

STM 1980:2

Viking Dahl och pianot

Ett bidrag till bilden av Viking Dahl

Av Olof Höjer

© 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 musikkforskning. 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.

Viking Dahl och pianot

Ett bidrag till bilden av Viking Dahl

Av Olof Höjer

1. Några levnadsdata

Det första genombrottet för de internationella modernistiska strömningarna inom det tidiga 1900-talets musik skedde för svenskt vidkommande på 1920-talet i och med framträdandet av tonsättare som Hilding Rosenberg, Moses Pergament och Gösta Nystroem. En originell och på många sätt intressant generationskamrat till dessa tre portalfigurer var Viking Dahl (1895—1945). I dag är Dahl ett i det närmaste bortglömt namn. Vid mitten av 1920-talet var situationen annorlunda: "Among your modernists in Sweden, I really only know one of the young ones, Viking Dahl, whose pantomime was given by the Swedish Ballet in Paris. His music seemed to me extremely interesting."¹

Även i betraktande av artigheten hos den gästande Maurice Ravel (som troligen fällde detta omdöme vid sitt Sverigebesök 1926) ger yttrandet ändå på sätt och vis en blyxbelysning av Dahls position vid denna tid. Internationellt sett representerade han sannolikt helt enkelt den moderna svenska musiken. Varken Rosenberg, Nystroem eller Pergament hade då samma internationella rykte. Det verk som förskaffade Dahl denna berömmelse var dansdramat *Maison de fous*, som den berömda Svenska balettens koreograf Jean Börlin beställde av honom i maj 1920.² Verket hade premiär på Théâtre des Champs Élysées i Paris i november samma år och blev både uppmärksammat och omdiskuterat. Dahl skrev i ett brev hem till föräldrarna: "Maison de fous har getts åtta gånger hittills. Den har väckt oerhört uppseende. Man skämtar om den på revyteatrarna, blandar in den i politiken och skriver långa spalter därom i tidningarna. ... Recensioner har stått i franska, belgiska, amerikanska och engelska tidningar."³

Maison de fous har kommit att betraktas som Viking Dahls enda verk av intresse och som något av en svensk symbol för det tidiga 20-talets modernism. När det återupplivades i Göteborg år 1973 av Ulf Gadd gjorde det stor lycka och föranledde många positiva kommentarer i pressen. Men man talade där också om Dahl som "sinnebilden av det brustna geniet".⁴

Den hastigt uppflyammande framgången med *Maison de fous* bleknade bort lika snabbt och Dahl försvann från det svenska musiklivet i isolering och så småningom praktiskt taget total bortglömdhet. Att gå närmare in på den person-

¹ Viking Dahl: Aus der Kritik, Varberg 1928.

² Klippsaml. om Dahl, Musikmuseet, Stockholm.

³ Carin Höjer: Från Månskenssonat till *Maison de fous*, s. 8, Stencil, Stockholms univ.

⁴ Svenska Dagbladet (Carl-Gunnar Ahlén), cit. fr. Varbergs-Extra, dec. 1977.

lighetsstruktur som formade Dahls bana ligger inte inom ramen för denna skiss. Men ett antal biografiska fakta och en viss personkaraktäristik kanske kan ge någon belysning av uttrycket "brustet geni", som faktiskt har ett visst fog för sig, och utgöra en bakgrund till anteckningarna om Dahls pianopedagogiska idéer och hans pianomusik. I en liten tyskspråkig broschyr, *Aus der Kritik*, ger han själv ett urval levnadsdata fram till år 1926, då han slog sig ned som organist i Varberg, — dvs. den i varje fall utåt sett viktigaste delen av hans liv:

Viking Dahl ist am 8. Oktober 1895 geboren. Er bestand sein Abiturium im Jahre 1914 und hat von dieser Zeit an Studien in Musik, Kunst, Theater u.a. betrieben. Die Jahre 1915—1919 verbrachte er als Schüler an dem Königl. Musikonservatorium in Stockholm. Seine Lehrer waren: in Komposition Prof. Andreas Hallén, in Orgel Prof. Gustav Hägg, in Cello der Königl. Kapelmusiker Carl Lindhe und im Dirigieren Prof. Olallo Morales. Während der Konservatorienjahre betrieb er auch Studien in Kunst und Rhythmischer Gymnastik. Machte 1919—1921 eine Studienreise nach Paris. Studierte Piano bei Madame Nathalie Radisse und Mr Ricardo Viñes sowie Komposition u.a. bei Prof. Poul Vidal. Betrieb Tanz- und Theaterstudien am schwedischen Ballett und bei Isadora Duncan. Widmete sich ähnlichen Studien in Berlin, teils im Jahre 1922, teils im Jahre 1927, wobei er auch die Theorie des Pianospiele bei Prof. Breithaupt lernte. Im Jahre 1923 setzte er seine Studien in Piano, Komposition und Gesang in Kopenhagen fort, und ist seit 1926 in der kleinen, an der Westküste belegen Stadt Varberg in Sweden ansässig, wo er sich mit Komposition sowie mit den Gesamtkunstproblemen befasst.

Det var ingen tillfällighet att Viking Dahl valde just Paris som huvudmål för sin första studieresa. Sedan länge hade han hyst ett stort intresse för den nya franska konsten och musiken, något som i den tidens huvudsakligen tyskorienterade svenska musikliv säkert var både ovanligt och inopportunt. När han på vårvintern 1920 kom till Paris hade han också bakom sig sitt första offentliga framträdande som tonsättare med en Ravel-inspirerad *Suite orientale*, som framförts vid en symfonikonserter av Hovkapellet under Armas Järnefelt år 1919.

Efter bara något år i Paris återvände Dahl till föräldrahemmet, prästgården i Osby i norra Skåne, utan att fullfölja sina påbörjade studier. Kanske var han för bunden av familjens önskan att se honom på en stadgad plats i samhället. Kanske var han också för vek och orealistisk till sin läggning för att effektivt kunna utnyttja sina kontinentala kontakter. Alldeles säkert låg också ekonomiska orsaker bakom studieavbrottet, som måste ha varit till stor nackdel för hans fortsatta utveckling som tonsättare. Han har också i brev till föräldrarna gett uttryck för den saknad med vilken han lämnade den internationella atmosfär som haft en så befruktande inverkan på hans skapande fantasi.⁶ *Maison de fous*, som ju kom till i Paris, innebar utan tvivel något av en kreativ explosion för honom — verket skrevs på mycket kort tid sommaren 1920. Även konservatorieåren i Stockholm måste ha varit produktiva. En del av de idéer och uppslag han senare använde sig av i bl.a. just *Maison de fous* skrevs t.ex. ned under denna tid.

Så småningom slog han sig ned i Lund som pianolärare och var också aktiv inom den sydsvenska sektionen av Internationella sällskapet för samtida musik. I Lund publicerade han en del mindre studier i bl.a. musikpedagogiska ämnen

⁶ Elisabeth Westman (pseud. för Carin Höjer): *Prostinnans blomstergata*, Stockholm 1955.

och i en år 1924 utgiven skrift, *På väg till ett allkonstverk*, tycks han också indirekt antyda en annan orsak till att han vände världsstäderna ryggen: "Mycket av den samtida konsten lider av blodbrist. Den har vuxit fram i storstadens unkna atmosfär och har av denna fått sin prägel. ... En expedition av unga konstnärer till ödemarkerna skulle uträtta mera för den nordiska konsten än en ständig vistelse på — artistkaféerna i Paris."

Kanske fann Dahl den miljö han sökte i Varberg med dess närhet till naturen, stränderna och havet. Men man undrar ändå över att han bröt upp från en av allt att döma stimulerande och fruktbar verksamhet i Lund för att i stället slå sig ned som organist i en liten landsortsstad. Varbergsåren måste i stort sett ha inneburit en tilltagande isolering i både konstnärlig och musiksocial mening. Visserligen gjorde han en enligt uppgift uppskattad insats i stadens musikliv⁶ men detta måste rimligtvis legat långt från den nivå han fått uppleva under studieåren och under Lundatiden. För en konstnärspersonlighet med Viking Dahls vyer bör det dåtida Varberg ha tätt sig mycket provinsialt och åren där hade säkert också en på lång sikt nedbrytande inverkan.

En annan faktor som säkert var av stor betydelse var hans med tiden allt mer fanatiska uppgående i spekulationer om allkonstverket — något som sannolikt också förstärktes av isoleringen. De fick med tiden en prägel av nästan religiös livsåskådning och bidrog naturligtvis till att alltmer fjärma honom från möjligheterna till konstnärlig kontakt med och förståelse från omgivningen — en situation som måste haft en destruktiv inverkan på en sensibel, skapande människa. Här är inte platsen att föra detta resonemang längre (vilket f.ö. knappast är möjligt utan mer djupgående biografiska forskningar). Men man kan dock våga antagandet att Dahl skulle ha intagit en helt annan position i svensk musikhistoria om han helt koncentrerat sig på sitt komponerande. Det finns tillräckligt med kraft och originalitet i mycket av hans musik för att göra ett sådant antagande rimligt. Ett förnyat studium av partituret till *Maison de fous* har t.ex. föranlett Hilding Rosenberg att beteckna detta verk som "det första moderna av betydenhet i Sverige".⁷

Det är tänkbart att framgången med *Maison de fous* fick Dahl att ta alltför lätt på den fortsatta kompositoriska utbildningen. Hans personlighetstyp tycks ha utmärkts av en dragning åt drömmeri och spekulation parad med en viss naiv idealism och bristande verklighetskontakt (mycket i systerdottern Carin Höjers insiktsfulla och levande porträttskisser av Dahl tyder på detta). I Paris kom han i kontakt med både Maurice Ravel och Charles Koechlin, vilka båda intresserade sig för hans fortsatta skolning. Brev från dem till Dahl vittnar indirekt om deras uppskattning av hans talang men framförallt om att de insåg behovet av fortsatt utbildning.⁸ Ekonomiska svårigheter må ha varit den avgörande orsaken till att Dahl avbröt sin studievistelse i Paris, men den uppsplittring av krafterna som

⁶ Carin Höjer: a.a., s. 11.

⁷ Hilding Rosenberg: *Toner från min örtagård*, s. 62, Stockholm 1978.

⁸ Anders Edling: *Paris som vallfartsort för svenska tonsättare*. Opubl. uppsats, Uppsala univ. 1970.

allkonstidéerna medförde är antagligen den viktigaste förklaringen till att han tystnade som tonsättare.

Det är dock möjligt att detta resonemang är missvisande gentemot konstnärspersonligheten Dahl. Att huvudsakligen beskriva allkonstnären Viking Dahl som en ofullgången och bortglömd tonsättare — och därmed sopa honom under den musikhistoriska mattan — är kanske att begå en biografisk orättvisa. Visserligen infriade han väl inte de löften han gav som tonsättare. Men borde ändå inte hans livsverk ses ur ett helhetsperspektiv? Bland hans efterlämnade papper fann man några nedkastade rader: "Min musik önskar jag få bedömd som musik men min personlighet är icke möjlig att förstå om man betraktar mig enbart som tonsättare."⁹ En fortsatt forskning kanske kan besvara dessa frågor.

2. Pianostudier och pedagogiska idéer

Av elevmatriklar framgår att Viking Dahl började sina studier vid Musikkonservatoriet i Stockholm med kontrapunkt år 1915. 1916 tillkom orgel, 1917 studerade han kontrapunkt, orgel och komposition, våren 1918 avlade han organistexamen och 1919, slutligen, studerade han även violoncell.¹⁰ John Fernström, som var ungdomsvän med Dahl, berättar i sina memoarer att denne gjorde inträdesprov i både pianoklassen, organistklassen, violoncellklassen, flöjtklassen och kompositionsklassen men blev antagen bara i den sistnämnda.¹¹ Hans pianospel stod alltså antagligen inte på någon nämnvärt hög nivå. Emellertid tycks pianot ändå ha stått i centrum för hans instrumentala och pedagogiska intresse och var också det instrument han ägnade de mest ingående studierna, framförallt som pedagog. Omfattningen av dessa framgår inte av den ovan citerade självbiografiska skissen, men kan däremot utläsas ur hans år 1924 utgivna skrift *Grunderna till pianospelets teknik*.¹² Han förtecknar där avslutningsvis sina pianolärare och anger också vad han i deras undervisning ansett utgöra det väsentliga i tekniskt avseende.

Efter inledande studier i Malmö år 1915 hos Richard Andersson-eleven John Heintze blev Dahl senare samma år elev till Olallo Morales. Denne hade i sin tur studerat för Teresa Carreño och här får Dahl, som han själv uppger, lära sig ett för den tiden nytt och modernt element i pianotekniken, det s.k. tyngdspellet, som sedan skulle komma att spela en stor roll i hans pedagogiska tänkande. Carreño var en ivrig förespråkare för betydelsen av kontrollerad avspänning: "The secret of power lies in relaxation; or I might say, power is relaxation. ... Many artists and musicians have told me I have a special quality of tone; if this is true I am convinced this quality is the result of controlled relaxation."¹³

1917—1918 var Dahl elev hos Viktor Wiklund (också Richard Andersson-elev och bror till tonsättaren Adolf Wiklund) och vid ungefär samma tid hade han också Henning Mankell (1868—1930) som lärare, en av den tidens intressan-

taste svenska pianokomponister och en eftersökt pianolärare. Dahl nämner inte denne i sin förteckning, sannolikt för att han ansett Mankells undervisning ointressant ur rent pianoteknisk synvinkel. Mankell-eleven Herbert Westrell anser att Mankells undervisning var traditionell i detta avseende och baserade sig på en äldre skolas principer, sådana de företräddes av Hilda Thegerström och Lennart Lundberg, som båda varit Mankells lärare.¹⁴ Emellertid bör Dahls studier hos denne ha varit av stor musikalisk och konstnärlig betydelse. Det vore också egendomligt om originaliteten hos Mankells pianopoesi gått honom förbi — dess klangliga egenart och delvis impressionistiska prägel bör tvärtom ha appellerat till hans egen franskorienterade musiksmak. Att Mankell å sin sida var intresserad av Dahl och hans personliga musiksyn framgår av brev från Mankell till Dahl. Korrespondensen ägde delvis rum under den senares Paris-tid och några av de åsikter Mankell ger uttryck åt kan vara av intresse att återge. I ett brev av den 31 mars 1920 heter det bl.a.:

Framstående kontrapunktiker hafva dock själva gjort det uttalandet att allt för mycket kontrapunkt kan förkväfa allt annat — och intet är för inspirationen och poesien farligare än att allt för mycket tänka kontrapunktiskt — det snör bara in fantasien i dogmer och former som ha bra litet med känslan att göra. Underligt att bredvid detta Ert uttalande om detta textstudium läsa om Rollands uttalande om Debussy-skolans förkastande af allt slags tvång, alla slags dogmer — endast predikande den tygellösa fantasiens makt. Lika orätt detta å sin sida. Här är väl som alltid medelvägen den rigtigaste.

Man kan fundera över vad dessa synpunkter från läraren Mankell kan ha haft för betydelse för Dahls utveckling och hans i förtid avbrutna studier, som just då skulle omfatta bl.a. kontrapunktstudier för Charles Koechlin.

Längre fram i samma brev skriver Mankell:

Jag tycker att Ni skulle skriva en hel del mindre pianosaker — det ser ut som om tiden delvis stode i miniatyrernas tecken. ... Arbeta med Er fantasi, tag intryck, men glöm aldrig att Ni är svensk — glöm aldrig allt det som svensk stämning nog lagt ner i Ert inre, låt det ej förkvävas af det franska, hur berusad Ni än kan bli af allt det förfinade som onekligen ändå kännetecknar fransk kultur. Kom ihåg alltid att Ni är svensk, att det svenskt sorgmodiga ligger nedlagt i hela Er varelse — så att Ni aldrig kan omplanteras i annan mark, lika lite som en Debussy-människa kan förvandlas till ett svenskt kännande. ... som en svensk har Ni flera vackra egenskaper som de därute i mycket sakna.

Karaktéristiskt för Dahls utveckling efter Paristiden är att han från den fräna modernismen vände sig mot en betydligt moderatere, delvis folktonspräglad stil.

När Viking Dahl 1920 kom till Paris började han först studera hos Nathalie Radisse och Madeleine de Valmalète, båda elever till den berömde Isidore Philipp. Året därpå blev han elev hos Ricardo Viñes, vid sidan av Marguerite Long den nya franska pianomusikens kanske främste interpret och förespråkare och nära vän till både Debussy, Ravel och en rad andra franska modernister. Man vågar utgå från att Viñes bör ha gjort en hel del för att göra Dahl bekant med allt det nya, både pianomusik och tonsättare (Dahl nämner själv Albeniz och Turina).¹⁵

⁹ Carin Höjer: a.a., s. 11.

¹⁰ Skriftlig uppgift till förf. från C. Höjer, våren 1979.

¹¹ John Fernström: Jubals son och blodsarvinge, s. 55—56, Lund 1967.

¹² Viking Dahl: *Grunderna till pianospelets teknik*, s. 6—7, Lund 1924.

¹³ Reginald Gerig: *Famous pianists and their technique*, s. 330, New York 1974.

¹⁴ Muntlig uppgift till förf. våren 1979.

¹⁵ Viking Dahl: På väg till ett allkonstverk, s. 24, Lund 1924.

Betydelsefullast för hans rent pianotekniska insikter måste dock kontakterna under åren 1922 och 1927 med Rudolf M. Breithaupt ha varit. Veterligen är Dahl den ende svensk som bedrivit studier hos denne föregångsman bland det tidiga 1900-talets pianoteoretiker. Breithaupts idéer kan naturligtvis ha känts välbekanta för honom med tanke på den kontakt han fick med Carreños avspänningsprinciper under elevtiden hos Olallo Morales sju år tidigare. Breithaupt inspirerades sannolikt till sina idéer i någon mån av Carreño: "... my playing must have impressed Breithaupt, for, as you perhaps know, it was after he heard me play that he wrote his famous book on 'Weight Touch', which is dedicated to me."¹⁶

Dahl anger själv i sin ovan citerade biografiska skiss att det var "pianospelets teori" han studerat hos Breithaupt, vilket ger en antydning om att det var den teoretiska/pedagogiska sidan av pianospelet som intresserade honom mest. Härvidlag skaffade han sig en utbildning, som man måste beteckna som både allsidig och modern och av huvudsakligen psykoteknisk inriktning. De avslutande litteraturanvisningarna i den ovannämnda skriften upptar inte bara klaverteoretiska arbeten av bl.a. Breithaupt, F. A. Steinhausen och A. Ritschl, alla företrädare för den moderna skolan, utan också böcker om muskelfysiologi, rörelselära och känslolivets psykologi.¹⁷ Studieuppehållet 1927 hos Breithaupt tycks ha inneburit avslutningen av lärotiden.

I slutordet till sin skrift säger Dahl att han med den "velat giva en kort sammanfattning av grunderna till den tekniska skolning min undervisning avser att lämna. I en följande del av den härmed påbörjade skriftserien kommer sedan att meddelas några övningar, utgörande en praktisk tillämpning på de fyra här angivna fundamentalprinciperna" (denna kompletterande del utkom veterligen aldrig). Sannolikt utgavs skriften i samband med att Dahl en tid efter hemkomsten från Paris startade ett eget pianoinstitut i Lund. Den torde ha varit avsedd som information och ett inledande studiematerial för eleverna.

Skriften är mycket kortfattad men det framgår ändå klart att Dahl var en företrädare för det breithauptska s.k. tyngdspelet och framförallt för modernt psykotekniskt tänkande. Dahls fyra "fundamentalprinciper" är:

1. "Alla spänningar, hämningar och skadliga retningar i nervsystemet måste undvikas."
2. "Alla muskler och leder skall vara lösa och slappa."
3. "Isolerade rörelser skall undvikas."
4. "Tonerna (tangenterna) skall tryckas ned (man får sålunda *ej slå* an dem)."

Om den första principen heter det bl.a.: "Utför aldrig någon som helst sorts arbete i retlig eller dyster sinnesstämning", och Dahl framhåller det viktiga i en positiv grundinställning till arbetet och förståelse för "själens undermedvetna krafter". Han rekommenderar också autosuggestion för uppnåendet av en effektiv avspänning och diskuterar det undermedvetnas betydelse för den manuella skicklig-

heten: "En pianist [gör] det mesta av sitt arbete undermedvetet. Om han skulle iaktta och tänka på varje ton i en passage vore han en klåpare till pianist. För att uppnå tekniskt mästernskap måste utförandet ske undermedvetet."

I sin kommentar till den andra principen utgår han från det gamla välkända experimentet att låta armarna pendla absolut lösa och att låta handen falla helt slapp. Här är det i och för sig naturligtvis fråga om gängse tankegångar, som väl numera övergivits i sin bokstavliga betydelse. Dahl vill att spelapparaten skall vara "en död massa" — vilket naturligtvis i praktiken skulle göra den funktionellt oduglig. Möjligtvis kan de experiment han skisserar fungera som en första hjälp vid krampartade spänningstillstånd — det är också mycket möjligt att det är detta Dahl egentligen avser. Sådana tillstånd var sannolikt långtifrån ovanliga ännu vid denna tid.

Den tredje principen om isolerade rörelser har större intresse. Dahl vill där i enlighet med dåtida modernt tänkande komma bort från det från tidigt 1800-tal emanerande statiska spelsättet, där armar och händer hålls stilla och bara fingrarna är i rörelse. Det klassiska exemplet är ju myntet som placeras på handens ovansida och som inte får ramla ned under spelet. Detta spelsätt var antagligen på många håll fortfarande en grundpelare i den tekniska undervisningen. Man behöver bara se på någon av den tidens svenska pianoskolor eller t.o.m. ett så berömt arbete som Alfred Cortots *Principes rationelles* för att finna statiska övningar, som tydligtvis har sitt ursprung i den clementiska epokens tänkande.

Dahl drar en parallell med en naturlig gång och säger bl.a.: "På samma sätt skola vi, när vi vilja 'förflytta' oss på pianot, icke blott låta handen och fingrarna fungera utan med hela armen och överkroppen bidra till att lägesförändringen blir så smidig, bekväm och naturlig som möjligt." Intressant är hans tankegång att "rörelseförmågan utvecklas genom självsuggestion". "Om vi skola utföra t.ex. en skala, fixera vi den sista tonen och suggerera oss att uppnå bästa resultat på minsta möjliga tid." Dahl uttrycker sig visserligen en smula dunkelt, men man kan ändå se ett visst (naturligtvis inte intenderat) samband med t.ex. Willy Bardas' ungefär samtida pianopsykologiska idéer¹⁸ och t.o.m. med de av Luigi Bonpensiere långt senare framlagda teorierna om ett "ideokinetiskt" system.¹⁹

Dahls fjärde princip är den intressantaste. Bakom vad som ser ut som en ganska klumpig formulering av en mer musikalisk anslagsprincip döljer sig ett avancerat och originellt tonbildningsideal. I hans kommentarer ekar visserligen de breithauptska idéerna i kravet på att "armens tyngd skall vila på de fingrar som trycker ned tangenterna" (ett farligt råd för dem som inte tänker sig för — man kan föreställa sig resultatet om eleven t.ex. inte lösgör armtyngheten från fingret när anslaget ägt rum). Men redan i följande sats fördjupas tankegångarna: "Handen måste delta i själslivet. I en förtvivlad hand äro musklerna mera spända än i en godmodig, i en trotsig mera än i en ödmjuk och glättig etc." Och i en följande passus — "Även anslaget kan och skall man försköna genom självsuggestion. Låt musiken liksom strömma mot Er; försök känna den redan i

¹⁶ Reginald Gerig: a.a., s. 330.

¹⁷ Dahl hänvisar här också till litteraturförteckningen i sin skrift *Musikundervisning och musikkultur* (Lund 1923) som innehåller en fyllig sammanställning av litt. om bl.a. psykologi, psykoanalys, estetik och rytmik.

¹⁸ Willy Bardas: *Zur Psychologie der Klaviertechnik*, Berlin 1927.

¹⁹ Luigi Bonpensiere: *New pathways to piano technique*, New York 1953.

finger-
topparna, 'sug ut' tonen ur instrumentet: lyssna och försök liksom utforska varje tons hemlighet" — är han inne på tankegångar som sedermera renodlats av en av de mest progressiva, nyskapande och omdiskuterade pedagogerna i Sverige, nämligen Gottfrid Boon. Idén om den musikaliska kontakten med finger-
topparna och lyssnandet har sedan länge varit en av de grundläggande principerna i den boonska pedagogiken. Och uttrycket "sug ut tonen ur instrumentet" innebär faktiskt ett märkligt sammanträffande. I sin undervisning under 1960-talet började nämligen Boon använda exakt samma formulering (han sökte ständigt efter nya metaforer som kunde klargöra hans intentioner bättre) och den var då helt ny i hans pedagogiska vokabulär. Naturligtvis är det just här fråga om ett rent sammanträffande; det är knappast troligt att Boon kan ha känt till Dahls skrift eller hans idéer. Men det kan ändå vara värt att notera att Dahl redan i början av 20-talet fullt medvetet började utveckla pedagogiska tankegångar som långt senare skulle bli utmärkande för den s.k. "Boon-metoden". Också hans övriga grundprinciper skulle utan större svårighet kunna infogas i de boonska tankemönstren, även om Boon själv uttryckte och tillämpade dem på delvis annorlunda sätt. Något direkt samband mellan Boon och Breithaupt (som naturligtvis är den huvudsakliga ursprungskällan för Dahls idéer) finns knappast. Boon har själv uttryckt sig direkt negativt om Breithaupt och som Schnabelelev var han representant för traditionslinjen Beethoven—Czerny—Leschetizky—Schnabel. Däremot kan ett visst samband finnas med Teresa Carreño, för vars assistent Boon studerade en kort tid.

I detta sammanhang kan det också vara av intresse att återge en anmärkning av Debussy. Han skall ha sagt till Maurice Dumesnil (som studerade flera av Debussys verk hos tonsättaren): "Play with more sensitiveness in the fingertips. Play chords as if the keys *were being attracted* to your fingertips, and *rose to your hands as to a magnet*" (min kurs.).²⁰ Även Marguerite Long säger att den som spelar Debussy "måste känna klangen i fingertopparna".²¹ Tankegångarna är sålunda inte alls unika, varken för Dahl eller Boon, utan låg s.a.s. i luften — det intressanta är att Dahl är så tidigt ute även här.

Dahl har med sin skrift (som f.ö. veterligen är den enda i sin art i Sverige vid denna tid) skisserat grunderna för vad han ansåg vara en naturlig pianoteknik — kanske i opposition mot dåtidens svenska pianopedagogik, sådan han upplevt den under sin studietid. Han säger också att "alla som uppnått mästerskap mer eller mindre medvetet tillämpat principerna": "Alla stora konstnärer äro naturalister, som alltså redan från början haft allt lagt tillräta för sig och som rent intuitivt spela på det bästa och mest naturliga sättet. Men man betänker ej hur många talanger som alldeles förstörts genom bristfällig och ovederhäftig undervisning."

I en senare skrift, Musikundervisning och musikkultur, uppträder Viking Dahl som musikpedagogisk tänkare och reformator med en rad originella och framsyna tankegångar rörande den musikkulturella betydelsen och utformningen av

den tidiga musikundervisningen för barn, tankegångar som blivit aktuella och förverkligade först på senare tid och som tillsammans med hans pianotekniska idéer gör honom till en synnerligen progressivt inriktad pedagog.

De krav han ställer på en pianolärare i denna senare skrift verkar ännu idag rätt utopiska:

en lärare, som vill göra anspråk på att vara vederhäftig, bör äga förutom mångsidig och mångårig utbildning i pianospel även fullständig kännedom om ett instruments byggnad och skötsel, goda kunskaper i musikhistoria, psykologi, anatomi och fysiologi, kännedom om och förståelse för andra konstarter, livlig bekantskap med filosofi och skönlitteratur och framförallt en omfattande musikalisk allmänbildning.

Först efter grundliga studier i dessa ämnen har en lärare den erfarenhet och mångsidiga kunskap som fordras för att han skall kunna uppodla elevens känsla, fantasi, intelligens, känslighet, smak och omdöme. Detta är alltså det väsentliga eftersom det är konstens uppgift att uppenbara själsliv."²²

3. Pianokompositionerna

Som tonsättare var Viking Dahl redan tidigt en särpling genom sin breda estetiska intressesfär, sin experimentlusta och sina sympatier för fransk och rysk modernism. I det övervägande tyskorienterade, konservativa svenska musiklivet måste han ha framstått som en främmande fågel, som säkert många såg med misstro: "Min personliga smak ... ligger särskilt för fransk konst och fransk kultur, och eftersom det i Sverige är den tyska andan som dominerar såväl i musik som i fråga om musikundervisning, har här mina franska sympatier gett mig mer än en motgång" (ur Dahls ansökan till Pariskonservatoriet, dec. 1919).²³ Henning Mankell har också berättat för en av sina elever att "akademigubbarna brukade skratta i smyg åt den unge radikalens vansinniga idéer".²⁴ Liknande kan man läsa i Hilding Rosenbergs memoarer, där ungdomsvännen Dahl blir föremål för en postum omvärdering.²⁵

Viking Dahl tycks inte ha varit påfallande intresserad av s.k. absolut musik (trots en tidig Symfonietta op. 4). De flesta av hans kompositioner är deskriptiva och/eller stämningsskapande (det gäller speciellt pianomusiken). Naturligtvis hänger detta samman med hans allkonststrävanden men samtidigt är han i detta också en äkta romantiker. Det tycks redan tidigt ha funnits ett behov hos honom att förknippa sin musik med något utommusikaliskt, att illustrera eller att låta sig inspireras av känslöstämningar och psykiska skeenden. Detta kan man t.ex. utläsa av titlarna på tidiga pianostycken som *Clair de lune*, *En dröm*, *Dimman lättar*, *Sensation 1—2*, *Verirrt*, *Rägnväder*, *Inbrott m.fl.* — och med *Maison de fous* som ett slags kulminerande typexempel.

Dahls utveckling som tonsättare går från tidstypiska ungdomsförsök via en delvis mycket avancerad (och kanske en smula tillkämpad) modernism med drag av både impressionism och expressionism mot en enklare, mer diatonisk och ibland folktonspräglad stil. I denna utvecklingsgång är *Maison de fous* det mest radikala

²⁰ Reginald Gerig: a.a., s. 324.

²¹ Reginald Gerig: a.a., s. 324.

²² Viking Dahl: Musikundervisning och musikkultur, s. 16. (Jfr not 17.)

²³ Carin Höjer: a.a., s. 4.

²⁴ Uppg. av Rachel Svensson, Osby, i bandinsp. intervju, gjord av C. Höjer.

²⁵ Hilding Rosenberg: Toner från min örtagård, s. 62.

verket och samtidigt kanske också det mest övertygande — ett verk som på sin tid säkert upplevdes som svårsmält och som kanske också var en fullt medveten uppvisning i avancerad stil: "[den] kommer ... antagligen att göra totalt fiasko eller också grand succès. En mellanväg är fullständigt otänkbar, enär handlingen, dekorationerna, koreografin, musiken — allt är oerhört groteskt och djärvt."²⁶

I Viking Dahls samling (Musikaliska akademiens bibliotek) finns manuskript till ett trettiotal pianokompositioner (dessutom två tryckta). Till övervägande delen rör det sig om korta skisser från tiden före *Maison de fous*. Att den så grundligt utbildade pianisten och pedagogen Dahl skrev så litet för sitt huvudinstrument (särskilt under senare år) får väl sättas i samband med att intresset för allkonstverket efter hand blev överskuggande. Naturligtvis är hans pianokomponerande därför långtifrån den viktigaste delen av hans konstnärliga livsinsats, speciellt med tanke på att endast två verk offentliggjordes. Men mycket är både originellt och personligt och har många för svenska förhållanden ovanliga stildrag. En översiktlig preliminär granskning kan därför ändå vara motiverad. Ett mer ingående stilstudium eller inplacering i en utvecklingsgång får anstå till hans komponerande kartlagts som helhet. Det är heller knappast meningsfullt att ta upp alla efterlämnade manuskript trots att de är ganska få till antalet. Här har istället gjorts ett urval av sådana stycken som tycks vara av intresse för bilden av Viking Dahl.

Dahl ger inte intryck av att ha varit särskilt angelägen om att skriva en i konventionell mening effektiv eller koloristisk, än mindre virtuos pianosats. Något liknande det stora effektrubbådet i partituret till *Maison de fous* — där han f.ö. demonstrerar en förbluffande instrumentationskonst — letar man förgäves efter. Rent speltekniskt överskrider hans stycken aldrig en god amatörs nivå, även om de klangliga gestaltungsproblemen kan vara rätt stora. Men de är heller aldrig opianistiska och i exempelvis en nocturne från 1915 samt i en tidig, ofullbordad skiss, *Månglitter i ung björkskog*, finner man en fullt ordinär romantisk pianosats, den senare också ett intressant exempel på ett försök till impressionistiskt naturmåleri (med en parallell i den nedan behandlade *Rägnväder*).

Dahl håller sig oftast i pianots mellanregister och tycks efterhand föredra en allt tunnare faktur. Möjligen var hans egen pianoteknik inte särskilt uppdriven. Men det är trots allt mer sannolikt att den framförallt i senare verk nästan spartanska fakturen främst är resultat av en medveten konstnärlig vilja. Man skulle också kunna se denna pianostil (sådan den kommer till uttryck i t.ex. pianosviten op. 28) som en avspeglning av hans sympatier för fransk musik. Kanske finns Erik Saties pianomusik någonstans i bakgrunden (det finns stycken av denne bland Dahls efterlämnade noter). Satie hörde till de franska tonsättare han intresserade sig för — något han torde ha varit tämligen ensam om i den tidens Sverige.

Viking Dahls pianostycken, som till största delen kom till under åren 1915—26, skiljer sig till en början inte i någon högre grad från det övriga dåtida svenska pianokomponerandet, som trots många fina kvaliteter och intressanta tonsättare,

i stort sett var en efterklangskonst, huvudsakligen rotad i den senromantiska lyriska salongsstilen och den tyska klavertraditionen. Man hittar alltså bland manuskripten i Dahls samling tidiga och relativt ointressanta försök i det lyriska salongsstyckets genre (t.ex. den ovan nämnda *Nocturne*, dessutom småstycken som *En dröm*, *Elegi*, *Folkevisa* m.fl.). Men där finns också saker som ganska tydligt vittnar om tonsättarens intresse för fransk musik. Slutligen också modernistiska "utsävningar" som t.ex. två små skisser, som han kallat *Sensation 1—2*. De är betecknade op. 7 nr 1—2 och odaterade men härrör av piktören att döma säkerligen från tiden före *Maison de fous* (dvs. före 1920). Material från dem har använts i balettmusiken (bl.a. kombinerades de till en dans kallad *De tre sinnena*, som dock i det slutgiltiga partituret ersattes av en annan). Dahl anger på manuskriptbladet att han använder titeln "Sensation" i psykologisk betydelse = förnimmelse, intryck. Han försöker alltså musikaliskt skildra själstillstånd och förnimmelser. Styckena har närmast karaktär av expressionistiska, punktuella klangstudier och är starkt besläktade med stilen i *Maison de fous*-musiken (till vilken de sannolikt utgör ett slags förstudier). Det är frapperande hur djärv Dahl är i dessa "psykogram": man har ett intryck av att han ansträngt sig att till varje pris vara "modern" och hänsynslöst okonventionell. Han använder ett dissonant, helt fritonalt språk och avstår från både taktart och taktstreck (det är intressant att se hur han, när han i balettversionen måste tvinga in musiken i ett metriskt schema, ändå lyckas bibehålla ett fritt, gestiskt händelseförlopp genom ett skickligt användande av tempoförändringar och olika agogiska nyanser). Samtidigt har han ytterst noggrant försett notbilden med föredragsbeteckningar för att säkerställa uttrycksinnehållet (signifikativt nog på franska). För dåtida svenska förhållanden är dessa stycken säkert helt unika (frågan är om de inte i sin kompromisslöshet är smått remarkabla även internationellt sett). Man får gå långt fram i tiden för att hitta något svenskt att jämföra med — det man närmast associerar till inför exempelvis *Sensation 1* kunde vara något i stil med Lars Johan Werles *Attitudes* från 1965.

Naturligtvis kan det ligga nära till hands att avfärda *Sensation 1—2* som ungdomligt omogna experiment, mer bisarra och långsökta än konstnärligt haltfulla och av huvudsakligen kuriositetsintresse. Men samtidigt kan man inte undgå att konstatera fantasifullheten och den koncentrerat träffsäkra gestaltningen — man får intrycket att Dahl haft precis klart för sig vad han ville säga.

Två originella klaverstudier med opusnumret 2, *Rägnväder* (daterad 24. 9. 1916) och *Inbrott* (odaterad, men med all sannolikhet från samma tid) tillhör också denna experimenterande, i *Maison de fous* kulminerande linje (och utnyttjades f.ö. också de i balettmusiken).

Rägnväder (notex. 1) bygger på ett rakt igenom hela stycket gående ostinato, en i långsamt tempo upprepad ters (b—d¹) i non legato och *ppp*. Kring detta "droppande" utspelar sig olika musikaliska händelser i form av korta melodiska motiv och ackordiska klangpunkter. Särskilt framträdande är en med jämna mellanrum uppträdande fallande fyrtonsföljd, som vid sidan av tersostinatot fungerar som ett slags sammanbindande grundmotiv. Tonalt sett hör stycket hemma i B-dur (i varje fall finner man i slutet en rudimentär kadens till denna tonart)

²⁶ Carin Höjer: a.a., s. 6.

Assez modéré (MM ♩ = 54)

Une corde
ppp
non legato
pp
simile
Ped non legato
p
pp
pp
3 cordes
fz
fz
stacc.
p
pp
mf
mp
une corde
fz
3 cordes
pp
unecorde
3 cordes
ppp
unecorde
p

Notex. 1. Rågnvåder (op. 2 nr 1), början

men någon tonartskänsla hinner egentligen aldrig etablera sig, framförallt till följd av de mycket ofta förekommande heltonsföljderna och -klangerna. Någon viss taktart går heller knappast att lyssna ut (möjligen kan man ana en trectaktpuls). Dahl har också avstått från taktartssignatur och taktstreck. Att det hela är ett försök till en impressionistisk klang- och stämningssstudie är helt klart och trots valhäntheter i formellt avseende och en smula oprofilerad pianosats är det ändå en både stämningfull och sensibel skildring av en regnvådersdags grå monotoni (med Debussys impressionistiska klaverpoesi som en tänkbar förebild). De illustrativa kvaliteterna i stycket är uppenbara och det förvånar inte att Dahl fyra år senare lyfte in stycket praktiskt taget intakt (bara något avkortat) i musiken till *Maison de fous* (Scen 7, Flickor med paraply plockar blommor i regnvåder).

Modéré (M.M. ♩ = 72)

une corde
non legato
ppp
pp
f2
staccato
très expressif
non legato
acc.
f2
legato
non leg.
le
pp
gato
stacc.
leg. fz

Notex. 2. Inbrott (op. 2 nr 2), början

Det andra stycket i op. 2, *Inbrott* (notex. 2), bjuder på renodlad programmusik. Dahl har t.o.m. försett det med en liten naiv innehållsredogörelse, som skildrar inbrottet, hur tjuven smyger in, stöter till möbler och föremål i mörkret och plötsligt får se en liten flicka ligga och sova med sin docka i famnen — varvid han blir rörd och tassar ut igen. Detta ger till resultat en ABA₁-form, där A är tjuvens kringtrassande i mörkret (suggestivt skildrat i smygande åttondelsrörelser i basen — kollisionerna med möbler och glasföremål målas med accentuerade ackord och snabba figurer), B är scenen med den sovande flickan (i mjukt vaggande 3/4-takt och en lång melodisk linje) och A₁ tjuvens återtag (en förkortad och förenklad upprepning av A). Uppenbarligen för att få fram en trevande och sökande karaktär växlar Dahl hela tiden mellan olika taktarter i A-delarna (8/8, 7/8, 6/8, 5/8, 4/8, 3/8). Mycket noggranna pedalanvisningar visar att han genom långa pedaliseringar tydligen vill få fram en diffus och dunkel klang (stycket uppehåller sig också till största delen i det låga registret). Tonalt är det helt fritt, med tonen *c* som ett bitvis orgelpunktlignande centrum men med större dragning åt en expressionistisk kromatik än i *Rågnvåder* och även bitonala klanger.

Rent allmänt får man intrycket att Dahl valt fel medium för sin lilla inbrottsscen och det är en svår uppgift att återge den effektivt på piano (notbilden

Men kompositionsstudierna för Andreas Hallén hade naturligtvis burit frukt — det intrycket får man också av den ett år senare skrivna *Aubade* (daterad augusti 1919). Här upplever man dessutom kanske ännu starkare en påverkan av "fransk stämning" — stycket skulle nästan kunna ha varit skrivet av någon i Les Six-gruppen, t.ex. Poulenc. Jämförelsen får naturligtvis inte fattas alltför bokstavligh, det är mera fråga om just "stämning" än om reella stilöverensstämmelser. För svenska förhållanden klingar det ganska främmande med sin espressivt monotona



Under rubriken *Lyriska stycken* (op. 10, ingen datering) har Dahl samlat fem bagateller, små genrestycken med poetiserande titlar: *Herdegosse*, *Gosse och flicka*, *Jätten grubblar*, *Vallflicka* och *Skeppsgosse*. Den förändring mot en mer moderat stil som man också kunde iaktra i *Aubade* ger sig här tydligare till känna. Tonspråket är visserligen fortfarande jämförelsevis modernt, med bitvis ganska fräna samklanger men stilen är samtidigt slät och enkel och med en viss smak av folkmelos. I det första stycket, *Herdegosse* (notex. 3), en liten poetisk, rent tvåstämmig croquis med fint fångade flöjtslingor lägger man märke till den fria pulsen, som pendlar mellan 2-, 3- och 4-takt (Dahl har helt avstått från taktarts-signaturer i samlingen, men använder taktstreck) och den fria andningen i melodin, som trots den klara periodiken ger intryck av en improviserande obundenhet

och som hela tiden bromsas upp, ofta på dissonerande samklanger. Tonarten är visserligen noterad f-moll, men den får aldrig tillfälle att etablera sig på ett entydigt sätt (alla ledtoner undviks).

Anders Edling framhåller i sin uppsats Paris som vallfartsort för svenska tonsättare apropå pianosviten op. 28 att satserna "Danslek" och "Pastoral" (som i själva verket utgörs av omarbetningar av de tre sista satserna i op. 10) utmärks av "melodiska fraser av oregelbunden längd, där det musikaliska förloppet ofta inte leds vidare utan stannas upp". Dessutom, skriver Edling, "föreligger en sorts mångtydig tonalitet och en nästan total frånvaro av ledtoner, som ger en allmän vaghet. Denna vaghet har emellertid knappast några av impressionismens yttre kännetecken. ... Det är däremot tänkbart att det här är fråga om försök i en sådan nyskapande diatonisk stil, som Koechlin i brevet rekommenderar som en lämplig utvecklingsväg för Dahl."²⁷ Detta skulle i så fall datera op. 10 till samtidigt med eller troligare efter Paris-resan.

Det verkar inte orimligt att Dahl tänkt sig samlingen för undervisningsbruk. Pianosatzen är övervägande mycket tunn och enkel och de okonventionella tonfallen kan vara resultatet av en medveten pedagogisk avsikt — Dahls idéer därvidlag hörde ju inte till de traditionella eller konservativa. I den ovan citerade lilla skriften Musikundervisning och musikkultur skriver han: "Vad barnen behöva är enkla, melodiska stycken — gärna med en text eller handling som sätter fantasien och känslan i rörelse. Några av de moderna tonsättarna har visserligen ej försummat att redan ägna sig något åt ifrågasvarande gebiet och vi kunna nämna Erik Saties, Bela Bartoks och Alfredo Casellas lyriska skisser som små mästerverk i sin genre. Men ännu återstår mycket att göra på detta område."²⁸ Kanske är op. 10 ett försök i denna riktning?

Likaså kunde man sätta styckena i samband med Mankells ovan citerade rekommendation att skriva "en hel del mindre pianosaker" och att inte glömma sin svenskhet. Ett av dem, *Jätten grubblar*, finns f.ö. i en annan, kortare version med titeln *Grått* och med tillägnet till Mankell.

Även dessa båda hypoteser förlägger op. 10 till efter 1920, vilket också verkar mest sannolikt med tanke på stilen och det faktum att tre av styckena utnyttjades i pianosviten op. 28, som publicerades vid mitten av 1920-talet (dessa tre stycken, *Jätten grubblar*, *Vallflicka* och *Skeppsgosse*, behandlas nedan i samband med op. 28).

Viking Dahls till omfånget största pianoverk, den femsatsiga *Svit för piano op. 28*, torde ha utkommit ungefär 1926 på hans eget förlag Standard Edition i Varberg. Originalmanuskriptet innehåller inga upplysningar om tillkomstår, men troligen skrevs den åtminstone till större delen efter Parisresan. Som ovan nämnts består ju två av satserna av material ur op. 10. Dessutom finns en skiss till tredje satsen, *Legend*, i en skissbok innehållande stycken från 1926. Den anmäldes också flyktigt av Curt Berg i Bonniers veckotidning 1926: "En svit för piano, Op. 28, har sitt intresse, särskilt genom en aptitlig faktur."

²⁷ Anders Edling: a.a.

²⁸ Viking Dahl: a.a., s. 9—10.



Notex. 4a. Ur Svit op. 28, Preludium t. 1—11

Genom att den, i varje fall till en del, består av återanvänt material är sviten sålunda inte något enhetligt koncipierat verk. Den är tvärtom ganska heterogen och ger mer intryck av en rad relativt löst sammanfogade karaktärsstycken än av en cyklisk helhet (manuskriptet visar f.ö. att Dahl varit mycket osäker om ordningsföljden mellan satserna och ändrat den flera gånger). Helhetsintrycket dras också i viss mån ned genom övervikten av långsamma, inåtvända satser. Formellt sett är sviten dessutom ganska stereotyp — alla fem satserna är hållna i mer eller mindre enkla tredelade ABA-former. Pianofakturen är ofta påfallande tunn, och verkar på sina ställen närmast asketisk. Samtidigt är den ändå både precis och effektiv genom att allt överflödigt dekorativt tycks ha skalats bort (att så skett med i varje fall två av satserna, Preludium och Legend, kan man se vid en jämförelse mellan manuskriptet och den tryckta utgåvan). Som helhet är sviten trots allt ett mycket originellt, uttrycksfullt och personligt okonventionellt verk, som inte liknar något annat i dåtida svensk pianolitteratur.

I ännu högre grad än i op. 10 kan man här se hur Dahl övergått från den studieårens expressionistiskt färgade modernism, som kulminerade i *Maison de fous*, till en betydligt mer "utslätad" stil. Det vilar en tungsint, "nordiskt" inåtvänd stämning över stora delar av sviten, uppblandad med främmande ingredienser — monokroma, "sträva" klangbildningar, en ofta korthugget formelartad melodik och en bitvis nästan mekanisk motorik. Om inte alla försök att överföra ett stilbegrepp från en konstart till en annan i allmänhet vore så ytliga och oprecisa skulle man frestas att tala om musikalisk kubism när det gäller dessa aparta inslag. Det är väl framför allt denna egendomliga stilblandning, som ger pianosviten både dess charm och särprägel.

Svitens första sats är en triptykliknande bildning där ett preludium—postludium omramar en koral. Den förekommer också omarbetad i två andra samman-



Notex. 4b. Ur Svit op. 28, Preludium t. 38—50

hang, dels under beteckningen *Liten suite* för orgel op. 26 (enligt en påskrift på manuskriptet av en nära vän till Dahl under Varbergstiden, musikdir. Nils Holmström, troligen en senare omarbetning), dels finns koralen (med de omramande preludie- och postludiedelarna starkt förkortade) som nr 2 i *Plastiska moment* (två odaterade pianostycken — *Procession* och *Koral* — av begränsat stilistiskt intresse, säkerligen av senare datum).

I preludie- och postludie-delarna tycks Dahl rätt uppenbart alludera på barocktidens motoriska preludiestil och gestaltar sitt material i en jämn och regelbunden periodik, sekvensmässigt i fritt behandlad c-moll (postludiet, en starkt förkortad variant av preludiet, är flyttat till f-moll). Dahl bygger på två strukturmodeller: (1) en jämnt löpande nedåtgående åttondelsrörelse kombinerad med långa toner, som har den dubbla funktionen att vara bärare av en rudimentär melodisk linje och upprepade kadenseringar (notex. 4 a). Den kadens som avslutar det första huvudavsnittet är en originell bildning, som i hög grad bryter sig ur det i övrigt sekvensartade förloppet. Överhuvudtaget är det påfallande hur ofta Dahl använder sig av sekvensgångar i sviten — det är uppenbart han främsta medel att s.a.s. hålla musiken "i gång". — (2) I ett kontrasterande mellanparti för han in ett mer profilerat melodiskt material i en ackordisk, harmoniskt statisk struktur, där man framförallt lägger märke till kvartstaplingarna och sekundparallellerna (notex. 4 b).

Koraldelen är en i stort konventionellt uppbyggd koralssats. Stämantalet växlar däremot ganska godtyckligt från tre och upp till sju (de är dock i regel inte utmärkta som separata stämmor). Stämföringsmässigt finns många friheter med rena och förtäckta oktav- och kvintparalleller samt en förkärlek för apart spridda lägen med ters- och sekundklanger i djupt basläge (notex. 5). Det förvånar inte



Notex. 5. Ur Svit op. 28, Koral t. 1—8

att just denna sats finns omarbetad för orgel (den finns dessutom, liksom *Pastoral*, instrumenterad för orkester) — snarare får man intrycket av att den är koncipierad för just detta instrument och det verkar egentligen mer sannolikt att orgelversionen är den tidigaste. Koralen med dess stora grepp och stämfördelningar tycks förutsätta ett pedalverk och i preludiet är huvuddelarna ganska oidiomatiska ur klaversynpunkt — händerna tvingas gripa in i varandra på ett opianistiskt sätt — medan däremot ett framförande på orgel med flera manualer blir problemfritt.

I svitens andra sats, *Danslek*, har Dahl som nämnts ovan gjort bruk av två av styckena i samlingen *Lyriska stycken* op. 10, *Skeppsgosse* och *Vallflicka* (notex. 6 a—b). Båda är små enkla, folkdansartade bagateller i tredelad form men med en för sitt ursprungliga sammanhang (som väl är tänkt att ha en viss "nordisk" atmosfär) på något sätt främmande ton. Framförallt lägger man märke till en formelartad och påfallande ojämnt periodiserad melodik med kort "andning". I *Skeppsgosse* finns dessutom hårda samklanger (kvartstaplingar och sekunddissonanser) som kanske skall ha en karakteriserande funktion (en råbarkad, grov figur?). I *Vallflicka* är linjeföringen mjukare och satsen i huvudsak tvåstämmig. Var för sig känns styckena oavslutade: Dahl har inte utvecklat sina i och för sig pregnanta idéer tillräckligt. Möjligtvis kan det vara detta som ingett honom den utmärkta idén att kombinera dem. På så sätt har han fått fram en tillfredsställande större tredelad form — eller, om man så vill, en femdelad spegelform: A-BCB-A (där A är *Skeppsgosse* och BCB *Vallflicka*). Styckena är i princip oförändrade: *Vallflicka* har transponerats från c-moll till h-moll för att ansluta sig till tonarten i *Skeppsgosse*, där rytmen komprimerats på några ställen på ett effektfullt sätt och slutet omformats något.

Danslek har nu också fått karaktär av dansartat scherzo eller t.o.m. av ett slags balettmusik i miniatyr (ett pas de deux?). Rörelsen ger intryck av att ideligen



Notex. 6a. Ur Svit op. 28, Danslek t. 1—21



Notex. 6b. Ur Svit op. 28, Danslek t. 30—48

sättas igång och stannas upp (som om dansarna hela tiden stelnade i sina positioner) och kontrasterna är tvära och på något sätt mekaniska. Här finns ett lekfullt och nyckfullt gäckeri, som samtidigt verkar egendomligt marionettartat — ett slags Puppentanz.

Svitens tredje sats, *Legend*, är ett Andante religioso i ciss-moll i en (ånyo) tredelad, flerskiktad form ($ABA_1-C-ABA_1$ -coda/ C_1 /). Här ansluter tonsättaren sig alltså — åtminstone på ytan — till en typiskt romantisk genretyp. Tidigare svenska exempel hittar man t.ex. hos Emil Sjögren (*Legender för orgel*) och Ture Rangström (*Målarlegender för piano*), också hos numera sällan framförda tonsättare som Lennart Lundberg och Henning Mankell. I regel brukar typen ha en lyrisk-religiös underton och har så även i detta fall. Som helhet är satsen (möjligen bortsett från C-delen) den mest poetiska och samtidigt också den mest "nordiskt" färgade i sviten. ABA-delarna bärs upp av för Dahl ovanligt långsträckta, mjukt vandrande melodiska linjer av koralprägel, ackompanjerade av en nedåtgående triol-

rörelse (notex. 7 a). Stämningen är romantiskt beslöjad och liksom klingande ur fjärran. C-delen kontrasterar mycket apart mot detta och är uppbyggd av blockartat harmoniserade korta melodiska formler med tvära dynamiska växlingar (notex. 7 b). Klangverkan är hård och avsnittet har en egendomligt "fyrkantig"



Notex. 7a. Ur Svit op. 28, Legend t. 1—8



Notex. 7b. Ur Svit op. 28, Legend t. 33—45

prägel. Man får ett visst intryck av en karikerad koralsats — kanske också av att Dahl medvetet (ironiskt?) vill trasa sönder den milda, inåtvända romantiska stämning som råder för övrigt. Det är dessutom en variant av denna del som får avsluta satsen.

Som fjärde sats står en *Pastoral* (notex. 8), ett adagio i mycket fri fissa-moll i en tre-, eller om man så vill, fem-delad spegelform (ABCBA₁). Även denna är av allt att döma hämtad från op. 10, där den kallas *Jätten grubblar*. Då stycket existerar i åtminstone två ytterligare versioner (båda kortare och likaledes odaterade) är det svårt att avgöra vilken som är den ursprungliga. I de två senare kallas stycket *Gråbjergssång* respektive *Grått* (med anteckning, troligen av Mankell, 15 dec. 1919). Som svitsatsen *Pastoral* har det utökats med en mellandel i g-moll (BCB) där mitt-partiet (C) är hämtat från pianostämman till en *Pastoral* för violin och piano över motiv av Olle Andersson (tyvärr också odaterad men säkert från Lundatiden, då han samarbetade med folkmusikupptecknaren Olof Andersson). Till-sammans med *Danslek* och de ovan beskrivna *Rägnvåder* och *Inbrott* ger verket en god bild av Viking Dahls sätt att återanvända och omarbota sina infall (som naturligtvis kunde tolkas som en viss idétorra eller osäkerhet). Den idé som bygger upp pastoralens A-delar tycks han alltså haft speciellt svårt att släppa. Men den definitiva(?) användningsplatsen har i alla dessa fall utan tvekan blivit den bästa.

De olika versionernas titlar ger också en fingervisning om det stämningsläge Dahl tänkt sig för sin pastoral och det är väl egentligen bara den långsamt gungande tretakten, som man förknippar med de ursprungliga konnotationerna hos beteckningen pastoral. Musiken är utpräglat tungsint och dyster, klangbilden just "grå" — stycket uppehåller sig ofta i de låga registren eller mellanregistret. Förkärleken för tomma, rena intervall, oftast kvart eller kvint, är påfallande. Dynamiken är terrassartad, i varje fall har varken autograf eller tryck några utsatta crescendo eller diminuendi (med undantag av ett enda diminuendo i trycket). Tematiken har (framförallt i A-delarna) reducerats till korta, ideligen upprepade motiviska formler. Liksom i fråga om *Danslek* och mellandelen i *Legend* finns här alltså en egendomlig motsättning mellan musikens faktiska uttryck och de associationer titeln normalt ger upphov till. Den mest adekvata titeln har egentligen den version som kallas *Grått*.

Svitsens sista sats, *Marsch* (den enda som ännu inte hittats i något annat sammanhang), har emellertid en otvetydig överensstämmelse mellan titel och musik (notex. 9). Den har t.o.m. en nästan karikatyrmässigt mekanisk marschkaraktär. Satsen lever framförallt på sin rytmiska "schwung" och de effektfulla, grälla färg effekter som åstadkoms genom tvära terrasserings i dynamik och registerlägen (i trions början förekommer t.ex. ett extremt spritt läge med höger hand långt uppe i diskanten medan vänster har dovt klingande tarser i basen).



Notex. 8. Ur Svit op. 28, Pastoral t. 1—13



Notex. 9. Ur Svit op. 28, Marsch t. 1—6

Satsen har en sedvanlig da capo-form med trio: AB — trio — AB. A-delen bygger på marschformler i punkterad rytm, medan i B-delen förs in en konventionellt klingande melodisk idé, nästan parodiskt "yvig" i uttrycket.

På det hela taget har man svårt att tro att Dahl haft för avsikt att skriva en allvarligt menad marsch-sats — den klingar litet för tillspetsat "marsch-mässigt" med sin skrälliga och tomma bombasm. Enligt hans systerdotter Carin Höjer var Dahl s.k. kronvrak och svuren motståndare till all militarism.²⁹ Det verkar inte

förimligt att tänka sig satsen som ett slags parodi, ett försök att ge uttryck åt ihålligheten i all slags nationalistisk militarism. En annan möjlig bakgrund — som i och för sig inte utesluter den förra — kan vara ett karikerande av den typ av scoutmässigt hurtfriska pianomarscher som Wilhelm Peterson-Berger kunde åstadkomma (*Intåg i sommarhagen*). Hur som helst får man nog se marschen som en ironisk sluttouche i denna svit, som på ett så egenartat sätt pendlar mellan fåtaliga "svenska stämningar" och mer internationella modernistiska färger.

Sviten är också Viking Dahls sista pianokomposition av intresse och det återstående fåtal stycken som ger intryck av att vara av senare datum innehåller knappast något som motiverar ett närmare studium, varken stilistiskt eller pianistiskt. Det verkar rimligt att se den som ett slags övergångsverk i Dahls stilutveckling. I jämförelse med tidiga verk som *Sensation 1—2* eller med *Maison de fous* är den ju mycket återhållsam, och exempelvis de många inslagen av kvartstaplingsklanger och sekunddissonanser, av parallellackordik och formelmelodik m.m. får väl ses som ekon av den kontinentala modernism, som Dahl nu, vid mitten av 1920-talet, definitivt var på väg bort från. I På väg till ett allkonstverk säger han om den moderna musiken att "man har försummat att utveckla sig till människor, personligheter och att tänka på konstens etiska och sociala betydelse. Jag tillmäter därför den moderna musiken huvudsakligast ett teoretiskt intresse och från denna synpunkt kan man anbefalla den åt de musik-studerande."³⁰

Moses Pergament har, apropå *Maison de fous*, sagt att "Dahls balettmusik byggde på någon slags underlig *laissez-aller*-metod, ej på något teoretiskt kunnande eller medvetet harmoniskt system".³¹ I mycket förefaller denna karakteristik kunna användas även för pianosviten. Man kunde nämna koral-delen, legendens mellanparti eller t.o.m. hela pastoralen som exempel. Här verkar inte råda några harmoni- eller stämföringsregler och klangerna tycks oförmedlat kunna kombineras med varandra utan att någon tvingande harmonisk utveckling kan iakttas. I melodiken finns som ett slags parallell den ideligen uppstannade rörelsen, den korta andningen och formelaktigheten (i t.ex. *Danslek*) som skapar intryck av att en kontinuerlig utveckling saknas, av en uppdelning i små beståndsdelar, där de olika bitarna kunde byta plats med varandra utan att totalbilden påverkas i avgörande grad. Man kommer osökt att tänka på Erik Saties musikstil och då framförallt på den "byggglådeteknik" han utarbetade under 1890-talet — byggbitarna är där små musikfragment, som kombineras till synes slumpmässigt — och som finns mycket åskådligt tillämpad i ett stycke som *Prélude de la porte héroïque du ciel* (1894). Just detta stycke finns f.ö. bland Dahls efterlämnade noter. Självfallet vore det dock mycket förhastat att hävda att Dahl skulle ha efterbildat denna teknik eller ens medvetet påverkats av den (om han nu överhuvud taget lagt märke till den). Även i övrigt finns det ingen orsak att utnämna Dahl till någon sorts "svensk Satie". Men det vore nog lika förhastat att helt utesluta någon form av influens.

²⁹ Muntl. uppg. t. förf. fr. C. Höjer, våren 1978.

³⁰ Viking Dahl: På väg till ett allkonstverk, s. 31.

³¹ Anders Edling: a.a. (cit. efter: Herbert Connor, *Svensk musik 2*, s. 116, Lund 1977).

Som tidigare antytts vore det också frestande att sätta dessa stildrag i sviten i samband med en annan modernistisk konstriktning, nämligen kubismen, som uppenbarligen intresserade Dahl (ett litet exempel är det eleganta kubistiska monogram som pryder omslagen till hans skrifter och utgåvor från det egna förlaget Standard Edition. Den typiska kubistiska uppdelningen av de motiviska sammanhangen tycks ha en parallell i Dahls tendens att liksom slå sönder den musikaliska utvecklingen, att bromsa melodins rörelse, att splittra upp den i korta motiv, att lägga klanger oförmedlat bredvid varandra, att tvärt kontrastera skilda klangregister, att använda sig av en spatiöst uppluckrad pianosats där det förekommer oväntat och till synes omotiverat spridda lägen, osv. Likaså finns det i musiken ett slags monokromi, som om hans fria klangval tenderade att skapa enformighet eller en "gråton" (Pastoral finns ju t.o.m. också med titeln Grått!), något som kan leda tankarna till de kubistiska målarnas förkärlek för dukar i enbart grå- eller bruntoner.

Naturligtvis är jämförelser av detta slag mycket oprecisa och huvudsakligen spekulativa. Kanske de ändå kan antyda några karakteristiska drag i Viking Dahls musik och hans förhållande till olika, då aktuella strömningar. Det är väl sannolikt också fråga om en övergående stilfas, som manifesterats kanske speciellt påtagligt i just pianosviten. Vad som däremot faktiskt i viss mån verkar vara en fullt medveten attityd hos honom tycks ha ett visst samband med det som Pergament kallade "laissez-aller-metoden". I På väg till ett allkonstverk skriver Dahl: "Med all denna skicklighet i kontrapunkt och harmonilära, varmed vilket blekt konservatoriefoster som helst gör ihop operor och symfonier, har dock ännu ingen stor konst skapats. Ligger männen styrkan i den formella fulländningen och den tekniska färdigheten? Har icke all stor konst verkat just genom sin primitivitet och naivitet?"³² Men någon sorts amatörromantik är det nog ändå inte fråga om. Det han främst verkar vilja uppnå med sitt avsvärjande av den själlösa "skickligheten" är snarare "en återgång till *livet*", till det han med Nietzsche kallar "solbränd" musik. "Tiden kräver primitiv kraft samtidigt med äkta känslor." "Det å ena sidan alltför 'skickliga', å andra sidan alltför själlösa har snart sett sina bästa dagar för att lämna rum för de elementära krafter, som skola rycka upp mänskligheten." På denna grund, säger han, "är det den nya internationella konsten skall uppbyggas. I salonger och skolsalar blir ingen konst solbränd och frisk utan på havet, på bergen och vidderna."³³

Detta skrevs år 1924. Två år senare bröt han upp för att arbeta vidare med allkonstverket i västkuststaden Varberg.

The Swedish composer Viking Dahl is known almost exclusively for one work, the ballet *Maison de fous* commissioned by the famous Swedish Ballet in Paris in 1920. The ballet, and especially the music, received a great deal of attention in France as well as in other European countries. Dahl was considered the leading Swedish modernist, but this rapid success did not last very long. Dahl disappeared from the musical scene, and lived in a provincial town in southern Sweden.

Maison de fous is one of his few works for orchestra. For a number of years his main occupation was teaching piano, and he wrote some books on the theoretical aspects of piano playing and quite a few piano pieces. In describing his most interesting works for piano and some of his educational ideas this essay aims to give a more complete picture of the composer who had such a promising start. It describes the development of his musical style from a French-oriented modernism to a more traditional folkloristic style with Swedish influences, and relates some of the reactions to his works by the contemporary Swedish musical world. The emphasis is on his most extensive work for piano, his *Svit* op. 28.

Viking Dahls pianokompositioner

*Manuskript i Viking Dahls samling, Musikaliska akademiens bibliotek, Stockholm (Alfabetiskt förtecknade; med * betecknade verk behandlas i texten)*

- *1. *Aubade* ("Komp. augusti 1919"), d-moll, andante, 2/4
- 2. *Bagatell* (1916)
- 3. *Clair de lune/Valse lente* (Mycket tidigt ungdomsverk), e-moll/E-dur, Tempo di Valse, 3/4
- 4. *Daljerks gamla brudmarschlåt*, D-dur, 4/4
- 5. *Danse sacrée* (arr. ur Suite Orientale Op. 1, e-moll, 3/4
- 6. *Dimman lättar* (ofullb.), saknar beteckn. o. tonart
- 7. *En dröm* (1.1.1916), e-moll, andante, 3/4
- 8. *Elegi* (26.3.1916), giss-moll, adagio, 4/4 (äv. i diss-moll)
- 9. *Etude* ("componerad till All-Konst-studions öppnande i Göteborg i medio av 1930-talet" /R. Ekvall, Osby), vivace, 4/4, utan tonart
- 10. *Folkvisa*, g-moll, moderato, 3/4
- *11. *Gråbärgssång*, sakn. tempobeteckning, ton- o. taktart
- *12. *Grått* ("Till Direktör Henning Mankell vörd- samt från tonsättaren"), (ant., trol. av Mankell: Fröding Gråbergssång, d. 15 dec. 1919, tillegnan av Viking Dahl), sakn. tempo, ton- o. taktart (i stort identisk med nr 11)

- *13. *Inbrott* (Op. 2 nr 2), modéré, utan tonart, var. taktart
- 14. *Infall vid brasan*, Capriccioso, a-moll, utan taktart
- 15. *Introduktion och vals* (tidig), b-moll, con grazia (valsen), 3/4
- 16. *Ljungheden*, Ess-dur, andante, 3/4
- *17. *Lyriska stycken* (Op. 10 nr 1—4). 1. Herde- ka: utan tonart, allegretto, 3/4, 3. Jätten grubblar: fiss-moll, grave, 3/4, 4. Vallflicka: c-moll, allegretto, var. taktart, 5. Skeppsgosse: h-moll, allegretto, 3/4
- 18. *Majnatströster* (arr. av sång m. samma namn), E-dur, andante, 6/8
- 19. *Metamorfos* (i stort arr. ur Allsegraren, ed I, akt 3, s. 56 ff), A-dur, Introduktion moderato osv
- *20. *Månglitter i ung björkskog* (ofullb.), saknar tonart o. beteckn.
- 21. *Nocturne* (24.11.1915), e-moll, larghetto, 3/4
- 22. *Plastiska moment* 1. Procession. (m. sång ad lib), giss-moll, moderato, var. takt., 2. Koral. (Prel.-Koral-Postl.) c-moll/fiss-moll/c-moll, allegretto/moderato/andante (delv. identisk m. sats 1 ur Suite för piano, Op. 28)
- 23. *Polska*, d-moll, 3/4
- 24. *Preludium* (ofullb.), 2/4
- 25. *Rägnväder* (Op. 2 nr 1, 24.9.1916), andante, B-dur, 6/4

³² Viking Dahl: a.a., s. 32.

³³ Viking Dahl: a.a., s. 33.

- 26. *Salome*, tempo di valse, f-moll, 3/4
- 27. *Sarabande*, utan tempobet., g-moll, 3/4
- *28. *Sensation 1* (Op. 7 nr 1), modéré, utan ton-
o. taktart
- *29. *Sensation 2* (Op. nr 2), très modéré, utan ton-
o. taktart
- *30. *Verirrt* (12. 5. 1916), c-moll, 4/4

Tryckta verk:

- **Humoresk* (Nordiska Musikförl. urspr. Svala & Söderlund), Fiss-dur, allegretto, 3/4
- **Suite* för piano, Op. 28 (Standard Edition, Varberg)
 - 1. Preludium, c-moll, allegretto, 3/4
 - Koral, c-moll/fiss-moll, 4/2
 - 2. Danslek, h-moll, allegretto, 3/4
 - 3. Legend, ciss-moll, andante religioso,
4/4

- 4. Pastoral, fiss-moll, adagio, 3/4
- 5. Marsch, ciss-moll, 4/4

(Kompl. källa: "Förteckning över musikaliska verk ingående i Viking Dahls samling, Kungl. Musikaliska akademiens bibliotek", upprättad hösten 1978 av Carin Höjer)

Diskografi:

Svit för piano Op. 28, Olof Höjer, piano
 Sång om en blind flicka (Tagore), Iwa Sörenson,
 sopran, Olof Höjer, piano
 Vaggvisa (efter en isländsk visa), Iwa Sörenson, sop-
 ran, Olof Höjer, piano
 Visa (Axel Ahlman), Iwa Sörenson, sopran, Olof
 Höjer, piano
 Ljung (Erik Axel Karlfeldt), Iwa Sörenson, sopran,
 Olof Höjer, piano
 Musik från Varberg, VBG-1