyfona skrivsätt (kanon, fuga o.s.v.). Det fanns också en strävan till kollektiv solidaritet t.ex. i Hindemiths »bruksmusik», inte minst för ungdom och amatörer, och när en Milhaud tonsatte texter från frökataloger, lyste gamängens strävan att »bräcka borgerskapet» igenom.

Utländskt och inhemskt

Tämligen snart efter andra världskrigets slut, när ännu de unga tonsättarna gjorde ivriga ansträngningar att hinna ifatt och alldeles särskilt fånga upp den »andra Wien-skolans» nyvinningar, utkom ett viktigt arbete om den »nya» musikens läge, sådant det alltjämt i många avseenden angav förkrigstidens strömningar: Karl H. Wörners *Neue Musik in der Entscheidung* (1954). Grundtesen i framställningen är att den nya musikens höjdpunkter ligger i de fyra tonsättarna Schönbergs, Bartóks, Stravinskys och Hindemiths konstnärliga insatser, och genombrottet skedde under de femton åren mellan 1909 och 1924. Rosenberg, Nystroem och Pergament hamnade mitt i denna fas, 30-talisterna fick snarast följa med i befästandet av de fyra mästarnas »prestationer». Valmöjligheterna fanns, alternativen blev allt tydligare.

Utän att här gå närmare in på vilka konstnärliga och tekniska element som utmärker de fyra hörnspelarna, kan det sättas slagordsliknande etiketter på den musik de då skrev. Schönberg var på väg mot tolvtonsteknikens uppbyggnad; Bartók var den store förnyaren av folkmusikarvet, fjärran från det nationalromantiska synsätt som dominerade även svensk senromantik; Stravinsky var »förrädaren» som höll på att överge sin ryska *Våroffer*-stil för nyklassicismens virtuosa spelstilar; Hindemith balanserade mellan den »nya saktligheten» och *Marienlebens* djärva, »utvidgade men inte avskaffade tonalitet».

Tidigare har konstaterats att Schönbergs vägval inte blev aktuellt i Sverige förrän Måndagsgruppen – via de andra tre hörnspelarna! – grep sig an med att införliva element i sina tonval. Dock kom ju den tidige Schönberg att spela en viktig roll för bl.a. Rosenberg. Och framförandet i den svenska ISCM-sektionen 1924 av *Kammarsymfoni op. 9* med tonsättaren som dirigent blev kanske för stockholmarna lika omtumlande som den blivit för Rosenberg i Dresden fyra år tidigare. Armas Järnefelts framförande av det tidigare oratoriet *Gurrelieder* på Kungl. teatern 1925 fick inte längre samma chockverkan.

Överraskande är att Bartók egentligen heller inte förrän sent kom att få någon betydelse som inspiratör för en samtida tonsättares hantering av det egna landets folkmusikarv. Hans musik dök sporadiskt upp i Sverige på 20-talet (efter att Ignaz Friedman redan 1911 spelat en av de två rumänska danserna i op. 8 a). Men förmodligen skrämdes försiktiga kolleger och inte minst publiken av Bartóks radikala nymodigheter, såsom i *Danssvit* (1922; uppf. i Göteborg redan 1926) eller det beramade och av kritikerna nedsablade egna solistframträdandet 1934 i Stockholms konserthus med den då rabulistiska *Pianokonsert nr 2* (Åstrand 1982). Rabulisten dolde etnologen och tonsättarens framtidspräglade sätt att förnya konstmusiken genom att gå direkt till sanna, ädla källor

i folkdjupet. I Sverige dominerade »bergarnas» nationalromantik, och den fortsattes i mångt och mycket av 30-talisterna.

Däremot fick de båda andra nyckelfigurerna, Stravinsky och Hindemith, större betydelse både för de utresande unga svenska tonsättarna och hemma i det svenska musiklivet. Nystroem och Pergament har som redan framgått omvittnat vilka starka intryck de tog av deras verk, och för 30-talisterna hade Hindemiths attityd till tonartsfrågorna sin givna betydelse (Erland von Koch avsåg på flera musikvänners inrådan att studera för honom i Berlin just som nazisterna tvingade honom ur landet).

30-talisterna i svensk historieskrivning

Mitt i en påtaglig avsaknad av enhetlighet hos de unga under 30-talet kan man skönja drag av den nya sakligheten i skrivsätt och verkategorier. Wirén slog visserligen igenom med sin *Serenad för stråkorkester* (1937), i alla avseenden »nyklassicistisk», men höll främst fast vid symfonin och stråkkvartetten som genre, dock allt annat än romantiska i tonspråket. Larsson å sin sida godkände inte sina senare symfonier (annat än enskilda satser) och kallade sitt internationella genombrottsverk diminutivt *Sinfonietta* (1932), enbart för stråkorkester. de Frumerie kom aldrig närmare symfoniformen än i en *Symfonisk ballad*, som snarast är en pianokonsert. En kort genomgång av dessa tre ledande svenska 30-talister vill belysa något av »stilskiftet» gentemot den föregående trion och visa att det inte finns någon passande samlingsrubrik.

I den brist på översikter av svensk nutidsmusik som alltjämt råder är det värdefullt att parallellt läsa och jämföra den historieskrivning om svensk 30-talsmusik som består av Connor (1977, s. 305-33) och Wallner (1968, fr.a. s. 136-48). Wallner visar i det nordiska perspektivet hur de tre unga i anslutning till och efter sina studieår på kontinenten (Wirén och Frumerie hela tre år, främst i Paris, Larsson knappt två år i Wien och Leipzig) snarast tog avstånd från det radikalt nya och valde förebilder som Honegger och Hindemith på väg mot en »nyklassicism», för Frumerie med »neobarocka strömningar» »mot ett tonspråk som kan kallas 'nyromantiskt'». Det av Nystroem initierade framförandet i Stockholm 1927 av Honeggers »dramatiska psalm» *Le roi David* gjorde på Frumerie »ett fullständigt revolutionerande intryck», hos Wirén öppnades ögon och öron som »hörde vad de förut varit döva för» (se Musikvärlden 1945 nr 9 resp. nr 1), medan Larsson var svalt intresserad.

Connor ser med kritisk ironi på »experimenterandet med de tolv tonerna» och betonar t.ex. hur Larsson efter flerfaldiga »behov att ta itu med tolvtonssystemet», »sin jakobsbrottning med materialet» i den uppmärksammade *Missa brevis* (1954) o.s.v. alltid återvänder till en »na-

turlyrisk idyllton». Den motsättning som i tal och skrift ofta polariserats kring »modernismens» banbrytare – främst Rosenberg, korad snarare av motparter än av honom själv – gentemot exempelvis denna »neoklassicistiska» eller »nyromantiska» 30-talstrio Wirén, Larsson och de Frumerie kan ju sägas vara förhållandevis generell i många tider och kulturkretsar, och den fick en påtaglig fortsättning i konfrontationer mellan den s.k. Måndagsgruppen och de s.k. 50-talisterna (se s. 397 f.).

Connor säger med rätta att 30-talisterna inte var en enhetlig grupp med gemensam estetik eller en viss sorts kompositionssystem. Likväl fick de det gemensamt att inte lika påtagligt som Rosenberg eller – i mindre utsträckning – Nystroem, Pergament ansluta sig till radikalarre nya strömningar. Ändå fick de genom sina omfattande utlandsstudier god inblick i dem: Larsson för som stipendiat 1929 till Wien och studerade någon tid för Alban Berg »men trivdes inte utan flyttade över till Leipzig» (Bergendahl 1972, s. 143), inte utan en viss beundran för Hindemith i bagaget. de Frumerie fick efter en braskande triumf som 20-åring i Hirschs pianomagasins kompositionstävling 1928 (med alla tre pris) det eftertraktade Jenny Lind-stipendiet 1929 för tre år framåt och skrev lyriska tackbrev hem till akademien från Wien (hos Schönberg-eleven Erwin Stein), München, Mondsee i Salzkammergut och främst Paris (återgivna hos Åstrand 1987). Wirén uppbar treårigt tonsättarstipendium 1931-33 och valde Paris, där Nystroem ordnade bostad. Båda sökte upp dennes omtyckte lärare Sabanejev, säkert på Nystroems anmodan.

Av intresse är att läsa deras minne om dessa studier 30 år efteråt (Wallner, NM 1962/63): Wirén hävdar att Sabanejev »har betytt ytterligt litet för mig»; Frumerie tyckte då att lärarens kontrapunktundervisning var »mångstämmig (5 st. och däröver) efter stränga regler, och som jag då tyckte, komplicerad men intressant», studietiden var »helt kort». I hans stipendiatrapport 1930 var Sabanejev »en utomordentligt god lärare i komposition och kontrapunkt [...] att arbeta med honom var ytterst givande» (Åstrand 1987). Kanske krävdes entusiasm av en stipendiat, kanske hade minnesbilden bleknat, i varje fall valde de unga senare andra vägar än den äldre kollegan Nystroem.

Lars-Erik Larsson, den mest betydande och uppskattade tonsättaren i trion Wirén, Larsson, de Frumerie, skall här endast kortfattat beröras eftersom han återkommer mera utförligt senare (s. 385 f.). Jämförelsen med de övriga visar att tonsättarpersonligheten och dess utveckling har fler och mera komplicerade drag. Grovt sett bär Larsson en stämpel, snarlikt den som Wiréns *Serenad* satt på sin upphovsman, genom *Pastoralsviten* (1938), med en »för Larsson typisk, lättfotad och rytmiskt pikant stil» (Brodin 1954 s. 170), balanserande nyklassicism med senromantik och nysaklighet. Hans internationella genombrott med *Sinfonietta* vid Världsmusikfesten i Florens 1934 (Broman 1982 är en livfull dokumentärrapport) har en vital nyklassicistisk, saklig och »oromantisk», harmoniskt relativt djärv hållning. Han gjorde därefter flera försök att bryta sig ut ur den mera lättköpta senromantikens stiltröjor.

Detta skedde genom uppmärksammade verk som den trestämmiga *Missa brevis* för kör a cappella (1954) med avancerad harmonik och medeltida stämföringsdrag eller de nästintill tolvtonande *Orkestervariationerna* (1962). I den rika produktionen dominerar »återgångarna» till musik av »den öppna, spontana och vänliga musikanten» (Hedwall 1983 s. 319).

Dag Wirén

Dag Wirén, den äldste i trion, har inte ägnats tillnärmelsevis samma uppmärksamhet som den mycket spelade Lars-Erik Larsson. Dock har hans något sparsammare och ofta genrespecifika produktion följts med intresse av musikinstitutioner och musikliv, och dess särdrag har getts en framträdande roll i den sparsamma historieskrivningen. I den nämnda självbiografiska skissen (*Musikvärlden* 1945:1) berättar Wirén om konservatorieårens betydelse för hantverket, medan överraskande nog de tre åren i Paris egentligen inte lärde honom något nytt – det var musiklivet och kontakten med andra konstyttringar som blev »av en fundamental betydelse». Med god självkänedom betygar han sitt ogillande av »programmusik», medan i »den symfoniska och kammarmusiken [...] tonsättarens känslor och upplevelser får sitt största och tydligaste uttryck». Hans ofta citerade musikaliska credo är värtaligt: »Jag tror på Bach, Mozart, Nielsen och den absoluta musiken.»

I en relativt tillbakadragen tillvaro, där kritikergärningen (*Svenska Morgonbladet* 1938–63) blev det utåt synliga, kom Wirén att mycket målmedvetet och förhållandevis ostörd av senare utvecklingar i musiken söka sig vidare mot ett alltmer konsekvent och genomgripande »segt borrhande ned till *metamorfosteknikens* källsprång» (Connor 1977, s. 318; se även Bergendal 1972, s. 245 f.), som synes ha särskilt omhulrats i Skandinavien efter andra världskriget (se Bengtsson 1957). Under mellankrigstiden dominerade något mera ett annat drag, som särskilt tilltalat en större publik och kommit att delvis skymma den mera djupgående bilden: »en pastoral, elegant diverterande stil» (art. »Wirén» i Sohlmans musiklexikon). Genombrottsverket, *Serenad för stråkorkester* (1937), vid sidan av Larssons *Pastoralsvit* sannolikt ett av de utomlands mest spelade svenska verken, är det mest kända i raden av kompositioner präglade av »ett sunt och humoristiskt musicerande». Mot detta står de båda avgörande verkgrupperna, fem symfonier och lika många stråkkvartetter (av vilka förstlingsverken i båda fallen utdömts som »studieverk»).

Om en sammanfattning av Wiréns position under 30-talet skall ges, får den snarast karaktären av den måttfulle nyklassicisten med en viss anstrykning av den franska nyklassicismen hos tonsättargruppen Les Six. Denna bild kom att få sin metamorfos efter kriget i utvecklingen

Allegro molto M. J = 138

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso

Ex. 9: Dag Wirén, *Serenad för stråkorkester* (1937), inledningen. Verket är en världsberömd illustration till tonsättarens diverterande sida, med »en egen, envis rytmisk puls, ett sug som omedelbart rycker lyssnaren med sig. Ironi, humor, knapphändighet, understatement är ytterligare drag som karakteriserar det wirénska tonspråket» (Connor 1977, s. 318).

mot en alltmer koncentrerad, ja asketisk motivbehandling, med en efterhand utpräglad personstil av en »nordisk» ton med få paralleller.

Samtidigt som Wirén och andra i den världsberömda *Serenad för stråkorkester* kunde se ett nästan otypiskt verk, inrymmer den uppenbarligen flera element som konstituerar huvuddrag i hans produktion. Dit hör lättheten i handlaget och den klara formen, det tydliga formatet, som i Parisårens *Sinfonietta* och i *Liten svit* (1941; tillägnad vännen Larsson), eller en ironisk distans (*Ironiska småstycken* för piano, 1942-45, och kanske också den främmande fågeln »Annorstädes vals» i 1965 års Eurovisionsschlagertävling).

Inte oväntat »fördjupas» denna bild efterhand i symfonierna och stråkkvartetterna. Koncentrationen till dessa genrer betydde också att Wirén nästan helt avstod från den då allmänt odlade solosången eller körmusiken, liksom från flertalet tonsättares dröm om »Den Stora Operan». Däremot skrev han – väl mest för brödfödan – ganska flitigt teater- och filmmusik, flera baletter och radiosångspel, där det ofta citerade credots tro på den absoluta musiken kanske kom en smula i kläm.

Ex. 10 a-d (nästa sida): Dag Wirén, ur *Symfoni nr 4* (1951-52). (Se huvudtexten s. 338.)

Från den musikantiska, rytmiskt livfulla och diverterande musik han från början skrev växer under 40-talet nya klanger och tekniker fram (härtill Bergendal 1972 s. 245 f.). I *Symfoni nr 3* (1943-44) prövar

Tempo moderato M. $\text{♩} = 66$

Clar. I

a)

Clar. I *p*

Fag. I *p*

Vla *pp*

Vlc *pp*

(Tempo moderato M. $\text{♩} = 66$)

b)

Vln I *ppp*

Vla *ppp*

Vlc div. *ppp*

Cb. div. 8va b. *ppp*

Molto vivace M. $\text{♩} = 160$

c)

Vln I (Vln II 8va bassa) *p*

Fl. Clar. *mp* *f*

Cor.

(Molto vivace M. $\text{♩} = 160$)

d)

Vlc/Cb. *mf*

Vln I-II *f*

pizz.

han »den 'groddeknik', som han i senare verk har upphöjt till princip» (Hedwall 1983 s. 320). Man har också tyckt sig höra förnyade impulser från Sibelius. Skrivsättet har i den följande *Symfoni nr 4* (1951-52) utvecklats till en »självpåtagen sparsamhet» (Bergendal, NM 1964/65 s. 25) som arbetar med ett minimum av material, vilket emellertid genomgår ständiga och intrikata förvandlingar.

Denna teknik kom att kallas metamorfos, ett begrepp som har sin egen historia och kan ses som en utbildning av urgamla variations- och transformationsmanér. Det fanns då också ett par berömda verk med det namnet, Hindemiths *Symphonische Metamorphosen über Themen von C. M. v. Weber* (1943) och Richard Strauss' gammelmansvisdom *Metamorphosen* (1945), en »studie för 23 solostråkar». Dansken Niels Viggo Bentzon ville rentav hävda »at metamorfosen er vor tids form [...] en forfriskende, helt naturlig udbygning af den europæiske musiks grundelementer» (Bengtsson 1957 s. 192 f.). »Vår tids» syftar på »den tidens» och begränsas till några få viktiga tonsättare, som hans danske kollega Vagn Holmboe, och alldeles särskilt medvetet – och envetet – Wirén.

En kort genomgång av Wiréns fjärde symfoni kan illustrera både »sparsamheten» och raffinemanget i metamorfosarbetet. En soloklarinet blåser en försiktig rörelse upp och ner över en kvint (ex. 10 a), först med mollters, som upptaktslikt glider över durtersen upp till kvintan, och motrörelsen till fagottens omtagning antyder att det inte är enkel diatonik («e-moll») som gäller utan friare intervallspänningar. En typisk staccaterad triolrörelse (i terser) rubbar eftertänksamheten, men motivet grubblar vidare för att reduceras till »molltersen», tills det (ex. 10 b) får en orolig rytm och växer vidare, över oktavutrymmet, med fortsatt »symfonisk» behandling innan allt avstannar och återgår till inledningsfrasen.

Andra satsen är »enklare» i uppläggningsen, en virvlande staccaterad 9/8-rörelse som är urtypisk Wirén, också när triolen bryts upp med vitaliserande pauser (ex. 10 c-d), men som innehåller tonsteg direkt utvunna ur »grodden»; en hastig septolrörelse från första satsen dyker upp några gånger som påminnelse, dynamik och färgsättning spelar över hela spektrum och dör åter ut i pianissimo.

Tredje satsen börjar ånyo trevande i samma »e-moll»-kliv, får snart sextondelsflyt och senare häftig lombardisk rytm. Huvudtanken återkommer ett par gånger i ensam relief och får efter tre dramatiska generalpauser slutordet, i soloklarinetten över en öppen cellokvint – på *e*.

I Wiréns sista symfoni, *Symfoni nr 5* (1964; uruppförd av radions symfoniorkester under Sixten Ehrling), har askesen i tematisk släktskap drivits ännu längre (samtidigt som »grodden» med två fallande små terser och en liten sekund som bindeled, *ass-c-cess-ass*, är syskonlik fjärde symfonins motiv); i *Stråkkvartett nr 5* (1969) har Wirén »fortsatt att 'krypa in i sig själv'» – denna hans nakna musik är »ensam och allvarlig lyrik» (Bergendal 1972). Det är ännu alldeles för tidigt att

gissa hur många som är beredda och rustade att följa Wirén ut i den inte bara musikaliska och musikantiska utan också – jämfört med hans kolleger – utpräglat intellektuellt underbyggda sparsamhetsprägel som blev hans adelsmärke.

Gunnar de Frumerie

Gunnar de Frumerie kom med något av underbarnets snabba utveckling tidigt att inta en aktiv plats i musiklivet, under tidigare år som framgångsrik konsertpianist. Uppvuxen i ett musikaliskt hem fick han redan som tolvåring pianoprofessorn Lennart Lundberg som lärare, kom tre år senare in på musikkonservatoriet hos Lundberg samt studerade kontrapunkt och komposition hos Ernst Ellberg, direkt följda av de tre redan nämnda stipendiatåren i fr.a. Paris. Som pianist var han bl.a. aktiv i Fylkingens första period (från 1933), där egna och kollegers verk ännu blandades med äldre kompositioner. Senare var han bl.a. pianolärare vid musikhögskolan (1945-74).

Om i en schematisk kategorisering Larsson står för den svenska nyromantikerna med flera, ofta spännande utbrytningsförsök och Wirén söker sig fram längs en nyklassicistisk bana, kan de Frumerie betecknas som något av den borne naivisten och fullblodsmusikanten, inte utan påverkan av »neobarocken» i sitt flitiga val av formmönster som chaconne, partita eller passacaglia, likväl relativt tillfreds med senromantikens harmonik och genrer. Hans lista domineras inte bara av pianomusik utan främst och sannolikt med mest bestående värde av solosången, med ett drygt flundrat skiftande exempel.

Gunnar de Frumeries känsla för och känslighet inför diktarordet förklarar varför han själv lade vikt också vid sina större vokalverk. Likväl har det på sin tid välkomnade oratoriet *Fader vår* för sopran, kör, stor orkester med orgel (1946) eller hans enda opera, det lyriskt melankoliska sagodramat *Singoalla* (Viktor Rydberg; uppf. 1940) inte införlivats med standardrepertoaren, trots nyinstudering och grammofoninspelning av operan. Den tidigare ofta spelade *Pastoral svit* för flöjt, harpa och stråkorkester (1933; orkestrering av ursprungsversionen för flöjt och piano), pianoverk som *Chaconne* (1932) eller de senare konserterna för skilda instrument med orkester torde alltid finna spelutrymmen.

Gunnar de Frumerie framstår som en i bästa mening naiv, musikantisk och frodig tonsättare som har den lika frodige konsertpianistens solida bakgrund och som av omfattande studier också i utlandet har bevarat tron på den »romantiska» attityden till komponerandet. Ändå tog de Frumerie som kollegerna starka intryck inte minst av Honegger, och han tillgrep ofta äldre formmönster i den variant av nyklassicism som kallats nybarock.

Andante. Gunnar de Frumerie

Sång

Piano

p *mp* *espr.* *poco rit*

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

Tranquillo (un poco meno mosso)

När du sluter mi - na ö - gon med din

ppp

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

go - da hand blir det ba - ra

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

ljus om - kring mig som i so - ligt land.

Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

Ex. II: de Frumerie, *När du sluter mina ögon* (Lagerkvist; 1942). Denna omtyckta sång visar hur de Frumerie, här med (forts. nästa sida.)

Alltifrån brådmogen ungdom har de Frumerie likväl självvalda begränsningar: en längre symfoni blev aldrig skriven, däremot brett uppbyggda symfoniska verk, förutom *Symfoniska variationer* (1941) bl.a. *Symfonisk ballad* med solistiskt piano (1944) och *Variationer och fuga* (1932; även den för piano och orkester); detsamma gäller hans talrika och om-

tyckta soloinstrumentkonserter. Han har också ett slags »stämpelmusik» som de flesta känner igen, möjligen utan att känna upphovsmanen, t.ex. den tidiga *Pastoral svit*. Denna är inte diverterande eller lättfotad som Wiréns och Larssons utan närmast ömsint lyrisk och naturinspirerat harmonisk.

Hos de Frumerie skedde en utveckling bort från det mera frodiga och mustiga, nästan i Brahms' anda, och ambitionen blev att inte överlasta (t.ex. i orkestern, som det stod på en varningslapp på flygeln). Oviljan att teoretisera eller kommentera kunde dölja en starkt självkritisk genomarbetning av materialet. En av de få inträngande analyser som Frumeries verk underkastats – Axel Helmer (i NM 1962/63:9, s. 30 f.) om *Pianotrio nr 2* (1952) – visar hur det genomgående tersmotivet har nästintill seriell stringens, utan att i tolvtonsmanér överge tonartsanknytningarna. Tekniken kan också erinra om det wirénska metamorfosarbetet. En rad värdefulla kammarmusikverk bildar en huvudgrupp, flera med piano där han själv i allmänhet var den insiktsfulle pianisten.

Mycket tyder likväl på att hans omkring hundra solosånger är den sanna tyngdpunkten. Som framgår av det redan anförda exemplet ur de många Lagerkvist-sångerna (ex. 11) är det lyrikern och inte konsertpianisten som tonsätter kräset valda diktardord, pianostämman vidhåller ofta ett stämningsanslag och följer varsamt sångstämman. I stridsvimlet under mellankrigstiden och närmast efter världskriget målade naivisterna de Frumerie tryggt vidare med självvald och ansad palett.

små men raffinerat skiftande medel, belyser texten, t.ex. hur det förtröstansfullt ostinata H-dur stiger mot allt ljusare klanger men också i en senare mellandel »förmörkas» till parallelltonartens giss-moll vid »i skymning». (Härtill L.-J. Lönn 1974.)

Ex. 12: Gunnar de Frumerie, *Chaconne* för piano. Verket stämmer väl med den klassiska definitionen på barockens formtyp, här varianten med en tydlig ackordföljd i en åttataktig period (alltså utan den »ostinata», upprepade basstämman som också var vanlig för den snarlika variationsform som ofta fick beteckningen *passacaglia*). Den påtagliga motrörelsen i överstämman och basstämman bibehålls i princip i de

Gunnar de Frumerie

åtta »variationerna», som efterhand växer i komplexitet och klangfullhet mot en återtagning i större ackord av huvudmotivet, Grandioso, och två taktens slutkläm (coda) i allargando.

»Fyr- och femväpplingar»

I Stockholm fanns vid sidan av den utpekade 30-talstrion flera andra tonsättare med i stor utsträckning likartad attityd till stilval, om också skiftande uttryckssätt. Som en fjärde i trions utväxt till »fyrväppling» (hans egen beskrivning) läggs gärna generationskamraten Erland von Koch (se hans Musikminnen 1989, s. 222), som i en lång verklista uppvisar den påtagligaste anknytningen till svensk folkton. Efter grundliga och koncentrerade konservatoriestudier 1931-35 (komposition, dirigering, piano, organist- och kantorsexamina) samt två utlandsår (Berlin med utflykter) kom han att under ett antal år framträda som dirigent vid Radiotjänst och med gästspel vid olika orkestrar men främst att komponera ett betydande antal verk i »alla» genrer, bl.a. mycken filmmusik. Därtill kom 23 års (1953-75) undervisning i harmonilära vid musikhögskolan i Stockholm.

Genom ett omfattande studium av främst Dalarnas folkmusik kan von Koch i betydande omfattning sägas föra en nationalromantisk attityd vidare i svensk musik, och »den friskt och effektfullt instrumenterade, ofta folktonsklingande musiken har gjort honom till en av de utomlands mest spelade svenska tonsättarna», en musik som »med sin rytmiskt diverterande stil närmast är att beteckna som nyklassicistisk» (Haglund, Sohlmans musiklexikon). Verktitlarna i en av hans bäst kända orkestertrilogier belyser verkningsfullt en sådan karakteristik: *Oxberg-variationer* (1956; enligt Musikminnen 1989, s. 164, »efter hård sovring» sexton variationer), *Lappland-metamorfoser* och *Svensk dansrapsodi* (båda 1957).

En annan som också kan sägas tillhöra 30-talsgenerationen är Ingemar Liljefors. Son till tonsättaren och dirigenten Ruben Liljefors kom han som sjuttonåring in på musikkonservatoriet, där han senare blev lärare (1938-73) i först piano och därefter i harmonilära. En viktig utbyggnad blev hans instiftande av kammarmusikföreningen Fylkingen 1933, betydelsefull hans funktion som tonsättarföreningens ordförande 1947-63, och dessa administrativa uppgifter kan förklara att hans kompositionsförteckning är relativt sparsam. För Hedwall (1983, s. 325) står »hans övervägande lyriska temperament» i överensstämmelse med »det svenska 30-talets 'romantiska klassicism'». Hans stråkkvartett (1963), som kanske är hans främsta verk, kan jämföras med det bästa Larsson eller Wirén skrev för denna krävande genre, dock annorlunda i sin naturlyriska expressivitet.

Till raden av svenska tonsättare under första halvseklet, som inte av hävd förs till generationsgrupperingarna, hör Albert Henneberg. Efter studier för Ernst Ellberg i Stockholm och fyra år i fr.a. Wien och Paris skrev han vid sidan av skiftande verksamheter inom STIM (1931-59)

fem operor, av vilka *Inka* (1936) och *Det jäser i Småland* (1937; kring Gustav III:s brännvinsbränningsförbud) hedrades med uruppföranden i Chemnitz men ingen getts i Sverige, samt sex symfonier m.m. Epitetet från Chemnitz »Nordens italienare för sin flödande melodiska ådras och den utsökta orkesterpalettens skull» eller karakteristiken »tysk efterromantik» (Connor 1977, s. 247) döljer inte det faktum att ingen uppmärksamhet längre skänks hans musik, med sporadiska undantag som den spirituella uvertyren till operan *Bolla och Badin* (1947).

Ett liknande öde har drabbat mångårige bibliotekarien vid Föreningen svenska tonsättare Yngve Sköld, med en omfattande främst instrumental produktion (fyra symfonier, en rad solokonsertter m.m.). Det senromantiska tonspråket i formsäker gestaltning har inte gett tillräcklig överlevnadskraft i nuläget. Ännu mindre förefaller så vara fallet med de betydligt äldre Eric Westberg (den förste STIM-direktören, 1923-44) eller den invandrade holländaren Tobias Wilhelmi.

Tonsättare i Göteborg och annorstädes

I det starkt expanderande svenska musiklivet under 1930-talet, bl.a. buret av de långsamt tillväxande symfoniorkestrarna och de betydligt kraftfullare expanderande ljudbärarna radio och grammofon, fortlevde koncentrationen av de kreativa komponenterna till huvudstaden. Göteborg fortsatte likväl att attrahera intresset för nyare musik, inte minst genom Tor Manns repertoarförnyelser vid orkesterföreningen och Matti Rubinsteins ofta avancerade program vid Stora teatern (Carl Niensens båda operor, Honeggers »bibliska drama» *Judith*, Křenek's *Jonny spielt auf* etc.). Dit kom Hilding Hallnäs – efter konservatoriestudier i Stockholm och korta uppehåll i Paris och Leipzig – som mångårig organist vid Johannebergskyrkan men främst som en sökande tonsättare (och från 1951 eldsjäl vid Levande musik, föreningen för ny musik).

Åldersmässigt borde han höra till de svenska 30-talisterna, stilmässigt kom han att i betydande omfattning avvika från de tongivande. På samma sätt som John Fernström kom att stå i skuggan av generationskamraterna Nystroem, Rosenberg och Pergament blev Hilding Hallnäs aldrig ett blad i 30-talisternas tre-fyr-femvåppling. Född och uppvuxen i Halmstad avlade han visserligen kyrkomusikexamina i Stockholm och lånade pengar till utlandsstudier men levde från 1933 till sin död i och för Göteborg.

Efter tidiga år med flitigt komponerande av fr.a. solosånger i ett spel mellan fransk impressionism och expressionism – *Pastoral och scherzo* 1937 med sitt »något tungt diverterande tonspråk» kunde tyckas fortsätta Nystroems franskinspirerade väg (Wallner 1968, s. 147) – innebar 50-talet ett uppbrott mot nyare samtidsströmningar. *Stråkkvartett nr 1* (1949) framfördes följande år vid ISCM-festen i Bryssel, *Symfoni nr 4*

Ex. 13: Hilding Hallnäs, början av *Cantate* för sopran, flöjt, klarinett, cello och piano (1955), till texter av John Lyly, Thomas Lodge, William Blake och Ernest Dowson.

(1950-51) tillgriper tolvton. Hans kombination av ungdomens beundran för Ravel, Stravinsky och Hindemith med tolvton och andra nymodigheter, liksom hans inträngande behandling av diktförlagor och människorösten, demonstreras slagkraftigt i en av hans yttre framgångar, sångcykeln *Cantate* som framfördes vid den lyckosamma ISCM-festen i Stockholm 1956. Med 60-talet hade han nått ett tonspråk bortom tolvtonstekniken (Hedwall 1983, s. 329).

(Giocoso
Moderato (♩ = ca 78))

Fl.
Clar. i C *mf*

Vlc *mf*

Sopran *f*

O Cu - pid mo - narch o - ver kings, Where

Piano *mf*

(fore hast thou)

Enligt kommentaren i programmet vid uruppförandet 1956 baseras verket kompositionstekniskt »på tolvtonsserier och ur dem härledda mutationer». Serien kan följas i alla stämmorna här, med olika intervallriktningar och rytmer.

Vid sidan av Nystroem och Hallnäs fanns i Göteborg även den framstående dirigenten och pianisten Sixten Eckerberg och musikkritikern Björn Johansson. Eckerberg, som dirigent ej sällan även den radikalare musikens förkämpe, förblev i sina tekniskt välskrivna verk klassiskt-romantisk, medan Johansson – som kritiker »riksbekant för sin kamp mot tolvtonshydran» (Hedwall 1983, s. 334) – sällan nått utanför hemstaden. Torsten Sörenson, organist vid Oscar Fredriks kyrka 1946-75, fick i sina »världsliga» kompositioner knappast den uppmärksamhet som flera av hans sakrala verk nått.

Gunnar Ek

Allegro $\text{♩} = 120$

2 Flauti (Piccolo)

2 Oboi

2 Clarinetti in B

2 Fagotti

I vägval liknande motsättningen »Vägröjare och traditionsbäare» (Connor 1977) kom en »lovande» symfoniker som Gunnar Ek i tre tidiga symfonier (1924–32) att väcka stor uppmärksamhet med en ofta praktfull orkestersats och ett dubbelt intresse för svensk folkton och kontrapunktisk utformning; scherzosatsen ur *Symfoni nr 1* över folkvisan »Tänker du att jag förlorader är» spelades under några decennier inte sällan långt utanför Sveriges gränser. Det var förmodligen inte bara »isoleringen» till Lund (som framstående kyrkomusiker vid Allhelgonakyrkan där från 1942 till slutet av 50-talet) utan den tynande skaparådran och koncentrationen till sakralt, »kyrkotonalt» inspirerade verk som medverkade till att hans musik kommit att tystna.

En speciell grupp nya tonsättare i det svenska musiklivet under denna period utgjordes av »invandrarna», drivna från hemlandet av Hitler-tidens judeförföljelser eller andra världskrigets sviter. Hans Holewa (se s. 486) kom till Sverige 1937 med fullfjädrade insikter i tolvtonsteknikens mysterier, presenterade med violinisten Sven Karpe redan samma år ett av de säkert tidigaste svenska framförandena av Webers musikkritik (Vier Stücke op. 7 för violin och piano). Holewa övergick 1939 själv till denna teknik, som han vidareutvecklade i ett personligt skrivsätt; han hör dock i sin gärning till perioden efter världskriget. Werner Wolf Glaser flydde 1934 från Tyskland till Danmark och fortsatte 1943 till Sverige, där han blivit Västerås trogen som kommunal musikledare, musikkritiker och flitig tonsättare. Eduard Tubin (se s. 487) emigrerade 1944 från Estland till Sverige och kom här att bli både sitt ursprungliga hemlands och en av Sveriges ledande tonsättargestalter.

Ex. 14: Gunnar Ek, *Symfoni nr 1* (1924), ur Scherzo-satsen. Här behandlas folkvisan »Tänker du att jag förlorader är» med samma elegans och frihet som hos den tänkbara förebilden Alfvén: upptakten i träblåsarnas staccaterade pianissimo distanserar sig redan i första ackordets septima (*des*) och spinner en fortsättning i en heltonslöpning med den »doriska» anknypning som Ek omhulldade. Distansen bibehålles – visan spelas aldrig i sin helhet, inte i full prakt som hos en Reger utan i skickligt stilerade fragment. Andra frasen (»Men aldrig...») inbjuder till en sängbar mellandel (»trio») i halvt tempo.

Con forza. (♩ = 126)

Sulla punta d'arco

15a)

Vln I *ff*

Vln II *mf*

Cor.

Fag. *mf*

Vlc *mf*

(Ackomp. sekvens nedåt)

Tempo comodo. ♩ = 116

Ob. I solo

15b)

p

Fl. *ppp*

Clar. *ppp*

Vla

Vlc *ppp*

Allegro assai ♩ = 144

16a)

Vln I *pizz.*

Vln II *f* arco

Vla *f*

Vlc *f* arco

Meno mosso

16b)

Vln II *p espr.*

Vla *pp legato*

Vlc *pp legato*

Cb. *pp legato*

PERIODEN 1920-45 I BACKSPEGELN

ett sätt att i någon mån visa hur tonsättare ställde sig till frågor som den nationella identiteten och förhållandet till de större, europeiska, musiksammanhangen är studiet av deras attityd till folkmusiken.

Att skriva »i folkton»

Frågan aktualiserar diskussionen om »svenskheten» i musiken, belyst t.ex. i Den svenska musikprofilen (med bidrag av en rad svenska musikforskare), där redaktören hänvisar till Mikko Heiniös »tolknings» av vad som är finskt i musiken, med folkmusiken som första musikaliska kriterium (Larsen 1993, s. 10). En drastisk motsättning visar sig i exempelvis Rosenbergs behandling av uppteckningar ur samlingsverket *Svenska låtar* (1922-40) i *Suite för stråkorkester över svenska låtar* (1927) jämförd med Atterbergs *Sinfonia piccola* (1918) eller musikdramatiska verk som den för Svenska baletten i Paris skrivna *De fåvitska jungfrurna* (1920) och den på sin tid uppskattade operan *Bäckhästen* (premiär 1925).

Rosenberg förhåller sig inte olik en Bartók till det givna låtmaterialet. Man kan förstå traditionsbevararnas reaktion efter framförandet i Konsertföreningen, som dirigerades av Talich, nyårsdagen 1928:

»hr Rosenberg skulle skämmas för de musikaliska kopparslagare, som han så där mitt på blanka nyårsdagen presenterade [...] De arma kantstötta folklåtar, som då och då dyka upp ur den atonala gastkramningen, hade säkert varit värda ett bättre öde.» (Rangström, recension i Stockholms Dagblad 2/1 1928.)

En blick på några exempel ur sviten visar att »låtarna» om inte »gastkramas» likväl stundom inlemmas som motiviskt material i en tonväv som för dåtidens öron gärna åsattes den gängse stämpeln »atonal» (ex. 16); lika ofta behåller de dock sin autentiska prägel från Nils Anderssons uppteckningar men harmoniseras inte enligt hävdvunnen kompositionspraxis utan mera »inifrån» låtens, och låtspelets, egenkaraktär (med bl.a. »modala» inslag, kvart/kvintintervall och fiolens »lösa strängar»).

Ex. 15: Kurt Atterberg, ur *Sinfonia piccola* (1918).

Enligt Atterbergs minnesanteckningar bygger verket på åtta angivna melodier, främst polskor hämtade ur samlingen 200 svenska folkdanser (1875). I allmänhet återges dessa i »expositionen» nottroget efter den tryckta utgåvan, dock inte av respekt för autenticitet och därför ofta »genomförda» som tematiskt material. Så fortsätter första satsens andra tema (melodi från Östergötland nr 177) direkt i en annan (från Västergötland, nr 159); andante-satsens »huvudtema» är en polska (ur Samuel Landtmansons folkmusiksamling), »som jag tyckte var så sångbart vacker, att jag stuvade om den till fyrtakt». Satsens »trio» är »en egen variation av den Västgötapolska (nr 153), som jag använt i Stormsatsen i (forts. nästa sida)

mina Västkostbilder» [tredje symfonin, 1914-16]. »Den allbekanta 'Hallingen'» blir ett symfoniskt huvudtema i finalrondot, vars »mellansats utgöres av en melodi från Västergötland (nr 50) vilken jag spunnit vidare enligt min uppfinning».

Detta var naturligtvis i dåtida konstmusikpraxis både legitimt och uppskattat, därtill konstnärligt briljant genomfört.

Här lämnas några exempel i reducerad particell-notation ur partituret.

Ex. 16 a-b (s. 346): Hilding Rosenberg, ur *Suite för stråkorkester över svenska låtar* (1927). Sviten behandlar ett antal olika spelmanslåtar hämtade ur olika häften av samlingsverket *Svenska låtar* (se s. 281). Här visas hur de inlemmas i Rosenbergs partitur.

En helt annan behandling får svenska »låtar» hos Atterberg. Han hade redan tidigare botaniserat i en samling svenska polskor (*200 svenska folkdanser*, 1875), bl.a. till tredje symfonin – *Västkostbilder* (1916) – och operan *Härvard Harpolekare* (1918), och ville pröva materialet mera renodlat i symfonisk form. Resultatet blev *Sinfonia piccola* »byggd på svenska folkmotiv». Långt ifrån att vilja »koralharmonisera» eller kontrapunktera låtarna ville han »bara ha en doft av melodiers latent harmonik. Därför har i denna symfoni folkmotiven i flera fall presenterats allenast mot en 'harmonisk bakgrund'» (Atterbergs minnesanteckningar; cit. efter Jacobsson 1985a s. 203). Denna »bakgrund» är ofta långa kvarliggande harmonier, med uppfinningsrikt varierad orkesterkolorit. En sammanställning av några typiska exempel (se ex. 15) visar tydligt hur karakteristisk, frihandstecknad och »svensk», denna dräkt är. Det är varken Rosenbergs kontrapunktiska »gastkramning» eller en Knut Håkansons »Bach i svensk vadmaldräkt» (se vol. III s. 425).

Bruket av folkmusikmaterial i konstmusiken har en komplex historia; redan de närmaste föregångarna till Atterberg eller Rosenberg – Peterson-Berger, Stenhammar, Alfvén – erbjuder brokiga exempel. Av särskilt intresse för Rosenbergs *Suite* bör Stenhammar, hans förebild och i någon mån lärare, vara. Bo Wallner har utförliga resonemang i analysen av Stenhammars *Midvinter* respektive *Symfoni i g-moll*, som han kallar »den doriska symfonin» (Wallner 1991:3 s. 160-219; detta avsnitt ur Wallners Stenhammarstudie publicerades 1985 med den talande titeln »Att vara svensk»). Mycket i Stenhammars syn på användningen av folkmusik belyser skillnaderna i de verk av Rosenberg och Atterberg som här exemplifierar resonemanget. Inledningstemat i g-mollsymfonin, som utmynnar i finalens magnifika fuga, är med Wallners ord »något i tidens symfoniska produktion så ovanligt som en *dansvisa*», motivet är snarlikt den gamla, flitigt använda nordiska visan »Ro ro till fiskeskär» (som Carl-Allan Moberg spårade tillbaka till fransk medeltid). I symfonin bevarar det en »modal» karaktär och behandlas med alla tänkbara kontrapunktiska medel. *Midvinter* å sin sida kallades visserligen av Knut Håkanson en »symfonisk fantasi» men är likväl i jämförelse med symfonin mycket mera »spelmansmusik» – delvis så som Rosenberg i *Suite* (se Wallner 1991:2 s. 412 f.).

Atterberg tar med lättare hand på folkvisan: »inte kunde jag hjälpa det gick» att sluta den långsamma satsen med huvudtemat »i en självjord kanon». Rosenberg tillgriper sällan folkvisan, och då med respekt och varsamhet. Utan att av dessa båda exempel dra egentliga slutsatser kan man se dem som illustrationer till attitydskillnader. Detsamma gäller Nystroem och Pergament. Nystroem använder ett motiv hämtat från folkvisan »Till Österland vill jag fara» som passacaglia-bas i *Sinfonia espressiva*, men omformat till en jämnflytande basrörelse (se ex. 6 d,

s. 324), och de åtta »variationerna» i överstämmorna behandlar material från de båda föregående satserna (Christensen 1961 s. 83), vilket sällan kan sägas vara härlett ur folkvisan utan i satsens »yppiga stämflätning» (Brodin 1954 s. 230) får sin kontrapunktiska konfrontation med den ostinata basen. Eljest märks föga eller intet av folkviseton i hans musik, han tog som modernist och internationalist medvetet avstånd från nationalromantikernas »rapsodiraseri» och »kvasinationella småkonst» (cit. efter Wallner 1968 s. 125).

Pergament hade ett annat skäl att beakta »folkmusiken»: sin judiska tro och bakgrund. Detta kan taga sig uttryck som en mera allmän hebreisk melos (t.ex. i adagiosatsen ur violinsonaten från 1918) eller med en närmast judisk-liturgisk anknytning till mer eller mindre folkligt material, ofta som relativt tydliga citat. Som redan framgått skrev han som parallell till sin hebreiska rapsodi även *Svensk rapsodi* över folkmusik från Älvdalen (1941). Den är infattad i en orkesterdräkt som inte avviker stort från Alfvéns eller Atterbergs skrivsätt, även om det harmoniska språket är »nyare». Inte minst i hans vokalmusik finns många associationer till svensk folkmusik.

Kring dessa ledande tonsättare odlas allehanda former av traditionspräglad användning av folkmusiken – tidigare har även nämnts Viking Dahl och Gunnar Ek. Edvin Kallstenius fann relativt sent i folkvisor en ålderdomlig karaktär som stod i samklang med hans egen personliga stil (*Dalarapsodi* 1931, *Dalslandsrapsodi* 1936). Synsättet kom även här ofta att polariseras kring motsatser. Peterson-Berger hävdade som skriftställare och recensent tidens romantiska hållning till syntesen mellan folkmusik och konstmusik och gjorde ett av sina hätskare utfall mot den då nymodiga kontrapunktiska behandling som Knut Håkanson utsatte folkliga motiv för i *Svensk svit nr 2* (1925):

»Gårdagens opus visade honom från en ny sida: den lärde bondmusikanten, fader Bach kostymerad à la dalkarl, i skinnpäls, beckskor och rättarkrans, idisslande Solerösdialekt! Om det ens varit fader Bach – nej, men det var en död, snustorr akademiprofessor av anno dazumal – den rena akademiska skrämusiken i dess mest renodlade form!»; cit. efter Wallner 1952 s. 9.)

På liknande sätt intog 30-talstonsättarna olika attityder till »folktonen». Dock var de rent allmänt förhållandevis ointresserade av direkta lån, citat eller »i folkton»-manér. Undantaget är Erland von Koch, som i två år »badade» i folkmusik, studerade över 4 000 dalamelodier (Koch 1989, s. 105) och flitigt arrangerade eller assimilerade motiv därifrån. Gunnar de Frumerie har stundom inlemmat folkmotiv i sitt tonspråk, som »Vårvindar friska» i *Symfoniska variationer* (1941). Nu var väl inte längre tiden att ge folkvisan det hisnande, herderska symbolvärde som tidigare en Gustav Mahler kunnat förläna den.

Undantaget här vore i så fall Stenhammar. I *Sången*, den symfoniska kantat som skrevs till Musikaliska akademiens 150-årsjubileum 1921 – ett av mellankrigstidens mest monumentala verk –, tillgriper Stenhammar i sjunde strofens presentation av »Visan», som »vaknar skälvande och yr», visserligen inte folkvisan utan som ett diskret citat A. F. Lindblads allmänt älskade sång »En sommardag» (som redan Ludvig Norman citerat vid Akademiens 100-årsjubileum); den är för oss efterlevande i hög grad »folkton» (se vol. III s. 495; se även Wallner 1991:3 s. 414 f.).

Vad statistiken visar om receptionen

I den brokiga mosaik som ett musikliv utgör finns det få entydiga bilder t.ex. av vad som bildar dess verkliga »repertoar», alltså vad som spelas och »minns». Ännu omöjligare vore uppgiften att skildra hur den framförda och avlyssnade musiken uppfattas och uppskattas. Ändå finns det både statistiskt och empiriskt underlag för vissa mera allmänna uppfattningar om hur de producerande väljer och hur de lyssnande bedömer.

Några exempel kan visa hur de i denna översikt namngivna tonsättarna behandlats av producenterna. En granskning av vad som spelades under perioden 1935-46 i Stockholms konsertförening, Göteborgs orkesterförening, Stiftelsen Malmö konserthus och Nordvästra Skånes orkesterförening (Helsingborg) ger en bild av de svenska tonsättarnas rangordning.

Som väntat dominerar »bergarna» genom sina två mest spelade företrädare, Atterberg (hela 39 framföranden i Helsingborg mot 35 i Stockholm) och Rangström – den senare inte minst därför att hans sånger med orkesterackompanjemang alltid odlats flitigt. Natanael Berg tonar bort utom i Stockholm (med nio framföranden), likaså Oskar Lindberg (utom i Stockholm, med 29 speltillfällen). Och närmast efter dem kommer Lars-Erik Larsson (34 gånger i Stockholm, 26 Göteborg, 29 Helsingborg), dock tätt följd av Rosenberg (30, 31, 11 gånger i resp. orkestrar). Lokalfärgen syns hos Nystroem (Stockholm 13, Göteborg 26) likaväl som på Fernström (Stockholm 4, Helsingborg 22), Ek (9-18), Paulson (4-17).

Till saken hör dock att man var förbluffande envis med att upprepa verk av samma tonsättare. Till sådana verk hörde Nystroems *Sinfonia espressiva*, Rosenbergs *Symfoni nr 3*, uvertyren till *Marionetter*, liksom mellanspelet och fugan ur *Resa till Amerika*, samt Larssons *Pastoralsvit* och Wiréns *Serenad*.

»Hemmaplan» spelade också en roll: Fernström och Paulson odlas med förkärlek i Helsingborg, Hallnäs och Nystroem i Göteborg. En nyttillkommen Malmötonsättare som Carl-Olof Anderberg (som kommer mer till tals i sin radikaliserade stil efter andra världskriget) spelas fyra gånger i Malmö, säkert bl.a. därför att han själv tidigt var en durk-

driven dirigent, men anmärkningsvärt nog finns han även med vid den »nordiska festkonsert» med idel uruppföranden som Tor Mann dirigerade i Göteborg 1938 (*Orkestermusik nr 1*).

Radiotjänsts redovisning under de aktuella åren avviker från orkestrarnas genom att man inte redovisar enskilda framföranden och inte antal verk (man finge då mödosamt gräva i andra statistiker) utan »mest spelade tonsättare», från 1940 i speltid (vilket naturligtvis är mera rättvisande och lämpat för STIM-redovisningen).

Rangström är överlägsen i denna statistik, följd av Lindberg (!), Atterberg och Larsson, genomgående flitigare spelad än nästföljande Rosenberg. Anmärkningsvärd preferens ges Kallstenius, som nästan genomgående överträffar t.ex. Wirén, medan Nystroem bara två säsonger halkar in i botten på listan för »mest spelade tonsättare»! En flitigt spelad outsider 1940-45 är Nils Björkander, som t.ex. ligger platsen före de Frumerie.

Iögonfallande är rent allmänt de ofta frekventa speltiderna i radion. Alltifrån pionjärtiden rådde tydliga ambitioner till »folkbildning», den »klassiska» musiken intog en hedersplats, och även om de första årens radioorkester var minimal växte den efterhand, på tio år till 30, som var de provinsiella symfoniorkestrarnas storlek, och svensk musik hävdade sig relativt väl i statistiken gentemot den stora världsmusiken.

En helt annan, tidspräglad urvalmekanism var grammfoninspelningarna. År 1951 var grammfoninspelningar av svenska verk en raritet, 1985 en självklarhet (att det enligt en aktuell undersökning bara är ca 4 % av det totala utbudet som uppstår »klassisk» musik är ändå enorma tal och givet av musiklivets brokiga uppbyggnad; se ill. s. 526). Att i orkesterprogrammen sällsynta eller obefintliga tonsättare kan bli flitigt inspelade hänger också samman med partsintressen (som att kyrkomusiken har ett eget flöde).

Genrernas tyranni och mutationer

Enligt traditionen var det den franske 1700-talsförfattaren Fontenelle som ställde den ironiska, ständigt citerade frågan: »Sonat, vad vill du mig?» (aktualiserad av Pierre Boulez 1959 på tal om hans tredje pianosonat). Den formulerar drastiskt och generellt tonsättarens eviga frågor till ett så avgörande element i kompositionen som dess form, dess genretillhörighet. I vårt sekel, med dess omfattande »museum» av mästerverk från stora delar av konstmusikens historia, riktas en fråga som denna inte bara till »sonaten» utan till »all» musik.

Pianosonaten odlades vidare av Rosenberg i fyra sonater 1923-26, där den första, liksom sviten 1924, ännu innehåller senromantiska virtuosmanér men från den andra får en mera koncentrerad satsteknik och blir nysaklig, musikantisk, som i den kända samlingen med det

tidstypiska namnet *Elva små föredragsstudier* 1925. När han i sin relativt sparsamma pianoproduktion återvänder till »sonaten», får den heta sonatin (1949).

Nystroem, i ungdomen känd som en briljant pianist, skrev sina fem stycken för piano i *Regrets* 1923 men övergav därefter solopianot. Pergament avstod också från pianot som soloinstrument.

Sonatin blev också den vanliga beteckningen hos 30-talisterna när de inte valde »sakligare» verktytar som Wiréns *Ironiska småstycken* (1942-45) eller Larssons *Croquiser* (1947), *12 små pianostycken* (1960). Den sanne pianisten bland dem, Gunnar de Frumerie, odlade visserligen också andra genrebeteckningar, men gärna den stora pianolitteraturens former som *Chaconne* (1932; se ex. 12, s. 340), *Fyra konserttyder* (1943-54), *Ballad* (Variationer och fuga över »Näckens polska», 1965); han skrev emellertid också två stora pianosonater (båda 1968) samt två sonatiner (1950).

I beteckningen sonat låg länge också storformens konstruktioner, med sonatformen som en övergripande formbyggnad. Men även sonaten har, inte minst i tonarternas sönderfall, förlorat sin egentliga innebörd, vilket kan ses så tydligt i de »stora» formernas utveckling, i symfonin, solokonserten likaväl som i genrer som stråkkvartetten och andra kammarmusikformer. Ändå levde symfonin envist kvar, i nya former och benämningar, som framgått av den tidigare översikten (se även Hedwall 1983). Med de stora produktionsapparater som symfoni- orkestrarna utgör, tycks genren hålla även beteckningen vid liv.

Därutöver har ju orkestrens material sedan länge fått andra former och namn. Romantikens symfoniska dikt har inte tillgripits så ofta av svenska tonsättare men har ändå styrt många verks gestalt. Natanael Bergs *Traumgewalten* är i alla avseenden ett svenskt praktexempel, må vara i Richard Strauss' efterföljd, med ett slags svensk storvulnhets egenvärde (här till Musica Sveciae's inspelning med kommentarer MS 604). Senare generationer valde andra uttrycksätt, Rosenberg utöver de stora symfonierna gärna i orkesterkonsertens form (*Concerto* för stråkorkester 1946, d:o för orkester 1949, *Louisville-concerto* 1954), Nystroem efter de symfoniska dikterna *Ishavet* (1924) och *Babels torn* (1925) också med två *Concerti* för stråkorkester (1929-31, 1955).

Stråkkvartetter och annan kammarmusik

Symbolen för det sublima fältet i konstmusiken har länge varit och förblivit kammarmusiken, och i dess under förra seklet »salongsburna» miljö framstår stråkkvartetten som den för tonsättaren mest krävande och tvingande genren. Även om stråkkvartetterna utgör en »rännil», hör – för att tala med Wallner – »flera av dessa lätt räknade verk till det konstnärligt mest övertygande som skrevs» (Wallner 1979, s. 7). Sten-

hammars sex kvartetter blev senromantikens stora bidrag, och han kom genom sin medverkan i Aulinkkvartettens landsomfattande konsert-erande under ett kvartsekel, att förebildligt röja väg för de fortsättningar som Kjellströmkvartetten medförde (se Sundkvist 1978). Fasta mötesplatser utgjorde den 1911 bildade Kammarmusikföreningen i Stockholm (där Rosenbergs första kvartett uruppfördes), en betydelsefull motsvarighet utanför huvudstaden blev fr.a. Salomon Smiths kammarmusikförening, bildad i professors, apotekarens och konsertsångarens hem i Ystad 1910, tidvis med hela Sydsverige i resplanen (numera begränsad till Malmö-Lund; se Åstrand 1971c). Även mindre orter erbjuder i sina föreläsningsföreningar ofta forum för de kringresande artisterna. Stråkkvartetten var väl inte den vanligaste men säkert den förnämsta njutningen.

Efter »bergarnas» kvartetter (se vol. III s. 429 f.) kom Rosenberg med sina hela tolv stråkkvartetter fram till 60-talet att lämna det livskraftigaste bidraget till genrens fortbestånd (se s. 367 f.). Nystroem, sparsam med kammarmusik, skrev sent två stråkkvartetter (1956, 1961), av vilka den tresatsiga första tilldragit sig störst uppmärksamhet, med ett »polyfont linjespel av strängt klassicistisk prägel» (Andersson i NM 1963/64:7 s. 6) och den »stora uppgörelsen» med kombinationen av en liten sekund och »den överstigande sekunden» (rubriken på L. Halls analys i NM 1981/82 nr 4, s. 24 f.; se ex. 7 s. 326).

Pergament komponerade fyra stråkkvartetter (1922-75), Kallstenius inte mindre än åtta (1904-62, nr 7 kallad *Quartetto dodekatonic*), Fernström lika många (1923-52), Paulson sex och Broman tre. Det fanns trots allt en marknad för denna svenska »rännil». Här skall som smakprov hänvisas till Bromans *Stråkkvartett nr 2* (fullb. efter en knapp månad julafton 1933). Den avviker delvis från 30-talsandan i Sverige genom att värja sig både mot en rosenbergsk expressionism och den gryende lyriska romantiken hos »kompisen» Lars-Erik Larsson för att i stället satsa helhjärtat på en hindemithsk saklighet och »gotisk» harmonik. Wallner har beskrivit det för Broman särpräglade som »den stilistiska enhetligheten, konsekvensen och – inte minst – den intellektuella medvetenheten» (Wallner 1984, s. 171). Inledningen med dess uppstigande kvarter, cellons pizzicati med ostinat karaktär och violans »spetsiga, jämna åttondelar» (se ex. 17) belyser detta.

Bland 30-talisterna var det Wirén som med iver dyrkade stråkkvartetten som medium (fem kvartetter). *Stråkkvartett nr 4* (1952-53; se ex. 18) förmåddes han själv beskriva i en teknisk genomgång som likväl säger mycket om hans »poetik» och tro på metamorfosens makt (härtill Bengtsson 1957 s. 76-88).

Larsson tvekade tydligen först och kallade sitt första försök *Intima miniatyrer* (1938), med samma ursprung i radions lyriska sviter av dikt-

Ex. 17: Sten Broman,
Stråkkvartett nr 2
(1933), inledningen.
(Autograf.)

Ex 3

Stråkkvartett nr 2

I. Allegro vivace.

Sten Broman

1933

läsning och musik som också födde *Pastoralsvit*. Han tog allvarigare på uppgiften i de tre därpå följande »riktiga» stråkkvartetterna (1944, *Quartetto alla serenata* 1955, 1976). de Frumerie kom efter tre tidiga kvartetter att ägna större intresse åt kammarmusik med hans eget piano som huvudrollsinnehavare (se nedan). von Kochs ymnighetshorn har också producerat sex stråkkvartetter.

Innan kvartettspelet fick den professionella och kontinuerliga form som Aulin- och Kjellströmkvartetterna innebar, var violinsonaten ett givet gesäll- eller mästarprov. Det är förbluffande många unga tonsättare kring sekelskiftet som har en sådan som sitt (officiella) opus 1 (Bror Beckman, Peterson-Berger, Alfvén) (se även vol. III, s. 415). Kombinationen har fortlevt, Rosenberg skrev två samt en svit, ett av Pergaments första betydande verk var hans *Violinsonat* (1918–20), med impressionistiska drag och judisk kantillation. Formen motstod tidens nötning och musiker stod beredda att spela dem, Wirén och Larsson kallade ej oväntat sina bidrag sonatiner medan de Frumerie behöll storformen i sina två sonater. Av andra duosonater är cellosonaten den närmast vanligaste, Nystroem skrev ett *Lento*, Pergament en *Canzonetta* och *Melodia romantica*, Larsson en sonatin, Wirén två samt en *Suite miniature* och ett *Preludium*, de Frumerie återigen två sonater.

Ex. 18: Dag Wirén,
Stråkkvartett nr 4
(1952–53).

Calmo

Fylkingen

För den mångfald kammarmusikgrupperingar som föds och dör i musikalivet blev institutionaliseringen genom kammarmusikföreningar och något beständigare ensembler livsviktig. När Ingemar Liljefors 1933 tog initiativet till Fylkingen, med stadgeföreskrift »att genom offentlig konsertverksamhet främja allmänhetens intresse för och kännedom om den intimare konsertmusiken» (främst »nutida» och »med tonvikt på den inhemska produktionen» jämte försummad äldre musik), blev det för huvudstaden en välkommen fortsättning på den 1927 insomnade Kammarmusikföreningen och i någon mån ISCM-konserterna, den sista 1930. Fylkingens radikaliserings blev Måndagsgruppens uppgift. Liljefors, smidig ordförande 1933-46, beskriver hur det hela började:

»Men det var just då som tonsättarna Gunnar de Frumerie och Dag Wirén, senare även Erland von Koch och Lars-Erik Larsson återvände hem efter sina utlandsstudier, fyllda av intryck från fransk och tysk nyklassicism: den lätta kammarmusikaliska tonen kontra vårt nationalromantiska orkestersvall. Det var då som deras musikerkamrater Gereon Brodin, Gunnar Gentzel, Gustav Gröndahl, Gunnar Norby, Folke Reinholdson, Stig Ribbing m.fl. framträdde som färdiga solister. Spelsugna – men samtidigt genom sina utländska studieintryck klart medvetna om att det är kammarmusik som skapar verklig musikkultur.» (Liljefors, i skriften *Fylkingen 1933-1959*.)

Denna hos alla musikmänkor inbyggda tro på kammarmusikens eviga värden, och törntaggade tillvaro, betydde enligt Liljefors bland annat att Fylkingens »ofta nervslitande puzzle att på kort varsel ordna samman ensemblerna till den ledigblivna konsertdagen» ändå skapade nya tillfällen till att odla traditionella genrer och skapa nya kombinationer. Trots detta överraskar genomgången av programmen. De etablerade instrumentgrupperingarna dominerar: duo främst med sångröst, violin eller cello till pianot, pianotrio/kvartett/kvintett – de Frumerie, Liljefors och Wirén var som bekant framstående pianister!; 16 stråkkvartetter, varav flertalet svenska uruppföranden – Sköld, Larssons *Intima miniatyrer*, Paulson, Wiréns nr 3, Rosenbergs nr 4, de Frumeries nr 3, von Kochs nr 2, Lidholms kvartett 1945.

Det är bl.a. i några franska verk som ovanligare instrumentsammansättningar förekommer: Ravels *Chansons madécasses* (sopran, flöjt, piano, cello), Roussels *Serenad* (flöjt, violin, viola, cello, harpa), Honeggers *Rapsodi* (2 flöjter, klarinett, piano). Det var ISCM-konserterna i Stockholm och Malmö-Lund som introducerade dessa exotiska besättningar: danska diverterande nymodigheter i form av Jørgen Bentzons sonatin för flöjt, klarinett, fagott eller *Racconti* för flöjt, saxofon, fagott, kontrabas, Knudåge Riisagers sonat för flöjt, klarinett, violin, piano

eller fler franska exempel, Honeggers *Trois contrepoints* (piccolaflöjt, oboe/engelskt horn, violin, cello), Poulencs sonater (horn, trumpet, trombon respektive klarinett, fagott). Märkligast var väl Rosenbergs in-studering 1924 av Schönbergs kammarsymfoni »för femton soloinstrument», sannolikt förebilden för Hennebergs kammarsymfoni 1930 (flöjt, oboe, klarinett, fagott, horn, harpa, stråkkvintett).

Teatermusik

Det var en speciell form av »bruksmusik», som framlockade eller fram-tvingade ovanligare grupper: teatermusiken. Det skedde i form av allt-ifrån Hovkapelletts eller kapellisternas medverkan i nästintill full opera-orkester, över operetter, sångspel och vaudeviller till reducerade ensem-bler ned till smågrupper (se vol. III, de båda avsnitten om teatermusik). Tongivande var parhästar som Stenhammar & Per Lindberg på Lo-rensbergsteatern i Göteborg (se vol. III s. 412, samt Wallner 1991), vida-re Atterberg & Olof Molander på Dramaten i Stockholm – där Atter-berg var kapellmästare (1916–22) med ett dussin musiker som basresurs – och så Rosenberg, den väldige leverantören av »skådespelsmusik» just under mellankrigstiden.

Under åren 1926–51 skrev Rosenberg musik till 45 teateruppsätt-ningar eller den alldeles speciella form som radion skapade (och som senare ibland kallades »hörspel»), med dåtidens ledande regissörer Lindberg, Molander, Alf Sjöberg m.fl. Även Stockholms Konserthus gav en rad år efter invigningen 1926 teater, med gedigna orkesterresur-ser som Dramaten eller radion inte alltid hade. Mångskrivandet bar säkert ofta just bruksmusikens stämpel men inrymmer som bekant, inte minst i en rad sviter som med säker hand sammanställts av tonsät-taren ur skådespelsmusiken, exempel på vilken särpräglad inspiration och därigenom fångslande musik som teaterkapellmästaren kunde hämta i teaterluften (om Rosenbergs teatermusik, se vidare s. 371).

Detsamma gäller i särskild grad Gösta Nystroem. Hans samarbete med Göteborgs stadsteater resulterade i musik till sju uppsättningar (1934–43), vartill kom musik till radiospelet *De blinda* (1949). De fyra *Teatersviter* som Nystroem sammanställt har blivit hans kanske mest spelade konsertmusik, men t.ex. det vindomsusade förspelet till *Stor-men* har alla teaterns suggestionsmoment i grälla stormskildringar, med en debussysk damkör som färgtillskott – »i violiners vinande, ba-suners och horns tritontutande åskors dån och sireners sång». *Teater-svit nr 4* ur *Köpmannen i Venedig*, med 1600-talstonfall, är säkert den mest kända och i mycket den lättillgängligaste.

Den följande generationen fick motsvarande uppdrag. Wiréns sju bokförda verk har inte lämnat samma spår i konsertform eller utdrag som de ovan nämnda, dock är *Romantisk svit op. 22* (1945) grundad på

scenmusiken till Alf Sjöbergs uppsättning på Dramaten av Shakespeares *Köpmannen i Venedig*, och densammes totalteater av *En midsommarnattsdröm* (1955-56) var »en allt överskuggande satsning, både sceniskt och dramatiskt» (Svensson 1976), med 60 hovkapellister i orkestern, ca 30 korister och 40 dansare. Wiréns omfångsrika musik väckte starkt gensvar men vilar stum i kvarlåtenskapen. Också till uppsättningen 1957 av Almqvists *Drottningens juvelsmycke* skrev han många korta musikvinjetter, som ett slags mellanspel i pjäsen. Till Almqvists *Amorina* (1951) gjorde Wirén musik som givit djupare spår: Rosenberg tyckte så bra om musiken att han föreslog Wirén att »göra något av den» (Bergendal 1972 s. 249), och ett motiv blev urcellen till metamorfoserna i *Symfoni nr 5* (som Bergendal vill kalla »Amorina-symfoni»).

Larsson var den som efter Atterberg och Rosenberg togs till Dramaten och skrev musik till fyra uppsättningar – *Pastoral* för liten orkester (1937) är en svit ur musiken till Mobergs *Kyskhet*. Men det var fr.a. för radion som Larsson skulle komma att komponera genom sin anställning där 1937-43 (kapellmästare till 1954).

Musik för Radiotjänst

Redan under radions pionjärtid på 20-talet hade teater blivit en huvudingrediens, från all världens scentheater, ofta »i radiobearbetning av ...», till mer eller mindre medvetna försök till radiomässiga former. Den förste radioteaterchefen blev 1929 just Per Lindberg, och hans samarbete med framför allt Rosenberg blev genast en höjdpunkt i hörspelets kombinationer av ord och ton (inklusive ljud i mera allmän bemärkelse, som »ljudkuliss»). Lindbergs stora insats i det nya mediet var att »energiskt övertala en lång rad av de yngre och medelålders författarna att skriva direkt för radion», »för den osynliga scenen» (N.-O. Franzén i *Hört och sett. Radio och television 1925-74*, s. 44). Hörspelet tvingade fram en omsorg om det akustiska elementet, och musiken spelade där en huvudroll.

Rosenberg blev den som i verktid räknat och i verkens andliga ambitionsnivå kom att dominera, särskilt under 40-talet. Då tillkom bl.a. fjärde symfonin *Johannes uppenbarelse* (1940) för recitation, kör och orkester, melodramen *Prometeus och Ahasverus* (1941) med kör och orkester, *Romanus' julhymn* för recitation, röster och instrument juldagen 1941, oratoriet *Svensk lagsaga* för solo, kör och orkester (1942), och fr.a. det väldiga opera-oratoriet *Josef och hans bröder* i 4 delar (1946-48).

Lars-Erik Larsson fick en idealisk samarbetspartner i den framstående lyriske diktaren Hjalmar Gullberg, från 1936 radions teaterchef. Han skrev också »skådespelsmusik» (fyra radioteaterföreställningar 1938-49) men har skapat sig en egen genre med de musikinslag som ingick i programmen »lyrisk-musikalisk svit», diktläsning med musik-

vinjetter. Det kunde bli sammanställningar som *Pastoralsvit* (ur den lyrisk-musikaliska sviten *Dagens stunder* 1938), stråkkvartetten *Intima miniatyrer* (ur *Senhöstblad* samma år), eller en hel kantat som den ofta sjungna *Förklädd gud* (Gullberg; 1940).

Här som på andra mötesplatser mellan olika konstformer tenderar musiken likväl att leva sitt egenliv och alltså också kunna frigöra sig från samspelet i självständiga »verk». Teatermusikens mosaikbitar kan på samma sätt ofta lösryckas. Men där finns även inslag som är så intimt knutna till allteatern att de sover törnrosasömn hos pjäshäftet tills det i sällsynta fall återuppväcks. (De försök som gjorts av *Musica Sveciae* att i någon mån återskapa den akustiska väven i Dramaten-musik av Aulin och Atterberg (MSCD/LP 618) förblir halvdana men belyser problemet och tänkbara återvinningschanser.)

Musik för filmen – »den tionde musan»

I detta perspektiv erbjöd filmen – den nyaste, »tionde» musan – andra och kvantitativt storartade spelplatser för musiken vid denna tid. Dess nu sekellånga historia kan indelas i två klart särskiljande perioder, med en första från 1895 (bröderna Lumières första publika filmvisning i Paris) till 1927 (»Ljudfilmens» genombrott, för Sveriges del egentligen 1929 – *Säg det i toner* med Jules Sylvains musik). Det bör dock noteras att stumfilmen aldrig var »stum», det fanns alltid musiker med på en kant, alltifrån den ensamma pianisten till den stora symfoniorkestern (härtill Jungstedt i förordet till Winquist, *Musik i svenska ljudfilmer I-IV, 1980-90*).

Det finns en ofantlig litteratur i ämnet filmmusik, och många av musikens stora mästare i vår tid har skrivit sådan, ofta också berättat om vedermödorna att på sekunden anpassa vinjettens duration till avsedd filmsekvens, eller om duellerna med demonregissörerna och filmbolagsdirektörerna. Christopher Palmer i Groves musiklexikon (art. »Film music») hävdar att filmens musik inte är enbart en underkategori till scenmusik eller musikdramatisk musik i allmänhet. Dess mest karakteristiska grepp och stilar må vara klart byggda på 1800-talets utvecklingar, särskilt i opera- och programmusik, men mediets natur och de krav det ställer på tonsättaren har skapat speciella problem, vilkas lösningar är unika både i praktisk och estetisk mening.

Biografen blev således efterhand en viktig arbetsplats för musiker. Snart sagt överallt fanns det en pianist, som antingen improviserade eller från särskilda tryckta förlagor spelade »rätt» sorts ljudkuliss till filmens bildsviter – tro, hopp, kärlek m.m. (se bl.a. Sohlmans musiklexikon, art. »Filmmusik»). I takt med att biografens renommé och ekonomi tillät det, kunde salongen utrustas med en s.k. biograforgel, med betydligt större klangresurser än pianot. Nästa steg var en ensem-



ble, och denna kunde i de stora premiärbiograferna i storstäderna växa ut till en mindre symfoniorkester.

Rosenberg har i sina minnen berättat hur han mot en då rejäl lön (800 kr per månad) varje kväll på Röda Kvarn i Stockholm (från 1921) fick »fylla ut den lilla orkestern som spelade musik anpassad till tidens stumfilm. Orgeln var stor och modern och gav möjlighet till rika registreringar och klangkombinationer» (Rosenberg 1978 s. 68). Men man spelade ännu mest all slags tillgänglig musik: vid invigningen av den nya orgeln spelade Rosenberg Bachs *Toccat och fuga i d-moll* (vilket också filmades och finns bevarat).

Svensk filmindustri – SF – hade, som alla de stora amerikanska bolagen, under decennierna sin egen orkester. Bland andra satt där Gunnar Ek under tio år som solocellist från 1926.

I det spektrum av olika slags filmer som inspelades anlades olika synpunkter och krav på den musik som beledsagade bilderna, men där de konstnärliga ambitionerna siktade högt, anlätades inte sällan framstående tonsättare för att komponera ny, speciell musik. Ute i världen kunde det rentav vara en Prokofjev, Copland, Honegger, Britten – i Sverige var det Alfvén, Pergament, Rosenberg, Broman, Larsson och von Koch som skulle specialskriva »filmmusik». Överraskande nog valde man i ljudfilmens barndom alltså gärna det traditionella ljudspektrum som symfoniorkestern erbjöd. Samtidigt tillgrip man oftast stan-

Ill.: Tonsättaren Hilming Rosenberg som biograforganist på Röda Kvarn i Stockholm under 1920-talet. (Musikmuseet.)

dardrepertoarens stora orkestersatser. Och detta trots att »producenter-na betraktade musiken mera som ett nödvändigt ont» (Rosenberg 1978, s. 117).

Här är inte platsen att behandla alla de estetiska aspekter som det nya, tekniskt ofta krångliga konstnärliga mediet innebar. Anpassningen till mediekraven fick väl nästan genomgående en »förytligande», tidspressad prägel. Men det var en bundenhet vid mediet som i biograf-salongen förvisso kunde betyda utomordentligt suggestiv, konstnärligt högtstående symbios mellan bild och ton.

En översikt över mellankrigstidens filmmusik visar att t.ex. de namngivna svenska tonsättarna producerade förhållandevis mycken filmmusik, i Larssons fall rentav mängder. Rosenberg skrev musik till sammanlagt tio filmer (1937-62), den mest kända *Hets* (Ingmar Bergman-Alf Sjöberg; 1944), som dock Rosenberg betecknade som »en fin men omusikalisk film och inte särskilt inspirerande för en musiker». Endast ur sin första film, *Bergslagsfolk*, sammanställde han en svit i sex satser (*Bergslagsbilder*, 1927). Motiv ur Per Lindbergs *Det sägs på stan* (1941) kom dock »att få betydelse i senare kammarmusik» (Rosenberg 1978, s. 118). Bland vedermödorna nämner Rosenberg att *Bergslagsfolk* »var till och med så romantisk att min musik med ett intensivt ackord i stråkar inte räckte till de unga älskandes kyss. Ackordet fick förlängas genom omkopiering».

Redan mängdangivelser visar att det kunde bli massproduktion; under åren 1941-46 redovisas för Lars-Erik Larsson »originalmusik» till 22 filmer, därtill står han som »arrangör» för 20 filmer, ofta desamma. (Under 50-talet medverkade Larsson i ytterligare sex filmer.) Erland von Koch skrev musik till hela 29 filmer under perioden 1946-61 (därav sex åt Ingmar Bergman). Bara som ett exempel på hur komplex och olikartad musikleverantörens roll kunde vara står båda dessa för sina sista inslag till filmen *Hällebäcks gård* (1961) tillsammans med Erik Nordgren (en flitig tonsättare av god filmmusik sedan 1945), Ulf Peder Olrog, Harry Arnold och Dag Wirén. Wirén svarade för musik i sammanlagt nio filmer.

Inga ambitiösare försök har ännu gjorts att på allvar analysera den mängd i spelminuter av svensk filmmusik som lagts till filmremsoarnas många mil, ännu mindre att sätta in den i de enskilda tonsättarnas samlade verk och estetik. Att det ofta är »musik för brödfödan», med en rad pålagda funktionskrav, behöver inte alltid betyda att »värdet» genomgående skulle vara mindre.

Som ett något udda smakprov kan redovisas Sten Bromans musik till Fritiof Nilsson Piraten-filmerna *Sven Tusan* (1949). Genomgången av den prydliga partitur-autografen visar bl.a. att musiken tillkommit i rasande tempo (en vecka!). Ändå omfattar den ca 30 inslag, visserligen



Ill.: Gösta Ekman som violinist i filmen *Intermezzo* från 1936.

av mycket skiftande längd och substans, men med hel uvertyr och full orkester. Musiken bygger ofta på några tydliga »ledmotiv», med en då som senare bruklig associationsteknik: uvertyrens »Här kommer man» och »Du skåning, du skåning» återfinns i olika sammanhang. Senare vävs melodifragment som »Törnrosa var ett vackert barn», »Broder Jakob», »Vi gå över daggstänkta berg», »Helan går» in i ett väloljat orkestermaskineri. Ett onoterat inslag för dragspel finns även – kanske mot tonsättarens vilja – som i partituret har den korrekta angivelsen för orkestern: »tacet» (tiger).

Givetvis tvangs tonsättaren att samverka med övriga filmmakare i valet av stil, spelstil och speltid, mycket styrdes redan av att titelrollen

spelades av Europafilms trumfkort Edvard Persson. Men även den här studentikost parodierande musikanten Broman spelar oftast fulltonigt på den stora symfoniorkestern, med konstmusikens hantverksskicklighet och musikaliskt handgripliga associationer och paroditeknik. (Se vidare Åstrand 1984, s. 195 f.)

Den sakrala musiken

I påtaglig kontrast till filmmusiken står ett annat musikområde: kyrkomusiken. På annan plats behandlas kyrkans koral och mässa, men det finns också skäl att beakta »musiken i kyrkan» från ett allmänmusikaliskt perspektiv, där kyrkosångsrörelsens explosionsartade framväxt och 30-talets orgelrörelse är dominerande element.

Av stor betydelse för tonsättarnas engagemang i sakralmusik har under 1900-talet, liksom för konsertmusiken, varit utbyggnaden av kyrkan med dess musikutbud och produktionsresurser. Den stora svenska körrörelsen, är som redan framgått (s. 81 f.), basen i en magnifik sjungande pyramid med krönet i internationell världsklass, och Svenska kyrkan med dess kyrkokörer har där utgjort fundamentet.

»Instrumentens drottning» orgeln har spelat och spelar alltjämt en huvudroll i kyrkans instrumentarium. En resurs av utomordentlig konstnärlig betydelse var och är redan det faktum att samtliga Sveriges ca 3 000 kyrkor har ett eller flera orgelinstrument, ofta av mycket hög kvalitet och inte sällan med historiskt värde. I sitt epokgörande »orgelinventarium» över »vårt äldre orgelbestånd» («de orglar, som funnos i vårt land vid 1800-talets mitt») framhåller Einar Erici att redan vid 1800-talets slut »voro praktiskt taget samtliga våra kyrkor försedda med orglar» (Erici 1965). Den s.k. orgelrörelsen från 30-talet innebar en kvalitetshöjning av orgelbeståndet, som nu räknas till det förnämsta i världen (se nedan).

En markant förändring i början av vårt århundrade är att kyrkan gradvis blir mera av en konsertlokal, med en rad kända och dramatiska konflikter mellan präst och organist. Dock har rent statistiskt sett musiken både som »förkunnare» och ibland som profan inkräktare erövrat ett växande utrymme i kyrkan och en växande publik, som sannolikt inte är lika flitig gudstjänst- som konsertbesökare.

Visst hade 1800-talets harmoniska sällskap och andra musiksällskap med ofta stora blandade körer framträtt i kyrkorna, med de stora internationella kyrkomusikverken och efterhand flera nyskrivna svenska oratorier, kantater m.m. Men antalet konserter, annonserade i dagspressen och uppsökta också av den vanliga konsertpubliken, växer. Tegen (1955) om musiklivet i Stockholm 1890-1910 visar att konserter i kyrkliga lokaler under perioden ökade från 15 per år till 44, eller procentuellt av hela konsertutbudet från 2,5 till 4,6 %. Däremot uppvisar inte

Malmö någon kyrkokonsert ännu år 1920 (inte ens en »musikgudstjänst» eller »orgelafton», Sydsvenska filharmoniska föreningens oratoriekonserter i S:t Petri oräknade). 1969 (det då valda jämförelseåret) annonserades 51 sådana arrangemang i Malmö (se Åstrand 1971a).

I detta sammanhang skall bara antydast alla överväganden ned till konkreta gräl om kyrkorummets helgd, om kyrkligt »värdig» musik både i liturgisk mening och som eventuell »inkräktare». Carl-Allan Moberg polemiserar med nära nog ovetenskaplig hetta i sin monumentala Kyrkomusikens historia (1932) mot svensk kyrkomusiks motvilja ända in i vårt sekel att lyssna till kontinentala nya stilideal, som i mycket också innebar en »återgång» till barockens »strängare» stildrag. Om Ullman-Moréns på många sätt epokgörande stora *Hymnarium* 1914 skriver Moberg:

»Förordet till Hymnariet ingår utförligt på frågan om liturgisk-musikalisk stil och nödvändigheten av stilistisk enhetlighet. Karakteristiskt för den gängse meningen inom vida protestantiska kretsar vid denna tid och kanske alltjämt är det bestämda avvisandet av Seb. Bachs kantatmusik. 'De ifriga försök, som våra dagars tyska Bachföreningar bedrifva att återinföra de Bachska kantaterna i själva gudstjänsten, böra för oss stå icke såsom någonting efterföljansvärdt, utan såsom *varnande exempel!*» (Moberg 1932, s. 521, med citat ur Ullman-Morén 1914.)

Matteuspassionen gavs f.f.g. i Stockholm 1890 (under Andreas Hallén; se vol. III, s. 122 f.), och enstaka Bach-kantater började förekomma vid 1900-talets början. Men det var med David Åhléns årliga framföranden av *Matteuspassionen* från 1923 som den verkliga renässansen för de stora verken av Bach (liksom andra storheter) kom.

För mellankrigstiden var därmed en spelplats etablerad för denna kyrkliga konstmusik, samtidigt som det inom kyrkan kom nya strömningar. Den s.k. orgelrörelsen från 30-talet ville finna inte bara en väg bort från den pneumatiska »orkesterorgeln» tillbaka till den mekaniska barockorgeln utan också en förnyelse av sättet att komponera för orgeln, med nya stil- och klangideal (se Blomberg 1984). En samlande rubrik på dessa har blivit densamma som för ett viktigt drag i konstmusiken i övrigt: »ny saklighet». Man arbetade fram ett nytt instrumentarium för en äldre repertoar och en rad tonsättare skrev både nysaklig och konstnärligt högtstående kyrkomusik (härtill Gunnel Fagius 1985).

Av stor betydelse för de nya stilidealen i orgelrörelsens debattvågor blev tillskapandet av ny litteratur för undervisning och orgelspel: Henry Weman, domkyrkoorganisten i Uppsala (1927-64) och något av den nya rörelsens »chefsideo-log» (E. Lundkvist 1980, s. 41) utgav 1936 en *Orgelskola* som flitigt begagnades i fostran av de nya organisterna (ledande orgelinterpreter som Alf Linder och Gotthard Arnér fullföljde denna centrala fostrargärning). Wemans repertoarinventering i *Musica organi* (1-3, 1949-57) vidgade verklistorna, liksom inte minst Albert

Ex. 19 (överst till höger): Musica Sveciae har på skiva utgivit ett representativt urval av kör- och orgelverk skrivna av Gottfrid Berg, David Wikander, Gunnar Thyrestam, Torsten Sörenson, Hilding Rosenberg, Sven-Erik Bäck, Sven-Eric Johanson (dessa båda således representanter för efterkrigstiden), Albert Runbäck, Valdemar Söderholm, Gustaf Carlman.

Gottfrid Berg, »Lär oss betänka...», är den andra satsen i en samling av tio korta motetter för blandad kör med rubriken *Om de yttersta tingen* (1945) – »väl Bergs mest framträdande körverk» (Lundkvist 1980, s. 48). Med diskret underfundig kontrapunkt och förfinad körklang gestaltas här omsorgsfullt de valda bibeltexterna.

Runbäck & Waldemar Åhléns stora samling *Postludier för kyrkoårets samtliga sön- och helgdagar* (1–3, 1936–38), som legat på alla landets orgelläktare och vidgat organisters likaväl som församlingars vyer.

En antydning av orgelbyggeriets utveckling kan visa hur orgelrörelsen medverkade till nybyggen och pietetsfulla restaureringar, med den danska Marcussen & Søns firma som inspiratör och konkurrent – uppmärksammade storbyggen alltifrån Lunds domkyrka 1934, Skänninge 1939, Växjö domkyrka 1941, Oscarskyrkan i Stockholm 1949 (Alf Linders domän) och förnyelse i kända svenska firmor som Åkerman & Lund, Hammarbergs, Grönlund m.fl. Man prålar gärna med Stockholm som »Europas orgelhuvudstad», men överallt i vårt land kan man stöta på storartade orgelverk. Samtidigt pågår kampen att bevara »pip-orgeln» och dess säregna, traditionsrika klangvärld mot nya tekniker och – inte minst – besparingsförsök.

Den långsamma sekulariseringen fjärmade kanske efterhand flertalet av de aktiva yrkestonsättarna från kyrkomusiken, samtidigt som det bland kyrkomusikerna finns betydande tonsättare (som också kan skriva »sekulariserad» musik). En växande hunger efter god sakral musik kunde locka Rosenberg att (som ursprunglig kyrkomusiker!) skriva visserligen få men högtstående sakrala verk. Lars-Erik Larsson komponerade ingen sakral musik (*Missa brevis* undantagen), och hans »lyriska svit» *Förklädd gud* besjunger gudar med litet »g» och snarast av grekisk börd. Larsson understryker väl detta olympiskt-pastorala stämningssläge, Wallner menar rentav att Gullbergs »genomlysta, serafiska poesi» i den fjärde dikten (»Väl-signelse följer/ i gudarnas spår») hos Larsson »inte anslår särskilt subtila strängar: av dikten har blivit en hurtig gångtrall» (Wallner 1957, s. 18). Men sviten hör säkert till en av ambitiösa kyrkokörers garanterade publikframgångar.

Nystroem komponerade lika litet som Wirén egentlig sakralmusik. Däremot skrev de Frumerie ett par stora körverk av sakral karaktär (*Fader vår* 1946, *Åtta psalmer ur Psaltaren* 1955 samt ett par a cappella-körer). Pergament hade en helt annan motivation att skriva sakralmusik med sitt judiska ursprung, och för honom har tros- och livsåskådningsfrågor i påtaglig grad präglat även verk som inte har direkt liturgisk anknytning eller ens kan betraktas främst som »kyrklig konstmusik» (*Den judiska sången*). Likartat kan sägas om i synnerhet Rosenberg, t.ex. i symfonier som *Johannes uppenbarelse* eller *Örtagårdsmästaren* och alldeles särskilt i den väldiga oratoricykeln *Josef och hans bröder*.

En annan tendens blev att »sakrala» verk allt påtagligare i omvänd riktning lämnade kyrkan och erövrade konsertsalen. 1800-talets talrika filharmoniska sällskap, som med kör och orkester också flitigt framfört sakralmusik, har genomgående ockuperat konserthusen i städer med symfoniorkestrar (David Åhlén blev i Stockholm även där föregångsmannen genom att hans 1916 stiftade Musikaliska sällskap 1927 inledde samarbete med Konserthusstiftelsen och alltjämt är »huskör» där). Varje konserthus strävar också efter en konserthusorgel, och dessa »världsliga» orgelverk har i viss mån bidragit till att efter andra världskriget också »radikala» tonsättare antog orgeln som ett nytt klangfält, stundom behandlat på ett sätt som kyrkans väktare inte alltid vill acceptera.

OM DE YTTERSTA TINGEN

2. Lär oss betänka huru få våra dagar äro

Psalt. 90, 12

Gottfrid Berg
1945

Lär oss be - tän-ka hu-ru få vå - ra da - gar ä - ro, be -

Lär oss be -

tän - ka hu-ru få vå - ra da - gar ä -

tän-ka hu-ru få vå - ra da - gar ä-ro, vå - ra dagar

Lär oss be - tän-ka hu-ru

- ro, hur få vå-ra da-gar ä -

ä - ro, hur få, hur få vå - ra da -

få vå - ra da - gar ä - ro, hur få

Lär oss be - tän-ka hu-ru få vå - ra

Tranquillo

Ex. 20 (nederst): Tema-
materialet i Custaf Carl-
mans *Fantasia ostinata*
(1949). Verket kan trots
anstrykning av tolvtons-
frihet ses som ett karakte-
ristiskt exempel på en
tidsmedveten svensk kyrk-
komusikers nysaklighet.

Gustaf Carlman blev
efter examina vid musik-
konservatoriet i Stock-
holm 1936 organist i Hal-
land, Skellefteå och 1947
till sin död 1958 vid Heli-
ga Trefaldighetskyrkan i
Kristianstad. I hans inte
särskilt omfattande opus-
lista av kör- och orgel-
kompositioner är *Fantasia
ostinata* anmärkningsvärd
i sin monumentalitet och
tematiska enhet. Temat,
med 11 av en oktavs alla
12 toner, i det närmaste
ett 12-tonstema, inleds
med två kvinter staplade
på varandra och avslutas
med inledningstonen till
nästa tonart i kvint-
cirkeln, något som Carl-
man utnyttjar och vand-
rar med sitt tema genom
hela kvintcirkeln tills han
återvänt till utgångspunk-
ten (härtill Fagius, Musi-
ca Sveciae 607, 1985).

