

MUSIKEN I SVERIGE

Band IV. Konstmusik, folkmusik, populärmusik
1920-1990

Kapitel 9. Två tonsättarprofiler
Hilding Rosenberg (*Bo Wallner*)
Lars-Erik Larsson (*Göran Bergendal*)

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



9. TVÅ TONSÄTTARPROFILER

HILDING ROSENBERG

Det finns en föreställning om Hilding Rosenberg så ofta upprepade gånger att den blivit myt. Denna myt, som han själv var med om att skapa genom mängder av uttalanden ända från 20-talets slut, ser ut så här: Rosenberg höll det musikaliska hantverket i helgd; tonsättarna måste – om de var värda namnet – kunna sin kontrapunkt, de måste lära sig ett sakligt förhållande till det musikaliska materialet. Form var att bygga – bygga med toner. Mycket i denna estetik var riktat mot den romantiska dyrkan av naturgeniet, dilettanten, ett karakteristiskt drag i svenskt musikliv långt in i vårt sekel.

Ju mer man lyssnar på Rosenbergs verk, ju mer man forskar i dem, desto mer får man dock ett behov av att komplettera myten. För vissa sammanhang rent av teckna en motbild. Tänk om det *också* var så att många av de hantverkskrav som han ställde upp för sig – som ung likväl som åldrande – var ett slags besvärjelser. Du min fantasi, du min impulsivitet kan konstnärligt föra mig ut i fördärvet om jag inte lär mig tämja. För om oro, eld, fantastier kunde det stundom handla. Prestot i den första pianosonaten – ett mycket tidigt verk – är eruptivt, »vansinnigt»; i den sista stora stråkkvartetten (nr 12) drygt trettio år senare sker det ena scenbytet efter det andra: martialiska rytmer följs av en sicilianoparafra, violinistiskt virtuoseri övergår i eteriska klangfält. Ingenting i storformen är, i traditionell mening, förutsägbart. Fantasin drabbar! (se ex. s. 316.)

Det är denna ständiga rörelse i känsla och intellekt som hör till de mest karakteristiska dragen i Rosenbergs skapande – artikulerad genom de tekniska krav han så ofta talade om.

Men det finns ännu ett drag, stundom starkt framhävt: idén om konstnären som en samvetsröst i tiden. (Associationerna kan gå till Pär Lagerkvist och Eyvind Johnson.) Det i dimension och engagemang stora verket är då körsymfonin *Johannes uppenbarelse* (uruppf. 6 december 1940). Under arbetet – musiken skrevs som en protest mot våldsdiktaturerna och ett hotande världskrig – formulerade Rosenberg

Ill.: Figurer av tecknaren Georg Lagerstedt från Kungl. teaterns uppsättning av Rosenbergs *Marionetter* 1938.

ett program. Det står i en notis (!) i tidningen Röster i Radio i början av augusti samma år: »Är mörker omkring oss: skapa ljus! Förlorar du tron på människan: skapa ny tro! Är sorg omkring dig: skapa glädje!»

En intervju i Svenska Dagbladet två dagar efter uruppförandet ger en personlig lägesbeskrivning:

»Jag har en känsla av att tiden är så kort, morgondagen så oviss att man måste skynda sig att få sagt vad man har att säga. Det sker så ohyggliga ting, det är någonting av stark rörelse i tiden som på något sätt sammanhänger med musiken: som driver den framåt [...]

Jag känner ett ständigt behov av att skriva.»

Vägen till fri konstnär

Hilding Rosenberg var – med undantag för några få, mindre uppdrag – decennierna igenom den fria konstnären, låt vara beroende av STIM-intäkter och beställningar, de allra flesta från radion. Det handlade inte bara om musik till en lång rad av radioteaterns föreställningar utan också om körverk och till sist även kammarmusik.

Han, en av det svenska musiklivets viktigaste kulturpersonligheter som då och då rörde sig i lärda kretsar, var autodidakt. Han hade gått endast fyra år i skola; i piano och kontrapunkt hade han dock fått en traditionell undervisning. Till det unika hörde också hans roll som pionjär för den nya musiken. Mer än någon annan var han i unga år och ända upp i medelåldern ute i hetluften.

Rosenberg föddes 1892 i Bosjökloster vid Ringsjön i Skåne, i samma trakt där Vilhelm Ekelund växte upp. Fadern var trädgårdsmästare vid slottet. Det var en barnrik familj, som hade det »fattigt fast vi aldrig led någon direkt nöd». Modern var »mycket gudfruktig och kraftfull», fadern var »en drömmare bland sina blommor och bin» (Rosenberg 1950). Rosenberg fick tidigt hjälpa sin far i hans arbete. Han började också spela piano och orgel. När han var 17 år tog han kantorexamen i Kalmar. Därefter gav han konserter i hemtrakten: ett ungt, regionalt musiksnille.

Sommaren 1914 besökte Rosenberg Baltiska utställningen i Malmö och fick där en stark upplevelse av Kandinskys måleri. För första gången i sitt liv förstod han att det fanns konstnärliga uttrycksmedel också för vår tid! På hösten samma år flyttade han till Stockholm, blev elev till den kände pianopedagogen Richard Andersson, fick genom denne kontakt med Wilhelm Stenhammar (som kom att uruppföra hans tidigaste orkesterverk) och hade genom Sibelius' 4:e symfoni ännu en stor och genomlysande konstnärlig upplevelse.

Vid Richard Anderssons musikskola träffade Rosenberg sin tillkommande: Vera Josephson. Hon tillhörde en känd judisk kultursläkt, med namn som J. A. Josephson och Ernst Josephson (själv hade Ro-

senberg inget judiskt blod i sina ådror). En bror till henne – Ragnar – var en känd konsthistoriker, en annan bror kom att äga Stockholms främsta bokhandel. Den unge tonsättaren, den fattige skånepågen, hade kommit in i en familjekrets som redan i sig var en enastående bildningshård.

När freden kommit gjorde Rosenberg 1920 sin första utlandsresa till flera tyska städer och till Paris. Han lärde känna Arnold Schönbergs musik, bl.a. *Kammersymfonin* op. 9 som gjorde ett djupt intryck på honom och som han skulle dirigera vid en av den svenska ISCM-sektionens konserter.

Åter i Stockholm började ett mångskiftande och intensivt yrkesliv. Rosenberg komponerade och uppträdde som både pianist, orgelspelare (på biografen Röda kvarn) och dirigent. Det fanns säsonger då Rosenberg hörde till de svenska musiker som oftast medverkade i svensk radio, i alla de nämnda rollerna, som tonsättare i första hand med musik till radioteaterns föreställningar. Som dirigent skulle Rosenberg bl.a. ägna sig åt Roman, Kraus och den nya svenska musiken; han presenterade Kodálys *Psalmus hungaricus* och ledde givetvis uruppförandena av många egna verk.

20-talets skapande – nya tonspråk

Rosenbergs etablering i svensk musikhistoria liknar ingen annan tonsättares. Efter att ha fått ett par orkesterverk i senromantisk stil spelade och ganska väl bedömda, uruppförde Kjellströmkvartetten i mars 1923 hans *Stråkkvartett nr 1* (1920), ett verk där Schönberg hörde till inspirationskällorna. Kritikerna tog häftigt avstånd (det bör noteras att den svenska ISCM-sektionen ännu inte börjat med sina konserter). En av dem krävde censur på modern musik, en annan – Wilhelm Peterson-Berger – bokstavligen exploderade i ursinne och otidigheter (se även s. 314). Eftersom P.-B:s text trycktes om i hans samling *Glimtar och skuggor* i Stockholms musikliv (1923) kom den att gå till eftervärlden som något av det språkligt mest virtuosa i svensk musikpress. Men då recensionen samtidigt inte innehåller en enda sakligt beskrivande formulering om musiken och då partituret drogs tillbaka av tonsättaren och blev liggande ospelat i drygt tre decennier var det länge något överkligt över händelsen, något av en skröna.

Hur lät då musiken? Numera vet vi: kvartetten är – med svenska mått mätt – full av ny och expressiv fantasi och många ovanliga formidéer. I sina memoarer (1978) kallar Rosenberg den för sitt »olycksfödda hjärtebarn», däri inräknat att också Wilhelm Stenhammar – den beundrade som fått sig verket tillägnat – ställt sig tveksam.

Avståndstagandena från Rosenbergs ungdomsverk skulle fortsätta. Det berodde inte bara på moderniteterna i tonspråket, det berodde

också på att han ständigt sökte sig fram till nya uttrycksmedel. Efter den Schönberginfluerade första kvartetten kom bl.a. ett stort variationsverk med avslutande passacaglia (1922). Förebilden var nu Max Reger. Orkestertekniskt handlar det om en nivå som tidigare endast Alfvén och Stenhammar nått upp till. Man kan i vissa delar rent av tala om en studie i senromantiskt klangraffinemang. 1923 kom inte bara *Pianosonat nr 1* med dess vilda scherzo och dess stundom klangdräktiga klaversats (ex. 1), utan också *Sinfonia da chiesa nr 1*, som stilistiskt pekar i en helt annan riktning: mot en sakralt asketisk klassicism.

När Rosenberg 1926 började samarbeta med regissören Per Lindberg inmutades ytterligare stil- och uttrycksmedel, vilket framgår av tonspråket i musiken till Sofokles' *Kung Oidipus* och Aiskylos' *Agamemnon*. Utgångspunkten var en sjungande läsning av roller och körer. Melodiken kan kallas antikiserande, men är ändå nutida. »Enligt min mening», heter det i en intervju om Agamemnon-musiken (SvD 29/1 1927), »går den moderna musiken i riktning mot en mera expressiv melodikänsla – det harmoniska viker för det melodiska.» Hur denna scenmusik kunde te sig framgår av den oackompanjerade melodiken i ex. 2, takter där kören skall agera upprört.

Ex. 1–2: Hilding Rosenberg, ur *Pianosonat nr 1* (1923), början av tredje satsen, samt körparti från *Agamemnon* (Aiskylos; 1926).

Largo recitativo $\text{♩} = 46$

Kör. Upprört f

p Vett-vill y-rar din själ, ra-sar gu-da-be-satt. O-färds o-säl la sång
 sjun-ger du ö-ver dig själv så-som och näk-ter-galn...

Rosenberg var i sin 20-talsproduktion en sökare och en innovatör, men också – i synnerhet i teatermusiken – en driven fäsör: varje skådespel kräver ju sin lösning. Att han därtill som en av de få svenska tonsättarna vid denna tid hade intresse för musikkforskning (bland äldre mästare framför allt Roman och Kraus) komplicerar bilden ytterligare. Vem var han, vart var han på väg? Hans musikerprofil var så olik det man tidigare mött.

»Historiskt» – »konstnärligt»

Varje musikforskare som sysslar med det kompositoriska materialet – gammalt som nytt – måste då och då begrunda skillnaden mellan det som i den historiska utvecklingen är intressant och det som är konstnärligt betydelsefullt. Många gånger sammanfaller måtten, men inte alltid. I Rosenbergs fall finns i synnerhet under 20-talet mycket som tillhör den första kategorin. Han är först i den svenska tonkonsten med så mycket – samtidigt som han kunde vara osäker i tekniken och alltför impulsiv. Åtskilligt i produktionen blir just bara »historiskt intressant». Rosenbergs egen bedömning av problemen kan avläsas i att han drar tillbaka flera verk. Eller också omarbetar.

Men andra fyller redan från början måtten – även om de sällan spelats. Dit hör de fyra pianosonaterna (1923, 1925 och två 1926), där den fjärde bygger på ett slags neobarock inventionsteknik. Dit hör också *Svit över svenska låtar* (1927), där utvecklingen av det folkloristiska stoffet inte alls liknar Bartóks sätt att arbeta utan snarast är en högst egen polyfon/polytonal stil.

Mot slutet av decenniet började Rosenberg alltmer arbeta med stora orkestrala medel: så i den första, ospelade versionen av *Sinfonia grave* (1928), så i baletten *Yttersta domen* (1929) och i den ofullbordade, så sent som 1992 uruppförda *Pianokonsert nr 1* (1930) med dess dynamiskt intensiva första sats (där bleck och slagverk spelar en stor roll) och en sublim, egenartad långsam sats. Här finns de långa melodiska linjer som senare blir så typiska för Rosenberg.

30-talets teatermusik – *Marionetter och Orfeus i stan*

De följande 10–12 åren skulle kompositoriskt sett bli mycket händelserika. Det finns en schablonbild av vår tids svenska musik, där 1930-talet är den ljusa, lekfulla nyklassicismens decennium som hos bl.a. Larsson och Wirén. Men den tonsättare som framför andra står i ramp-ljuset är Rosenberg, liksom tidigare Alfvén och Atterberg, och liksom senare bl.a. Blomdahl och Allan Pettersson. De digra klippböckerna med recensioner, intervjuer och kringartiklar talar sitt tydliga språk. Viktigt är också att det handlar om till formatet mycket stora verk.

Två genrer är särskilt betydelsefulla: den symfoniska och den sceniska. Viktiga drag i tonsättarprofilen är också att man kan urskilja två parallellt löpande utvecklingslinjer: en musikantisk och en expansiv, djupsyftande, i några fall med politiska förtecken.

I november 1930 skrev Rosenberg musik till en radiorevy »om vår moderna tid»: *Betongen och skogen* (till texter av Alf Henrikson). I ensemblen satt bl.a. tre saxofonister och en batterist. Också jazzen – så som den uppfattades i vårt land vid denna tid – hade blivit en del av



Ex. 3: Rosenberg, »Tango» ur *Orfeus i stan* (1938), soloviolinernas stämmor.

Rosenbergs tonspråk. Härifrån blev steget inte långt till det första verket för operascenen, *Resa till Amerika* (1932), ett lyriskt spel, även denna gång med Alf Henrikson som författare. Det är inget betydande verk men innebar ändå en ny inmutning i svensk operakonst. Där finns bl.a. tre stora symfoniska satser: Hamnen, Mellanspel (med »Visa från Utanmyra», se s. 266) och en Järnvägsfuga, en futuristisk fantasi, besläktad med Arthur Honeggers *Pacific 231*. Där fanns också nattklubbs-scener och visor i Kurt Weill-stil. Ingenting i den nya musiken tycktes tonsättaren främmande; allt måste prövas. *Resa till Amerika* – ett spel om utvandrare: från fattigdomen i torpet till rotlösheten i den amerikanska storstaden – är intressantare som idé än som dramatisk utveckling.

Uppbrottet från en operatradition där nationalromantik och vikingapatetik hade dominerat var total. Och skulle så förbli också i de två sceniska verk som tillkom några år senare: operabuffan *Marionetter* (1937–38) och baletten *Orfeus i stan* (1938). I *Marionetter* gick Rosenberg tillbaka till det skådespel i commedia dell'arte-stil av spanjoren Benavente som han en gång hade komponerat scenmusik till (se ill. s. 390). Han behåller en del av den (bl.a. en sarabande) men fyller nu hela handlingen med musik, i ett tonspråk där Mozart och Rossini varit inspirationskällor (det handlar i högsta grad om just buffa!). Här finns recitativ och arior, ensembler och effektfulla dansscener. I melodiken finns både naiv innerlighet och utstuderad ornamentik. Något liknar *Marionetter* det verk som Stravinsky skulle komponera långt senare: *The Rake's Progress*. Men Rosenbergs verk har ett inslag som få andra operor har: en stor talroll. Crispin – en av de båda vandrande skälmar som lurar både pengar och en älsklig dotter av en stormrik storskojare – är de knepiga intrigernas och de reella problemens man. »Då kan han väl inte sjunga», kommenterar tonsättaren.

Marionetter är nyklassicism – men inte idyllisk och mild. Partituret har ibland en bitskhet som hos Prokofjev. Mild är inte heller musiken till *Orfeus i stan*, baletten där gestalterna på Carl Milles' Konserthusbrunn får liv och dansar ut i sommarnattens Stockholm, Orfeus för att söka sin Eurydike. Den ofta spelade danssviten är orkestralt en av höjdpunkterna med sina moderna dansrytmer där inte minst slagverket spelar en stor roll (med bl.a. tempelblock och tamburiner) – en kolorit fjärran från den återhållna klassicism som i övrigt präglar det mesta i svensk musik vid denna tid. Kanske var det inte oviktigt att Rosenberg

en gång hade spelat pianostämman i Stravinskys *Petrusjka*. Men sensualismen i »Tango» – med dess smekande melodik i sordinerade solovioliner (ex. 3) – har en annan bakgrund: i filmmusiken. Orfeus blir en Fred Astaire.

Symfonier från 30-talet

Den andra viktiga genren i Rosenbergs 30-talsproduktion – den symfoniska – kan direkt kopplas till den känsla för de stora linjerna som är ett så karakteristiskt drag i hans fantasi. Liksom hans strävan mot det djupt allvarliga och sublimala. Utgångspunkt är här symfoni nr 2, *Sinfonia grave* (första versionen 1928, andra – med uruppförande av verket i mars 1935 – med åtskilliga omarbetningar och en ny final, istället för den ursprungliga passacaglian). Det är ett verk med tre långa satser. Den första och den sista är kraftfulla och expansiva, ett slags kärv symfonisk tuttimusik. Grave betyder ju tung, allvarlig. Mellansatsen bygger på växlingar mellan ett till en början arialiknande adagio och ett ljusst, läckert scherzo. De citerade takterna ur adagiodelen (ex. 4) är typiska för tonspråket: långa melodiska linjer i oktaver, som starkt framhävs genom den stora stråkstyrkan på hög dynamisk nivå. Till detta bleckblåsarkören med en rytmiskt pådrivande trumpetstämma.

Det låter sig sägas att det i *Sinfonia grave* finns avsnitt som bara är »historiskt intressanta», som mera präglas av ambition än av inspiration. Genomlyst av fantasins eld är däremot *Symfoni nr 3* (1939). Här finns både dynamiska urladdningar och stämningsmättad poesi, både långa arkitektoniska skeenden och – som i slutet – en hymnisk kantilena. Om det i *Sinfonia grave* med dess hårda orkesterklang finns ett niensenskt drag, står *Symfoni nr 3* närmare Sibelius. Att man för första gången också möter det episka berättande i toner, som senare blir så vanligt hos Rosenberg, kan givetvis bero på denna påverkan, men framför allt på att verket ursprungligen hade inspirerats av Romain Rollands romancykel Jean-Christophe. Vid uruppförandet – då symfonin hade en programtitel: »De fyra livsåldrarna» – lästes avsnitt ur Rolland före varje sats.

Vi kommer in på en för dessa år typisk situation i ny svensk musik: radions stöd och radions roll som beställare. Ett nytt medium hade kommit, ett medium som »nådde alla» – även dem som aldrig tidigare hade hört seriös musik (än mindre den nya) och kanske aldrig läst något inom den stora litteraturen. I en vad man skulle kunna kalla konstnärligt inspirerad folkbildaranda tog man på radion kontakt med framför allt Rosenberg och Lars-Erik Larsson. Varför inte låta de konstnärliga upplevelserna stödja varandra? Den lyrisk-musikaliska sviten kommer till, med många varianter från intim kleinkunst till stora oratorieverk.

(Poco adagio)
Fl. 1, 2

Cl. 1, 2

Hn 1, 2

Hn 3

Trp. 1, 2

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

Tuba

Timp.

Piatti

Gr. Cassa

Vln 1

Vln 2

Vla

Vlc.

Cb.

Johannes uppenbarelse

Ex. 4: Rosenberg, *Sinfonia grave* (1928–35),
ur sats 2.

Samarbetet med radion blev så genomgripande att man t.o.m. måste fråga sig om inte radions intresse och specifika programformer i flera fall kom att påverka Rosenbergs kompositoriska tänkande. Frågan blir i hög grad aktuell inför *Johannes uppenbarelse* (1940) – ett av de viktigaste verken i hans produktion och därmed i samtidens svenska tonkonst.

(♩ = 60)
ff marc.

Här är vis - do - mens mål, här är vild - dju - rets tal, -
 och dess tal är en män - ni - skas tal. Och dess tal är
 sex - hundra och sextiosex. Och vi räk - na och räk - na, tills
 hjässan blir kal och en afton vår livs - lå - ga släcks.

p misterioso

p misterioso

Men här finns också en annan bakgrund att teckna. Dels hade Rosenberg inspirerad av oratoriets renässans på 20- och 30-talen (som hos Honegger, Kodály m.fl.), skrivit ett par mindre körverk: *Den heliga natten* (1936) och *Huvudsalleplats* (1938), båda till diktcykler av Hjalmar Gullberg – där juloratoriet på grund av texternas och tonspråkets

Ex. 5: Rosenberg, *Johannes uppenbarelse* (Gullberg; 1940), koralen »Här är visdomens mål».

påstådda fränhet förbjöds i vissa kyrkor. Dels hade han i sin syn på konstens uppgift alltmer påverkats av tidens ondska: i vissa verk – den stort disponerade musiken till Aiskylos' *Perserna* och kantaten *Järnålder*, till en antifascistisk diktcykel av Johannes Edfelt – uppträder han som den politiskt engagerade: mot våld och diktaturer.

Allt detta blir till syntes i *Johannes uppenbarelse* – den symfoniska inspirationen, oratoriets renässans, det politiska engagemanget och den radiofoniska formen.

Verket – med texter ur Apokalypsen och med nyskrivna dikter (eller koraler) av Hjalmar Gullberg – är en symfoni som också är ett oratorium som även har drag av passion: här finns recitativ som sjungs till Bibeltext, här finns a cappella-koraler som hos Bach (enligt den uppförandetradition som gällde under romantiken och långt in på 40-talet). En symfoni är det därför att de instrumentala partierna är mycket stora och mycket dynamiska, ett oratorium därför att mot slutet kören och orkestern blir alltmer jämbördiga. I en första version (1940) lästes stora delar av Bibeltexten – som i ett hörspel, 1948–49 komponerades de för baryton och (oftast) blåsare, då i en närmast expressionistisk stil.

Som motto över *Johannes uppenbarelse* skulle man kunna sätta ångest och förtröstan. Det finns en linje i verket från skräckvisioner till trosvisst jubel, men på vägen blir de dramatiska scenförändringarna många. Vilda utbrott kan följas av innerlig andakt. Koralerna är som oaser – en arkaiserande musik till Gullbergs nutidsdikter (ex. 5), medan Bibelorden – de tvåtusenåriga – tolkas med dissonant harmonik och den moderna orkesterns färgrika palett.

Johannes uppenbarelse skulle för några år bilda tradition i Rosenbergs komponerande. 1942 tillkommer *Svensk Lagsaga* – ett »beredskapsatorium» – och 1944 symfoni nr 5, *Örtagårdsmästaren*, en – som tonsättaren formulerat idén – »innerlighetens pendang till skräckvisionerna» i *Johannes uppenbarelse*.

Verk som *Marionetter* och *Johannes uppenbarelse* – dessa maximala kontraster – inspirerade flera unga musiker att ta kontakt med Rosenberg. I början av 40-talet utbildar han tonsättare som Lidholm, Bäck och Sven-Eric Johanson. Blomdahl hade varit hans elev ända sedan 1935. Det handlar om ett vitalt pedagogiskt alternativ till Musikhögskolans mycket konservativa hållning. Samtidigt hålls den skapande fantasin hela tiden levande.

Lycksalighetens ö

Den 1 februari 1945 hade Kungl. teatern urpremiär på *Lycksalighetens ö*. Det blev en av de stora händelserna i samtidens svenska operakonst. Libretten – som Rosenberg själv hade utformat – utgår från Atterboms sagospel, en av den nordiska romantikens märkligaste skapelser, än

prunkande, än folkvisenära i sin poetiska dräkt – men också med många indiktade filosofiska djupsinnigheter som i allt väsentligt opererades bort. Den ledande personligheten bland svenska modernister ger sig hän åt sagan, drömmen och den romantiska hinsideslängtan – han som så ofta talade om nödvändigheten av ett nutidsengagemang och av ett sakligt förhållande till tonerna, av ett drivet hantverk; han som hade varit en röst för »die neue Sachlichkeit».

I en artikel i den nystartade tidskriften *Musikvärlden* (1945 nr 1) berättar Rosenberg om tillkomsten. Han hade först planerat en balettopera, ett effektstycke, men så småningom leder reflektionerna kring verket hans fantasi mot det sublima i sagan och i Atterboms gestaltning av den. Han citerar i sin artikel bl.a. Grundtvig – den danske prästen och diktaren: »poesi, det är att låna åt det ändliga det evigas prägel. Poesi – det är en gudomlig besatthet.»

Rosenberg tar upp denna tanke. Strävan i det konstnärliga skapandet, heter det, måste vara ett så totalt uppgående i idéerna att tidsbegreppet upphävs; att tiden står stilla. Och – med syftning på operan – att »Lycksalighetens gröna ö blir verklighet». Han slutar: »Om man kallar denna dröm romantisk, ja då måste all konst vara romantisk – men är den inte det?»

Dramatiken i operan uppstår i första hand genom att dröm och verklighet ställs mot varandra: Astolf, kung i hyperboréernas land, är ute på jakt i en vild skogstrakt. Det är vinter, norrskenen flamar. Astolf förrirrar sig och kommer till vindarnas grotta. Där möter han Zephyr, västanvinden, som berättar om Lycksalighetens ö och om Felicia, drottningen: »vad jord och himmel skönast har i ett enda namn.»

På en bevingad häst för Zephyr Astolf till Lycksalighetens ö. Han och Felicia möts och förenas. Men om nätterna drömmer Astolf om hyperboreernas land. Det är drömmar fulla av oro. Han vill tillbaka, om än bara kort. Felicias avsked är fyllt av smärta och onda aningar:

»Liv utan hjärta – dag förutan sol,
själ utan kärlek, öga utan ljus –»

Det finns något av vemodig folkvisa i hennes melodi (ex. 6 nästa sida).

I operans sista akt skärps det dramatiska. På Lycksalighetens ö står tiden stilla. I verkligheten har 300 år gått. Astolf kommer till ett samhälle som är honom helt främmande. Nu vill han tillbaka. Zephyr väntar med den bevingade hästen. Men först måste Astolf hjälpa en gammal gubbe som klagat ute i mörkret. När Astolf finner honom, fångas han av en iskall hand. Det är Tiden. Astolf faller ner död.

Denna scen hör till höjdpunkterna i Rosenbergs musikdramatik. Ett ödesmättat hamrande motiv i orkestern – växande i styrka – driver handlingen obönhörligt framåt.

Felicia *p*

poco rall. *più tranquillo*

Liv u - tan hjär - ta, dag för - u - tan

pp

46 *Tempo I^{mo}*

sol, själ u - tan kär - lek ö - ga u - tan ljus.

Tutti fff

8^{va}

Moderato mezza voce

A 5 - bu Cham - 3 mu Aoth Aboath Sbi - ram

celesta *pp*

str. *pp*

cor ingl.

Cha - am. Cha - am mi - ra - am mi - ra - am.

Josef och hans bröder

Få svenska tonsättare har skrivit så mycket skådespelsmusik som Rosenberg och ingen till så skilda uppgifter. Detta är ett av skälen till att han med åren utvecklade en speciell förmåga att i toner skildra tider och miljöer. Euripides ger andra impulser än Lorca, Shakespeare andra än Goethe, Strindberg eller Sartre.

Inte långt efter *Lycksalighetens ö* planerar Rosenberg ett ännu större verk: *Josef och hans bröder*, ett verk för radio i fyra delar (1946–48). Han hade fångats av Thomas Manns romancykel och gör nu – som i *Lycksalighetens ö* – sin egen textversion. Ämnet är gammaltestamentligt, och det är till karaktären mera episkt än något som Rosenberg tidigare tonsatt. Han väljer en ovanlig form, väver samman opera, oratorium och hörspel (med textläsning).

Vi förflyttas till det gamla Israel, till Jakobs tid. Efter en mäktigt prolog – för recitation, kör och orkester – börjar en spröd musik att klinga. Det är vårnatt i Kanaan. Månen lyser upp himlavalvet. Vid en brunn – där ljuset speglar sig i vattnet – sitter Josef, Jakobs son, skönast bland ynglingar. Han lyfter sina händer upp mot måne och stjärnor och sjunger med ljus stämma: det låter som en judisk kantillation.

Stråkkvartetterna

Just på 1940-talet menade många att drivkraften i Rosenbergs fantasi var de stora litterära upplevelserna. Den »rena» musiken tycktes han ha lämnat. Men bara några år senare dominerade de instrumentala verken, inte minst kammarmusiken. Pendelslagen är stora. Även måtten. *Lycksalighetens ö* och *Josef och hans bröder* hade blivit monumentala verk. Mellan 1949 och 1957 kom Rosenberg att skriva 8 stråkkvartetter, varav 6 i ett sammanhållet block (nr 7–12). Den totala speltiden är närmare 4 timmar!

Villkoren i gestaltningen är nu radikalt olika mot i de episka verken. Inga ord, inga handlingar bestämmer färdriktningen i tonspråket, inga utifrån kommande stämningar eller karaktärsbeskrivningar bestämmer hur – t.ex. – ett verk skall börja.

Det tycks som om just detta (hur man börjar) var ett kompositoriskt problem som i hög grad fångslade Rosenberg i arbetet med kvartetterna. Han sökte hela tiden något annorlunda. I de inledande takterna i *Stråkkvartett nr 5* (1949) kastas motiven – alla korta, kontrasterande – som bollar upp i luften. Musiken är ljus, transparent. I *Stråkkvartett nr 6* (1953) spelar första violinen en lång, expressiv solokantilena, i *Stråkkvartett nr 8* (1957) får man den franska uvertyrens kraftfulla, energiska rytmmönster i tankarna, inledningen till *Stråkkvartett nr 10* (samma år) är en lyrisk vision, som ger associationer till fågelsång, o.s.v. Det är inte

Ex. 6 (överst till vänster): Rosenberg, *Lycksalighetens ö* (Atterbom; uppf. 1945), »Felicias avsked», andante ur akt 2, scen 3.

Ex. 7 (nederst till vänster): Rosenberg, *Josef och hans bröder* (Mann; 1946–48), början av Josefs aria i första delen.

underligt om man tycker sig se en strukturfascinerad tonsättare framför sig, djupt försjunken i den fyrstämmiga satsens mysterier och möjligheter och i de formproblem som följer av den personliga variant av tolvtonstekniken som han nu arbetar med.

Det tonspråk som han utvecklar liknar ingenting annat i den svenska kvartett-traditionen. Det vore dock alldeles fel att, som då och då hävdats, säga att den »vise mästaren» mest rör sig i sublimes sfärer. Den musiken finns, förvisso. Men också den musikantiska leken – stundom bitsk, virtuos som i en mycket snabb (*vivace molto*) pizzicato-episod i den nionde kvartettens första sats (ex. 8).

Ex. 8: Rosenberg,
Stråkkvartett nr 9
(1957), från första satsen.

The musical score for Ex. 8 consists of two systems of four staves each. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. It is marked 'pizz.' and '(Vivace molto)'. The first staff has a circled '16' above it. Dynamics include 'pp' and 'p'. The second system continues with 'poco marc.' and 'arco' markings. Dynamics include 'pp', 'p', and 'mf'. The score ends with a 'pizz.' marking and a 'p' dynamic.

Det sublimes finns emellertid också. I den åttonde kvartetten är den långsamma satsen en klagosång (*Andante mesto*). Det är en mycket återhållen musik; pianissimo är den genomgående dynamiska nyansen, något som ger stegringar och accentueringar en särskild uttrycksfullhet. Belysande för Rosenbergs sätt att utveckla satsen är växlingarna mellan täta, melodiskt-harmoniskt väl sammanhållna fakturer och uppluckrade, rent av pointillistiska. Ibland handlar det om hela block,

ibland om snabba skiftningar – som i det korta citatet i ex. 9. Första-violinens första takter är en variant av det elegiska temat, i den sista takten börjar en lång, expressiv solofras – där man kan få Alban Berg och Anton Webern i tankarna. Därtill dessa tremulandon, dessa »darr-effekter», den häftiga *ff*-accenten och cellons pizzicato – som inte följer något jämnt metriskt förlopp utan rör sig ganska fritt. Det är en mycket raffinerad och förtätad musik (ex. 9).

(Andante mesto)

Ex. 9: Rosenberg, *Stråkkvartett nr 8* (1957), ur långsamma satsen.

Tolvtonstekniken nämndes. På 1950-talet hade Wienskolan sin renässans i det västeuropeiska musiklivet – och sin första etablering i det svenska. Många av de viktigaste nya verken av Blomdahl, Lidholm, så småningom Larsson och många andra, försöker på olika sätt att tillämpa och utveckla tekniken.

Rosenberg – den ende bland de äldre tonsättarna som brukade gå på Fylkingens och Nutida musiks konserter – lyssnade, fångades och tänkte. Långt ifrån alltid med positiva reaktioner, det bör betonas. När han själv från och med *Stråkkvartett nr 7* (1956) börjar skriva med utgångspunkt i tolvtonsserier, ställer han sig fri från många av de regler och krav som man möter hos Schönberg, Leibowitz eller Krenek. Ett citat belyser var han står:

»När jag arbetar seriellt, gör jag det inte alls särskilt metodiskt. Den tematiska visionen finns med redan i serien. Så gör jag upp serien mest för att få en viss överskådlighet över materialet. Därefter ingen konsekvent utarbetning, komponerandet fortskrider mera formellt intuitivt.»

Man kan fråga sig: handlar det i Rosenbergs fall över huvud taget om tolvtonsteknik? Här finns ju exempelvis inte ett ord om strukturell genomarbetning. Vill man vara rigorös i sin bedömning blir svaret nej – med undantag för några få satser. Men varför närmade han sig då den schönbergiska traditionen? Var det hantverkaren som ville leka och undersöka? Var det den vitale 65-åringen som ville vara en av de unga?

Den tändande gnistan tycks ha legat på ett helt annat och mera personligt plan. Rosenberg hade i mitten av 50-talet tagit fram sina tre 20-talskvartetter och reviderat dem. Ungdomsupplevelser – inte minst av expressionismen – blev åter konkreta för honom. Han såg också hur den mångtoniga melodik som är så typisk för hans musik redan fanns i flera av ungdomsverken. Han kunde dra utvecklingslinjer genom stora delar av sin produktion, och då ofta finna linjära strukturer som stod ett serietänkande nära. I *Quartetto riepilogo* (*Stråkkvartett nr 12*; 1957) gör han en s.k. sammanfattande återblick. Verket blir ett slags meta-komposition, där tonsättaren – med ymnig fantasi – kommenterar sitt eget tonspråk och dess utveckling. (Se ex. s. 316.)

Den expressivt sjungande melodilinjen

När man lyssnar på Rosenbergs tonspråk från dessa år, är det ofta andra drag som fånglar än de som här har diskuterats. Framför allt gäller det de långa expressivt sjungande melodilinjerna. Vi möter dem i *Violinkonsert nr 2* (1951) och i *Stråkkvartett nr 6* (1953). I början av violinkonserten – ett verk med symfoniska dimensioner – sjunger soloviolinerna (över en stilla, vaggande rörelse i orkestern) sin högstämda sång. Det är inte en melodik bestående av korta motiv som bearbetas, det är något av en vandring där den ena idén växer fram ur den andra (ex. 10).

Ex. 10: Rosenberg,
Violinkonsert nr 2
(1951), början av sats I.

espress. dolce

Allegro moderato ♩=100

The musical score consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece, with a tempo marking of 'Allegro moderato' and a metronome marking of 100. The violin part is marked 'espress. dolce' and 'p'. The piano accompaniment is marked 'pp str.' and 'p'. The second system continues the melodic development, with the violin part showing a long, expressive line and the piano accompaniment providing a steady, wavelike accompaniment.

1950-talet hör till höjdpunkterna i Rosenbergs komponerande. På några undantag när är produktionen – som redan nämnts – helt igenom instrumental. Där finns, förutom all kammarmusik, en symfoni (nr 6), där finns ytterligare solokonsertter (en för piano, en för violoncell), där finns verk som kallas concerto, d.v.s. orkesterkompositioner med flera solister, en modern variant av sinfonia concertante, en omtyckt verkgenre i slutet av 1700-talet. I finalen i den tredje – *Louisville-concerto* (1953), en amerikansk beställning – är det första temat hämtat ur Karl Tiréns stora samlingsutgåva *Die lappische Volksmusik*, den vuolleh (jojkk) som heter Björnen. Kärvt, kraftfull polyfoni växlar med en smittande elegans (associationerna kan gå till den amerikanske tonsättaren Alec Templeton). Det är en av den svenska orkesterlitteraturens effektfullaste satser. »Glöm inte», heter det i en intervju,

»att jag älskar det virtuosa. Inte när det blir självändamål, men i den meningen att instrumenten får tala, briljera, leka fram alla sina möjligheter. Det är så mycket i musiken som är lek.» (NM 1961/62 nr 4.)

De följande decenniernas produktion gör – genremässigt – ett ganska brokigt intryck. Där finns baletter (tre till koreografi av Birgit Cullberg), där finns sångcykler (till dikter av Sven Alfons och Johannes Edfelt), solosonater, körverk, symfonier, en opera buffa (*Hus med dubbel ingång* efter Calderón) och orgelmusik.

Det sista fullbordade verket – *Symfoni nr 8* (1980) – är en utarbetning av inledningen till körsymfonin *In candidum* från 1974 (till dikter av Vilhelm Ekelund). Det sista helt självständiga verket är en stråkkvintett med tenorsolo från 1976: *Ensam i tysta natten* till en dikt ur Gunnar Ekelöfs *Vägvisare till underjorden*.

Det händer att musiken i sena verk – som hos tonsättare som Lars-Erik Larsson och Dag Wirén – försvinner upp mot lufttunna, apersonliga rum. Tonspråket i *Ensam i tysta natten* är en inre, svårutgrundlig monolog, med en mycket personlig tolkning av Ekelöfs dikt. Det heter i texten – som en dödsfixering, inåtvänd:

»Vem kan utröna denna livets dragning till död
Liv avsondrar död omkring sig som till ett skydd.»

Men musiken blir expansiv och kulminerar på ordet »liv», som sjungs inte en gång utan tre. Som en besvärjelse: Liv – liv – liv.

Adagio

Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Contrabassi

Violini I
Violini II
Vla.
Vcl.
Ba.

Ex. II: Lars-Erik Larsson, *Pastoralsvit* (1938), början av *Romans*.



III.: Lars-Erik Larsson (t.v.) som ung musikstudent utanför Operan i Stockholm 23 september 1928 tillsammans med ett par musikvänner (i mitten Hilding Hallnäs). (MAB; Hallnäs' samling.)

LARS-ERIK LARSSON

Lars-Erik Larsson kombinerade skygghet, folklighet och spiritualitet med ett överraskande spekulativt drag, som tidvis färgade av sig i de sista decenniernas partitur. I början av 60-talet befann han sig på en punkt som i tekniskt hänseende låg diametralt motsatt den folkära Romansen i *Pastoralsvit*. Han försökte förnya sig med ett slags tolvtonsteknik av egen uppfinning som han hoppades skulle leda till en ny period av »flykt» – med bibehållen konstnärlig identitet. Guldkorn som pastoralsviten och *Förklädd gud* ger alltså inte hela bilden av Lars-Erik Larssons konstnärskap. Han var också en ojämn tonsättare, som i tider av stress, depression eller konstnärlig vilshenhet kunde släppa ifrån sig rätt likgiltiga ting, sin enorma skicklighet till trots; det gäller inte minst radio- och krigsåren, då han mera komponerade för massmedia än för konsertsalen. Också det är en intressant aspekt.

Arvet från Söderman

Han föddes i Åkarp mellan Lund och Malmö och växte upp i vad som måste ha varit en musikkvänlig, småborgerlig idyll: hans far var lanthandlare och tillika kantor. Tidigt började han att – som han kallade det – »förstöra notpapper», tog kantorexamen och for 1925, sjuuttonårig, till Stockholm och studerade komposition vid Musikaliska akademien för den starkt konservative Ernst Ellberg. Hans elevarbeten – baladen *En spelmans jordafärd* (Dan Andersson; 1927), *Symfoni nr 1* och *Sonatin* för violin och piano op. 3 – rör sig elegant och med anmärkningsvärd teknisk skicklighet i en nordiskt romantisk stil, Sibelius och Söderman. »Lars-Erik Larsson är den ende tonsättare av betydelse i våra dagar som bär på något av det en gång så dominerande Södermanarvet.» (Wallner 1957a.)

År 1929 for Larsson till Wien för att vidga sina vyer. Gunnar Jean-son, sedermera konserthuschef och känd som »radikal», rådde honom att studera för Alban Berg. Larsson var mycket tveksam och först sedan han fått nej av Franz Schmidt sökte han upp Berg.

Ex. 12: Lars-Erik Larsson, *Sinfonietta op. 10* (1932), början av Largo. (Universal/Eriks.)

»Han var mycket älskvärd. Jag hade med mig mina kompositioner – en symfoni, en konsertuvertyr och några andra saker – och han bläddrade litet i dem och undrade: varför har ni kommit till mig? Jag visste inte riktigt vad jag skulle svara. Nå, han tog hjärtligt emot mig och så satte han igång. Jag blev mycket förvånad över undervisningssättet, därför att jag hade väntat mig att jag nu skulle hoppa in i det nyaste nya och lära mig lite grann om hur *han* skrev. Men det fick jag inte alls göra. Jag fick skriva några teman och arbeta med variationstekniken. Jag ville ibland vara djärv och så, men då pekade han på det och tyckte inte att det hörde hemma i det sammanhanget.» (Radiointervju 1963.)

Närmande till klassicismen

Studietiden hos Berg blev kort och Lars-Erik Larsson for vidare till Leipzig och en tids studier för Fritz Reuter. Och vad än Berg förmedlade till sin elev så var det inte Wienskolans tolvtonsteknik. Att den likväl utövade lockelse på Larsson framgår av den lilla tranquillosats som ingår i *Tio tvåstämmiga pianostycken op. 8* (1932), ett tidigt svenskt exempel på (en fritt tillämpad) tolvtonsteknik. Eljest var Wienskolans expressionism den veke och lyriske Larssons kynne helt främmande. Viktigare var mötet med Paul Hindemiths musik. Larsson fick se och höra honom som solist i en violakonsert (sannolikt *Kammermusik*) och fann här en tilltalande och uppfriskande modernism, som kom att sätta sina spår i de närmast följande årens komponerande: *Duo för violin och viola op. 6* (1931–32), några stråkkvartettsskisser och den kärva, motoriska *Sinfonietta* för stråkar (1932), som vid ISCM-festen i Florens (1934) i ett slag gjorde honom internationellt känd.

Sinfoniettan är den konstnärligt mest fullgångna redovisningen av den unge Lars-Erik Larssons utlandserfarenheter. Men själv var han inte nöjd med den. Han tyckte den var alltför krampaktig och komplicerad, den svarade inte mot det ideal han strävade mot.

»Jag ville skriva enklare, mjukare och luftigare. Det låter kanske anspråksfullt men jag ville faktiskt upphäva tyngdlagen. Och som jag ser det, var det inte samma mål som föresvävade Webern vid den tiden.» (Radiointervju 1963.)

Man kan säga att det var Mozart – eller, kanske hellre, ett närmande till klassicismen – som hjälpte honom att lyfta. I mitten av 30-talet kom en rad kompositioner i en ny anda, präglade just av mjukhet, luftighet och en ambition att underhålla och behaga: den ofta spelade *Konsert för saxofon* (1934), *Divertimento nr 2* (1935), *Serenad för stråkar* och – inte minst – *Sonatin nr 1* för piano (1936), i vars första sats 1700-tal och 1900-tal smälter samman i en elegant syntes.

I sonatinens tredje sats, Lento espressivo, blandar sig en behärskat svärmisk ton i den nyklassicistiska pastellen. Här uppenbaras en annan viktig komponent: en sängbarhet och uttrycksfullhet med romantiska kvaliteter på det emotionella planet. Larsson leker inte, raljerar inte, han sjunger. Den sången kom snart nog att växa sig starkare.

Ex. 13: Lars-Erik Larsson, *Sonatin nr 1* (1936), början. (Universal/Eriks.)

Largo I
♩ = 60

The first system of the score consists of five staves. The top staff is in treble clef with a 3/2 time signature. The second staff is also in treble clef. The third staff is in alto clef. The bottom two staves are in bass clef. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The first measure contains a whole note chord in the top staff and a whole note chord in the second staff. The second measure features a half note in the top staff and a half note in the second staff. The third measure has a quarter note in the top staff and a quarter note in the second staff. The bottom two staves play a steady eighth-note accompaniment throughout the system.

The second system continues with five staves. The top staff has a half note in the first measure, followed by a half note in the second measure, and a quarter note in the third measure. The second staff has a half note in the first measure, followed by a half note in the second measure, and a quarter note in the third measure. The bottom two staves continue with the eighth-note accompaniment. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) appears in the third measure of the top staff and the second staff.

The third system is titled 'Allegro con moto' and is marked 'Piano' (*p*). It is in 4/4 time. The top staff begins with a quarter note chord, followed by a quarter note in the second measure, and a quarter note in the third measure. The bottom staff has a quarter rest in the first measure, followed by a quarter note in the second measure, and a quarter note in the third measure.

The fourth system continues the 'Allegro con moto' piece. The top staff has a quarter note in the first measure, followed by a quarter note in the second measure, and a quarter note in the third measure. The bottom staff has a quarter note in the first measure, followed by a quarter note in the second measure, and a quarter note in the third measure. The dynamic marking *cresc. poco a poco* (crescendo poco a poco) is written above the bottom staff in the second measure.

Diminutiva former

I likhet med flera av sina generationskolleger – Gunnar de Frumerie, Erland von Koch och, kanske främst, Dag Wirén – knöts Lars-Erik Larssons publika framgångar inte så litet till musik i nyklassicismens diminutiva former: sinfonietta, sonatin, liten serenad, liten marsch etc. Om diminutiverna skall ses som tecken på välartad blygsamhet må lämnas okommenterat; faktum är att när Larsson i detta diminutivernas förlovade 30-tal också arbetar med de stora formerna är han, i varje fall i kritikens ögon, inte lika lyckosam.

År 1937 var det premiär på operan *Prinsessan av Cypern* – texten var en Kalevalaparafras av Zacharias Topelius – och *Symfoni nr 2*. Operan hade Larsson hållit på med under hela 30-talet och symfonin skrevs 1936–37 på beställning av Konserthusstiftelsens chef, Gunnar Jeanson. Operan recenserades av Moses Pergament:

»Av modernisten eller den medvetet arkaiserande Lars-Erik Larsson märker man nästan ingenting. Det är en för oss alldeles okänd Larsson som musicerar här med en hämningslöshet, som har starkt tycke av omedelbar improvisation. Han grubblar varken över stilproblem eller ingivselernas värde [...] Mest rör han sig med musikaliskt allmängods av senare 1800-talsprägel.» (Pergament, SvD 30/4 1937.)

Även andra symfonin – liksom för övrigt senare den tredje – blev hårt åtgången. Enstaka satser kunde räddas, men symfonierna som sådana drogs in av den åtminstone i efterhand självkritiske tonsättaren.

På 70-talet drog Sten Frykberg fram dessa verk ur gömmorna och framförde dem. Men de representerar ett stickspår i Lars-Erik Larssons sökande, ett stickspår som ändrar i en förförisk kuliss av klang och vackra melodier men utan stringens och organisk växtkraft. Och man kan undra varför det dröjde så länge innan denne oerhört skicklige tonsättare blev vän med de symfoniska formerna – han blev det faktiskt inte förrän han slutade upp med att skriva symfonier. Det finns säkert flera svar: att han var för pressad av vardagskomponerandet och att de traditionella, prestigetyngda och oelastiska symfoniska formerna inte lät sig förenas med hans genuina uttrycksart. Med facit i hand kan man också formulera det så här: i konfrontationen med den stora orkestern var han som formgivare ännu inte tillräckligt radikal och djärv.

Den lyriska sviten

År 1937 pekade vägvisaren i en helt annan riktning. Detta år anställdes Lars-Erik Larsson på Radiotjänst som tonsättare, dirigent och tjänsteman. Som tonsättare skulle han tillgodose radioprogrammens behov av musik. Inte minst handlade det om samarbete med litteratörer som Pontus Boman och Hjalmar Gullberg. De skapade tillsammans den programform, den lyriska sviten, inom vilken Lars-Erik Larsson kom

att formulera några av sina lyckligaste ingivelser. Programformen var i sig ytterligt enkel: diktläsning varvades med musik. Formen och mediet krävde dels stor hantverksskicklighet och snabbhet, dels ett maximum av koncentration, enkelhet och tillgänglighet; däremot inbjöd den inte till symfoniska konstruktioner. Det handlade inte – i varje fall inte till en början – om att tonsätta de utvalda dikterna, bara att ge dem en miljö. I lyriska sviter som »Dagens stunder» (som sedan blev *Pastoralsvit för orkester op. 19*), »Senhöstblad» (som blev *Intima miniatyrer för stråkkvartett op. 20*) och »Sången» samt scenmusiken till Radioteaterns föreställning av Shakespeares *En vintersaga* (op. 18) utvecklade Larsson en skir nordisk romantik, vars första förebud man nog finner i det sena 20-talets studieverk. Lars-Erik Larsson bekände mer än en gång att han nu funnit vad han sökte.

Med *Romans i Pastoralsvit* är vi på sätt och vis inne i det allra heligaste. Poängen i musiken ligger inte i själva melodin, det förstår man när man hör romansen i arrangemang för melodiinstrument och orgel: poängen ligger i det fulländade samspelet mellan melodi, harmoni, rörelse, klang och form. Bakom konstlösheten och direktheten döljer sig stor och medveten konstfullhet. Om man nu ändå hävdar att romansen inte är någon särskilt sofistikerad musik så skulle Lars-Erik Larsson gärna hålla med. Han ville göra musik som man kunde lyssna till på det gamla hederliga sättet, sade han en gång. Hans ambition var att göra det lätt att lyssna. Möjligen var han kontroversiell på den punkten.

Andligt försvar

1940 – med kriget in på knutarna – tillkom i Sverige två stora körverk som måste förstås som reaktioner mot världsbrandens ohyggligheter: Hilding Rosenbergs stora körsymfoni *Johannes uppenbarelse* (se s. 374) och Lars-Erik Larssons lyriska vit *Förklädd gud*. Symfonin bygger på texter ur Uppenbarelseboken, kompletterade med innerliga, samtidsfärgade koraler av Hjalmar Gullberg, medan *Förklädd gud* bygger på dikter ur Gullbergs *Kärlek* i tjugonde seklet från 1933. De båda verken representerar var sitt förhållningssätt till ondskan. Rosenbergs symfoni är en protest som med biblisk kraft och stora, breda penseldrag formulerar ett förtröstans budskap. *Förklädd gud* bär i princip på samma budskap, men erbjuder med sin bukoliska romantik om inte en flykt så i varje fall mera en livsuppehållande lek i trots mot ondskan.

Verket är den största och mest sammansatta av tidens lyriska sviter – i själva verket närmast en kantat. Släktskapen med Carl Nielsens *Fynsk Foraar* är uppenbar. Man kan också tveka om huruvida Larssons musik och Gullbergs dikter till alla delar är kongeniala. Det är inte ens säkert att Lars-Erik Larsson eftersträvade kongenialitet. Den lyriska svitens

Andantino quasi allegretto.

Sopransolo.

Vad fall-er ö-ver trä-den för sil-ver-glans vid pi-pans bröl-lops-

kvä-den och dju-rens dans? Vad är det för ett

Ex. 14: Lars-Erik Larsson, *Förklädd gud* (Gullberg; 1940), sopransolot »Vad faller över träden för silverglans». (Musikaliska konstföreningens klaverutdrag, 1941.)

tradition innebar mera att komplettera dikten än att tolka den. Men förvisso är oviljan att kompromisslöst underkasta sig texten ett återkommande drag i Lars-Erik Larssons vokalmusik. Oomtvistligt är emellertid att han med *Förklädd gud* skapade en i högsta grad levande musik, så levande att den fortfarande – ett halvt sekel senare – framförs om och omigen och överallt i Sverige, och sammanför professionella artister med amatörer.

Verket komponerades för radion och kan ses som ett bidrag till krigstidens andliga försvar. Larsson fick också andra uppgifter i beredskapstidens radio. Tillsammans med Alf Henrikson gjorde han t.ex. *Obligationsmarschen*, vars syfte var att samla in pengar till försvarslånen. Det är – om något – funktionell musik. Och ännu mera funktionell blev den när den norska motståndsrörelsen tog upp melodin och gjorde om den till en kampsång med titeln »Norge i rødt, hvitt og blått» (texten av Finn Bø – marschen är numera ett stående inslag i varje 17 maj-firande).

På väg bort

Under krigsåren sysslade Lars-Erik Larsson så gott som uteslutande med ändamålsbestämd musik i litet format, som säkert hade en viktig

funktion i ögonblicket, men som efteråt mest framstår som tidsdokument. Han började också komponera filmmusik i parti och minut (under kriget till ett tjugotal filmer), mestadels tillkommen i svindlande fart. Han angav i ett samtal två skäl till denna nya inriktning: dels behövde han förstärka sin ekonomi, dels hade kriget en förlamande inverkan på hans lust och kraft att satsa på mera kvalificerade budskap.

Det förefaller som om Lars-Erik Larsson under krigsåren körde sin musa i botten, med allt torftigare resultat. Men snart nog tog han åter itu med de större formerna. Han skrev *Stråkkvartett nr 1* (1944) som stilistiskt är en »kriskvartett» men innebär en fördjupning av uttrycket, fortfarande i ett Sibelius- och Nielsenbefryndat tonspråk. Han skrev sin *Symfoni nr 3* (1944–45) som i likhet med den andra symfonin raskt och inte utan skäl drogs tillbaka, han skrev sin säkert tyngst vägande sångcykel, *Nio sånger* (Gullberg; 1946), och han skrev *Cellokonsert* (1947) som antyder vart han var på väg. Samma år blev han professor i komposition vid Musikhögskolan i Stockholm. Cellokonserten är kort och koncentrerad, stram och kärvar i klangen och låter cellon spinna sina trådar med viss frihet i det ställvis nystroemskt klingande largot. Och i *Croquiser* för piano (1947) kan man också lyssna ut en ny klang, en emotionell skuggning och en tonal expansion. Vits och underhållning kom på undantag; nu handlar det om att utvidga registret, både emotionellt och kompositionstekniskt. Musiken får växa, organiskt och oschematiskt. När han i september 1948 sade i Expressen: »Jag tycker ärligt talat att jag skrivit efter så traditionella mönster» var han redan på väg bort från det schematiska.

Med *Musik för orkester* (1948–49) komponerade han sin första och enda riktigt fungerande symfoni. Namnet för tankarna till Hindemith, men Larsson förnekade envist att Hindemiths ande varit i närheten. Intressantare är nog att en likartad expansionsprocess kunde iakttas hos många nordiska tonsättare vid ungefär samma tid. Den kallas ibland för »metamorfosteknik» (se vidare s. 338).

Blomning – i skugga

50-talet är Lars-Erik Larssons stora decennium, den period då teknik, uttryck och mognad tillät honom att komponera tungt vägande verk på vitt skilda områden. Hans *Violinkonsert* (1952) är förmodligen en av de bästa vi har. Stråkkvartetten *Quartetto alla serenata* (1955) är ett mästerverk – konstfullt, stringent och ömsint. Vad stilen beträffar är den dessutom ett portalverk till det dussin concertinor för olika soloinstrument och stråkorkester, som huvudsakligen fyllde hans tid under perioden 1955–57. En av grundtankarna med concertinoserien var att förse amatörorkestrarna med ny, spelbar musik. Även om det emotionella djupet i concertinorna är behärskat så innehåller de inom trånga yttre

ramar en häpnadsväckande rik värld av allusioner, variationer och underfundigheter.

Concertinoserien var ett kraftprov och innebar dessutom en fullständig exploatering av Lars-Erik Larssons 50-talsspråk. Efter concertinorna skrev han musik till en balett, *Linden*, och därefter hände ingenting på flera år. Larsson gick i träda, samlade ny kraft; han avslutade professorsåren i Stockholm för att bli director musices i Uppsala (1961–65). Sannolikt var han också litet störd av att Måndagsgruppen, främst Karl-Birger Blomdahl, Ingvar Lidholm och Sven-Erik Bäck, alltmer kom i förgrunden i svenskt musikliv. Deras avantgardistiska hållning och stora framgångar skuggade onekligen hans egen blomning. Vid samma tid var för övrigt Hilding Rosenberg sysselsatt med ett annat kraftprov, som knappast stod concertinoserien efter: han komponerade i ett svep stråkkvartetterna 7–12, i vilka den nyblivne pensionären tog tolvtonstekniken till hjälp i sin förnyelse.

En egen kontrapunkt

Det blev också Lars-Erik Larssons väg. En antydning om en lust att fullständigare utnyttja den kromatiska skalans tolv toner finns redan i *Missa brevis* (1953), vars Kyrie inleds med en mycket tonrik kanon utan tonalt centrum.

Redan som 24-åring hade Larsson som nämnts närmast sig ett slags tolvtonsteknik. Under slutet av 50-talet funderade han mycket över hur han skulle kunna kombinera ett lagbundet bruk av den kromatiska skalans tolv toner med sin egen personstil. Han utvecklade en sträng kontrapunkt, teoretiskt sett baserad på en uppdelning av de tolv tonerna i tre eller fyra sammanhållna celler utan annan funktion än att i viss ordning distribuera material till melodik och harmonik. Denna kontrapunkt tillgodosåg hans behov av sträng ordning och frihet för fantasin. Han började med *Tolv små pianostycken op. 47*, fortsatte med *Adagio för stråkar op. 48* (1960) och applicerade sedan tekniken i full skala i *Tre orkesterstycken op. 49* (1960) och *Orkestervariationer op. 50* (1963).

Orkestervariationerna är på flera sätt unika i Lars-Erik Larssons skapande. Det är inte bara hans enda variationsverk av betydelse (och är i den meningen traditionellt i det att det utmynnar i en stor slutfuga), det uppvisar i sin kaleidoskopiska form ett brett spektrum av karaktärer och uttryck, från punktuellt uppluckrade partier till högexpressiv stråkpolyfoni och en tämligen bisarr marsch i 7/4-takt. Serenadstilen och pastellromantiken är långt borta.

Den åldrande mästaren

År 1966 flyttade Larsson tillbaka till Lidingö och började – lätt erinrande om Rossini på äldre dagar – att ägna sig åt vad han själv kallade för

»Kleinkunst», d.v.s. ett musikaliskt finsnickeri av småstycken mellan lek och allvar, laddade med delikata kompositionstekniska finesser, mestadels på skalbunden, tonal grund. Han renodlade sin virtuosa kontrapunktiska konst i lätta, luftiga pianostycken, körsatser och små kammarverk. Till Musikaliska akademiens 200-årsjubileum 1971 skrev han den lärda, eleganta och roliga hyllningen *Due auguri* för orkester. Larssons Birger Sjöberg-citat i kommentaren till verket kunde stå som motto för hela hans skapande: »Trodde en lekare / hade sin rätt / sjunga på vekare / lättare sätt [...]»

Med detta gjorde Lars-Erik Larsson sin sorti ur den stockholmska offentligheten och bosatte sig i Helsingborg. Efter ännu en virtuos allusionslek, *Barococo* för Råå Kammarorkester (1973), spelade han ut sina sista kort som tonsättare i två delvis gåtfulla kompositioner: *Stråkkvartett nr 3* (1976) och orkesterstycket *Musica permutatio* (»Förändringarnas musik»; 1980). I kvartetterns sista sats, ett elegiskt largo, tar han än en gång upp det tidiga 60-talets tolvtonsteknik, fast nu med ännu strängare spelregler. Ännu en förändring återstår: i den höstlika, marmorsvala *Musica permutatio* elimineras tolvtonigheten. Hela verket vilar – eller snarare svävar – på en abstrakt princip om toner som ständigt byter plats sinsemellan. Den ständigt oroligt sökande Lars-Erik Larsson tycks på många sätt vara Johann Sebastian Bachs motsats, men båda var mästreliga kontrapunktiker. Även om stycket inte innehåller en enda fuga kan man gärna tänka sig Larssons op. 66 som den åldrande mästarens *Kunst der Fuge*. Fuga är inte bara namnet på en musikform, det betyder också »flykt». Att flyga och att fly, förflytta sig.

Ex. 15: Lars-Erik Larsson, *Musica permutatio* (1980), från sista satsen. (Gehrmans.)

The image displays two systems of musical notation for the piece *Musica permutatio*. Each system consists of three staves. The first system is marked with a tempo of quarter note = quarter note (♩ = ♩) and a dynamic marking of piano (p). The second system is marked with a dynamic marking of mezzo-forte (mf). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks, illustrating the complex, shifting tonal relationships characteristic of the work.



Karl-Birger Blomdahl, en av de främsta företrädarna för efterkrigstidens svenska musikkonst, fotograferad vid en repetition i Stockholms konserthus 1956 (Reportagebild).