

STM 1999

**"Härliga Ego!"
Reflexioner om tonsättarbiografier**

Av Henrik Karlsson

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

”Härliga Ego!”

Reflexioner om tonsättarbiografier¹

Av Henrik Karlsson

Scenen är Köpenhamn år 1980. Musikforskarna Ingmar Bengtsson, Bo Wallner och Erik Tawaststjerna möts på konferens. De båda svenskarna bor på modesta småhotell och undrar var Tawaststjerna logerar.

– Hôtel d’Angleterre, blir svaret (då som nu byens flottaste hotell).

– Och varför det?

– Jo, Jean Sibelius bodde ju alltid där!

– Jaså, raljerar svenskarna, bor du i samma rum som han också?

– Ja, naturligtvis! svarar Tawaststjerna.²

Under det senaste halvåret har jag sträckläst tio nordiska tonsättarbiografier, de flesta från 1990-talet. Läsningen av sammanlagt ca 7000 sidor om liv och verk har väckt tankar om biografigenren i allmänhet och särskilt om författarens relation till sitt objekt, genrens nåsöga. Och varför skiljer sig tonsättarbiografierna så markant från författarbiografierna?

Biografierna handlar om *Hugo Alfvén, John Fernström, Edvard Grieg, Rued Langgaard, Carl Nielsen, Allan Pettersson, Ture Rangström, Jean Sibelius, Wilhelm Stenhammar* och *Harald Sæverud* (se bibliografiska uppgifter i slutet av artikeln). Trots stora olikheter sinsemellan följer biografierna med få undantag en mycket traditionell mall. Detta vare sig de är nykritiskt influerade, förment objektiva beskrivningar av liv och verk, eller konventionella ”äreminnen,” med syfte att sammanfatta ett livsverk eller minnas en tonsättare inför ett jubileum.

I den här studien vill jag utveckla tankar om en tredje typ med alternativa vägval och synsätt, utifrån såväl forskarens som läsarens horisont. För att göra problematiken tydlig hämtas exempel och citat ur de tio biografierna, utan tanke på proportionell rättvisa. Det är alltså inte fråga om någon recension i vanlig mening.

1. Rubriken lånad från Jean Sibelius, som i dagböckerna ofta skriver ”ego” i stället för ”jag”, med varierande epitet. Se t.ex. Tawaststjerna 1991, s. 208.

2. Berättat av Bo Wallner.

Tio nordiska tonsättare

Några korta kommentarer om biografiernas uppläggning. Det vanliga är att liv och verk varvas: först ett kapitel om liv och verksamhet, därefter kommentarer kring verken från samma epok, och så vidare i en jämn lunk fram till begravningen. Så är verken om Sibelius, Stenhammar, Grieg, Rangström, Langgaard och Sæverud disponerade. De två förstnämnda innehåller mycket utförliga bakgrundsteckningar. I Stenhammars fall har de vuxit ut till flera separata "böcker i boken".

Axel Helmers Rangströmbiografi illustrerar påtagligt genrens inneboende dilemma, blandningen av skrivstilar och abstraktionsnivåer. Att skriva om ett *människoöde* är ju något helt väsensskilt från att skriva *musikanalyser*. Hur hitta en balans mellan liv och verk som tillfredsställer både den genomsnittlige musiklyssnaren och specialisten? Den omsorgsfullt utformade karakteristiken av majoriteten av Rangströms 245 solosånger bromsar upp text- och läsrytmen för den som inte är specialintresserad av lyrik och solosång. Verkbekrivningarna – och det gäller alla biografierna – är ju bleka substitut till skivinspelningar och noter och kommer i realiteten att fungera främst som kunskapsbank för andra forskare och skribenter och ett fåtal tolkare. Men om bortglömda eller ignorerade verk inte först omnämns och *beskrivs*, kommer de ju heller aldrig att framföras igen!

Här ligger också ett annat problem för musiksribenterna. Den som skriver om en författare vågar förutsätta att läsaren är förtrogen med texterna. Om inte, kan böckerna köpas eller lånas på bibliotek. Men hur gör man om majoriteten av de refererade musikstyckena (som i fallet Rangströms solosånger) varken finns på skiva eller som noter i handeln?

Biografierna om Grieg och Sæverud är minst problematiserande av alla, ett slags ambassadörsporträtt av två av Norges stora konstnärspersonligheter. "Det norska" både i tonspråk och kultursyn tas för givet, utan distans eller diskussion.

Detta i skarp kontrast till Jörgen I. Jensens Nielsenporträtt där själva "danskheten", den danska mentaliteten, dissekeras och utgör biografins nav.³ Huvudkällan till hans bok är utgåvan från 1983 av Niensens dagböcker och brevväxlingen med hustrun. Denna biografi är ett djärvt och mycket inspirerande exempel på att genren visst går att förnya. En förklaring är att Jensen inte, som de flesta andra, behöver börja från nollpunkten utan har två tidigare, stora biografier att bygga på. Hans situation är avundsvärd, han kan bolla friskt med en rad specialkunskaper.

Avhandlingarna om Allan Pettersson och John Fernström är pionjärarbeten i sin genre. De skiljer sig likaledes från mängden, inte bara genom den strikt vetenskapliga

3. Jensens biografi om Carl Nielsen utkom samtidigt som de fyra volymerna i *Dansk identitetshistorie* (1991–92). Diskussionen om nationell identitet kom igång något senare i Sverige (skrifter bl.a. av etnologerna Billy Ehn, Orvar Löfgren och Jonas Frykman) och var mer konkret föranledd av Sveriges närmande till EU. (Se Battail 1998)

apparaten, utan särskilt genom författarnas val av "läslupp". Laila Barkefors undersöker Allan Petterssons tidiga kompositioner utifrån begreppet narration och pekar särskilt på de inre sambanden och det personliga referenssystem som Pettersson bygger upp mellan sina verk.

Boel Lindberg betraktar John Fernström som en exponent för den regionale tonsättaren i sin hemmiljö, sin "habitus" efter Pierre Bourdieus begrepp, och hur Fernströms position som skånsk musikkoryfé drastiskt förändras när han tar steget "från provins till parnass" (som är avhandlingens träffande undertitel). Relationerna mellan liv och verk intar en undanskymd plats och analyseras inte närmare.

Inte minst genom Nielsen-, Stenhammar- och Sibeliusporträtten har en ny standard satts i Norden, som alla efterföljande biografier måste förhålla sig till. Här har guiderna från början ställt in kompassen mot horisonten, redan startsträckan är stundom symfonisk, matsäck rekommenderas. Men den långa vandringen är mödan värd!

Porträttet

Vem av de ovan nämnda tio tonsättarna karakteriseras i följande rader?

... en sammansatt och motsägelsefull människa och musiker som omgav sig med garderingar, maskeringar och förklädnader. Som hade en sällspord förmåga att så att säga regissera även den offentliga bilden av sig själv och ge än allvarliga, än raljanta och ironiska kommentarer till de egna verken, spela olika roller i livets teater, gömma sig bakom pseudonymer som ...

Och vem gäller detta?

This book began by asking whether [...] was devilish or saintly, cunning or naïve, extrovert or withdrawn. The answer, of course, is that he was all those things and much besides: brandishing his contradictions in music of stinging intensity and battling through to a synthesis time after time. In principle that is the source of his universal appeal. Contradictory is what most people are and harmony, on earth or at least beyond it, is what they long for.

Vem av oss är inte motsägelsefull, självironisk, spelar roller, gömmer sig bakom masker för att dölja sina innersta, mindre sympatiska sidor? Är det inte ett normalt mänskligt beteende och inte något unikt för just tonsättare?⁴

Sammanfattningarna ovan handlar om respektive Ture Rangström och Gustav Mahler (Helmer 1999 s. 459 resp. Carr 1998 s. 224) och belyser hur svårt det är att göra kortfattade personteckningar som höjer sig över det allmänna. Pusselbitar serve-

4. Beskrivningarna om tonsättaren som gåtfull och motsägelsefull maskbärare tycks vara legio: "For lack of a firm grip on the man, Richard Strauss has lately been described, by one of the most astute scholars, as a 'consummate wearer of masks', a person of many enigmas" (Kater 1997 s. 203).

ras ju också gradvis under resans gång, ibland mellan raderna, och en intuitivt lagd läsare kan lätt dra slutsatser själv.

Ansatser till en karaktärsteckning, en försiktigt hållen "porträttskiss", hör dock till genren. Även om negativa karaktärsdrag framhävs, tenderar sluträkningen ändå att bli positiv, som här om Hugo Alfvén: "Det har för mig själv varit överraskande, att jag vid läsningen och nedskrivandet funnit så många negativa drag. Egendomligt nog har detta alls inte förändrat min helhetsbild av Hugo. Summan av alla negativer blir ändå positiv. Hans charm var i sanning förledande" (Svensson 1989 s. 255). Formuleringen är hövisk men inte övertygande. När tonsättaren är borta, bör då inte *gärningen* betraktas fristående från personliga minnen? Och vad är relevant för de många läsare som aldrig mött denna charm?

Återkommande honnörsord som vänsällhet, spirituellt humor, generositet och charmfullt gosselynnedöljer ofta en baksida som berättas med mycket mindre bokstäver: utnyttjande av vänner, högfärd, alkoholism, ekonomiskt lättsinne på gränsen till bedrägeri, otrohet och ohöjld egocentricitet. "Daggmaskar, gråsuggor och ormyngel" i personlighetens dolda rotsystem kallade Gunnar Ekelöf sådana nattdidor (Ekelöf 1951). Biograferna brukar ofta tona ner dem, verken "förlåter" ju allt.

Vi får inte heller glömma att många tonsättare – liksom andra konstnärer – kan vara uttalade borderline-personligheter med allvarliga sociala handikapp. Starkt gripande är Gunnar Ekelöfs – själv ingen vanlig Svensson – karakteristik av Karin Boye som en "infantil" och "stympad" personlighet med mycket dåligt omdöme om andra människor.⁵

Vad ur biografien är då relevant för förståelsen av verken, och är musikforskarna alltid kompetenta att beskriva och förstå personligheten, särskilt om den visar sig vara mer komplicerad och (återigen) motsägelsefull än "vanligt folk"? Det händer inte sällan att biografen i förordet själv kastar *sin* mask och som Stig Ramel utbrister: "Armfelt har blivit en del av mitt liv. Jag tycker att jag känner honom in på bara benen. Min bild av honom är den som en far har av en son eller en son av sin far" (Ramel 1997 s. 9). Fullfölj det djärva tankeexperimentet: vad skulle Armfelt säga om Ramel, och en tonsättare om sin biograf, om de en gång möts på de elyseiska fälten?

Myter och monument

Kring kända personer surrar det av anekdoter, skvaller, lögner och förtal. Där finns både bittra fiender och smickrare som kritiklöst vill sola sig i glansen. Myter från olika läger underhålls av medier, omvärld och efterlevande, för att hemlighålla nega-

5. Ekelöf 1951. Det bör tilläggas att Ekelöfs hustru lämnade honom för Karin Boyes skull, vilket Ekelöf inte med ett ord nämner i denna intervju. Hans porträtt är därför knappast neutralt. Men denna korta text sammanfattar i ett nötskal biografgenrens etiska dilemma.

tiva sidor eller för att de är bra för PR-verksamheten. Hur skall biografen sovra och bedöma källmaterial av den sorten?

I ett berömt fall har eftervärldens uppfattning av tonsättaren till stor del utformats av ankans redigerade version av källorna. Alma Mahler har i brevutgåvorna klippt bort partier eller ändrat i meningar som ger henne själv ett betydligt större ansvar för problemen i makarnas äktenskap. Myten om Mahler som det hjärtsjuka, dödsmärkta geniet har övertygande motsagts av Jonathan Carr i den senaste Mahlerbiografen. Han visar hur Mahler kunde vara högst manipulativ, diktatorisk, effektiv, beräknande och flirtig för att nå sina mål. I själva verket var han mycket mer fysiskt spänstig och livsbejakande än vad som passat in i den gängse Mahlerbilden, förmedlad in i vår tid inte minst genom filmerna av Visconti och Russell.⁶

"Noen av mytene kommer nok i et uvant lys, men Harald Sæverud blir ikke mindre interessant av den grunn", står det i baksidestexten till Lorentz Reitans biografi. Men om läsaren här inte får veta vilka myter som "avslöjas", dvs. vad som är sant och falskt i historieskrivningen, så är man lika klok efteråt. Det som skulle vara mytiskt, är det alltid så märkvärdigt egentligen? Lite av kommersiella tricks finns nog också här – en stor andens man skall omgärdas av myter! Föresatsen att peka ut och *avslöja* myter kan i sin tur ofta bli till en egen ny myt, som mera bygger på än frilägger.

Ofta syftar "myter" enbart på de anekdoter och historier som cirkulerar om tonsättarna och som i många fall har att göra med den framtoning de själva registrerade för offentlighetens ljus.

Sagoberättelsen om exempelvis Harald Sæverud är ännu intakt: "Han var fattigutten som vant sin prinsesse i Marie Hvoslefs skikkelse, og senere skulle han erobre store deler av det musikalske kongeriket" (Reitan 1997, omslagets baksida). Jag tänker också på de ohöjlda hagiografier om Sibelius som gavs ut under de "tysta åren", porträtt av den åldrade tonsättaren som inte ens Erik Tawaststjerna nämnvärt brytt sig om att kommentera eller korrigera. Bildverket *Jean Sibelius och hans hem* (1945) är författat av Sibelius sekreterare Santeri Levas och innehåller så många floskler – med vår tids mått – att man tar sig för pannan. Sibelius själv framstår så upphöjd att han ofta omnämns inte vid namn utan enbart som "mästaren".

"Jean Sibelius har alltid varit anspråklös som människa" (...) "mycket anspråklös i fråga om yttre framgång" (Levas 1945 s. 46). Författaren borde veta, han levde nära familjen. Karaktärsteckningen skorrar inte så lite, när han avslöjar Sibelius kräsenhet i klädsel och matvanor. "Allra främst kommer troligen ostron. Bland egentliga maträtter hör andstek och skogsvilt till det bästa han vet", säger hustrun Aino (a.a. s. 33).

6. Av de 159 brev från Mahler som Alma publicerade, återgavs endast 37 utan ingrepp. Inemot ytterligare 200 brev, telegram och andra meddelanden från Mahler till henne utelämnades helt. Endast ett brev från Alma själv till Mahler har bevarats. (Se Carr s. 107) – De efterlevande konstnärsänkornas roll som väktare över makens image och verk vore värt ett särskilt kapitel, där Alma Mahler har en självskrivnen plats, jämte Alban Bergs, Vaslav Nizjinskis och många andras hustrur.

Detta skrevs alltså under krigsåren, i skärande kontrast till de umbäranden det finska folket i övrigt fick genomlida. Kriget nämns bara i förbigående, som bakgrund till att ransoneringen inte vållade nämnvärda inskränkningar i Sibelius tobaks-konsumtion och att han avböjt erbjudanden om att fly till säkerhet i utlandet (a.a. s. 34, 38). Tala om mytbildning. Var det motiverat att skriva så här för att stimulera folkförsvaret med uppbyggliga förebilder?

Erik Tawaststjerna lägger i sin biografisvit till ytterligare detaljer om det goda livet på Ainola och summerar: "Till det yttre uppträdde Sibelius som en grandseigneur. Med åren levde han sig så helt in i den rollen att den föreföll att vara hans andra natur" och förklarar: "Hans extravaganser och bohemartade levnadsätt bottnade i en strävan att kompensera de borgerliga komplex han aldrig helt lyckades övervinna" (Tawaststjerna 1993 s. 21).

Diktarfurste och klassresa

Grandseigneur med dyrbara levnadsvanor och förfinad smak, rykten om erotiska utsvävningar, charm, social begåvning och nationell berömmelse... Allt detta är ju egentligen stereotyper och rekvisita förknippade med den klassiska Diktarrollen som tonsättarna själva gärna spelade, så långt pengar och talanger räckte. På svensk sida återfinns inslagen nästan groteskt förstörade i Hugo Alfvéns yttre personlighet.⁷ De kan i själva verket – för vår samtid – vara så irriterande att upplevelsen av musiken riskerar att svärtas av de mindre sympatiska dragen i personligheten. Behöver vi då bry oss om utanverken? Vad finns det för förklaringar?

Det som saknas i porträtten över de sista romantiska tonsättarna är en djupare diskussion om vad de här rollspelen egentligen innebar, både på det privata planet och på den offentliga skådeplatsen. Attribut som violbuketterna till STIM-personalen och slängkappan (Rangström), de handgjorda skorna från Wien (Sibelius och Alfvén), frackskjortorna som bara kunde tvättas i Göteborg (Alfvén), det exklusiva livet på nybyggda Siljustøl med sex anställda och huset betalat av svärmors miljoner (Sæverud) och allt det andra var ju i lika hög grad riktade till konstnärsvännerna som till samhällets brackor, till ett etablissemanng där man gärna frotterade sig. Hade socialt ursprung, klasstillhörighet och klassvandring någon betydelse? Vems manér övertog man, var hörde man hemma, vem var man solidarisk med?

På det personliga planet underbläste och förstörade rollspelen myten om Konstnären, "ändshövdingen"⁸. Den kunde vara nödvändig, även om den var ihålig, för att tonsättaren över huvud taget skulle orka stanna kvar vid sin läst. Så mycket större

7. Se t.ex. Hedwall 1973 s. 385–393 ("Esteten Alfvén och hans konstuppfattning").

8. "ändshövdingen Edvard Grieg og hans musikk", avslutande ord i förordet till Benestad & Schjelderup-Ebbes biografi (1990 s. 7).

blev det reella avståndet till de privata djupen när skaparängesten, depressionerna, självkritiken, känslan av att inte räkna till satte in. Ture Rangströms förklädnader och masker, hans kärlek till narren som arketyp och narrspelet (Helmer 1999 s. 33 f., passim) är exempel på sådana psykologiskt grundade yttre åthävor som också finns hos många andra.

Ur ett psykoanalytiskt perspektiv, som skall utvecklas närmare i det följande, ligger det nära till hands att förknippa pendlandet mellan övertron på sig själv och vacklande konstnärligt självförtroende med klassiskt narcissistiska drag. "Den aktiva konstnären måste för att överleva och motivera sitt vägval vara utrustad med en viss narcissism och åtminstone en portion grandiositet i sin självbild." (Cullberg 1997 s. 189).

Vi får inte heller glömma att de kända tonsättarna var offentliga personer som ständigt iakttogs, bedömdes, recenserades. Rollspelen från deras sida kan också betraktas som ett strategiskt val, en skyddande förklädnad, ofta som hos Rangström i form av en "karlavulen frejdighet" (Helmer 1999 s. 460), för att inte gå förlorad i slitningarna mellan det privata och det offentliga.

Här måste vi naturligtvis fundera över i vad mån de här frågorna om äkthet och rollspel är sentida anakronismer, irrelevanta för sekelskiftet. Är inte detta att sträva efter helgjutna personligheter och avslöja dubbelmoralen hos offentliga personer ett typiskt drag för det sena 1990-talet, utifrån vilket vi moraliserar retroaktivt så att säga?

Den spänning mellan det bildningsaristokratiska och det folkliga som fanns i hela den nationalromantiska kulturen kan i vår samtid uppfattas som något falskt eller poserande: de uppburna konstnärerna satt på sina lantgårdar med flotta manér och drömde om genomslag hos folket, med folkets egna melodier uppklädda i salongskläder (jfr Hedwall 1992 s. 494). Hos exempelvis Wilhelm Peterson-Berger kan denna samvetskonflikt, som han säkert var medveten om, ha bidragit till det ofullgångna och oförlösta i hans större verk, något som förtjänar att närmare undersökas.

I två fall vävs myterna och rollerna samman på ett annat, intrikat sätt. Hos Carl Nielsen – som Jörgen I. Jensen ser det – ligger medvetenheten om den danska identiteten och myten nästan som en kvarnsten om tonsättarens hals, därtill det danska idealet att förena det hårda och det mjuka i ett (Jensen 1991 s. 232): "Yderligere kompliceres sagen så af, at han havde den danske myte at bære på i hele sit liv, den myte der både støttede ham og gav ham håb, men som også hæmmede ham, og som han måtte kæmpe imod" (a.a. s. 14).

I sin avhandling om Allan Petterson för Laila Barkefors ett insiktsfullt resone-mang om "Pettersonsbilden" i medierna och frågar om det t.o.m. är möjligt att urskilja olika grupperingar i samhällets kulturbärande offentlighet med Pettersonsbilden som markör (Barkefors 1995 s. 25). Pettersons egen självbild ("född kuli av kulis"), förstärkt av intervjuer, tv-program och Leif Aares bok från 1978 är ingredienser i utformningen av rollen som utstött och rebellisk svensk "proletärtonsättare"

(ett begrepp som Pettersson själv myntade men senare tog avstånd ifrån). Frånsett bakgrunden som fattigpojke från Söder i Stockholm är epitetet "proletär" omöjligt att häfta vid en altviolinist i Stockholms konsertförening som studerade i Paris och blev en uppmärksammas symfoniker. Men rollen som proletärtonsättare var "ledig", både publik och medier accepterade den tacksamt och hans musik kom att användas som "emotionell kod" i radio och television (a.a. s. 48–55).

Laila Barkefors diskuterar också i ett kortare avsnitt Allan Petterssons "klassresa" (a.a. s. 66–69), ett begrepp som återigen tillhör det sena 1900-talet. Även om det är ett anakronistiskt synsätt vore det värt att studera tonsättarrollerna och -myterna ur just detta perspektiv. De flesta av de tio gjorde en sådan resa.

Forskarrollen

Sibeliusbiografen Erik Tawaststjerna är ett exempel på forskaren som helt går upp i sitt objekt, som "tränger under huden" på tonsättaren i en närmast total identifikation (Wallner 1991/92). I hans monumental Sibeliusbioografi finns ingen distans, det är samtidigt både dess stora charm och svaghet.

Många biografier umgås med sina objekt mycket länge, ibland en hel livstid. Relationen mellan biograf och tonsättare måste bli väldigt speciell, och misstanken om partiskhet är oundviklig. Inte så att författarens närpå äktenskapsliknande förhållande och efterhand allt mera intima inblick i tonsättarens själsliv skulle innebära någon avsiktlig censur eller förfälskning av ett porträtt. Men det säger sig självt att det inte blir en bra biografi utan ett starkt intresse för personen, en fascination, förundran, nyfikenhet, en gåta, kanske också valfrändskap och projicering. Är det *personligheten* eller *verken* som fascinerar i första hand? Och självfallet väljer författaren, utifrån sin egen läggning, olika tyngdpunkter: sociologisk, historisk, stilistisk, psykologisk etc.

Här är Bo Wallner explicit (i polemik mot den nykritiska skolan): "Den psykologiska orimligheten ligger i att en forskare under lång tid skulle ägna sig åt ett ämne utan att låta sig suggereras, utan att ha rätt att uppleva. Det känns som en kastrering – med återverkningar inte minst på det språkliga området" (Wallner 1991/92).⁹

Vare sig drivkraften är personlig projicering eller ett mer allmängiltigt intresse är ju följden att författaren efterhand blir den självutnämnde experten och guiden i själsdjupen: "*J'ai seul la clef de cette parade sauvage*" (Rimbaud). Som läsare måste man först bli vän med och lita på författaren, man är helt utlämnad. Och oundvikligen lyser författarpersonligheten igenom! Är det kanske det mångbottnade i själva

9. Ett extremt exempel på projicering med långtgående konsekvenser är den amerikanske musikkritikern Olin Downes, "Sibelius apostel", och hans avgörande inflytande på Sibeliusreceptionen i USA under mellankrigstiden (se Goss 1995).

författarrollen som förklarar det akademiska samhällets ljumma intresse för biografien? (Å andra sidan, hur många avhandlingar i andra ämnen har inte rötter i författarens personliga fixeringar?)

Någonstans i författarprocessen, kanske redan innan biografen har full kontroll över sitt stoff och skall börja skriva samman det, blir gränsen mellan fakta och fiktion flytande. Sara Lidman talar träffande om författaren som "ljuger sig fram till någon sorts sanning".¹⁰ I pendlandet mellan vetenskaplig text och "dramadokumentär" blir så biografien en litterär form per se, med sin egen etik och estetik. Stoffet måste ju stöpas om och levandegöras!

För författaren är det frestande att träda in som tonsättarens försvarsadvokat när så behövs, att så att säga gripa in i historien retroaktivt. Han/hon har ju facit till hands – och är redan från början engagerad, bör tilläggas.¹¹ Tydligast är det kanske i ämnen som rör musikestetiska hållningar eller dåtida tvister, och biografen intar naturligt en ståndpunkt mycket nära tonsättaren – gentemot kritikerna. Det är ofrånkomligt och kanske en förutsättning för att nå på djupet, men det är inte alltid objektivt.

Bo Wallner är i sin Stenhammarsvit medveten om denna risk men tar ställning *mot* omvärlden på ett annat sätt, kanske oavsiktligt. Han döljer inte sin personliga irritation över Peterson-Bergers kritiska utfall mot Stenhammar. Ibland sker det iögonenfallande ofta, ibland avsiktligt dramatiserat genom att först citera andra recensenter och spara Peterson-Bergers negativa anmälan till sist som en smällkaramell.

Men spelade Peterson-Berger i realiteten samma dominerande roll i Stenhammars eget liv som han gör i biografien? Peterson-Berger figurerar också i Alfvén- och Rangströmbiografierna som en "huvudfiende", likt ett ondsint svart hål som drog ner allt progressivt i musiklivet. (Det vore på tiden att den i alla läger så illa sedde Peterson-Berger äntligen ägnas ett självständigt porträtt och inte beskrevs enbart genom motståndarnas ögon!)

"Hur ofta händer det inte, att vi forskare vill ha våra tonsättare litet annorlunda än de verkligen var! Mera lik våra egna ideal ..." utropar Bo Wallner apropå hur musikforskaren Julius Rabe projicerade sin kritiska inställning till Tjajkovskij även på Stenhammar (Wallner 1991:I s. 659). Javisst, och tvärtom: att författaren med sitt urval av material också kan ge tonsättaren en *profil* som stämmer med författarens egen estetik.

Till forskarrollen hör också relationen till en eventuell uppdragsgivare eller den triviala detaljen om vem som betalar kalaset. Både Hedwalls Alfvénbiografi och Sven

10. Intervju i TV 2, 1 januari 1999 ("Sara Lidman 75 år").

11. Också inför tonsättarnas hustrur märks en besynnerlig ambivalens eller ett sätt att beskriva dem som ointressanta påhäng, icke-personer eller orosmoment. I äktenskapskonflikter står författarna tveklöst på tonsättarens sida.

G. Svenssons Alfvénporträtt har ett direkt samröre med Hugo Alfvén Stiftelsen, den förra skriven på direkt uppdrag av stiftelsen, den senare med tryckbidrag. Även om det inte finns anledning att förmoda någon direkt censur, kan man inte komma ifrån tanken att det skrivna är sanktionerat, i varje fall inte står *i strid* med den uppfattning om tonsättaren som stiftelsen hyser eller kan acceptera.

I Lorenz Reitans biografi över Harald Sæverud ger urvalet av källmaterial upphov till funderingar. Kompositionerna beskrivs eller analyseras sällan av författaren själv, utan karakteriseras i regel genom citat från samtida recensioner. Det flödiga bruket av tidningsklipp får tonsättarens liv och verk att framstå huvudsakligen som ett slags dialog med kritiken, liktydig med "omvärlden". Och så är det naturligtvis inte. Den mer objektiva genomlysning och summering av Sæveruds verk och stil, som nu borde vara möjlig – han dog år 1992 – finns alltså ännu inte.

Förklaringen till Reitans val av metod är närmast genant. Initiativet till den elegant utstyrda biografien togs bl.a. från den stiftelse som förvaltar Sæveruds kvarläten-skap med egendomen Siljustøl och som även sponsrat utgivningen inför 100-årsminnet av Sæveruds födelse. Det ligger nära till hands att anta, att detta är just denna typ av hovsam biografi som sponsorererna önskat sig. Jämför med Bendt Viinholt Nielsens biografi över Rued Langgaard, också den utgiven till tonsättarens 100-årsminne (1993). Där finns ingen tonsättarfond i bakgrunden, ingen stödförening (men ett antal danska allmänna kulturfonder). Resultatet är också helt annorlunda, mer självständigt, mer trovärdigt.

Erotik och skaparängest

Mahler's works often do not reflect the circumstances of his life around the time he wrote them. A love affair, Mahler admitted, touched off composition of the First Symphony but did not determine its content. The tragic Sixth Symphony emerged during a seemingly happy period, the easeful Fourth during one of special stress. So how certain should we really be that the final works owe their character to the impact on Mahler of the grim events of 1907? (Carr 1998 s. 180).

Carrs iakttagelse är inte ovanlig. Men om det nu är både så svårt och motsägelsefullt att konstatera samband mellan liv och verk, varför intressera sig för de intimsfärer som berör individens allra innersta, som erotiken, kampen med svagheterna, livs-skådningen?

Området är minerad mark. Det finns etiska gränser att respektera, det finns risk för övertolkningar och amatörmässigt psykologiserande. En utgångspunkt borde ändå vara att biografen primärt är *övertygad* om att privatlivet, även i intimare detaljer, mer eller mindre konkret ger nedslag i verken och följaktligen är av musikvetenskapligt intresse.¹² Något sådant kan självfallet aldrig "bevisas" i den mest vedertagna av metoder, i den musikaliska stil- och verkanalysen, men ledtrådar och indicier kan hämtas i skikten närmast intill. Dit hör *valet av texter, ämnen och ämneskretsar, av*

*solister, besättning, ensembler, formtyper, och – med ett nutida modeord – arenor. Vad är det tonsättaren inspireras av, vem vill han/hon spela för och var? "En tonsättares diktval är ofta själsspeglande."*¹³

Ett utomnordiskt exempel: Jag tror inte att det är möjligt att via musikanalytisk metod av Benjamin Britzens tonspråk dra slutsatsen att han var och levde som homosexuell – om det nu är av intresse. Men hans läggning förklarar valet av operalibretton, huvudpersoner och miljöer (*Peter Grimes, Billy Budd, The Turn of the Screw, Döden i Venedig*); en annan aspekt av hans homosexualitet är det markanta intresset för gossröster. Kopplingen är ändå alltfjämt relevant, eftersom Britten inte heller gjorde någon hemlighet av sin läggning eller levde "i garderoben". Hans outsider-skap, dessutom som radikalpacifist i England, borde ju ha bidragit till särskilt starka spänningar mellan det konventionella och det nyskapande, mellan livsstil och tonspråk.¹⁴

Man kan inte komma ifrån driftslivets intima samband med det konstnärliga skapandet, inte bara konkret som stegrad erotisk lust, utan som en allmän erotisering av själva skapandet:

Musikens Kunst og den ufattelige Gud Eros synes at have Skæbne fælles. Begge lever de deres udødelige Liv uden Rast og Ro, utan Hus og Hjem, snart flygtende og flygtige, snart helt ind til de varmeste og intimeste Kilder i Sjælelivet. [...] I dette Øjeblik paa de højeste Tinder i reneste Skønhed og ædleste Form, i næste Minut med snavsede Pjalter i det laveste Smuds, nedværdiget, mishandlet og foragtet eller i det mindste uænsat og nedtrampet af Uforstand. (Jensen 1991 s. 406).

Uttalandet är Carl Niensens, "som person hvad man i almindelighed må kalde et erotisk menneske" (a.a. s. 54). Erotiken över huvud taget, eller erotiserandet, är ett starkt betonat ledmotiv i Jörgen I. Jensens Nielsenbiografi och relateras än till det nationella (i Holsteinsångerna från 1895), än till religionen, än till den fysiska kärle-

-
12. Den gamla tvistefrågan om respekten inför författares och efterlevandes privatliv diskuterades livfullt bland de svenska litteraturvetarna på 1950-talet. Se *Vetenskap eller skvaller*. Den lilla artikel-samlingen är väl värd att läsa än i dag; den tangerar i stort sett alla argument mot nykritiken.
 13. Wallner 1991:III, s. 503. Även om exempelvis kantaterna oftast räknas till "brödskrivandet" gör ju tonsättaren sig *solidarisk* med en text. Jfr Alfvéns 10 och Peterson-Bergers 6 kantater till städer, jubileer, regenter och institutioner med John Fernströms 5 till arbetarrörelsen närstående organisationer.
 14. Philip Bretts försök att urskilja speciella stilmedel hos Britten som "gay markers", nämligen orientalismer som ger associationer till gamelan (orkestrering med gong, cymbal, harpa och celesta), verkar inte riktigt övertygande (se Brett 1994). Om sådana stilmedel är medvetna "blinkningar" till de redan initierade, bör de snarare betraktas som stilmässiga poser eller klichéer, inte som personliga visitkort eller bekännelser. Brett hävdar dock att stilmedlet förekommer just i scener där en i någon mening förbjuden eller hemlig sexualitet antyds. Beträffande *The Turn of the Screw* kan man visserligen anförä att orientalismerna lika väl kan vara ett slags filmmusikalisk effekt, dvs. signalera det övernaturliga, spöklika. Men att det samtidigt är fråga om en erotisk laddning mellan gånggaren Quint och den unge Miles i operan, både i libretto och musik, är enligt min mening höljt över allt tvivel (se Palmer 1990).

ken mellan man och kvinna.

Det finns anledning att dröja ytterligare ett slag vid Jensens biografi. Ett annat genomgående tema är nämligen konflikterna i Nielsens äktenskap, som de manifesteras i hans musik. Rollerna i "konstnärsäktenskapet" med skulptrisen Anne Marie Brodersen var på många sätt omvända. Hustrun var långa tider utomlands för studier och arbete medan Nielsen själv var hemma, ansvarade för familjen och längtade. Hans utseende beskrevs ännu i 25-årsaldern som en konfirmands (a.a. s. 77) och han bemöttes länge av omgivningen – inklusive hustrun – som den charmige, oansvarige gossen som aldrig blev vuxen utan bara "råkade ut för" händelser. (Hon har också porträtterat honom som gossen Pan.) Hustrun karakteriserades av samtiden som en blandning av "hönsamma och örn" (a.a. s. 82) och intog – eller blev tvungen att inta – en modersroll gentemot maken som blev allt mer ohållbar för dem båda. "Hvorfor vil du være en Moder for mig?" (a.a. s. 176).

Balansen mellan det manliga och kvinnliga, relaterat till den identitet Nielsen formats i som "dansk" och hur allt detta återspeglas i hans musik är fundamentet och det originella i Jensens analys. Hans huvudtes är, starkt förenklat, att den äktenskapskonflikt som blev akut år 1914 och sedan varade nästan livet ut tvingade Nielsen att omvärdera sin syn på de kvinnliga dragen inom sig och att detta ger ett tydligt utslag i hans musik från och med fjärde symfonin.

Hugo Alfvéns "hunger efter erotik" är känd och omskriven. Antydd av honom själv i memoarerna, chevalereskt och raljant i tidens stil (Alfvén 1946 s. 249) och gentlemannamässigt överslätande av biografen (Svensson 1989 s. 237). Den andra sidans version ges av Alice Nordin, en av de många svikna älskarinnorna. Per Wästberg kommenterar lakoniskt att Alfvén likt Verner von Heidenstam kunde ha "tre affärer i gång samtidigt" men att de var något värda bara så länge de tjänade som inspiration. Han fortsätter: "Hugo bytte snabbt ut älskarinnorna, och han medgav att deras sorg mer än något annat inspirerade honom att skriva musik" (Wästberg 1994 s. 30). Mönstret är ju inte ovanligt. Bertolt Brecht och Rainer Maria Rilke är andra välkända exempel.

Hugo Alfvéns många utomäktenskapliga kärleksaffärer kan också ses som ett neurotiskt behov av erotik *för att komma i stämning att komponera*. Man behöver inte alltid tala om att utnyttja människor i det här sammanhanget, nöjet var nog inte ensidigt. Men bilden kompletteras av att Alfvén redan som 9-åring förlorade sin far och under hela livet var starkt fixerad vid och idoliserade sin mor. Beskrivningen av narcissistens rubbade balans mellan självkärlek och kärleken till andra och dess rötter i en tidig förlust eller kränkning stämmer väl in på Alfvén (Crafoord 1993 s. 241–246). Lägg därtill den centrala roll som erotikens spelat inte bara i några av de tidigare verken (*En skärgårdssågen* och fjärde symfonin) utan, enligt Alfvéns egen uppfattning, i hela livsverket (Svensson 1989 s. 235) och det är omöjligt, menar jag, att ge en nyanserad bild av Hugo Alfvén utan att belysa de djupare relationerna mellan erotisk drift och skapande.

Till denna livsnjutning är Rued Langgards hämmade erotiska liv en skorrande kontrast. Den blivande hustrun valdes ut av hans dominerande mor och hade i det aldrig fullbordade resonemangsåktenskapet mera rollen av husfru, hemhjälp och sjuksköterska. Vad betydde detta för hans skapande? Viinholt Nielsen gör diskret halt här, möjligen med rätta, som om det redan vore nog med bisarrerier kring Langgards gestalt.

Skaparprocessen kan vara förbunden med en stark anspänning, en uppladdning av lust blandad med ångest som kräver sin utlösning: framfödandet av ett verk, avspänning, ny anspänning. Hur hanterar man så oron i sin kropp? Ett sätt är att intellektualisera och sublimeras, ett annat att provocera auktoriteter (hela det oidipala komplexet) eller (omedvetet) välja att leva i konstant otrygghet och rotlöshet, på resa, på krogen, med ständigt brutna relationer. För de flesta är erotikerna det centrala och den närmaste vägen till spänningsutlösning. Om spänningen inte finns i närheten, måste den framkallas, med nya faror och utmaningar eller med erotisk jakt.

Att provocera och utmana, skapa sig ovänner eller starta ett häftigt gräl som uppladdning inför en prestation är ett mönster som känns igen från både utövande konstnärer och idrottsmän. Man måste också fråga sig om inte Allan Petterssons ständigt närda känsla av underlägsenhet och ofta omotiverade utfall mot musikinstitutionerna i själva verket var ett sätt att försätta sig i affekt, just för att bli arg nog att komponera när det tog emot!¹⁵

Två andra aspekter av intimsfären, kanske ännu mer privata, rör tonsättarnas förhållande till politik och religion. Där är biograferna om möjligt ännu mer hänsynsfulla och försiktiga och bidrar till att befästa myten av konstnären som briljant geni utan intresse eller ansvar för vardagliga trivialiteter som ekonomi och dagspolitik. Här återstår ännu mycket att säga.

Förklaringsmodeller

De tio biograferna använder ogärna några synliga förklaringsmodeller. Här är skillnaden störst i jämförelse med författarbiografierna. Någon form av metateori vore ändå önskvärd. Vilka begrepp och metaforer används, och varifrån hämtas de? Vad är skälen till att verken dras in i personkarakteristiken (som hos Jörgen I. Jensen) eller lämnas respektfullt fristående utan tolkning (som hos Bo Wallner)?

En renodlad *musikanalytisk modell* applicerad på tonsättarbiografierna tenderar

15. Laila Barkefors påpekar i ett brev att incitamentet till Allan Petterssons komponerande, åtminstone till de tidigare verken t.o.m. fjärde symfonin, låg i relationerna till hans familj, "hans samvetsqual, hans (själv)hat och sammansatta kärlek till dessa människor" och i att gestalta deras liv i sin konst (Brev till förf. 1 jan. 1999). Jag ser ingen direkt motsättning här: det är ju fullt rimligt om han i solidaritet med sin bakgrund "sparkade uppåt" och vände sin vrede mot överhetens symboler av alla slag.

att skapa vattentäta skott mellan huvudperson och omvärld. Det finns anledning att uppmärksamma detta i en tid då individen och arvet på nytt ställs i fokus medan miljön tonas ned.

En strikt *psykoanalytisk modell* som appliceras på ett livsverk utifrån exempelvis Freud, Kristeva eller Lacan riskerar att följa de senaste trenderna och snabbt bli föråldrad. Den kan också pressa in materialet i övertolkningar (Sarrimo 1998). Följden av en konsekvent genomförd läsart är ju att andra ingångar hamnar i skuggan, som här av privatsfären, och att den större kretsen av influenser – den samtida historien, litteraturen, musiken – förringas. Den saknar dessutom gehör och begrepp för de existentiella och mystiska djupdimensionerna, där sådana finns.

Den psykoanalytiska modellen vore dessutom helt omöjlig att applicera på dagens tonsättargeneration, där musikvärldar och livsstilar i det moderna samhället är radikalt annorlunda än vid seklets början, och där de tekniska resurserna och de abstrakta kunskapsvärldarna betyder allt mer. I en sådan modell ryms t.ex. inte datorspelen, den nya elektroniska ljudmiljön och det binära tänkandet.

Även om det numera börjar ifrågasättas som en renodling och insnävning, presenteras alltjämt intressanta öppningar, t.ex. om barndomsupplevelsernas betydelse för ett konstnärskap (se Crafoord 1993 och Cullberg 1997). Här har musikkribenterna en hel del att hämta, framför allt när det gäller den skapande personligheten och skaparprocessen.

Den självcentrering som är själva fundamentet för konstnärligt skapande, "att ha sig själv som projekt",¹⁶ är både på gott och på ont i sin uppslitande pendling mellan självförhärlikande och självhat. "Nedstigningarna" för att "undersöka sina inre gruvschakt för att hämta fram den malm som kan utvinnas för deras konst" (Crafoord 1993 s. 251) har sina risker och handlar inte enbart om skaparprocessens vändor. Många konstnärer går i själva verket en balansgång mellan himmel och helvete rent psykiskt, där skapandet är en medvetet vald strategi och det enda hanterliga försvaret mot sammanbrott. Man håller depressioner och galenskap stängna. "Skriver jag inte blir jag bara en suput."¹⁷

Inte minst Sibelius dagböcker berättar livfullt om denna skaparångest, även om hans klagande ofta var en pose för att med en viss njutning lätta på den psykiska spänningen (Tawaststjerna 1991 s. 143): "Hvad har jag af allt mitt sträfvande, af allt mitt arbete?! – Jag hade nog bort bli allt annat än komponist – Och detta täcks Du, härlige Jean Sibelius – skrifva ner. Fy fan!" (Dagboksanteckning 16 mars 1911, a.a. s. 217).

16. Kapitelrubrik hos Crafoord (a.a. s. 236). Crafoord räknar också filosofer, psykoanalytiker, filmregissörer, eventuellt präster, skådespelare, lärare och liknande yrkesgrupper hit (s. 248).

17. Tonsättaren Anders Eliasson intervjuad av Markus Boldemann (Dagens Nyheter 17 dec. 1998). – Jfr också Cullbergs tes om skrivandets "besvärjande" funktion hos Stig Dagerman (Cullberg s. 180) och von Platen (1995 s. 14) om föreställningen om geniets "förbindelse med själslivets djupa skikt" och egoismen som grundförutsättning för ett stort livsverk.

Johan Cullberg har jämfört författarnas skrivande med en psykoanalytisk funktion och dikten som "författarens olevda liv – hans drömmar".¹⁸ För individen handlar det kanske om ett val av arena i det levande livet: att leva ut sina problem och spänningar i ett utåtriktat yrke eller en gemenskap, eller att gång på gång bearbeta det internt i konstnärlig form, som en förespråkare, en föreställare.¹⁹ Väljer individen en introvert eller extrovert strategi för att hantera verkligheten? Vad får en outlevd sexualitet för återverkan på ett konstnärskap, vare sig det är ett ofrivilligt eller självvalt celibat, eller något förträngt, sublimerat eller konfliktfyllt? Har någon funderat över den påfallande androgyna yttre framtoningen hos många av det tidiga 1900-talets kvinnliga tonsättare (vare sig de var lesbiska eller bara kopierade den manliga yrkesrollen till det yttre)?²⁰

Morsarv och farsarv

Det här underlaget är givetvis för litet för att grunda några allmänna reflexioner kring komponistyrket och dess psykologi. Några inslag i de biografiska data är ändå så iögonenfallande att man inte kan undgå att spekulera över vad barndomsmiljön, närmare bestämt relationerna till föräldrarna spelat för roll i tonsättarnas yrkesval. Varför blev de just tonsättare och inte utövande musiker? Många hade ju en gedigen skolning och kunde lika väl ha gjort en karriär enbart som utövande musiker. Eller varför inte målare, författare? De allsidigt begåvade tonsättarna är ju många.

Det är helt klart att mödrarna varit den dominerande föräldern för flertalet av de här tio tonsättarna, och omvänt, hur många av fäderna som varit frånvarande, fysiskt eller mentalt. Stenhammars, Alfvéns, Sibelius, Langgaards och Allan Petterssons fäder försvann tidigt ur bilden (genom förtidig död, alkoholism, sinnessjukdom). För Harald Sæveruds familj innebar faderns konkurs ett hårt slag.

Ett rimligt antagande är därför att sonen inte gärna kunde ha fadern och hans yrkesval som förebild. Det var dessutom oftast modern som gav sonen musikundervisning i hemmet. Så var tidens sed, men det förstärkte också den starka emotionella bindningen mellan mor och son. Ofta varade den mycket länge, ibland gränsande till det patetiska, som hos Rued Langgaard. "Mitt livs sakrament", utropar Hugo Alfvén

18. Cullberg, s.7. Se också Cullbergs argument mot en bland konstnärer vanlig uppfattning att psykoanalys eller terapi skulle beröva konstnärerna (i det här fallet Stig Dagerman) de inre konflikter och den ångest som samtidigt stimulerade själva skapandet (Cullberg, s. 180).

19. Uttrycket "förebudjare" har använts om Lars Ahlins författarskap (Sara Lidman, ovan anförd intervju, fotnot 10.)

20. Inom det ökande intresset för biomusikologisk forskning har man också undersökt om egenskaper som kompositionstalang och musikalitet kan beläggas genetiskt, och därvid menat sig finna ett samband mellan androgyni, spatialitet och musikalisk talang (se Hassler). Hasslers rapport är dock metodiskt diskutabel och bygger på ett alltför litet underlag.

om sin mor. Hans livslånga och exalterade bundenhet till modern måste (med ett mildt ord) betecknas som "märklig" (Svensson 1989 s. 250).

Modersbunden var också Wilhelm Peterson-Berger, som kärleksfullt och väl beskrivit moderns musikundervisning (Peterson-Berger 1943 s. 28–40). Modersfixeringen går som en underström genom hela hans liv: Sommarhagen på Frösön byggdes till hennes minne (Carlberg 1950 s. 37), och memoarboken på ålderns höst (*Minnen*) inleds med en vaggång han själv skrivit ("Sakta vid din moders sång / in i sömn du glidit").

Omvänt har flera framträdande kvinnliga författare som Selma Lagerlöf och Sara Lidman varit typiska "pappas flickor" med mer komplicerade relationer till mödrarna. Det är intressant att just hos dem tycks också konkurser på farssidan (far resp. farfar) ha inneburit släktrauman som spelat en avgörande roll för döttrarnas val av yrke, som om de med sina berättelser ville rehabilitera vad fäderna brustit. Båda gör det på samma sätt, med släkterelaterade romansviter flera generationer bakåt.

En försiktig hypotes kan vara följande: Tonsättaryrket måste ändå betecknas som traditionellt manligt, åtminstone för de här aktuella tio tonsättarna och deras samtida. Alla stora förebilder inom yrket var män, det handlade om ett prestigeladdat konstruktionsarbete på hög intellektuell nivå, som krävde lång utbildning och träning. Men att syssla med musik och konst hade också en kvinnlig sida, den emotionella. Kanske valde de musikbegåvade pojkarna med många talanger intuitivt den enda roll inom musiken som tillät dem att omfatta båda sidor med lika hög prestige, att röra sig fritt mellan världarna utan problem och bli uppskattad och förstörd av båda.

En sådan androgyn rollösning har inte någon sexuell underton, utan handlar – som jag ser det – om att göra båda föräldrarollerna rättvisa. Jämför med kokkonsten: när manliga kockar framträder i det offentliga, som chefskockar på krogarna och i tv-programmen, profilerar de den intellektuella, konstruktiva, festliga och "fiffiga" aspekten av kokkonsten. Att tillreda födan är ändå en arketypisk kvinnoroll, i vardagslag med långt lägre status. Är det därför männen betonar dess "manliga" sida?²¹

Varför biografier?

Biografier om nordiska tonkonstnärer är sällsynta, både de populärvetenskapligt inriktade och – i synnerhet – strikt vetenskapliga texter.²² Här i Norden har biografiskrivandet inte särskilt hög status inom de akademiska disciplinerna, varken bland musik- eller litteraturvetarna, jämfört med de anglosachsiska länderna med sin långa

21. Alla deltagare i uttagningen till det svenska kocklandslaget 1999 var *män*. De flesta yngre svenska stjärnkockar kommer från medelklassen, ofta från landet, och intygar att de fått matlagningssintresset från sina mödrar eller mormödrar! (se Hagerfors 1995).

tradition av Life and Letters. Genren vårdas nu i Sverige mest av emeriti eller journalister som ofta hinner före akademikerna av facket.²³

Inom litteraturvetenskapen är biografien som genre dock ett etablerat och eget forskningsfält. Där har man en tid fört samtal som berört genrens specifika problematik och som eskalerat till en dimension där biografins *poetik* nu diskuteras. En ingång är nämligen att en biografi består av en mängd olika typer av texter (självbiografier, brev, samtidshistoria, dagböcker, recensioner, resuméer, vittnesbörd, verkanalyser etc.) som smälts samman genom författarens medvetande utifrån hans tolkning.²⁴

"Wozu noch Biographien?" – vad ska biografier tjäna till? frågar sig den musikvetenskapliga auktoriteten Carl Dahlhaus (1975), influerad av efterkrigstidens litteraturvetenskapliga nykritik. Han hävdar att tonsättarbiografien inte ökar förståelsen för de musikaliska strukturerna och följaktligen är helt onödig och irrelevant för interpreten. Han säger det inte uttryckligt, men menar antagligen att det också gäller för musikkritikern och lyssnaren. Konstverken borde studeras som självständiga fenomen, isolerade inte bara från upphovsmannen själv utan också från tillkomstmiljön och läsaren.

Biografigenren började falla sönder inifrån, hävdar Dahlhaus, i samma stund som skribenterna skilde "livet" från "verket". Modellerna för tonsättarbiografierna formades på tyskt språkområde under 1800-talet, då musiken ännu betraktades som en bekännelse och "tönande Biographie", och biografien ansågs viktig för att förstå tonsättarens "ideala jag". Eftersom de idealistiska grunderna för tonsättarbiografien inte längre gäller, vare sig de var patriotiska, moralisk-psykologiska eller metafysiska, är genren heller inte längre hållbar enligt Dahlhaus. Det visar sig konkret i att man nu blandar positivistisk forskning (liv) med formell musikanalys (verk). Hans uppfattning om liv och verk som ett slags omöjlig vatten- och oljeblandning har ju redan tangerats här. Även om jag inte accepterar Dahlhaus resonemang i övrigt, håller jag med om att detta är något av genrens akilleshäl, både strukturellt och innehållsligt, som de här aktuella författarna helt visst varit medvetna om och försökt lösa på olika sätt.

Dahlhaus objektiva och distanserade hållning räknas på sina håll ännu som ett

-
22. På svensk botten finns några generande luckor som borde fyllas snarast. Franz Berwald, Wilhelm Peterson-Berger och Joseph Martin Kraus bör belysas i den fulla omfattning de är värda, vare sig det sker i kulturhistoriskt, musikanalytiskt eller psykologiskt perspektiv. Bland 1900-talstonsättarna är det kanske främst Lars-Erik Larsson, Hilding Rosenberg och Karl-Erik Welin som borde stå i tur, i förlängningen också hela Måndagsgruppen och Jan W Morthenson, Sven-David Sandström; vidare Adolf Fredrik Lindblad, Ludvig Norman, m.fl.
 23. Exempelvis de första större biografierna om Gunnar Ekelöf och Evert Taube författade av resp. Carl Olov Sommar (1989) och Martin Timm (1998).
 24. Jag tackar Inger Larsson, Lund, för värdefulla uppgifter och samtal om litteraturvetenskapen och biografiskrivandet. Se också hennes uppsats "Biografiforskning: poetik, politik eller panorama?" i *Nordica*, bd 6, 1989, s. 15–43.

musikvetenskapligt ideal. Men mellan hans artikel och vår tid ligger både musik-sociologins uppflammande intresse för samhällsmiljön och åtminstone litteraturvetenskapens fokusering på läsaren, som båda definitivt övergett nykritiken.

Det kan visserligen hävdas att musiken i sig, antingen den beskrivs som begrepps-löst språk eller som tonande arkitektur, inte kan behandlas på samma sätt som litteraturen. Där går det lättare att läsa av koderna som förbinder liv med verk. Men det kan *inte* hävdas att tonsättarna skulle gå genom livet utan att omvärlden ger nedslag i verken (i vidare mening), det är våra begrepp och metoder som är ofullkomliga. Jag menar att det inte är någon större skillnad vare sig det handlar om emotionellt inspirerad och laddad musik från det förgångna eller dagens datorgenererade strukturer. Allt har ju uppstått i och passerat genom ett mänskligt intellekt, det är fokus, material och teknik som skiftar. Därmed inte sagt att man kan skriva om Gustav Mahler och Iannis Xenakis på samma sätt. Självfallet inte.

Om man inte tror på relationen liv-verk, är det ingen mening att varken läsa eller försöka utveckla biografien som genre. Då kan äreminnet över personen och livsverket som tidigare beskrivas för sig med blomsterspråk, och musikanalysen för sig med sitt fikonspråk, och aldrig kommer de att mötas.

Om man däremot utgår från att det finns en mänsklig drivkraft, en önskan och energi att kommunicera via musiken som *förenar* tonsättare, interpret, forskare, läsare och lyssnare, och att denna drivkraft är allmängiltig, då får genren en annan vikt. När en biografi kan synliggöra vilka motstånd som tonsättarna har att ta sig igenom, personligt och tekniskt, och vilka demoner och hinder som måste övervinnas just när verken uppstår, då kan den ge insikter i en kreativ process som är av värde för många fler än den närmaste fanklubben.

Det är ju först på det här planet som den djupa kommunikationen kan utspelas, i den icke-verbala dialogen kring vad det egentligen innebär att vara människa, i frågor om liv och död, de djupaste drifterna och de yttersta tingen. Det är kanske inte så intressant att veta namn, platser och detaljer, men *att* en resa ägt rum, *att* ett passionerat möte inträffat, *att* en livskris bearbetats. Den lyhörde lyssnaren har ju redan anat det. Någon form av existentiell ledtråd borde ju vara av intresse såväl för forskaren och interpreten som för lyssnaren, för att söka liknande resonansbottnar inom sig själv. Inte så att en tolkning därigenom blir den definitiva, men för att utifrån sin egen empati och erfarenhet gå tonsättaren till mötes.

Jag sammanfattar och argumenterar här på samma gång:

Genren måste utvecklas: Vi borde inom musikvetenskapen diskutera biografigenren seriöst och ta intryck av litteraturvetarna för att komma vidare, lösa de strukturella problemen och hantera källmaterialet mycket djävare än hittills.²⁵ Många skrivsätt och skrivstilar behövs, också mycket okonventionella sådana, karakteriserade av bio-

grafens distanserade närhet. Det personliga engagemanget måste få lysa igenom i skrivsätt och omdömen om författaren samtidigt håller ett vakande öga på de egna motiven bakom allt.

Tolka-värdera: Det måste också vara tillåtet att tolka och värdera en musikalisk produktion, inte bara försiktigt beskriva eller diskutera stilfrågor. Utan tvekan har musikvetarnas stora vördnad inför Musikanalysen varit en hämsko. Varje försök till strikt objektiv karaktäristik eller analys är oläsbart eller innehåller i alla fall tendenser till tolkningar. Alla författare vet mycket mer än de skrivit, både om livet och verken, så varför inte ge läsaren förslag och vägledning? Men respekten för forskarkollegerna hämmar. Man vill inte vara den som dömer.

Psykologiska konsulter: Det är inte givet att alla musikforskare också är sakkunniga på själslivets områden, utan borde ta experter till hjälp när det gäller karaktärsteckningarna och för att få en mera komplett och nyanserad bild av personen bakom de "motsägelsefulla maskerna".

Läs och glöm: När verken klingar kan det inte förutsättas att den biografiska bakgrunden skall vara nödvändig ens i någon enda detalj. I så måtto har Carl Dahlhaus rätt. I det avgörande lyssnarögonblicket är liv och verk, historia och nutid, helt åtskilda. Den som gått djupt in i biografien eller är personligen bekant med tonsättaren står inför ett dilemma som bara han/hon kan handskas med själv.

Vem har nyckeln? Argumenten för och emot tonsättarbiografien som genre kan ha att göra med förskjutningarna i den uråldriga frågan om musikens innehåll. Ligger det gömt enbart hos *upphovsmannen* själv, finns det ett *dolt budskap* någonstans, ligger det förborgat i de *inommusikaliska strukturerna*, eller skapas det först hos *lyssnaren*?²⁶ Vem är auktoriteten till sist? Jag tror att det finns – och behövs – många nycklar, i mångas händer, som kan öppna samma kista.

En tonsättare kommer själv till hjälp, kanske något oväntat:

Det har i varje fall gått mig så, att lusten att vara med i det långa loppet väckts lika mycket genom läsning om männen, deras kamp och arbete, som genom studiet av verken. Därför kan man bara glädjas över estetisk-psykologiska uttolkningar, som på intet vis står i motsatsförhållande till de stilanalytiska, utan fastmer utfyller och levandegör benstommen och det hela genom denna mystiska röda vätska, vars namn

-
25. Modeller och jämförelser kan hämtas redan ur det senaste årets författarbiografier på svenska, som Birgitta Holms *Sara Lidman – i liv och text* (1998) och Jenny Westerströms *Nils Ferlin. Ett diktarliv* (1998). Andra inspirationskällor till denna text har varit Hermione Lees *Virginia Woolf* (London 1997) och Ralph Freedmans *Life of a poet: Rainer Maria Rilke* (New York 1996).
 26. En intressant resumé över teorierna om konstens innehåll redovisas av Ken Wilber (1998), som gör ett försök att sammanföra dem som kompletterande delar av en större helhet, som korrekta beskrivningar i sin specifika kontext men utan berättigande att framstå som centrala, paradigmatiska, primära eller privilegierade (s. 113).

icke skall nämnas, men vars väsen ständigt skall kännas, till dess strömmen liksom med ett ryck stannar och det uppenbaras, att hela saken är någonting, som har med människor och inte med principer att göra. (Nielsen 1946 s. 80f).

Detta sagt av Carl Nielsen, som nyss i samma bok hävdar att musiken i sig aldrig kan uttrycka något konkret som det enklaste Ja eller Nej, inte ens tillsammans med orden! (a.a. s. 33f)

– 0 –

Fastän jag har vistats i många döda tonsättares sällskap en lång tid måste jag erkänna att jag inte blivit så mycket närmare bekant med dem. En del visste jag sedan förut, annat känns väldigt perifert i ett sentida perspektiv. Det kan också bero på att jag inte alltid litat på guiden. Ibland dröjer en eftersmak av vemod kvar efter läsningen, som när man mellan raderna förstätt att tiden definitivt gått förbi ett helt livsverk, att mycket litet går att återuppliva.

Biografiläsandet kan ge reaktioner i två riktningar, utom likgiltigheten förstås. Antingen blir man negativ och kritisk och låter ens bild av tonsättarens personlighet färga av sig på verken och upplevelsen. Eller också kan effekten bli den rakt motsatta. Mikael Löfgren noterar detta i samband med diskussionen om författaren Per Olof Sundman och hans förflutna som nazist: "Kunskapen om Sundmans biografi påverkar läsningen av hans böcker. En stark upplevelse av verket kan göra läsaren benägen att försvara författarens felsteg i verkliga livet" (Löfgren 1999).

För läsaren och lyssnaren återstår att själv, ur sitt eget inre, säga ett fördomsfritt och ärligt Ja eller Nej till *verken*. Det är lika riskfyllt och utmanande som att möta människor i vardagslivet, där ingenting heller är entydigt och varudeklarerat svart eller vitt.

Tio biografier

Barkefors, Laila 1995: *Gallret och stjärnan. Allan Petterssons väg genom Barfotasånger till Symfoni*. Göteborg

Benestad, Finn & Schjelderup-Ebbe, Dag 1990: *Edvard Grieg. Mennesket og kunstneren*. 2. uppl. Oslo
Hedwall, Lennart 1973: *Hugo Alfvén. En svensk tonsättares liv och verk*. Stockholm

Helmer, Axel 1999: *Ture Rangström. Liv och verk i samspel*. Stockholm

Jensen, Jörgen I 1991: *Carl Nielsen. Danskeren*. Köpenhamn

Lindberg, Boel 1997: *Mellan provins och parnass. John Fernström i svenskt musikliv*. Lund

Reitan, Lorentz 1997: *Harald Sæverud. Mannen, musikken og mytene*. Oslo

Viinholt Nielsen, Bendt 1993: *Rued Langgaard. Biografi*. Köpenhamn

Tawaststjerna, Erik 1993, 1994, 1991, 1996, 1997: *Jean Sibelius*. 1–5, Stockholm

Wallner, Bo 1991: *Wilhelm Stenhammar och hans tid*. 1–3, Stockholm

Litteratur

- Alfvén, Hugo 1946: *Första satsen. Ungdomsminnen*. Stockholm
- Battail, Jean-François 1998: "Svenskheten som kulturarv", i *Kulturarvets natur* (red. A. Alzén och J. Hedrén), Stockholm, s. 195–221
- Brett, Philip 1994: "Eros and Orientalism in Britten's Operas", i *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology* (ed. P. Brett et al.), London, s. 235–256
- Carlberg, Bertil 1950: *Peterson-Berger*. Stockholm
- Carr, Jonathan 1998: *The real Mahler*. London
- Crafoord, Clarence 1993: *Barndomens återkomst. En psykoanalytisk och litterär studie*. Stockholm
- Cullberg, Johan 1997: *Skaparkriser. Strindbergs Inferno och Dagermans*. 2:a pocketupplagan, Stockholm
- Dahlhaus, Carl 1975: "Wozu noch Biographien?" *Melos* nr 2 1975, s. 82
- Ekelöf, Gunnar 1951: "Hon var en stympad människa", i *Clarté* nr 2–3, 1951, s. 6–7
- Goss, Glenda Dawn 1995: *Jean Sibelius and Olin Downes. Music, Friendship, Criticism*. New York
- Hagerfors, Lennart [och Svenska kocklandslaget] 1995: *Den underbara matresan. Boken om den nya svenska maten med 198 recept och reseberättelser från 15 gårdar*. Stockholm
- Hassler, Marianne 1990: *Androgynie. Eine experimentelle Studie über Geschlechtshormone, räumliche Begabung und Kompositionstalent*. Göttingen
- Hedwall, Lennart 1992: "Hugo Alfvén", i *Musiken i Sverige*. III, Stockholm, s. 483–494
- Kater, Michael H. 1997: *The Twisted Muse. Musicians and their music in the Third Reich*. New York
- Levas, Santeri 1945: *Jean Sibelius och hans hem*. Helsingfors
- Löfgren, Mikael 1999: "Nazismen fyllde en konstnärlig funktion", i *Dagens Nyheter* 22/1 1999.
- Nielsen, Carl 1946: *Levande musik*. Stockholm
- Palmer, Christopher 1990: *An inversion of the natural order*. (Texthäfte till skivutgåvan av The Turn of the Screw, Decca 425 672–2), London
- Peterson-Berger, Wilhelm 1943: *Minnen*. Stockholm
- von Platen, Magnus 1995: "Biograferandets knep och knäp", i *Liv, verk och tid. Till biografiskrivandets renässans*. Stockholm
- Ramel, Stig 1997: *Gustaf Mauritz Armfelt 1757–1814. Dödsdömd kungagunstling i Sverige. Ärad statsgrundare i Finland*. Stockholm
- Sarrimo, Christine 1998: "Lidman utan kritisk distans", i *Svenska dagbladet* 16/11 1998.
- Svensson, Sven G. 1989: "Hugo Alfvén i kamp mot alderdomen", i *Tre porträtt*. Stockholm
- Wallner, Bo 1991/92: "Ny bog om Carl Nielsen", i *Dansk Musiktidskrift* nr 4, 1991/92, s. 142–144
- Wallner, Bo 1995: "Wilhelm Stenhammar och hans tid – en författarkommentar", i *Liv, verk och tid. Till biografiskrivandets renässans*. Stockholm
- Vetenskap eller skvaller? En debatt om forskning och privatliv*. Uppsala, 1956
- Wilber, Ken 1998: *The eye of spirit. An integral vision for a world gone slightly mad*. Boston & London
- Wästberg, Per 1994: *Alice och Hjärdis. Två systrar. Dagböcker och brev 1885–1964*. Stockholm

SUMMARY

“Glorious Ego!” Reflections on Composer Biographies

This article discusses the composer biography as a genre with reference to ten Nordic composer portraits from between 1973 and 1999, most of them published in the 1990s (Hugo Alfvén, John Fernström, Edvard Grieg, Rued Langgaard, Carl Nielsen, Allan Pettersson, Ture Rangström, Harald Sæverud, Jean Sibelius and Wilhelm Stenhammar). By comparison, for example, with authors, composers are described in a very conventional manner, and where this genre is concerned there has been very little debate worth mentioning. One exception is an article published in *Melos* in 1975, by Carl Dahlhaus, whose perspective bears the imprint of the new criticism. He pronounces composer biographies dead, arguing that life stories and musical analyses are impossible bedfellows.

The ten biographies resolve the relation between life and works in a variety of ways. Most often the author maintains a respectful distance at which myths and anecdotes are more underpinned than unveiled. In particular the outward attributes of the late Romantic composers (Jean Sibelius, Hugo Alfvén, Ture Rangström, Harald Sæverud) describe a delicate psychological balance between private and public. They can be said to represent the romantic Poet, as distinct from the “class migration” and solidarity with other social classes characterising Allan Pettersson and John Fernström.

The eye of the needle in this genre is the biographer, who is not always conscious of the projections and idiosyncrasies which can easily develop in the long-lasting relationship between author and composer. The authors, however, are generally reluctant to reveal too much, and they would rather defend than criticise. The trap-pings of this genre also include musical analyses which are frequently objective, impartial and descriptive but very seldom indeed interpretative, explanatory. One exception here is Jørgen I. Jensen’s biography of Carl Nielsen, in which the composer’s marital crises are viewed in relation to his composing.

The models of purely musical analysis or pure psychoanalysis which are sometimes applied too narrow and should be supplemented by other angles of approach, and above all by greater insight into the conditions and problems of creativity, so that, in musicology as elsewhere, there can be a development and renewal of biography.