

STM 1978:1

Eduard Tubin – est, svensk, kosmopolit

Av Herbert Connor

© 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.

Eduard Tubin — est, svensk, kosmopolit*

Av Herbert Connor

Den 21 september 1944 kom en liten ångbåt till Lidingö. Ombord fanns 300 personer, som hade lämnat Tallinn dagen innan ryssarna ockuperade staden. Bland flyktingarna befann sig Eduard Tubin, en av Estlands ledande musiker. Efter att ha tillbringat några månader i en förläggning i Eriksdalsskolan i Stockholm kom han i december till Neglinge flyktingläger vid Saltsjöbaden, där föreningen Hjälp krigets offer skaffat bostäder åt estniska konstnärer och intellektuella. Här fick Tubin och hans familj sitt första svenska hem. Tillgången till piano resulterade snart i ett Prélude för violin och piano — Tubins första verk i Sverige — som uppvisar den för tonsättaren så karakteristiska fastheten i formen och melodiska variationsrikedomen. Bland andra införlivade världsviolinisten Celia Hansen det melodiosa och kontrastrika stycket med sin repertoar.

På arbetsförmedlingen sammanträffade Tubin med musikförläggaren Einar Körling, som omedelbart lät trycka verket. Bekantskapen med Körling skulle få stor betydelse för Tubin. Körlings förlag tog hand om en stor del av hans produktion och betalade dessutom en månadslön på 300 kr för utskrivningen av noterna. En annan kontakt, som skulle visa sig värdefull inte bara för Tubin personligen utan för hela det svenska musiklivet, var bekantskapen med intendent Gustaf Hilleström vid Drottningholmsteatern. Genom honom fick Tubin bl.a. i uppdrag att göra en generalinventering av alla baletter och operor, som skrivits i Sverige, och göra musikaliska bedömningar av dem. I flera år satt Tubin på Musikaliska akademiens bibliotek, Kungl. biblioteket och Operans bibliotek och gick igenom Uttinis, Naumanns, Kraus', Du Puy, Berwalds med fleras partitur. Hans rekommendationer blev delvis vägledande för Drottningholmsteaterns programpolitik. Materialet finns bevarat på teaterns museum.¹

Tubin var knuten till Drottningholmsteatern från 1945 till 1972. Anställningsvillkoren var sådana att de gav honom både ekonomisk trygghet och tillfälle att fullfölja sin kompositoriska gärning eftersom han kunde komponera på förmiddagarna och skriva noter på kvällarna. En hel del av Drottningholmsteaterns repertoar bygger på Tubins restaureringsarbeten. Bl.a. har han instrumenterat sex sonater av Domenico Scarlatti som balettmusik, rekonstruerat ett partitur

* Artikeln bygger på samtal med Eduard Tubin under tiden 5 juli—6 november 1977. Verkb beskrivningarna är gjorda i samarbete med tonsättaren, som granskat och godkänt materialet. Vissa delar av texten återgår på avsnittet om Tubin i författarens Svensk musik. 2. Från Mid-sommarmvaka till Aniara (Stockholm 1977).

¹ Vid inventeringen fann Tubin bl.a. uvertyren till Berwalds Modehandlerskan samt några nummer ur samma operett, som Berwald senare använt i Drottningen av Golconda.

Ex. 1



(Das abgebrannte Haus) av Haydn, där några sidor fattades, och skrivit ut verk av Pergolesi, Alessandro Scarlatti och andra barockmästare efter generalbasstämman.

Att denna trägna sysselsättning med de gamla mästarna varit av stor betydelse för Tubins egen alstring kan tas för givet. Själv säger han att hans studier resulterat i en allt större beundran för Haydn och dennes enorma hantverksskicklighet: "Haydn är störst, han är min favorit. Vilka knep, vilka instrumentala överraskningar och snillrika infall finns inte i hans 104 symfonier! Hans kontrapunktiska kunnande är betydligt större än Mozarts. Vi får inte glömma, att Mozart redan var 30 år när han 'drabbades' av Bach." Man bör ha detta uttalande i minne vid bedömningen av Tubins egen musik.

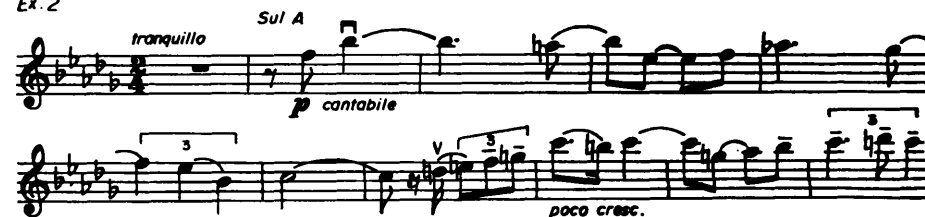
*

Eduard Tubin föddes den 18 juni 1905 i Kallaste vid sjön Peipsi i Estland. Hans far var fiskare och spelade basun i byrkesteren. Som sexåring fick Eduard av brodern en piccolaflöjt som han spelade på när han vallade svinen på fälten. Vid 12-årsåldern började han medverka i byns orkester och tillsammans med fadern spela upp till dans. Snart inköptes ett taffelpiano. Det blev så småningom fiol- och pianostudier och vid 15 års ålder började Tubin på lärarseminariet i Dorpat. 1924 blev han orgelelev vid Högre musikskolan där och snart också kompositionselev till Heino Eller, vars impressionistiska orkesterkompositioner betytt mycket för den yngre estniska tonsättargenerationen. 1928 kallades Tubin till dirigent för Dorpats manskörsförening, 1931 även för symfoniorkestern och teaterns opera-, operett- och balettföreställningar. 1940 efterträdde han Eller som kompositions lärare vid Högre musikskolan.

Tonsättardebuten skedde ett år efter avslutade studier med Svit över estniska folkvisor för orkester (1930—31), med vilken Tubin slog igenom på en gång. Verket uppvisar redan de för tonsättaren karakteristiska dragen: den rytmiska pulsen, klarheten i fakturen, den mäterliga, hos Rimskij-Korsakov skolade förmågan att skapa instrumental balans i orkestersatsen. Sitt mästarpöv avlade Tubin med Sonat nr 1 för violin och piano (1934—36, ny version 1968), ett centralt verk i hans produktion, vars formella fasthet och kontrapunktiska detaljarbete ger en antydning om tonsättarens symfoniska läggning.

Första satsen, ett Andante con moto, bygger på två besläktade teman (ex. 1—2). I slutet av expositionen — con anima — uppträder båda temana samtidigt. Efter en

Ex. 2



Ex. 3



Ex. 4



Ex. 5



Ex. 6



kort lyrisk-expressiv genomföring med dubbelgrepp (con passione) vidtar repriserna — meno mosso, cantabile — med tema II, denna gång i Ass-dur, som dominerande tonmönster. Skrjabin- och Chopin-liknande figurationer uppträder först i pianostämman bas för att längre fram förtäras i diskanten. Sedan tunnas satsen ut och grundtonarten fiss-moll lämnar plats åt ett tonalt helt fritt slut med en kedja av modulerande ackord,

som bildar överledningen till andra satsens Presto i 5/8-takt, där grupper om två och tre uppför en yster staccatolek (ex. 3). Satsens första del, med dämpade, mysteriösa pedal-klanger, kulminerar i violinoktaver, som tar upp inledningssatsens tema I. Därefter kommer en "triodel" (sostenuto, dolcissimo espr.), som även den bygger på första satsens huvudtema (ex. 4).

Reprisdelen varierar materialet både harmoniskt och rytmiskt och kulminerar i en kadsens som leder över till finalen, en regelrätt chaconne, vars ostinatotema förberetts i kadsensens framåtsstormande pianoackord. Efter att i sluttakterna ha presenterat det mäktiga och värdiga chaconnetemat (Grave, lento) — (ex. 5) — låter tonsättaren i finalens Ostinato marziale variationerna växa fram på ett sätt, som visar att chaconneformen ligger honom i blodet. Den förekommer i många av hans viktigaste verk och ger stadga och fasthet åt det eruptiva känslolinnhållet. Temat varierar bl.a. i imiterande form av de två instrumenten. En kontrastdel (meno e lirico) avslöjar, att dess stämningsmättade 2. tema (i Dess-dur) hämtats från första satsens nocturne-artade melodi i violinen (ex. 6).

Även finalens tonartsförhållanden är besläktade med första satsens. Det fritt modulerande genomföringspartiet (a tempo I, energico) bygger helt på motivdelar tagna ur inledningssatsen. Vid kulmen Largamento e passionato används både första satsens huvudtema och chaconnetemat som byggnadsmaterial. Det senare breddas i dubbla notvärden och stegringen blir allt mer extatisk. I codans mycket täta sats hittar man bl.a. andra satsens sidotema i pianot. Även i harmoniskt avseende uppvisar finalsatsen en fulländad symfonisk balans. Efter Dess-durnoeturnen följer ett fritonalt modulerande parti, som leder över till ett kort giss-moll-intermezzo och slutar i verkets huvudtonart fissa-moll. Att första satsens tema I skiftar från moll till dur och visar sitt glada ansikte i en liten stretta säger en del om musikanten Tubin.

Efter att 1931 ha bevistat ISCM-festen i Wien blev Tubin en ivrig förkämp för det samtida musikskapandet i sitt hemland, där han 1936 första gången uppförde Stravinskys Psalmsymfoni. Att Stravinskys musik starkt påverkat Tubins kompositionstekniska utveckling står utom allt tvivel. Redan i Toccata för orkester (1937) fäster man sig vid den elementära motoriska rytmen och pianopartiets "hamrande" ackord, som inte så litet påminner om Petrusjka-sviten. Huvudtemat i fagott och piano (ex. 7) ger upphov till en festlig lek med tonfigurer och rytmer, som blir vildare och vildare och kulminerar i ett stort pianosolo. Som sidotema dyker en melodi i basunen upp som visar sig vara hämtad från en estnisk folkvisa (ex. 8).

1938 besökte Tubin Budapest och kom i kontakt med Bartók och Kodály. Hos den sistnämnde studerade han en tid, men Kodály tyckte att "eleven" redan hade sin profil färdig: "Syssla mycket med folkmusik!" var hans råd. Efter sin hemkomst skrev Tubin ett antal verk som har sina rötter i gammalestnisk folklöre. För att kunna vara säker på melodiernas äkthet gick tonsättaren i ett par års tid igenom ett stort material på etnografiska museet i Dorpat. "Mycket var felupptecknat och måste justeras", framhåller Tubin. "Men vad som vaskades fram bar originalitetens och äkthetens prägel. I den estniska folkmusiken hittar man tongångar, som inte finns någon annanstans. Det är alltså inte bara kärleken till hemlandet utan rent musikaliska skäl, som ligger bakom den folkloristiskt inspirerade delen av min produktion. Estnisk danssvit för orkester från 1938 bygger således på rytmiska mönster, som är typiska för den estniska folkmusiken, t.ex. indelningen av 8/8-takten i omväxlande 3+2+3, 2+3+3 och 3+3+2."

Ex. 7



Ex. 8



Även Sinfonietta över estniska folkmotiv (1940) och Estniska danser 1—3 för violin och piano (1943) utgör en motsvarighet till Bartóks och Kodálys folkligt förankrade musik. I sinfoniettans andra sats Ostinato varierar ett enkelt folkvisemotiv ett femtontal gånger på ett synnerligen fyndigt och satstekniskt avancerat sätt. Sitt kanske mest fullödiga uttryck har Tubins kärlek till sitt hemlands folkmusik funnit i Kratt, den första estniska baletten, med libretto av hans hustru Elfrida efter estniska folksagor. Verket uruppfördes i april 1943 i Dorpat, där det gavs 30 gånger. Det har till dags dato upplevt ett 80-tal framföranden och blivit den klassiska estniska nationalbaletten.

Handlingen i Kratt är tagen ur den estniska mytologin och berättar om en girig bonde, vilken tillverkar en sagofigur, kallad Kratt, ur allehanda skräp. Bonden går tre torsdagar i rad vid fullmåne till skogen och anropar djävulen, som till sist uppenbarar sig och kräver tre droppar blod ur bondens finger, vilka han stänker på figuren, som får liv och motvilligt börjar släpa hem skatter åt bonden samtidigt som han försöker strypa honom. När han till sist lyckas i sitt onda uppsåt kommer djävulen och hämtar själen till helvetet. Den rikt utspunna handlingen med kärleksintrig, folklivsscener och kusliga valborgsnattsmöten ger tonsättaren tillfälle att utveckla hela sin orkesterfantasi. I baletten förekommer inte mindre än ett 30-tal folkmusikmotiv, som utgör grogrunden för den färgsprakande musiken, i vilken många gamla estniska danslåtar, resp. efterbildningar av sådana ingår. 1961 gjorde Tubin på uppdrag av Sveriges radio en orkestersvit av balettmusiken, som i januari 1962 fördes till dopet av Gunnar Staern och Stockholms-filharmonikerna. ST konstaterade att Tubin tillhör vår tids stora mästare, DN prisade musikens allmängiltighet och SvD lovordade den ypperliga instrumentationen. Samtidigt som recensenterna fäste sig vid musikens nationella egenart och Tubins personliga tonsättarprofil, påpekades åter musikens släktskap med Stravinsky och Bartók. Utan tve-

kan har tonsättaren på samma sätt som de svenska 30-talisterna (L.-E. Larsson, E. von Koch) tagit emot starka impulser från 20- och 30-talets europeiska avantgarde. Men inget tvivel kan råda, att den mylla, ur vilken Kratt vuxit fram, är densamma som skänkt näring åt den stora ryska orkestrertraditionen sådan den möter oss i nyrussarnas, framför allt Rimskij-Korsakovs och Musorgskijs verk.

För övrigt finns bland balettsvitens nio nummer ett par som både till form och innehåll liknar små symfoniska dikter med tycke av nordisk nationalromantik. Sommarafton t.ex. kunde vara komponerad av Alfvén och i den gammalestniska balladen finns tongångar som påminner om Söderman och Stenhammar, alltmedan uvertyren och de många solodanserna skvallrar om, att här har en beundrare av Stravinskys Eldfågel och Våroffer hållit i pennan.

Det första orkesterverk Tubin komponerade i Sverige var Concertino för piano och orkester, som påbörjades i flyktinglägret Neglinge i december 1944 och fullbordades våren 1945. Tonsättaren och den estnische pianisten Olav Roots, som vistades i samma läger, beslöt visa upp verket för Tor Mann. Denne blev förtjust i musiken och uruppförde den i oktober samma år i radio. Framförandet blev något av ett svenskt genombrott för Tubin. Kurt Atterberg berömde verkets "grandiosa orkestertutti" och "härligt fräna harmoniska uppläggning" och framhöll särskilt musikens "medryckande rytmiska envishet". Även William Seymer lovordade kompositionens "spänstiga och vitala spelmanskynne" och helgjenhet.

Ur första satsens motiviska stoff — bl.a. en markant rytm i pukan och några fallande kvartsextackord i pianot — utvecklas nya rytmer och klangbilder och huvudtemat återkommer i finalens granna slutstegring. Den sugande stråkmelodin och de breda pianoackorden i inledningssatsen leder osökt tankarna till Rachmaninov och den unge Skrjabin medan man i Lento-satsen och särskilt i finalens yviga avslutning kan spåra en del Tjajkovskij-reminiscenser. Finalens rondoartade tema bär slavisk folkdanskaraktär och ger upphov till subtila klangblandningar med glittrande pianokaskader och intim träblåsarkonversation.

När Carl Garaguly uppförde verket i Konsertföreningen våren 1946 kallade Yngve Flyckt det "ett rytmiskt piggt och harmoniskt mulligt stycke, fullt av färger, infall och friskt humör", och Kajsa Rootzén skrev att "Tubins styrka är uppenbarligen den rytmiska impulsiviteten", men att verket inte var riktigt enhetligt i stilen. Att den 40-åriga Tubins musik trots alla influenser långt ifrån var ett sammelsurium av olika stilar beror enligt Kurt Atterberg på hans "starka kompositoriska vilja" som yttrar sig i "något metalliskt i klang och motivval".

När Tubin komponerade concertinon hade han redan fyra symfonier bakom sig — stadier på väg till den framgångsrika femte symfonin och inledningen till ett symfoniskt livsverk av internationell betydelse. Tubins första symfoni (1931—34) visar ännu ett ganska starkt beroende av läraren Heino Eller. Men där finns redan den långa episka andhämtning, som skulle bli utmärkande för hans senare symfonier. Hur svårt det var för honom att frigöra sig från Skrjabins inflytande visar andra symfonin med undertiteln "den legendariska". Här råder, för att citera Harri Kiisk, en "fantastisk, spöklik och mystisk atmosfär". Utan tvekan är symfoni nr 2 (1937) Tubins mest subjektiva skapelse. 1942 fullbordades den

Ex. 9



Ex. 10



tredje symfonin under intrycket av förlusten av Estlands frihet och det pågående kriget — en heroisk-patetisk appell i fosterländsk anda, något i stil med Sibelius' andra symfoni. Tydligt är, att Tubin alltmer överger den subjektiva själsbiktens och metafysikens värld till förmån för en mer objektiv symfonisk stil, som för den skull inte saknar stark expressivitet.

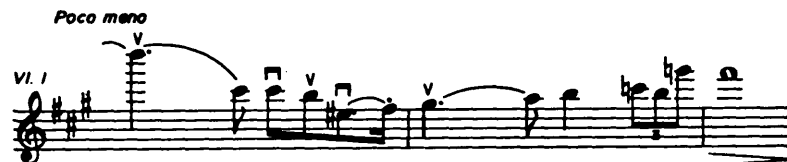
Om fjärde symfonin med undertiteln "den lyriska" (1943) vet vi i skrivande stund ingenting, beroende på att partituret skadades svårt vid det ryska bombangreppet mot Tallinn i mars 1944 som ödelade både radiostationen och Estonias konsertsal. Partituret är i sitt nuvarande skick så skört att det inte tål att öppnas.² (Verket reviderades 1978, se avslutande Tillägg.)

Symfoni nr 5 blev Tubins internationella genombrott och mest spelade verk. Den uruppfördes av C. Garaguly den 16.11.1947 i Konsertföreningen och har sedermera framförts i bl.a. Helsingfors, Köpenhamn, Tallinn, London, Hamburg, Sydney, Bogota, New York (Carnegie Hall 1952) och Washington. Ett piratträck av partituret utkom på 60-talet i Moskva. Symfonin fick ett övervägande positivt mottagande hos Stockholmskritiken, som fäste sig vid dess helgjenhet och andliga resning. "Som etsade i kopparplåt", skrev Moses Pergament i AT, "avtecknar sig motiven i alla tre satserna... Tubins 5:te symfoni är uppbyggd med ett mästerskap som förräder den suveräne behärskaren av en absolut musikalisk formgivning... Den tillhör det mest vägande nya jag hört på senare år."

Första satsens huvudtema är en rytmisk variant av en mycket populär estnisk melodi som nationalskalden Lydia Koidula på 1800-talet skrev till en egen text och vars början återges i ex. 9. Mot det motoriskt-framåt drivande tema I (ex. 10) kontrasterar tema II:s melodi med sina stora intervall och den karakteristiska triolfiguren i slutet (ex. 11). I slutet av expositionen möter vi tema I i trumpeterna samtidigt som tema II uppträder solistiskt i basunen och triolfiguren hörs som självständigt motiv i violinerna. I genomföringsdelen ändrar tema II helt karaktär och blir alltmer dominerande och dramatiskt. I reprisens tillkommer ett kontrasubjekt i basunerna som utgör en omändring av triolmotivet. Småningom övertar oboen tema II och stämningen växlar från det dramatiska till det pastorala. Vid övergången till codan utgör ett ff-mellanspel ett slags miniatyr genomföring, där tema I konfronteras med en variant av tema II i förlängda notvärden. Slutet — *Largamente con passione* — bygger på ett koralartat, hymniskt brett tema (tema III), som återkommer i sista satsen. "Apoteos över en stormig natt", kommenterar tonsättaren. (Ex. 12.)

² Vid samma bombanfall brann även partituret till Kratt upp och tonsättaren fick lov att senare rekonstruera det efter stämmorna.

Ex. 11



Ex. 12



Ex. 13



Ex. 14



Ex. 15



Andante-satsen har variationsform och som tema har Tubin använt grundstrukturen i en estnisk koral, Natten slutar snart. De violoncell-pizzicati som ackompanjerar koral-melodin är tagna från inledningssatsens huvudtema. (Ex. 13.) Satsen är rik på stämningar av andakt och meditation. Tonsättaren började skissera symfonin 1945, då hans hem-längtan var ganska stor. "Kriget var alltför nära", säger han. "Det påverkade oss alla på något sätt." På sina håll har den gammalestniska koralen, som ligger till grund för andantet, tolkats som ett slags programmusik, vilken alluderar på den estniska tragedin. Men tonsättaren framhåller, att hans musik är kemiskt fri från utommusikaliska asso-ciationer: "Musiken går sina egna vägar", säger han. "Man kan inte kommendera den i den ena eller andra riktningen. Annorlunda är det med romanen, som kan beskriva både själsligt-psykologiska tillstånd och politiska händelser. Jag är en spelmanstyp, men vill gärna ha problematiken med också."

Redan i första satsen vimlar det av parallellackordföljder. I andra satsen fortsätter Tubin att använda sig av detta stilmedel, med en kombination av ters och septima, som han kallar "min egen lilla färgläggningsteknik". Den förekommer även i hans 1976 färdigkomponerade pianopreludier. (Ex. 14.)

Den rondolikhande Allegro-finalen bygger på ett marschartat tema som är släkt med första satsens tema I (ex. 15). Temat presenteras i fugatoform i stråkarna medan en ostinatorörelse ovanför temat småningom förtätas. Reminiscenser från första satsens huvudtema uppträder först i hornet, sedan i hela orkestern. I en genomföring, där symfonins huvudmaterial används, möter vi bl.a. första satsens tema II som i rytmisk förändring blir finalens andra tema. Småningom sker en återgång till expositionens ostinato-rörelse som utmynnar i ett lyriskt intermezzo — Tranquillo — med flöjten klangfärg som riktmärke. Andra temat blir viktigare och viktigare. Melodin bärs vid den första kulminationen fram av hornet för att senare övertas av basinstrumenten med kanon ovanför. Vid andra kulminationen hörs i trumpeteten åter det militanta huvudtemat marca-tissimo och det hela blir alltmera marschbetonat med militärtrumman som nytt klang-element. Vid den tredje kulminationen spelar hela blåsverket tema II. Därefter sker en sammankoppling av alla tre temana. Musiken dör ut och första satsens coda gör sig ånyo påmind. Den börjar innerligt som en stilla bön, en epilog. Småningom kommer trum-petsignalen närmare och två pukor börjar slå frenetiskt. Pukdialogen blir allt mer inten-siv och påträngande. Satsen går över i ett försonande Tranquillo som tematiskt är nära släkt med första satsens Largamente-coda. Båda dessa partier plus finalsatsens lyriska intermezzo kan uppfattas som symboler för den andliga verklighet som till sist segrar över de krigiska bedrifternas kaotiska värld.

Nästa internationella framgång skulle inte låta vänta på sig. 1947 kompo-nerade Tubin en kontrabaskonsert som blev något av en statussymbol för kontra-basvirtuoserna världen runt. Litteraturen för detta svårhanterliga instrument är ju ganska mager och förutom de gamla mästarna Dittersdorf, Bottesini och Ca-pocci är det i modern tid bara S. Koussevitzky och L.-E. Larsson som skrivit kontrabaskonserter. Innan den förstnämnde blev dirigent för Bostons symfoni-orkester vann han världsberömmelse som kontrabasvirtuos. Det slumpade sig så att Berlinfilharmonikernas f.d. kontrabasist Ludwig Juht, en landsman till Tubin, småningom hamnade i Boston, där f.d. kollegan i Moskvas operaorkester höll i takt-pinnen. På uppdrag av de båda kontrabasgiganterna skrev Tubin en konsert som enligt order skulle bli "det mest virtuosa som någonsin komponerats för instrument". "Skriv den så", uppmanade Juht tonsättaren, "att varje kontra-basist i hela USA har den stående på sin pult för att kunna skryta med den". Och så blev det faktiskt. Körlings förlag sålde mer av partituret än av Tubins hela övriga produktion och när ett pirattryck av verket i klaverutdrag utkom i Moskva 1973 tog de 1500 exemplaren slut så gott som omedelbart.

Konserten komponerades i nära kontakt med uppdragsgivaren. "Juht demonstrerade alla möjliga solistiska knep för mig när han var på besök i Stockholm", berättar ton-sättaren. "Sedan blev det rena korrespondenskursen. När jag frågade, om vissa partier var spelbara, blev svaret: 'Med övning ja'."

I själva verket låter kontrabasen hos Tubin ofta som en violoncell eller viola. Man kan inte tro det är möjligt att avlocka detta svårmanövrerade instrument så många klang-nyanser. Men givetvis spelar soloinstrumentets förhållande till de övriga orkesterinstru-menten en avgörande roll. Här visar Tubin en lyhördhet och uppfinningsrikedom som gör konserten inte bara till ett ekvilibristiskt virtuosnummer utan även till ett stycke stor musik.

Den inledande Allegro con moto-satsen har karaktär av introduktion, av preludium. Det energiladdade, rytmiskt markanta tema I (ex. 16) utgör det motoriska bränslet som driver musiken framåt. Den starkt accentuerade rytmen blir allt hetsigare och går i första turtit över i en jazzartat synkoperad dialog mellan trumma och pukor (intermezzo

Ex. 16



Ex. 17



Ex. 18



Ex. 19



Ex. 20



Ex. 21



1). Alla breve-delen uppvisar en mjukare sats, byggd på ett kantabelt sidotema i soloinstrumentet (ex. 17), vars grundstruktur varierar efter konstens alla regler. Först övertar träblåsarna melodin medan kontrabasen gör sina saltomortaler, sedan återkommer så småningom tema I, först med ett stråktremolo som bakgrund, därefter som hornsolo i andra tuttit (intermezzo 2), ett stort orkestermellanspel som utgör en ny version av första tuttit. I slutet förekommer en serie parallellackord med stor ljuskraft som blåses av tre trumpeter. De innehåller en melodi som senare blir en viktig beståndsdel av finalsatsens tema. Även de ackompanjerande stråk- och träblåsrörelserna återkommer som ett viktigt formbildande element i sista satsen.

Andra satsen, ett Andante sostenuto, bygger på en lyrisk-expressiv melodi som tonsättaren själv anser vara en av sina bästa (ex. 18). Efter ett kort solorecitativ kommer

temat tillbaka i en ny harmonisk belysning med små rytmiska förändringar. Plötsligt dyker en mer rörlig och livfull tonfigur upp och musiken byter karaktär (ex. 19).

Fortspinningen av den nya tongestalten leder till ett nytt avsnitt med capriciösa drag, varpå musiken återvänder till det inledande sostenuto, denna gång med melodin i basunen. "Vid detta ställe", påpekar tonsättaren, "syns visserligen kontrabasen men den hörs inte. Solistens spel är emellertid vackert att se på." Efter en kort kanondialog mellan stråkar och basuner hörs en fritt improviserande tonfigur i hornet som förbereder kaden-sen. Kontrabasens långa strängar möjliggör ett stort antal flageoletter. Tubin har grundligt utforskat deras läge och använt dem på ett synnerligen klangskönt och delikat sätt. I Cadenza upprepas först konsertens början med hjälp av transcendental dubbelgrepp som ersätter orkesterackompanjemanget. De halsbrytande sprången och passagera utmynnar i några celesta klanger — *dolcissimo espr.* —, flageoletter av dittills aldrig hört slag.

Finalen är en turbulent danssats, där trumpetmelodin från intermezzo 2 i inlednings-satsen utgör en del av tema I (ex. 20). I motsats till huvudtemats fallande kurva har tema II en uppåtsträvande tendens. Innan melodin presenteras — först av orkestern, sedan av soloinstrumentet — hörs en kort genomföring av tema I. Expositionen i denna sats är relativt kort men repriserna desto längre. I genomföringsdelen lyftar kontrabasen tema I fram i en stor stegring uppåt, varefter det sjunker tillbaka igen och första satsens ackompanjemangsfigur — som även spelade en roll i solokadensen — återkommer. Därefter tar engelskt horn som kontrapunkt upp andra satsens tema I, som vandrar vidare till oboe resp. flöjt. Soloinstrumentet utvecklar nu andra satsens tema i dubbelgrepp — *con passione* — samtidigt som de dividerade violinerna spelar början av tredje satsens tema I. Kontrabasen broderar vidare på sin melodi. I fortsättningen utnyttjas det moti-viska materialet maximalt, först i ett stort orkestertutti med tema I:s kärnmotiv, sedan i en ny kulmination med tema II som dominerande inslag. I den avbrutna och nu åter-upptagna repriserna lägger man vidare märke till ett motiv som tidigare skymtat flyktigt i solostämman men nu gjort sig självständigt och fått formskapande betydelse (ex. 21). Övergången till codan sker med hjälp av dubbelglissandi och i den bacchanaliska avslutningen kan solisten åter demonstrera sitt instruments oanade klangliga och tekniska möjligheter.

Av Tubins 1976 fullbordade 10 Préludes för piano är nr 1 komponerat 1928, nr 2 och 3 1934. År 1928 var han ännu konservatorieelev i Dorpat och kände varken till Debussy eller Ravel men älskade Skrjabin, vars förebild man anar bakom preludium nr 1:s delikata klangstrukturer. När Tubin komponerade preludium nr 2 hade han redan sin första symfoni bakom sig och hade erövrat ny mark, vilket märks i styckets rytmiska komplexitet inom ramen för ett strängt begränsat tonmaterial. Strävan mot rytmisk variation utmärker även preludium nr 3, där en estnisk folkvisa bildar den melodiska stommen och en rik pianosats med färgstarka ackord och ymnigt figurverk tillvaratar melodins karakteristiska växling mellan 3-, 4- och 5-takt. Även Ballade (1945) är byggd över en gammal estnisk folkvisa, som här varierar i chaconne-form. När verket f.f.g. presenterades i Föreningen svenska tonsättare i februari 1946 gjorde det stor lycka: "En strålande komposition med karaktärsfyllt musikaliskt innehåll och briljant pianistisk faktur", skrev M. Pergament. Men ännu skulle det dröja innan tonsättaren helt frigjort sig från Rachmaninovs och Skrjabins ackordiska överdåd. I pianocykeln 4 folkmelodier från mitt hemland (1947) har Tubin framgångsrikt använt sin variationsteknik för att utveckla det tematiska materialet och omväxlande förtäta och tunna ut satsvävnaden. Cirkeln börjar med en enkel

och anspråkslös melodi i valstakt, fortsätter med en såningsvisa och en cittrapolka och avslutas med en rituell dans. I polkan har imitationen av den estniska kantelen och spelmännens sätt att traktera den skänkt stycket dess speciella struktur och friskhet.

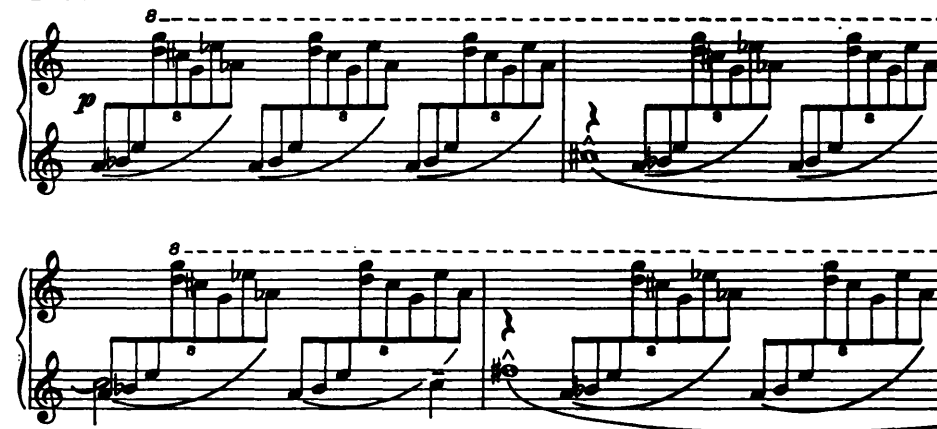
1950 upplevde Tubin första gången norrskensfenomenet i Stockholm. Det gjorde ett enormt intryck på honom. "Allt på himlen åkte i väg", säger han, "det virvlade omkring mig, hela naturen". Ur denna starka upplevelse föddes pianosonaten som han arbetade med tio månader i sträck. Kompositionen betydde en vändpunkt i hans skapande: "Den blev en skola för livet. Jag lärde mig koncentrera mig på det väsentliga och utelämna allt onödigt. Ingen barlast, inga upprepningar, varje not skulle stå på sin rätta plats." Sonaten blev ett av de mest betydande pianoverk som skrivits av den tonsättargeneration Tubin tillhör. Men den finns inte tryckt och har bara spelats en enda gång — 1960 i Sveriges radio.

Verket är fritonalt med enstaka tonala centra som riktmärken. Inledningssatsens skimrande början återspeglar norrskensupplevelsen. Inbäddat i klangflimret finns tema I i hel- och halvnoter (ex. 22). Efter en kort meditativ episod med "atonal" koralverkan presenteras tema II (ex. 23). Kort före dess inträde hörs en viktig basfigur i oktaver, som blir strukturskapande i fortsättningen. Den meditativa episoden upprepas i varierad form, varefter ett avsnitt ur tema I återkommer, denna gång med "flimret" i understämman och melodin i diskanten. "Flimret" gör sig småningom självständigt och tema I framträder i olika skepnader och belysningar men med grundstrukturen klart skönjbar. Vid satsens absoluta klimax — *poco largamente, agitato e con passione* — uppträder tema I i sin urgestalt och i en bred och extatisk stegring. Så kommer virveln och skimret tillbaka och ett intressant harmoniskt växelspel med skiftande färger tar vid. Tonaggregat ur de två korta meditativa episoderna förenar sig med de mysteriösa basoktaverna till en coda, där även en reminiscens av tema II hörs.

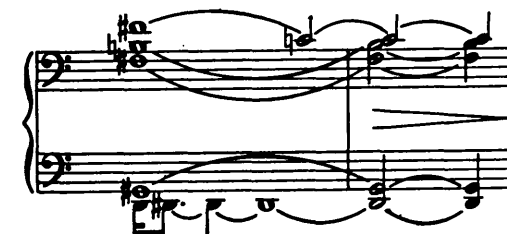
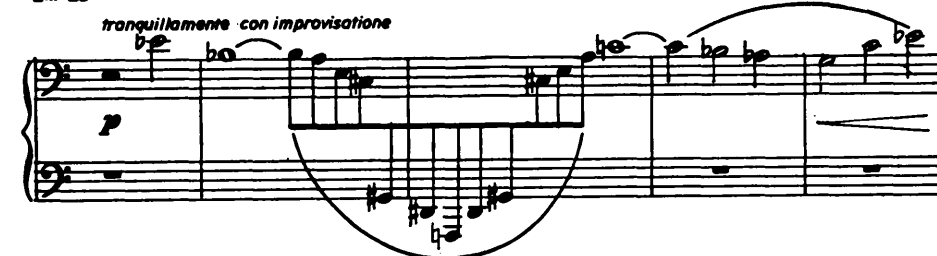
Som byggnadsmaterial för Andante-satsen har Tubin valt en lapsk visa (melodi I, ex. 24) och en jojk (melodi II, ex. 25) ur Tiréns samling Die lappische Volksmusik. Genom att koppla ihop de två melodierna får tonsättaren ett melodiskt och rytmiskt synnerligen rikt material att arbeta med. Han bygger upp satsen i tre stora bågar som ökar i omfång och intensitet. I det första avsnittet får båda melodierna en ny, synkoperad rytmisering medan basfigurerna rör sig i trioler. I andra avsnittet hörs hornklanger i högra handen (melodi I) medan lapptrummans slag i vänstra handen skapar en arkaisk och mystisk stämning. Melodi II uppträder som sångtema i en mellanstämma och jojken förvandlas till visa genom förlängda notvärden. Den tredje och sista variationen är den mest omfångsrika och inleds med ett recitativ, i vilket fria kadenser finns insprängda. Harmoniskt bygger recitativavsnittet på olika blandningar av ters—septim-intervall och deras omvändningar. Därefter uppträder melodi I i tre olika omgångar, sista gången i breda och expressiva forte-ackord som föregås av en lång och klangligt mycket rikt sammansatt kaden, i vars sällsamma och fantastiska färgspel man känner igen klangstrukturen från "flimret". Efter forte-kulminationen hörs melodi II som recitativ och med klockklanger i basen. Codans parallellackord svävar uppåt och förlorar sig i ett fjärran dis.

Finalsatsen börjar med en fortsättning av de lapska trolltrumornas rytm. Tema I är en "samemelodi" ur egen fatabur (ex. 26). Denna utvecklas symfoniskt, hela tiden ackompanjerad av den envisa trumrytmen. Det skarpa och markanta tema II (ex. 27) strävar i motsats till tema I:s fallande linje uppåt. Efter ett fristående jojk-intermezzo med magisk-besvärjande rörelse leder i slutet av expositionen en med tema II besläktad tonfigur över till en ostinat bas och en ackordisk vågrörelse i högra handen. Musiken får allt mer karaktär av extatisk dans. I genomföringen — tempo I — uppträder tema I i basen, där

Ex. 22



Ex. 23



Ex. 24



Ex. 25



Ex. 26



Ex. 27



det antar en passacaglia-liknande karaktär och genomgår en kraftfull utveckling med inslag av imitation tills trummorna börjar slå allt intensivare och repriserna — med tema I starkt förkortat och tema II i basen — tar vid med full kraft.

1959, således ett år efter tillkomsten av sjunde symfonin, skrev Tubin piano-cykeln Svit över estniska herdemelodier, vilket säger en del om kontinuiteten i tonsättarens skapande. I motsats till den för konsertbruk tillkomna norrskenssonaten lämpar sig cykelns sju pianominiatyrrer, som på ett poetiskt och naturnära sätt beskriver en herdes vardag, att spelas av musikamatörer som klarar av Bartóks lättare stycken i Ungarische Bauernlieder och Rumänische Volkstänze. De äger en sällsynt stor charm, beroende inte bara på den estniska folkmusikens rika rytmiska flöde och särpräglade melos utan även på det samtidigt självklara och artistiskt raffinerade sätt, på vilket pianots klangliga möjligheter utnyttjas.

Efter den ljusskimrande norrskenssonaten råkade Tubin in i en kris, framkallad av den kommersiella jazzens utveckling. "Jag hade en känsla av", berättar han, "att hela jazzetiet utgjorde ett undergångssymptom i jämförelse med den klassiska musikens klarhet. Särskilt starkt upplevde jag meningslösheten i den fattiga och stereotypa improvisationen. Att jag blev pessimist berodde också på att jag konfronterades med jazzens tragiska sida i form av knark och sprit. Senare ändrade jag min attityd och nu kan jag njuta av jazz som underhållning. Men när jag mellan 1952 och 1954 komponerade min sjätte symfoni fruktade jag att jazzen helt skulle tränga ut och ersätta den seriösa musiken."

Faktum är att Tubin som den musikanter och den dansformens mästare han är alltid varit intresserad av jazzen i dess ursprungsform. Det är inte svårt att i den sjätte symfonin hitta jazelement uppblandade med bolero-, rumba- och habanerarytmer. Som tema II i första satsen hörs i tenorsaxofonen en melankolisk tangomelodi som återspeglar tonsättarens stämning inför tidsutvecklingen (ex. 28). Även i andra satsen förekommer en nostalgisk saxofonmelodi samtidigt som det görs flitigt bruk av olika slags trummor, träblock och piano. Kontrabasen excellerar i hetsiga rumbarytmer och våldsamma bataljer utkämpas mellan olika slagverksgrupper. En Ess- och en basklarinett kryddar anrättningen, som alltmer börjar likna en stor tragisk symfoni i jazzstil. Som "plåster på såren" avslutas verket med en sats i sträng chaconneform. Den sorgmarschliknande inledningen med dess allvarstygda tema har samma dystra karaktär som första satsens början. Bland de ömsom högtidliga, ömsom inåtvända variationerna lägger man märke till ett avsnitt,

Ex. 28



Ex. 29



där sträckvintett och militärtrumma tillsammans ger musiken en sträv och torr klang som framhäver rytmmonstrens skarpt utmejslade profil. Denna variation lär med sina mycket komplexa rytmiska strukturer — med överbindningar och tyngdpunktsförskjutningar i de olika stämmorna — ha satt myror i huvudet på orkesttermusikerna när verket uruppfördes i radio av Tor Mann den 30.9.1955 och när Hans Schmidt-Isserstedt den 31.10. nästa år dirigerade det i Konsertföreningen. (Ex. 29.)

Tonsättaren säger sig ha varit mycket kritisk mot verket i början. Numera betraktar han det närmast som en parentes, även om han tycker att symfonin är oklanderlig i formellt avseende. Efter den dionysiska andra satsens Venusbergvandring kände Tubin ett starkt behov av askes och rening. Resultatet blev symfoni nr 7 (1956—58), hans både till omfång och besättning minsta, med en speltid på ca 20 minuter. Verket är delvis atonalt, men dess uppbyggnad har ingenting med tolvtonsteknik att göra. "Jag tycker mycket om atonalitet men väldigt lite om Schönberg", framhåller tonsättaren. "Den seriella tekniken är ingenting för mig. Jag har andra problem, t.ex. att uttrycka en viss tanke på ett visst sätt. Då hjälper inte någon kompositionslära. Jag prövade en gång serietechniken i mitten på 60-talet. Det kändes väldigt lätt för mig att skriva i den stilen, alldeles för lätt."

Den sjunde symfonin är fritonal med både tonala och atonala partier. Själv betonar Tubin att hans avsikt varit att skriva enkelt, samtidigt som han ville

penetrera atonalismens möjligheter. Det paradoxala är, medger han, att det egentligen inte existerar någon renodlat atonal musik: "Det finns alltid en tonal grund att stå på. Men grundtonen kan växla väldigt snabbt, flyttas till olika stämmor eller bara finnas latent. Följer man inte sitt öra och konstnärliga samvete, hamnar man antingen i schabloner eller i ett trask."

Om sjätte symfonin var en oljemålning med breda penseldrag och starka färger, påminner den sjundes stil mer om en etsning. Tubin har inte skrivit någon stråkkvartett. "Jag känner mig inte mogen för det ännu", säger han vid 71 års ålder. Men i sjunde symfonins tunna, asketiska sats anar man viljan till större enkelhet och sparsamhet med de klangliga uttrycksmedlen.

Inledningssatsens anslag är tonalt obestämt — en blandning av h-moll och C-dur. Flöjtmelodin (tema I) och den böljande ostinata ackordfiguren i de djupa stråkarna utgör tillsammans ett mönster som bestämmer satsens helhetsstruktur (ex. 30). Tema I flyttas till violinen och börjar växa, medan den ostinata rörelsen får allt större självständighet. Klangfärgen är hela tiden kammarmusikaliskt spartansk. Efter det första tuttit inträder det lyriskt-inåtvända tema II i stråkarna (divisi; con pochissimo meno mosso). Denna gång befinner vi oss i Ass-dur. (Ex. 31.)

Sångtemat utvecklas harmoniskt allt rikare och klangligt intensivare. Därefter återkommer ostinatörörelsen, varpå tema I genomlöper en harmonisk fortskridning som leder fram till giss-moll men undandrar sig vanlig funktionsanalys. Ett mystiskt mellanspel, byggt på motivdelar ur inledningstakterna, följer. Vid expositionens slut kulminerar avsnittet med

tema I i annan rytmisering. — Genomföringen börjar tvåstämmigt (oboe, fagott) i septimor. Satsen uppvisar en kontrapunktisk, genombruten stil, där motiv ur tema I utgör byggnadsmaterialet, ur vilket en vacker klarinettemelodi växer fram. Vävnaden blir tätare och hela stråkgruppen spelar ostinatörörelsen, som abrupt avbryts av en horns signal, varpå en ny gestalt, släkt med tema I, utvecklas ur stråkostinatot (ex. 32). — Reprisen utgör inte någon schematisk upprepning utan en fortsatt genomarbetning och förvandling av grundmaterialet som bl.a. tar sig uttryck i sublima klangemulsioner. En märklig klang-effekt uppnår tonsättaren genom att låta tema I spelas unisont av engelskt horn och kontrabas. En mjukhet av annat slag uppstår när tema II återkommer unisont i cello och trumpet. I reprisens slutgrupp kommer codan in med huvudtemat i träblåsar. Satsen avslutas med en djup suck i de låga stråkregionerna.

Larghetto-satsens folkviseliknande melodi (ex. 33) pendlar vemodigt mellan Ass-dur och f-moll. Den presenteras först i stråkarna, sedan i träblåsar, och utvecklas i en lång båge enligt fortspinningstekniken. Hela tiden präglas musiken av en tendens till maximal enkelhet. Melodin får småningom klangliga utsirningar och när stråkarna tar över bärs

Ex. 32

Ex. 33
vi. I

Ex. 34



Ex. 35



Ex. 36



den upp av ett synkoperat ostinat motiv i violan. Inbyggt i larchetto finns ett scherzo (doppio movimento), en problemfri musikantisk sats där "dansen går". Så upprepas vismelodin i engelskt horn, ackompanjerad av scherzots stråkfigurer. Scherzodelen slutar tvärt med några ackordslag och vistemat återkommer con passione i hela orkestern. Codan börjar largamente, visan uppenbarar sig i ny gestalt och musiken sjunker ned och lägger sig till ro.

Finalsatsen är ett marschartat allegro i 5/4-takt, där klarinetten intonerar första satsens tema I i omvändning medan violans tremolofigur följer melodin (ex. 34). Tremolofiguren blir småningom allt självständigare och genomförs slutligen i kanon, alltmedan pukorna ffg uppträder i orkestern och berikar klangväven med nya mönster. Trumpeten övertar tema I och genomför det i fri tolvton (episod 1; ex. 35), varigenom en robust kontrastverkan till temats ursprungliga elegisk-inåtvända natur uppnås. Episoden leder på ett elegant och alltigenom organiskt sätt fram till expositionens extatiska kulmen, där ett orgiastiskt hornmotiv finns inbyggt i tremolofiguren. En ny episod (2) med unisona staccatofigurer i fagott, pukor och kontrabas leder över till tema II som i motsats till tema I:s

kvartkaraktär bygger på kvintspänningen (ex. 36). Genomföringen börjar med en regelrätt fyrstämmig fuga, byggd på tema I. Bas-staccatofiguren från episod 2 uppträder martellato som kontrasubjekt, utvecklas och lämnar sedan plats åt huvudtemat, som återkommer i de djupa stråkarna. Därvidlag inträder en mycket verkningsfull klanglig perspektivförskjutning. Den till kontrasubjekt förvandlade staccatofiguren drar sig successivt tillbaka i fonden medan tema I plastiskt träder fram i rampljuset. Vid fugans kulminationspunkt hörs en trumpetssignal och tremolofigurens tuttklang börjar enväldigt dominera. I reprisens övertas tema I av engelskt horn och viola medan flöjterna spelar samma rytmiska mönster som pukorna hade vid expositionens höjdpunkt. Den omfångsrika codan, som nästan blir till en andra genomföring, börjar med basarnas sång, härledd ur tema I, samtidigt som 1. violinen spelar tema II och 2. violinen spinner vidare på tremolofiguren. Efter tema I:s unisonstegring hörs korta signalmotiv i horn och trumpet, varefter satsen slutar med tremolofiguren i hela orkestern.

"Att skriva en flytande allegrosats är det svåraste som finns i modern musik", framhåller Tubin. "I stället för tonala stödpunkter har jag i denna sats begagnat mig av en ständig melodisk och rytmisk spänning. Energin som driver musiken framåt finns i de tre huvudmotivens bränsleförråd. Jag är glad att jag fick skriva denna sats."

När sjätte symfonin fick sitt uruppförande i radio den 30.9.1955 under Tor Manns ledning fäste sig W. Seymer i ST vid musikens levande puls och frånvaron av alla "gråa molldogmer": "Symfonins förnämsta egenskap är dess helgutenhet, dess målmedvetna och mästertliga form". Den sjunde symfonin uruppfördes våren 1958 av Gunnar Staern i Gävle och presenterades den 29.10.1959 av Sixten Eckerberg i Göteborg, där S.-E. Johanson i GHT berömde verkets "nästan franskt genomskinliga instrumentation" och C. Tillius i GP konstaterade att "Tubins musik inte är matematik eller spekulativt tonpussel... Han skriver med hjärta och hjärna... I denna skenbart traditionsbundna form spelar Tubin ut sin känsla för melodiska frasers naturliga spänningar och klangers växelverkan i ett levande tonspråk fullt av naturliga tonfall och välturnerade instrumentationstekniska detaljer."

1960-talet inleds med Musik för stråkar (1962–63) som fick sitt uruppförande våren 1963 i Luzern. När kompositionen framfördes den 25.3.1964 i radio skrev F. Hähnel i DN att "ett så fint, ett så engagerande stycke bör, tycker man, tas upp landet runt, inte minst av sådana orkesterföreningar som har svårt att klara hans symfonier". Tyvärr lyckades denna lättfattliga och melodiosa musik inte göra sig gällande i en tid, som dominerades av Weberns, Stockhausens och Ligetis estetik.

Det intressanta med Musik för stråkar är att dess tre satser bygger på ett gemensamt tolvtonsmaterial. Första satsen har formen av en passacaglia där basemat uppträder med kraftfull värdighet (ex. 37). En ny melodi dyker upp i 1. violinen, vars lekfullt-capriciosa rytm verkningsfullt kontrasterar mot basmatets tunga steg (ex. 38).

Ett violinsolo följer, varefter basemat först spelas i sekunder av violan och sedan flyttas till violinerna och blir lyrisk sång. Temat genomförs i kanon mellan bas och 2. violinen, ackompanjerad av sextondels-spiccatofigurer i violin 1. Samma kanon hörs därefter i bas och viola. En tvåstämmig sats utvecklas där spiccatofigurationen blir självständig. Passacaglian kulminerar i en dansartad, rytmiskt markant variation med spelmanskvinter och homofon sats.

Ex. 37

C. bassi *pizz.*

Ex. 38

Ex. 39

Ex. 40

I vl. *div.*

Ex. 41

cantabile

Allegrosatsens inledningsmaterial är hämtat från första satsens huvudtema. Därefter införs ett fyrtonsmotiv (ex. 39), som används som ett slags sammanbindande kitt hela satsen igenom. Inledningens tolvtonsmaterial utvecklas till allt större linjer och enheter och den kontrapunktiskt rika vävnaden förtätas till en fugatodel, som leder fram till kvartmotivet, först unisont i violinen sedan i basen, varefter kulmen uppnås.

Melodin i det avslutande adagiots tre första takter är släkt med både inlednings- och mellansatsens huvudteman (ex. 40). Även satsens andra huvudtema har tolvtonskaraktär (ex. 41). Ur ensemblen lösgör sig nu instrumenten ett efter ett för att framträda än virtuost-konsertant, än lyrisk-meditativt. Efter ett stort och rikt utsirat violinsolo, som utvecklas ur melodi I, börjar hela orkestern att kraftfullt variera och utbrodera samma tema. Efter kulmen — largamente con passione — tunnas satsen ut och melodi II återkommer i ny gestalt men med samma lyrisk-uttrycksfulla stämning. Passacaglia-temats fem första takter gör sig påminda i basen, varefter violinerna spinner vidare på den lekfullt-capriciosa melodin ur första satsen. I codan avrundas verket genom en flyktig reminiscens av bas temat.

Oberoende av det horisontala skeendet upplever artikelförfattaren Musik för stråkar stämningsmässigt och harmoniskt som starkt besläktad med senromantikens klangvärld, enkannerligen Wagners altererade ackordförbindelser. När jag delger tonsättaren mina synpunkter svarar han: "Ja visst, jag vågar ju vara romantiker. Men kom ihåg: jag hade beslutat mig att skriva musik i tolvton

Ex. 42

Ex. 43

Solo

Vie. *div.*

Cb. *pizz.*

(poco)

som inte skulle klinga som Schönberg. Den melodiska linjen var hela tiden viktigare för mig än doktrinen."

Även soloviolinsonaten (1962) och balalajkakonserten (1964) är skrivna i fri tolvton. Den förstnämnda, ett ensatsigt och mycket virtuost verk, brukar användas vid uttagning av elever vid Tallinns konservatorium som skall kvalificera sig för högre studier vid musikhögskolorna i Moskva eller Leningrad. När sonaten i mars 1963 uruppfördes av Bruno Eichenholz i Moderna museet tyckte P.-A. Hellquist i SvD att den klingade mer symfonisk än violinistisk, men, tillfogade han "man engageras och imponeras av det lödiga motivmaterialet och den fantasifulla bearbetningen av detta material... Det är en skamfläck i svenskt musikliv att Tubins musik blir så sällan spelad".

Balalajkakonserten beställdes av den i Göteborg bosatte balalajkavirtuosen Nicolaus Zwetnow och uruppfördes i radio den 24.3.1965. Instrumentets stämning ($e^1-e^1-a^1$) ger tonsättaren möjligheter att skriva ackord av helt annat slag än t.ex. för violin. "Balalajkan är som byggd för modern musik", påpekar Tubin. "Jag ställde mig först skeptisk till förslaget men blev sedan alltmer fascinerad av instrumentets fritonala och klangliga möjligheter."

Konserten är skriven i den klassiska tresatsiga formen, men utan avbrott. Storformen i inledningssatsen är rondoartad med samma slags orkester mellanspel och en tvåtematisk uppbyggnad, där soloinstrumentet och orkestern spelar var sin part. Efter denna konsertanta öppning följer en lyrisk andantesats, där balalajkan ropar från fjärran (ex. 42). I den

lekfulla och glada finalen arbetar tonsättaren med komplicerade rumbamönster där dirigenten måste slå på tre inom ramen för grundrytmens 8/8 (ex. 43). Konserten innehåller förutom täta taktväxlingar och jazzpåverkade synkopbildningar en uppsjö av nya klang-emulsioner, där balalajkans spröda, spinettliknande klang ingår de mest vidunderliga föreningar med orkestrens olika instrument och instrumentgrupper.

Om den sjätte är den dionysiska och den sjunde den asketiska bland Tubins symfonier kunde den åttonde (1966) med fog kallas Sinfonia espressiva. Verket, som uruppfördes i radio den 9.12.1968 av S. Eckerberg, är, om man bortser från de Skrjabin-influerade ungdomssymfonierna, den mest känsloladdade tonsättaren komponerat. Det är emellertid inte fråga om en expressivitet av det romantiskt-subjektiva slaget utan om en ny mystisk innerlighet som gått igenom atonalismens och det lineära, dodekafoniska arbetets skärseld. Sista satsen är med sina måttlösa utbrott i blecket och sina ideliga stegringar ett böljande hav av upprörda känslor som aktualiserar frågan: Vad har hänt i Tubins liv efter stråkar-musiken och balalajkakonserten? På det svarar han: "Jag utsattes faktiskt för en ganska stark känsloupplevelse i samband med min Estlands-resa år 1961, som togs väldigt illa upp av vissa estniska emigrantkretsar. Nu för tiden är det ju ganska vanligt att folk besöker sina släktingar i Estland. Men 1961 ansågs en dylik resa som bevis på vederbörandes samröre med ockupationsmakten. Jag antar att vreden över de många insinuanta skrivierna ackumulerades hos mig och sökte sig utlopp i 8:ans finalsats, vars spänningsfyllda tonupprepningar då skulle vara 'en hymn till mig själv'. När man blir äldre, vågar man ju visa sina känslor, man vågar både skratta och gråta."

I Andante quasi adagios första takter slås omedelbart ett fönster upp mot mystiken. Violinens melodi smyger sig i trånga intervall uppåt för att sedan sjunka tillbaka i en kromatisk rörelse (ex. 44). De 12 tonerna förekommer både i temat och det bärande ackompanjemanget. Tema I:s andra hälft (Ia) — den nedåtgående kromatiska rörelsen — får avgörande betydelse för verkets utformning. Även tema II, en lång och intensiv melodi, som presenteras av cello, är skrivet i fri tolvton (ex. 45).

Satsens formschema ABAB är lätt att överblicka. Musikens böljande rörelse liknar bitvis havets dymning och man lägger märke till långa tonala partier. När det mysteriösa tema I återkommer hörs kromatiska triolfigurer i violoncellerna, även de skrivna i fri tolvton.

Allegro moderato är ett ironiskt scherzando, där andra hälften av inledningssatsens tema (Ia) blir huvudtema och den fallande rörelsen ger musiken dess prägel. Den inbyggda triosatsen utgör ett melankoliskt mellanspel, där 1. violinen intonerar en melodi som består av samma material som första satsens tolvtonstema. Därefter kommer en liten genomföring av tema I och en repris av scherzando-delen.

Tredje satsen — Allegro vivace — är en stormig och vild musik som bygger på ett ostinatomotiv i hornen, vars intervall är hämtade från första satsens tema I (ex. 46). Blecket spelar huvudrollen i denna aggressiva och upprörda musik. På lugnare ställen kommer — för första gången i Tubins skapande — celestaklangen in: en påminnelse om det försonande slutet. Samtidigt som klarinet och celesta spelar ostinatot, hörs ett envist kromatiskt violinsolo. Ostinatot antar en allt mer frenetisk karaktär. Ett solo med tre trumpeteter inleder kulminationspartiet, ett slags tolvtonslek i snabba åttondelsfigurer. I leken börjar även stråkarna med ostinatot i förlängda notvärden delta och väven blir tätare genom att basen spelar ostinatot i kanon. Militärtrumman driver på och vid kulminationspunkten hörs fyra horn blåsa ostinatot i helnotsvärden medan tolvtonsleken mönster utgör den ornamentala kontrapunkten. Codan bygger delvis på finalens tematiska material.

Ex. 44



Ex. 45



Ex. 46



Ex. 47





Bleckgruppens tunga anslag i det avslutande lentots första takter innehåller satsens dystra och desperata grundstämning i ett nötskal (ex. 47). Efter en stegring uppenbarar sig första satsens tema II fortissimo. I reprisens övertar stråkarna blåsarnas roll. Musiken fortsätter i stora stegringar och med ideliga utbrott, som leder tankarna till Wagners sekvensteknik. Hela tiden utgör den fallande kromatiska rörelsen från första satsens huvudtema musikens stomme. Finalen utmynnar i en "himmelsk" vision med försonande celestaklanger.

1968 passade Estonia teater i Tallinn på att fråga Tubin, om han inte ville skriva en opera. Som lämpligt ämne föreslogs det estniska nationaleposet Kalevipoeg. Tubin förklarade att han ansåg det omöjligt att göra en opera av stoffet. Regissören skickade då en bok av den finska författarinnan Aino Kallas, gift med en estnisk diplomat och sedermera bosatt i Stockholm. Berättelsen heter Barbara von Tisenhusen och utspelas i Estland (Livland) år 1551. Den ingår i en serie, Eros som dödar, och skildrar tidens klassmotsättningar i de baltiska provinserna. Berättelsens huvudperson är en föräldralös tysk adelsflicka som enligt tidens sed inte får gifta sig med en ofrälse. Hon råkar emellertid förälska sig i en skrivare och som straff för detta döms hon till döden och avrättas egenhändigt av sina tre bröder, som dränker henne genom att stoppa henne under ett isflak. Tubin fängslades omedelbart av stoffet. Inom loppet av tre månader var operan färdigskisserad och efter ytterligare fyra månader förelåg den kompletta instrumentationen av verkets nio bilder med en speltid av ca 2 1/2 timmar.

Tubin hade tidigare endast sporadiskt sysslat med vokalmusik. Men under sina 14 år som kapellmästare vid Tartus teater hade han blivit väl förtrogen med operarepertoaren. Det stod genast klart för honom att någon nummeropera skulle det planerade verket inte bli, därtill var stoffet för dramatiskt. I stället skulle det anknyta till den musikdramatiska tradition som utbildats av Wagner och förts vidare av Tjajkovskij (Spader dam), Verdi (Otello) och R. Strauss (Elektra). Tubin insåg med sin symfoniska instinkt omedelbart att chaconneformen var som skapt att hålla ihop musiken. Vad som särskilt attraherade honom var att han kunde börja med en dansant, livsbejakande bröllopsmusik och sluta med isiga ackord som utstrålade dödsfyla. Sången skulle hela tiden dominera och orkestern underordna sig. Endast under den förutsättningen kunde publiken följa med och förstå handlingen.

Chaconneformen bestämmer helt operans musikaliska uppbyggnad. Den märks inte, men dess gestaltskapande kraft finns hela tiden med. Det fyrtaktsstema, som utgör verkets musikaliska urcell och kraftfält (ex. 48), visar sig innehålla oanade möjligheter. Det återkommer i skilda sammanhang och ständigt nya gestalter, anpassade efter de musikdramatiska och psykologiska situationernas krav: både bitvis och helt, homofont och polyfont, i enkel omvändning, kräftgång, spegelform och spegelkräftgång. Även i de få "slutna" stycken som förekommer används chaconnetematets karakteristiska intervallföljder som byggnadsmaterial. Så sker exempelvis i Fackeldans, ett stort orkestersolo, och i mellanspelen, som är helt byggda på fyrtaktsmelodin. I första bildens bröllopsscen förvandlas temat till

spelmansmusik, närmare bestämt en gaillarda ("bassa dansa") medan gästerna sjunger i kör. I femte bildens kyrkscen blir tongestalten till en avskedsduett och i den avslutande nionde bilden utvecklas den till frusen tolvtonstematik som symboliserar förintelsen.

Barbara von Tisenhusen är en opera, där ingen del kan bytas ut mot en annan utan allting hänger ihop, både dramatiskt och musikaliskt. Tubin har här fullföljt sina arkitektoniska syften och överfört de symfoniska byggnadsprinciperna på operan. När verket den 4.12.1969 uruppfördes i Estonia teater fick det ett överväldigande mottagande. Barbara von Tisenhusen har till dags dato givits ett 50-tal gånger och i en artikel i Koduma av den 9.12.1970, rubricerad Dimitri Sjostakovitj i Tallinn, berättas att Sjostakovitj efter att ha bevistat föreställningen upprepade gånger berömt verkets starka inre dramatiska linje och symfoniska uppbyggnad. Enligt Estonia teaters direktör René Hammer lär den ryske tonsättaren ha yttrat: "Barbara von Tisenhusen ligger nära mitt operaideal." Vad pressen efter urpremiären särskilt fäste sig vid var att de recitativiska partiernas uttrycksfulla linjer låg så bekvämt till för sångarna. Det går tydligen, menade M. Vaitmaa i Sirp ja Vasar, att skriva ett modernt musikdrama utan halsbrytande svåra intervall.

Efter framgången med Barbara von Tisenhusen ville Estonia teater ha en ny opera av Tubin. Denne hade fått blodad tand och gav sig 1971 i kast med en annan berättelse ur Aino Kallas' serie Eros som dödar: Prosten från Reigi. Även denna novell bygger på historisk grund och utspelas på ön Ösel under drottning Kristinas regeringstid. Dödsmotivet återkommer, men denna gång är det fråga om ett triangeldrama. En ny adjunkt kommer till Reigi-prosten och börjar omedelbart kurtisera hans hustru. Adjunkten har tidigare visat otillbörligt stort intresse för det täcka könet och av den anledningen avstängts från sin befattning i Stockholm. Prostinnan faller för den kärlekssjuka adjunkten, paret flyr till Finland men fångas in och döms för äktenskapsbrott till avrättning i Tallinn.

"Jag har denna gång försökt skriva fri musik", berättar tonsättaren. "Var och en av de sex bilderna utgör en musikalisk enhet och har en egen melodisk profil, dvs. är byggd på ett eget motiviskt-tematiskt material, som är betingat av handlingen och den aktuella psykologiska situationen. Rena treklanger förekommer när Katarina och adjunkten citerar Salomos höga visa för varandra. Här fick jag äntligen tillfälle att göra musik av denna härliga text som jag älskat sedan min ungdom. I sista bilden används ett långsamt marschmotiv och sex klockor slår i orkestern med var sitt rytmiskt mönster när paret förs till avrättningen. Marschmotivet är så vidrigt och av så morbid karaktär att jag under komponerandet överväldigades av dess vederstygglighet och måste gå till läkaren för att få lugnande tabletter."

Urupremiären skulle förhoppningsvis ha blivit 1978, men ännu har inget tillstånd från Moskva kommit. I stort lämnar myndigheterna Tubins musik i fred men ibland är han persona non grata, särskilt när makthavarna tycker att han tar en för stor bit av kakan. Han bor ju i alla fall i Stockholm och klassificeras som emigrant. Flera gånger har sovjetiska ambassadtjänstemän försökt få Tubin att

återvända. Men han har hövligt avböjt. I en estniskspråkig radioutsändning från München har han närmare motiverat sitt ställningstagande: "Hade jag stannat kvar i det ockuperade Estland skulle jag sannolikt fått tillverka små kupletter och kolchosvisor för att vara mina överordnade inom partiet till lags" (cit. efter H. Kiisk). I stället för att skriva hymner till Stalin och följa partiets anvisningar om hur socialrealistisk musik för de arbetande massorna skall se ut, föredrar Tubin att sjunga efter sin egen näbb i ett fritt land, varifrån han har möjlighet att på sikt påverka utvecklingen.

Operaskapandet har betytt en hel del för symfonikern Tubin. "Jag tycker att symfonin är intressantare än operan", erkänner han. "Men operan tvingar en tonsättare att måla och skildra, man blir öppnare och mer utåtvänd. Jag tror att min andra opera på ett avgörande sätt påverkat stilen i min tionde symfoni." Det blev en hel del material över i kompositionsverkstaden efter Barbara von Tisenhusen och tonsättaren var inte sen att utnyttja det symfoniskt. Hans nionde symfoni skulle inte som hos Beethoven, Bruckner och Mahler markera en höjd- och slutpunkt utan vara en anhalt på vägen: "Varför skulle jag inte kunna skriva en enkel och lätt nionde symfoni lika väl som Sjostakovitj?" Symfonin fick mycket riktigt namnet *Sinfonia semplice*, vilket vid uruppförandet den 20.11.1971 med Stig Westerberg som dirigent gav anledning till följande ofrivilligt komiska programnotis: "Verkets enkelhet framkommer även därigenom att det bara omfattar två satser." I själva verket är nionde symfonin i sin starka koncentration ett mycket invecklat verk och bakom den skenbara enkelheten — resultatet av en allt större medvetenhet om de lagar som styr det musikaliska växandet — ligger en ny erfarenhet om den klangliga dimensionens förhållande till den tematisk-motiviska förvandlingsprocessen, förvärvat under arbetet med operan.

I den nya symfonin finns varken tolvton eller "himmelska" klanger. Harpan och celestan är bannlysta. Det tematiska stoffet är ovanligt rikt och omväxlande. Symfonins form-schema: Adagio-Allegro-Allegretto-Allegro i första satsen och Adagio-Presto-Adagio i andra satsen motsvarar de musikaliska idéernas mångfald, bärkraft och kontrastrikedom. Det inledande adagiots första 11 takter innehåller några av verkets viktigaste byggnadsstenar. Den i heltonsrörelse uppåtstigande klarinettmelodin (B) blir till allegro-delens tema I medan den suggestiva, pockande rytmen i det Berwald-besläktade stråkmotivet (C) förvandlas till tema II. Stor betydelse för andra satsens utformning får klarinettmelodins tre sista takter (Ba). (Ex. 49.)

I allegro-delen presenteras tema I av oboen i långa notvärden och kromatiskt uppåtkrypande rörelse (ex. 50). En dialog mellan ropande flöjter och de temabärande oboerna utspinner sig, varefter det dramatiska motivet i adagiots inledningstakter (A) förvandlas till en lekfull figur. Tema I upprepas i sin urgestalt och en ny ostinat figur i basen kommer till. Medan detta motiv, som återvänder i slutet av satsen, utvecklas vandrar tema I från träblåsarna först till hornet, sedan till basen. När inledningens stråkmotiv (C) förvandlas till allegro-delens tema II (ex. 51) blir atmosfären plötsligt lekfull och munter. Efter åttonde symfonins tunga Wagner-sekvenser har Haydn återvänt och ett till synes naivt och oskuldsfullt musicerande tar vid. En brant uppåtstigande melodi i trumpetten hörs. Den visar sig vara tagen från inledningens klarinettmelodi (Ba). Som avslutning på expositionen uppträder tema I i basunerna med allt större tyngd och värdighet, kontrasterad av tema II:s envisa rytm. — Genomföringen, som höjer sig till en stor stråksats där motiv från tema I finns invävd i blåsarna, kulminerar i inledningens fallande 4-takts-

Ex. 49

Adagio $\text{♩} = 50-52$

2 cl. in B

VI.

f

p

B a2

ppp

pp

f

Ex. 50

Allegro $\text{♩} = 112-116$

p

poco cresc.

mf

motiv (A). Efter detta pesante-avsnitt kommer klarinettmelodins Ba-del igen i basun och leder över till genomföringens absoluta höjdpunkt, där stråkmotivet (C) återigen förvandlas. Av leken har blivit dramatik, tonfiguren har skiftat karaktär och blivit mycket expressiv. — Reprisen börjar som om ingenting hade hänt och allting blir lekfullt och oskyldigt igen. Tema II kommer i ny gestalt i träblåsarna och denna gång är det enbart fråga om en klanglig förvandling av motivet, som behåller sin ursprungliga struktur. Sedan tar stråkarna över och motivet återfår sin ursprungliga klangfärg medan täta växlingar mellan 2- och 3-takt driver musiken framåt. Den långa codan liknar närmast en andra genomföring med sin mycket täta och genomarbetade sats där alla ingredienserna från den första temagruppen förekommer. Förutom att tema I uppträder i basunen lägger man märke till det ostinata motivet i basarna som förekom i början av allegro-delen.

Andra satsen börjar vemodigt-sorgset i oboen (ex. 52). Denna gång blir det tematiska materialet betydelsefullt inte bara i intervall- och rytmiskt avseende utan även harmoniskt. En analys av satsens storform visar att nästan varje större avsnitt slutar med samma ackord f-a-c-e-g (ex. 53), således ett nonackord, som visserligen inte har någon bestämd harmonisk funktion i det alltigenom fritonala sammanhanget men ändå äger en kadensverkan som ger lyssnaren fast mark under fötterna. Även den lilla cellofrasen i 5:e takten (Ia) blir en viktig beståndsdel i satsens motiviska uppbyggnad. Tema II, som i motsats till tema I:s trånga ambitus utmärker sig genom stora intervall och ett betydande tonomfång, börjar i klarinetten och fortsätter i flöjten (ex. 54). Det är denna gång mindre fråga om ett symfoniskt motiv än om en långt utspunnen, linjeskön och uttrycksfull melodi, som utmynnar i ett folkviseliknande slut (IIa), vilket längre fram blir självständigt. En flöjtkadens leder över till en mysteriös episod med stråktremolo, som är släkt med det inledande huvudtemat. En originell klangemulsion drar uppmärksamheten till sig: sordinerad trumpet följer unisont violans solopart. Avsnittet slutar med det "kadenserande"

Ex. 51



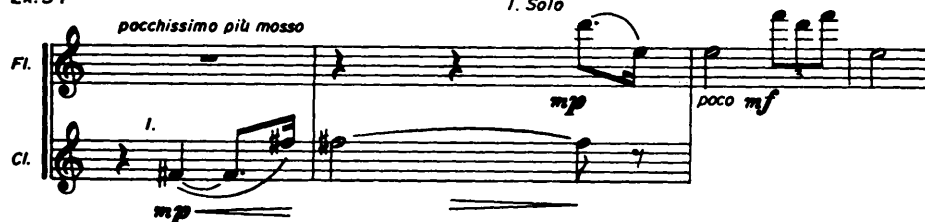
Ex. 52



Ex. 53



Ex. 54



Ex. 55



nonackordet, varpå basarna högljutt börjar fråga efter något. Klarinetten svarar genom att förvandla intervallen i Tema II till ett självständigt fugatema (ex. 55).

Den följande fem-stämmiga fugan, som är uppbyggd efter konstens alla regler och förutom trångföring och orgelpunkt även innehåller temat i spegelvänd form, utgör i själva verket en högst musikantisk och munter scherzo-sats, där musiken utvecklas till en bacchantisk dans av äkta Tubin-märke. Småningom försvinner fugan i fjärran och huvudmelodin återvänder och därmed även den vemodiga stämningen från begynnelsen. Klarinetten börjar intonera tema II, som denna gång får en delvis annorlunda karaktär eftersom även violinerna och träblåsarna bidrar till dess successiva klangliga förvandling. Till sist uppträder melodin i trumpeteten och strukturen växer och blir tätare. Plötsligt dyker det lilla cellomotivet från satsens början (Ia) upp i basunerna och blir till en melodisk urkraft, som får hela orkestern att gunga. Intervallen blir större och större, den gungande rörelsen i basunmotivets obevekliga ostinatorörelse allt intensivare. Efter denna våldsamma kulmination kombineras tema II:s folkviseliknande slut (IIa) med hela melodin i trumpeteten medan basunen fortsätter spela cellomotivet. Därmed har codan börjat, där IIa blir självständigt och slutar med nonackordets vid det här laget välkända kadensering. Motivet höjer sig i en trefaldig upprepning, varpå musiken slutar med en reminiscens av tema II i klarinetten.

Satsen började vemodigt och sorgset men slutar med en viss optimism. Ett stänk av melankoli dröjer dock kvar i de avslutande klarinettfigurernas **expressiva tonfall**.

Med rätta påpekade R. Mangs i sin recension i DN att symfonins s.k. enkelhet ligger "på det kommunikatoriska planet genom en ren, rättfram orkestersats som med omedelbart fattbar klarhet överför ett lika ogrumlat tonspråk. Hela symfonin ger ett starkt intryck av något både emotionellt och tekniskt alltigenom genomarbetat — en symfoni av så mogen tyngd att den kan kosta på sig lätthet." Även C.-G. Åhlén fäster sig i SvD vid verkets enkla, melodiosa stil och "fenomenalt skickliga instrumentering" och intygar att "denna musik grep mig från den första takten till den sista". "Tubins tid kommer" står som trespaltig rubrik över Åhléns recension, som även innehåller en svidande vidräkning med det musiksverige som tiger ihjäl en så betydande tonsättare: "Det är rent ut en skandal att han i Bo Wallners bok Vår tids musik i Norden överhuvudtaget inte existerar." När den nionde symfonin i maj 1976 uppfördes i Tallinns Estonia konsert-hus skrev den lettiske musikforskaren Arnold Klotinus, att verket "återspeglar klangformernas fängslande pulsering, som tenderar mot det lekfulla och i en ständig förvandlingsprocess föder nya idéer... Uttrycksfullheten i Tubins musik — med hela sin expressivitet — håller sig inom separata, måhända från romantiken härstammande klarlinjiga, genomskinligt plastiska ramar." Som typiskt för Tubins mogna stil anser Klotinus "tankens maximala intensitet och målmedvetenhet när det gäller att utnyttja knapphändig kolorit".

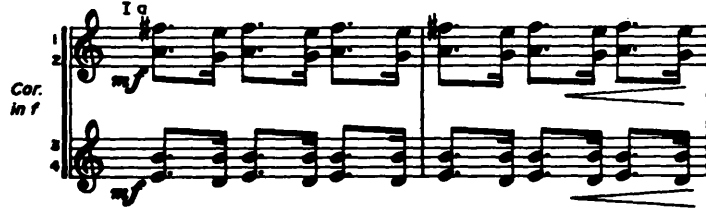
Den tionde symfonin, som är ett beställningsverk av Göteborgs orkesterförening, komponerades 1973 på tre månader och uruppfördes den 27.9. samma år av den amerikanske dirigenten William Byrd. Symfonin är skriven i ett enda stort block. "Med de första takterna blev formen klar. Jag hade väldigt bråttom, vilket kanske är förklaringen till att symfonin blev ensatsig", säger tonsättaren med en glimt i ögat. I själva verket består kompositionen av fyra klart urskiljbara delar: Adagio I — Allegro I — Allegro II — Adagio II. Musiken drivs fram av en orubbligt hamrande rytmisk grundpuls, vars elementära kraft bär upp verkets bågform och binder ihop de klangligt sensibla kontrastdelarna till en arkitektonisk helhet av tvingande logik. Vad som skiljer den tionde från de föregående symfonierna är dels de små kammarmusikaliska "oaserna", som finns insprängda i satserna, dels den tonala grundkaraktären. Stora delar av symfonin är förankrade i tonaliteten med hjälp av tätt återkommande ackordpelare som inte har att göra med funktionsharmoniken men väl med en fritonal harmonik, som ännu väntar på att utforskas och kartläggas.

Symfonin börjar i c-moll och slutar i G-dur, resp. e-moll. Det inledande adagiot börjar med ett visartat tema i violinerna (ex. 56). Kontrasubjektet i hornen, ett slags "rop från fjärran" (Ia; ex. 57) dyker med jämna mellanrum upp. Tema I återkommer småningom i imitationsform och hornet spelas ut mot hela orkestern. Tema II, som presenteras av solooboan, innehåller ett litet "grubblande" triolmotiv (IIa), som blir till en självständig struktur (ex. 58). Det första kammarmusikaliska intermezzot ("oas" 1) i trestämmig, genombruten sats och med enkla ackompanjemangsfigurer i violin 2 och cello följs av en överledning där triolmotivet genom accentförskjutning ökar rörelseintensiteten och ett kort puk-solo, byggt på samma rytm, leder till allegro-delen, som börjar med "rop"-motivet (Ia) i de djupa bleckblåsarna och fortsätter med ett energiskt tema i violinerna (ex. 59).

Ex. 56



Ex. 57



Ex. 58



Ex. 59



Ex. 60

Även allegro-delen får sitt Ia-material genom att temats takter 8—9 gör sig självständiga. Musiken växer bl.a. genom att dessa takter utvecklas i stråkarna. Tema I återkommer i violoncellerna, denna gång mera dramatiskt, och leder till den första tutti-kulminationen. Den första temagruppen avslutas poco sostenuto med en visartad fras som är besläktad med adagiomelodins senare hälft. Ett hornsolo à la R. Strauss leder över till "oas" 2, där tema II, en egenartad, starkt synkoperad melodi med utpräglad nordisk-lyrisk karaktär presenteras i oboe och klarinett (ex. 60).

Engelskt horn kontrapunkterar tema II med en "dragande" melodi, även den starkt synkoperad. Ett viola-solo stödjer hornet och gör klangen mildare. Tema II:s karakteristiska början (IIa) ändrar rörelseriktning och violinerna förmedlar en ny upplevelse av motivet, vars fallande kvart byts ut mot en stigande sext i hornet. Synkopmotivets början spelar kanon med sig självt och efter en liten stegring tättnar satsen och IIa ur adagiot återkommer först i flöjt, sedan i oboe. Expositionens avslutning bygger dels på adagiot IIa, dels allegrots Ia och tema II samt IIa. I andra kulminationen finns således inte mindre än fyra tematiskt viktiga element sammankopplade samtidigt som "ropet" blir den drivande kraften i basunerna.

Allegro-delens genomföring börjar med tema I först i violan, sedan i basarna. Allegrots Ia spelar en stor roll i detta avsnitt där dess intervall bildar en tontrappa som leder från violinerna ned till basarna. Stråkarna börjar röra på sig i punkterade åttondelar som ackompanjerar träblåsarnas melodi, vilken är släkt med tema I i samma sats. Rytmen är hela tiden densamma som i adagiot rop-motiv (Ia). När genomföringen kulminerar i ett fff hörs "ropet" i hela blecket. Därefter leder några spatiösa takter med tema I:s början över till repris, som upptar samma material som expositionen men är litet annorlunda instrumenterad och ligger en halv ton högre.

Ingen coda finns utan ett scherzoartat allegro (sats 3) börjar omedelbart. Pukorna inleder genom att ange grundpulsen med sina triolfigurer, varpå violan återupptar IIa-motivet ur adagiot, vars karaktär förvandlas från allvar till lek. En ironisk episod i klarinetten flätas ihop med ett robust oktavutfall i trumpeterna. Sordinerade trumpeter och horn bildar en övergång genom en fallande rörelse av tonsteg, hämtade från klarinettepisoden. Den ostinata pukrytmen återkommer och inleder en stor stegring som bygger på samma material som scherzots början. Rytmen blir allt mer dramatisk tack vare starkt differentierade mönster med motoriskt laddade synkopbildningar. Musiken försvinner i fjärran och "oas" 3 träder fram i mild aftenbelysning. Soloviolen spelar allegro-satsens tema I och snart är en dialog mellan violinen och cellon i gång, där tema I blandas med motiv IIa — ett stycke inåtvänd, meditativ kammarmusik av finaste märke. Samma tema upprepas en halv ton högre av oboen, varpå violinen återupptar sitt solo, denna gång i form av variationer på Ia. Intermezzots klangligt subtila filigransarbete avlöses av en scherzo-repris som slutar med "ropet" från adagiot.

Orkestern söker sig trevande fram till symfonins början och basarna återvänder via en med inledningssatsens tema I besläktad figur till det avslutande adagiot (sats 4), som oövekligen rör sig uppåt mot den sista höjdpunkten, den absoluta kulminationen. Detta "maestoso" utgör en oavbruten hymnisk stegring där musiken bärs upp av en monumentalt framåtskridande järnrytm i basarna och pukorna och den lapidariska stilen blir en bekräftelse på det tematiska materialets hållfasthet och slitsyrka. Rörelsen sjunker sakta nedåt under ackompanjemang av låga trumpetsignaler och musiken klingar ut likt en obesvarad fråga.

Tubins 1976 fullbordade 10 Préludes för piano innehåller tonsättarens stilistiska utveckling i ett nötskal. De redan omnämnda styckena nr 1—3 från 1928 och 1934 upptar både folkloristiska element och stildrag från Skrjabin och den franska impressionismen. Även nr 4—10 utmärker sig genom färgstarka, ibland fräna klanger och en kärv, men ändå smidig melodik, som bekräftar tonsättarens deklaration: "Palestrina-stilens stränga regler är grunden för min stil." I nr 4

och 5 är tongestalterna och klangstrukturerna typiskt "ryska" och i den sistnämnda möter man förutom en del starka harmoniska Skrjabin-kryddor även tonfallet av en estnisk visa (takt 37—41). Nr 6 har tycke av fritonal invention och virtuos vivace-etyd, medan nr 7 med sina hornklanger i högra och sin figurerade bas i vänstra handen utgör ett stycke modulationsrik klangfärgsmusik, där pianoklangen på ett sinnrikt sätt imiterar orkestern. Särskilt intresse tilldrar sig nr 8, vars två melodier bygger på estniska originalmotiv, som emellertid här blir folkmusik i Tubins tappning, eftersom de varierar och utvecklas mycket fritt. Nr 9 är en vals i tolvton, som enligt tonsättaren föreställer en danse macabre i mycket långsam takt där de dansande knappast rör sig utan bara svävar över kyrkogården. Efter denna skräckmålning avslutas cykeln med en bekännelse till den absoluta musiken och den av tonsättaren mest älskade musikformen, chaconnen, som här konsekvent avslutas med en kanonartad imitation.

I en radiointervju med Berit Berling 1976 svarade Tubin på frågan, om han tagit intryck av den senaste tidens musikutveckling, att han vid 70 års ålder inte orkade leta efter nya uttrycksmedel: "Uttryckssättet är viktigare än atonalismen. Jag har inte några tekniska problem längre och måste vara på min plats där jag varit tidigare. Min tionde symfoni är jag nöjd med. Den vittnar om behärskat kunnande. För övrigt anser jag det inte så viktigt om min musik framförs eller ej. Jag går inte med noterna under armen och bjuder ut mig. Ingen har bett mig komma till Sverige, jag kom hit frivilligt. Om recensioner betyder något för mig? Inte ett dugg. Jag vet vad de är värda och jag vet vad jag har gjort."

Just nu (november 1977) sysslar Tubin med sin elfte symfoni. Uppslaget fick han i februari men har än så länge bara skisserat en del av första satsen. "Andra satsen har jag i huvudet", säger han, "och om sats 3 har jag än så länge bara dimmiga föreställningar. Innan jag på allvar tar itu med symfonin måste jag först vara bergsäker på att det tematiska materialet håller. Man måste ruva..."

Med rätta har det påpekats att Tubin formellt står på traditionell-klassisk grund och att hans harmonik har många beröringspunkter med 30-talisternas nyklassicism. Samtidigt har det dock poängterats att hans melodiska och rytmiska profil är helt självständig och ger hans tonspråk en både personlig och allmängiltig prägel. Såsom har framgått ovan sammanhänger det egenartade melos i Tubins verk dels med hans intensiva studier av Palestrinas, Bachs, Haydns och Mozarts stil, dels med hans starka förankring i den ryska musiktraditionen. Främst är det emellertid den estniska folkmusiken som skänkt honom avgörande impulser — både rytmiskt och melodiskt. Det är ur denna mylla hans vittförgrenade symfoniska skapande vuxit fram, där varje verk kan upplevas som ett prisma, i vilket traditionens ljus bryts och ger upphov till nya färgblandningar. Utan att snegla till höger och vänster har Tubin troget följt sin linje, oberoende av modeväxlingarnas nyckfullhet. Vad han ansåg fruktbart för sin symfoniska utveckling har han assimilerat, resten har han lämnat åt sidan. I Tubins skapande kan man följa en ständig utveckling och förnyelse inom ramen för ett sökande spelmanstemperament. Konsekvensen och kontinuiteten i hans livsverk gör Tubin till en märkes- och portalfigur i samtidens musik. I trygg förvisning om sitt eget värde och sitt uppdrags angelägenhet har han utan bitterhet och med en

naturkrafts obeveklighet skapat det ena betydande verket efter det andra. I det land, där han bott i snart 35 år, är han så gott som okänd. Tubin är visserligen medlem av Föreningen svenska tonsättare och har i flera omgångar fått statens tonsättarstipendium. Men han spelas sällan och någon presentation av hans tonsättargärning har hittills varken funnits på skiva eller i våra musiktidsskrifter och musikaliska fackböcker.

Annorlunda är Tubins ställning utanför vårt lands gränser, där han räknas till den musikaliska världseliten. Hans symfonier spelas på tre kontinenter från Taskent i ryska Asien till Baltimore i USA. H. Schmidt-Isserstedt har framfört Tubin i Hamburg, N. Malko i USA, Australien och Nya Zeeland, E. Kalam i Carnegie Hall. I Moskvakonservatoriets kompositionsseminarium använder Juri Fortunatov Tubins symfonier som obligatoriskt undervisningsmaterial. De duktigaste eleverna får som "belöning" åka till Dorpat för att bevista Tubins klassiska balett Kratt på nationalscenen. I Estland spelar hans musik ungefär samma roll som Sibelius' i Finland. Det är inte heller någon tillfällighet att det var en finsk tonsättare och musikforskare — Sulho Ranta — som 1958 i sitt 622 sidor omfattande verk Mästertonsättarna (Sälvelten mestareita) anvisat Tubin den plats i samtidens musikhistoria som tillkommer honom. I den estniska radion förekommer Tubins namn ungefär lika ofta som hos oss Alfvéns. Samtidigt som han komponerar beställningsverk för det estniska musiklivet och granskar de partiturer som hemlandets unga tonsättargeneration skickar honom till påseende, används i Sverige ett av Tubins mest kända verk som examensprov: kontrabaskonserten. Det är bara det att eleverna i Musikhögskolans kontrabasklass inte vet att tonsättaren fortfarande lever, ännu mindre att han bor i deras omedelbara närhet och fortfarande skapar musik på internationell nivå.

Tillägg

Sommaren 1978 reviderade Tubin sin fjärde symfoni (Sinfonia lirica) från 1943, vars brännskadade partitur legat ospelat i 35 år. Under renskrivnings- och omarbetningsprocessen fick verket delvis ett nytt instrumentalt och dynamiskt utseende och förkortades med ca 10 minuter. Ungefär samtidigt kom meddelandet att det ryska grammofonbolaget Melodija planerar att ge ut Tubins samtliga 10 symfonier.

Summary

Eduard Tubin was born in Kallaste, Estonia, on 18 June 1905. Starting when he was twelve, he played the flute in the village band and, together with his father, played at dances. He also studied the piano and the violin. When he was fifteen he entered the teacher training college in Dorpat (Tartu). In 1924 he began studying the organ at the College of Music in that city, and soon afterwards he also began studying composition under Heino Eller. He conducted the Dorpat Male Voice Choir from 1928 onwards, and starting in 1931 he also came to conduct the Dorpat Symphony Orchestra as well as opera, operetta and ballet performances at the city theatre. In 1940 he succeeded Eller as teacher of com-

position at the College of Music. Following the Russian occupation of Estonia in September 1944, Tubin fled to Sweden, later acquiring Swedish nationality.

Tubin's first composition to be performed in public, the *Suite on Estonian folk songs* for orchestra (1930—31), displays some of the qualities that have become his hallmark—a dynamic rhythm, clarity of texture and a superb capacity, in the tradition of Rimsky-Korsakov, for well-balanced orchestration. *Sonata No 1 for violin and piano* (1934—36, new version 1938) is one of the seminal works in his output. Its formal coherence and contrapuntal texture provide a hint of his symphonic leanings, and the chaconne of the finale is another typical feature. On his return from the 1931 ISCM festival in Vienna, Tubin became one of the pioneers of contemporary music in his home country, where in 1936 he conducted the first performance of Stravinsky's *Symphony of Psalms*. Stravinsky has profoundly influenced Tubin's own development as a composer. In 1938 Tubin visited Budapest, where he made the acquaintance of Bartók and Kodály. He studied for a short time under Kodály, who counselled him to "study folk music diligently". Returning home, Tubin worked through a large volume of material at the Museum of Ethnography in Dorpat and composed a number of works harking back to ancient Estonian folklore, e.g. the *Estonian dance suite* for orchestra (1938). His finest embodiment of the folk music of his native country came perhaps in the ballet *Kratt*, the libretto for which is based on Estonian folk tales. This ballet, which was given its premier performance in Dorpat in 1943, was the first Estonian ballet and has since become a classic of the national repertoire.

The first orchestral work which Tubin composed in Sweden was the *Concertino for piano and orchestra* (1944—45), first performed in a radio concert conducted by Tor Mann in 1945. By the time he came to Sweden, Tubin had already composed four symphonies. The *Fifth*, which was first performed by the Stockholm Concert Society under Carl Garaguly in 1947, earned him an international reputation and has been the most frequently played of his compositions over the years. The *Concerto for double bass* (1947) has also achieved an international impact. The *Piano sonata*, greatly influenced by the Aurora Borealis display in Stockholm 1950, marked a turning point in Tubin's creativity: "It taught me a lesson for life. I learned to concentrate on essentials and leave out everything else." In 1959 came the piano cycle *Suite on Estonian pastoral melodies*, a poetic description of the everyday life of a shepherd, using the rhythmic fluency and melodic idiom of Estonian folk music and combining them with the sonority of the piano.

After the *Sixth symphony*, a dionysian work incorporating elements of jazz, bolero, rumba and habanera, came the ascetic *Seventh symphony* (1956—58), which alternates between the tonal and the atonal. The 1960s opened with *Music for strings* (1962—63, first performed in Lucerne in 1963), which, like the *Violin sonata* (1962) and the *Balalaika concerto*, is composed with a free twelve-tone technique. Leaving aside the Skriabin-influenced symphonies of his younger years, the expressive *Eighth symphony* (1966) is more charged with emotion than anything else that Tubin has written, and it presents a new mystical profundity.

In 1968 the Estonian Theatre in Tallinn commissioned Tubin to write an opera. He took as his subject *Barbara von Tisenhusen*, a story by the Finnish writer Aino Kallas portraying class antagonism in Estonia (Livonia) in the year 1551. Here as in many other instances, Tubin chose the chaconne as a means of providing unity, and the entire musical structure of the opera stems from a theme of four bars. The orchestra is consistently subordinate to the vocal parts. The expressive lines of the recitatives are primarily related to the tradition of musical drama of Wagner, R. Strauss and Verdi (*Falstaff* and *Otello*). Tubin's next opera, *The dean of Reigi*, comprises six pictures, each of which constitutes a musical entity in its own right, with a profile of its own and with motifs and thematic material to match the psychological situation. The ninth symphony, *Sinfonia semplice* (1971), is a heavily concentrated work, whose simplicity is more apparent than real and which resulted from a new experience of the relation of the sonority to the motivic and thematic transformation. The *Tenth symphony* (1973), commissioned by the Gothenburg

Concert Society, is borne on by an insistent basic rhythm whose elemental force sustains the entire edifice. This symphony is distinguished from its precursors by the small "oases" of chamber music and by its basically tonal character.

As regards musical form, Tubin is a traditionalist and a classicist at heart. There are many points of contact between his harmony and the neo-classicism of Swedish composers in the 1930s. But his individual melody and rhythmic force are connected with his close studies of Palestrina, Bach, Mozart and Haydn and with his antecedents in the Russian musical tradition. Estonian folk music, however, has provided his greatest source of inspiration. In his compositions, one can trace a process of development and renewal rooted in the exploring temperament of a true musician.

Tubin's music plays an important part in the musical life of Estonia, and his symphonies are compulsory teaching material in the composition class of the Moscow Conservatory.

The article is based on conversations with Eduard Tubin between 5 July and 6 November 1977. The musical analyses have been undertaken in consultation with the composer, who has examined and approved the material.