

STM 1956

Till den himelske fadern
En vuolleh som symfoniskt tema

Av Bo Wallner

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

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

TILL DEN HIMMELSKE FADERN

EN VUOLLEH SOM SYMFONISKT TEMA

AV BO WALLNER

EN AV DE säregnaste attraktionerna vid världsutställningen i Paris sommaren 1889 var ett par javanesiska gamelanorkestrar. Till dem som oftast sökte sig ut till Marsfältet, där uppspelningarna ägde rum, hörde två kända franska tonsättare, Paul Dukas och Claude Debussy. Framförallt Debussy fascinerades av de orientaliska klangerna och rytterna, något som ju inte skulle bli utan betydelse för hans produktion. I stråkkvartetten från samma år möter vi sålunda vissa stildrag som kan föras tillbaka till de javanesiska förebilderna, och frågan är om inte också vissa detaljer i hans pianosats har samma ursprungsbeteckning. Så sent som 1913 tycks minnet av gamelanensemblernas spel leva med nästan oförminskad styrka inom honom. Den javanesiska musiken uppvisar, skriver han, »en kontrapunktik så sinnrik att bredvid den även Palestrinas verkar som barnlek.»¹

Vad jag här har refererat är en välkänd episod i Debussys konstnärliga utveckling, en episod som emellertid också är av ett stort principiellt intresse för vår kunskap om den roll som exotismen spelar i senromantikens tonkonst. Mindre känt är det väl, att det finns något av ett parallellfall i det senaste halvseklets svenska musikhistoria: alltså en utställning som just på det exotistiska planet gav impulser till ett betydande och originellt musikverk.

Våren 1913 visade Riksmuseet sina omfattande nyförvärv av etnografika vid en utställning i Konstakademien. Det var av allt att döma en för sin tid glänsande uppvisning, som inte minst hade till syfte att dra allmänhetens uppmärksamhet till en dittills relativt okänd vetenskap. Till de stora dragplåstren hörde bl. a. en siouxindian i full utrustning och en samling konstföremål från Costa Rica, Salvador och Guatemala, utvalda, som det heter i utställningskatalogen, »efter rent estetiska grunder av skulptören Carl Milles, vilken mycket högt uppskattar det konstnärliga värdet i dessa alster».² Där fanns vidare en mindre instrumentsamling och mängder av värdefulla fotografier.

¹ Kajsa Rootzén, Claude Debussy, Sthlm 1948 s. 37.

² Vägledning till Riksmuseums etnografiska afdelnings utställning i Kgl. Konstakademien af samlingar samt folk och landskapsbilder från Amerika, Asien, Afrika och Lappland — — —, s. 20.

Där fanns också en stor lappländsk avdelning med bl. a. sejtär, lapptrummar och annat etnografiskt material. Det märkligaste på utställningen var emellertid en samling fonografrullar från de olika utställningsområdena, däribland ett urval av Karl Tiréns tidigaste jojkinspelningar.¹

Om denna del av utställningen blev uppskattad efter sin fulla betydelse var det främst Wilhelm Peterson-Bergers förtjänst. Den 28 april publicerade han i Dagens Nyheter en större studie — Lapsk musik — som hör till det mest inspirerade och intressanta som han överhuvudtaget har skrivit.²

Karl Tirén och Wilhelm Peterson-Berger

I början av artikeln diskuterar Peterson-Berger ett av sina käraste ämnen, relationerna mellan språket och sången/musiken: om än out-sagt i hans lappstudie hyllade han ju den tesen att språket är musikens moder — därav bl. a. alla de nationella egenheter i rytm bildningar och melodiföring som man så ofta möter i folkmusiken från skilda länder. Naturligtvis gäller detta förhållande också om lapskt tal och lapsk sång. Helt följdriktigt heter det i slutet av essayen — med anledning av att Tirén till en del inte gjort sina upptagningar direkt utan indirekt genom ett instrument:³ »endast den som lyssnat till lapska, talad, ropad, sjungen ute i ödemarken — — — kan fullt förstå vad dessa melodier och melodifragment säga.» Men han gör också ett viktigt tillägg: »endast den som sett och upplevt lappmarkens natur — — —». Till kunskapen om språket och sången kommer sålunda också kravet på kunskap om miljön, ja för en verkligt rik och helgjuten upplevelse av stoffet fordras ytterligare en sak: kunskap om musikens funktion i miljön. Har man å andra sidan gjort alla dessa erfarenheter, då framstår denna sångskatt som en quinta essentia av hela Lapplands poesi. Den speglar vargens tjut, ugglans skrik och gökens sång, älvsuset nedifrån dalen och bäckens porlande utanför kåtan, skrämmande vilt och lockande milt, urtidsminnen och nutidskamp — — —

Essayen är bara till en mindre del lyriskt stämningsmåleri av denna art eller reflexioner över musikens förhållande till språket. Huvudparten upptas av analyser av sångernas motivbildningar och rytmiska egenheter. Det tirénska materialet erbjuder nämligen, enligt Peterson-

¹ Karl Tirén, som var född 1869 och dog 1954, var till professionen järnvägsman, stationsinspektör bl. a. i Boden, Luleå och Bergvik i Hälsingland. En relativt fyllig biografi finns i Svenska Män och Kvinnor.

² Omtryckt i essay- och artikelsamlingen Om musik, Sthlm 1942, s. 216 ff. samt något omarbetad i Karl Tirén, Die lappische Volksmusik (Acta lapponica. III), Sthlm 1942, s. 13 ff.

³ Se Om musik, s. 222.

Berger, ingenting mindre än en »grundlig repetitionskurs i den musikaliska formgivningens urfenomen och första förutsättningar eller, med ett annat lärt ord, i musikens embryologi.» Författaren inspireras härav att kring ett av de citerade exemplen, Hackspetten, rent av bygga upp en hel liten melodilära. I ett annat fall, Kåbdespakte offerklippa, polemiserar han — entusiastiskt och med en viss framgång — mot Tiréns uppfattning av den rytmiska indelningen: Peterson-Berger tycker sig finna helt andra och intressantare lagbundenheter.¹ Det är f. ö. inte utan stolthet som han konstaterar att Tiréns samlingar i fråga om melodiernas konstfullhet överglänsar Armas Launis uppteckningar från de finska och ryska lappmarkerna.²

Slutraderna i essayen är minnesvärda. Där talar i ett och samma andedrag både naturälskaren och tonsättaren:

De som förstå vilken lycka det är för Sverige att äga detta stora fri-luftsland, vilken kraftkälla för svensk kultur som flödar ur beröringen med sådan natur och med ett mänskligt kämpande liv i nomadens enkla, av nödvändigheten gestaltade urformer, de skola ock inse värdet av bekantskapen med denna lapska musik — — —

Och författaren fortsätter:

och kanske är den tondiktare icke fjärran som en dag, av tacksamhet för allt vad Lappland skänkt honom väber samman de skönaste och ursprungligaste av dessa låtar till en konstfull och svärmisk »Symfonia lapponica». (Kursiv här.)

Som vi alla vet blev det Peterson-Berger själv som skulle förverkliga idén om en Lapplandssymfoni. Frågan är f. ö. om han inte fattat sitt beslut redan när han skrev sin essay: slutraderna är ju mångtydiga och enligt dateringen av symfonin skulle den ha påbörjats just 1913. Färdig blev den två år senare.

Vill man söka klarhet i verkets tillkomst, ger Karl Tiréns brev till Peterson-Berger vissa hållpunkter.³

Så här heter det i Tiréns tackbrev med anledning av DN-artikeln — brevet är daterat Bergvik den 1 maj 1913:

»Den musiker, som skall sammanfläta 'symfonia lapponica' har jag nog mången gång drömt om och längtat efter men jag har ej velat medvetet inverka på honom genom att visa torkade och pressade blomster, som sorterats efter onaturliga eller konstgjorda system, utan de behöva

¹ Tirén indelar melodien regelbundet i 7/8, Peterson-Berger utgår däremot från fjärdedelen som grundvärde och får fram växlingar mellan 3/4 och 4/4. Tiréns version återfinns i Acta lapponica's melodibilaga nr 166, Peterson-Bergers i essayen i Om musik, s. 220.

² Armas Launis, Lappische Juoigos-Melodien (Mémoires de la Société finno-ougrienne XXVI), Helsingfors 1908.

³ Brevavsnitten publiceras här med tillstånd av Karl Tiréns efterlevande.

sjelva tala levande livets språk till sin tolkare. Att de komma att bilda epok ej blott i dina skapelser liksom norska folkmusiken i Griegs utan ock i vår svenska musikkultur måhända ock lyrik har sedan lång tid tillbaka varit en aning hos mig, vilken numera håller på att övergå i visshet».¹

För att bättre förstå innebörden i dessa rader måste vi gå några år tillbaka i tiden och följa Tirén i hans uppteckningsarbete. Brevet till Peterson-Berger är även på denna punkt en klarläggande källa, eftersom Tirén i dem med jämna mellanrum delger vännen sina upptäckter och på så sätt kan sägas vara den som steg för steg riktar in Peterson-Bergers tankar mot den slutgiltiga, självvalda kompositionsuppgiften.

Det tidigaste Tirénbrev där lappmusiken kommer på tal är daterat Boden den 30 oktober 1909. Den höga angelägenhetsgraden är inte att ta miste på:

»Broder Wilhelm!

En händelse har inträffat, som omedelbart tvingar mig fatta pännan och sända dig några rader,

Omedelbart efter hemkomsten (Tirén hade nyligen besökt Peterson-Berger) fick jag vid spelmanstäfningarna i Luleå af en lapp från Arvesjaur en dunkel aning om, att lappska musik existerade i större omfattning, än någon anat. Då lappen joikade melodier till Sulitälma samt till vissa djur och gaf musikaliska uttryck för glädje och smärta, började jag höra mig för, och har nu i två dagar haft en lappflicka hemma hos oss.

Förmodligen finnes ett rikt och utvecklat melodispråk af den art, att man skulle förmoda att hvad högsta musikkultur skapat såsom Wagners ledmotiv äger sin motsvarighet i praktiken sedan äldre tider hos naturfolket, lapparne. — — —»

Tirén fortsätter längre in i det omfångsrika brevet:

»Då jag till sist finner det vara en verklig kulturuppgift att samla material till fullständigare kunskap om denna epokgörande upptäckt, ville jag delgifva dig ovanstående. Jag skrifver samtidigt till Georg

¹ Jfr följande rader i förordet till Die lappische Volksmusik, s. 10: »Die Splitter, die mir zusammenzuraffen glückte, haben unsere eigene schwedische Musikkultur bereits befruchtet, nämlich in der weit über Schwedens Grenzen bekannt gewordenen »Sameätnam-Sinfonie« Wilh. Peterson-Berger's, die zweifellos eines der hervorragendsten Musikwerke unserer Tage ist. Wenn man bedenkt, welcher wunderbaren Kanon von bleibenden Werte der grosse Joh. Seb. Bach aus dem einfachen Thema schuf, das ihm Friedrich der Grosse aus Höflichkeit über die eng beieinander liegenden Halbtöne b—a—c—h gab, so dürften die jetzt gesammelten lappischen Motive eine reiche Schaffensquelle für zukünftige Komponisten bilden. Es sind jedoch nicht nur die neuartigen Rhythmen, sondern auch die in metrischer Hinsicht oft interessanten Versfüsse und Versmasse, die, richtig verwandt, unsere eigene Musikkultur bereichern könnten, weshalb diese Sammlung einen gewissen Wert ausser dem rein ethnographischen haben dürfte. Bei meinem Bestreben, die Aufzeichnungen zu vollenden, waren zum mindesten auch solche Gesichtspunkte wirksam, selbst dann, wenn meine wirtschaftlichen Mittel erschöpft waren. — — —»

Lundqvist för att höra om det äfven ekonomiskt kan löna sig göra en längre resa för att samla och gifva ut de lappska melodierna. — — —»¹

Som synes har Tirén redan här klart för sig uppgiftens art, omfattning och stora betydelse. Och Peterson-Berger är om kanske inte den förste så en av de första som han delger sin upptäckt.

Under de kommande åren följde rapporterna relativt tätt. Här ett exempel. På ett brevkort datumstäplat den 13 augusti 1910 heter det:

»1a Sept. skall jag på Spelmanstäfning och lappjoikning i Umeå. En flicka från Arjeplog skrifver, att hon har öfver 60 st. 'vuolliet'. Förunderligt med intuitionen! — En urgammal vuolliet till Sarakka, som du omöjligt kan veta af, har samma karaktär som Vainos första sång. — — —».

Av ännu större intresse är emellertid ett Tirénbrev daterat Bergvik den 19 december 1914, alltså halvtannat år efter utställningen:

»— — — — —

Ditt telefonmeddelande är jag mycket glad över och sänder nu två conceptböcker, ur vilka du nog kan dechiffrera det mesta. I hast skrev jag med blyerts ned några motiv, fast julbrådskan med gods och post knappt skänker en stund, och jag har under frisöndagen haft så fullt av besök, att jag efter 11 på kvällen fick slå mig ned och skriva. De övriga böckerna ville jag ock så gärna sända, men på grund av en viss skyldighet på rättmätige ägaren, Sv. Folkmusikkommissionen, torde det utgöra ogrannlaghet att släppa ur händerna det enda nedskrivna manuskriptet. Men när tiden tillåter vill jag försöka slänga ned några noter i avskrift.»

På ett odaterat kort som torde vara skrivet något senare står följande:

»Hann ej mera nu före kl 8.20 då tåget går. Samtliga dessa uppt. Sv. Folkmusikkommissionens, enligt löfte till Vetensk. akad. disposition.

— — —»

Kortet åtföljdes av ett par notpapper i litet notblocksformat, där Tirén tecknat ner 14 melodier, en av dem Kåbdespakte offerklippa.²

Skulle tanken på en Lapplandssymfoni ha mognat hos Peterson-Berger redan på våren 1913, tycks det sålunda som om verket inte tagit mera konkret form förrän vid jultiden ett år senare.

Sommarnatt ur Same Ätnam

I det fullbordade verket — titeln lyder: Same Ätnam (Lappland). Symfoni nr 3 f-moll — finns åtskilligt som står i direkt relation till de tirénska inspelningarna. Av symfonins fyra satser upptar sålunda

¹ Den omtalade Georg Lundqvist är den dåvarande chefen för Abr. Lundqvists Musikförlag. — Enligt ett brev från Tirén till professor Ewert Wrangel i Lund av den 12/11 1909 hade Lundqvist hänvisat Tirén till Svenska Folkmusikkommissionen, som sedan kom att i viss utsträckning ta sig an hans sak. Hur samarbetet förlöpte framgår delvis av den omfattande samling Tirénbrev — 34 st. från 1909 till 1916 — till Nils Andersson som i likhet med Wrangelbrevet finns i Musikhistoriska museets arkiv. Av dessa kan man också få en bild av uppteckningsarbetets planläggning, eftersom Tirén för Nils Andersson, som ju var Kommissionens sekr., noggrannt redogjorde för sina färdvägar.

² De av Tirén nertecknade melodierna har förutom den redan nämnda Kåbdespakte offerklippa följande nummer i Die lappische Volksmusik: nr 115, 120, 345, 350, 359, 382, 403, 497, 500, 520 och 522. Två melodier saknas. Den rytmiska tolkningen avviker i vissa fall.



den första två melodicitat, de tre övriga vardera ett.¹ Den andra lappmelodien i inledningssatsen är den i ett par fall redan nämnda Kåbdespakte offerklippa.

Men också sammanhangen med själva essayen är odiskutabla. Detta framgår av den kommentar till verket som Peterson-Berger publicerade i Dagens Nyheter den 19 mars 1918.² Lyrismer och idéinnehåll är i flera fall besläktade, och t. o. m. satstitlarna finns delvis föregripna: mot yttersatsernas poetiska namn, Forntidsbilder och Framtidsdrömmar, korresponderar ju slutorden i det första av essaycitaten ovan: urtidsminnen och nutidskamp. Den andra satsen, scherzot, har Peterson-Berger kallat Vinterkväll, den långsamma tredje Sommarnatt, en titel som hämtats från ännu en inspirationskälla till symfonin, en tavla av F. Hoving.³

Jämför vi tavlan och satsredogörelsen skall vi finna att denna ingenting annat är än en lyrisk beskrivning och uttolkning av Hovings verk:

Midnattssolen, skymd av rivna skyar, stänker glödande färgstrimor över himmel och jord. Högt uppe på en sluttning i förgrunden sitter en yngling av Same-folket och blickar ut över ett underbart landskap, en vid fjälldal, på vars botten en lång glasklar sjö liksom själsfrånvarande upprepar himlens och molnens färgdrömmar och den stängande fjällmurens blodröda tinnar och torn, vända mot djupet. Och liksom gripen av en stor sorg lutar den unge sitt huvud i händerna — ett sakta stönande går ur hans bröst. Och det är som om hela vildmarken instämde, skyggt, bedjande — med undran hör ynglingen dess röst som ett lätt vindsus, ett bortdöende strängaspel i den ljusa natten.

¹ Lappmotiven i Same Ätnam motsvarar i sats 1 nr 167 och 166 i Die lappische Volksmusik, i sats 3 nr 298. Melodierna i sats 2 (Gnistorna ur kåtans rökfång) och sats 4 (Åkerfälten i Västerbottens Degerfors) återfinns däremot inte.

² Omtryckt i Telemark Fredbärjs bibliografi i Peterson-Berger-festskriften, Sthlm 1937, s. 254.

³ Hovings tavla finns reproducerad i färg i samlingsverket Lappland, utg. av O. Bergqvist och F. Svenonius, Sthlm [1907—1908].

Det talas i denna lilla lyriska prosaskiss om en dialog, eller kanske hellre ett samspel mellan en människas tankar och känslor och det vi skulle kunna kalla för »naturens röst». Vi måste fråga oss:

Hur långt äger frågan om programmatik giltighet i satsen? Finns samma dubbla perspektiv med också i den musikaliska gestaltningen eller inskränker denna sig bara till en mera neutral tolkning av den lyriska grundstämningen?¹

Så mycket kan redan nu sägas som att valet av lappmelodi — *Till den himmelske fadern*, en av de skönaste och mest karakteristiska i hela den tirénska samlingen (ex. 1) — troligen har en poetisk innebörd: »det är som om hela vildmarken instämde, skyggt, bedjande»,² heter det i prosaskissen. För att kunna besvara frågorna mera ingående måste vi emellertid först studera den musikaliska uppbyggnaden som sådan. Detta är desto mera motiverat som denna symfonins långsamma sats inte bara är den del av verket där melodicitaten spelar den mest framträdande strukturella rollen, utan också är den del som ur en mera speciell peterson-bergersk synvinkel erbjuder det kompositoriskt intressantaste materialet.³

Vi övergår alltså till analysen — och det är då av vikt för den fortsatta framställningen att vi delvis går ganska långt in i detaljerna.

Satsen — med karaktärsbeteckningen *Tranquillo, ma con nascosta passione* — börjar med en *långsamt skridande 5-st. fuga* för stråkar, klarinett och fagott: *moment 1* i ex. 2.

Temat — ex. 2 a — presenteras i förstaviolin, det är uppbyggt över hela 16 takter och måste sägas vara ovanligt helgjutet format; några tydligare periodgränser finns inte. Åtskilligt tyder f. ö. på att tonsättaren eftersträvat en asymmetrisk verkan: obs. exempelvis den inledande tonen giss som hålls ut över två fjärdedelar på var sin sida om taktstreck. Det kan ju här knappast bli fråga om upptaktsverkan. Intrycket av den första halvfrasen blir alltså 4/4. Först i andra takten blir tretakten så påfallande markerad att man får en tydlig betoningskänsla. Obs. likaså de synkoperade gestalterna i t. 3 och 5 och deras omvändningar i t. 8 och 10, liksom originalrörelsen i t. 13. Allt bidrar till en flytande, en »fri» prägel. Även kontrasubjektet har denna tendens.

¹ Om Petersen-Berger och programmusiken, se bl. a. Bertil Carlberg, Peterson-Berger, Sthlm 1950, s. 148. Se även s. 146.

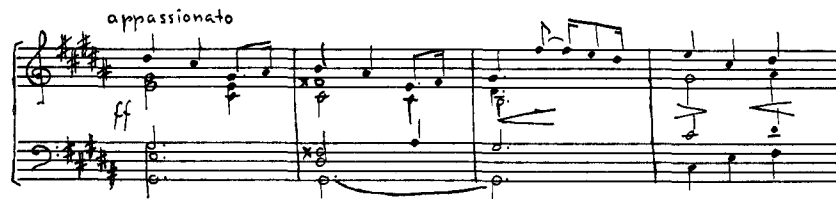
² Tirén kommenterar i sitt samlingsverk ingående *Till den himmelske fadern*. Se vidare s. 15 not 27.

³ Ännu ett skäl skulle kunna anföras: att satsen anses vara en av Peterson-Bergers allra bästa skapelser. Bl. a. Carlberg kallar den sålunda något av »det sublimaste som nordisk musik frambragt» (s. 150). Avvikande mening har dock Gereon Brodin i sin artikel *Vad är sanning om P.-B:s symfonier?* (Musikvärlden 1947, s. 103 ff.) Han kallar den »stämningfull men delvis tråkig.»

2 a



2 b



2 c



Insats 2 följer i klarinetten på ciss, nr 3 i andraviolinen och violan på fissa, nr 4 i violonceller och fagott på h och nr 5 slutligen i violonceller, kontrabas och basklarinett på tonen e. Insatserna — samtliga tonala med mindre inbördes olikheter — kommer alltså inte traditionellt på dominantvis utan följer kvintcirkeln neråt räknat.¹

Sedan den femte temainsatsen slutförts, blommar musiken upp i en passionerad, homofon presentation av temat — *moment II* — med melodiförstärkningar i träblåsarna och med tremulandon och hornackord i ackompanjemangsstämmorna (ex. 2 b). Gick styrkegraden i fuga-

¹ Felaktigt anges det inledande momentet i P.-B.-litteraturen oftast som en kanon. Se Carlberg, s. 165, Brodin, s. 106 och Sten Beite, Wilhelm Peterson-Berger som instrumental tonskildring, P.-B.-festskriften s. 57. Beites formulering är f. ö. väl så tendentiös: »Tredje satsen, Sommarnatt, inleds med en femstämmig, strängkanon, på ett 16 takter långt tema — i långsam sats! —, inbegreppet av allt vad polyfoni heter — — —»

2 d



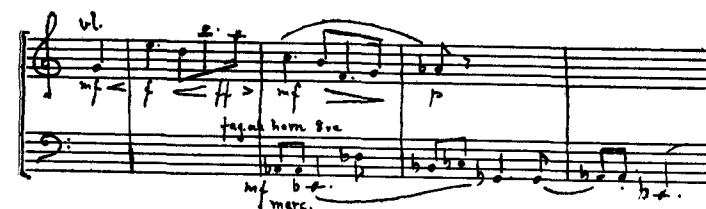
2 e



2 f

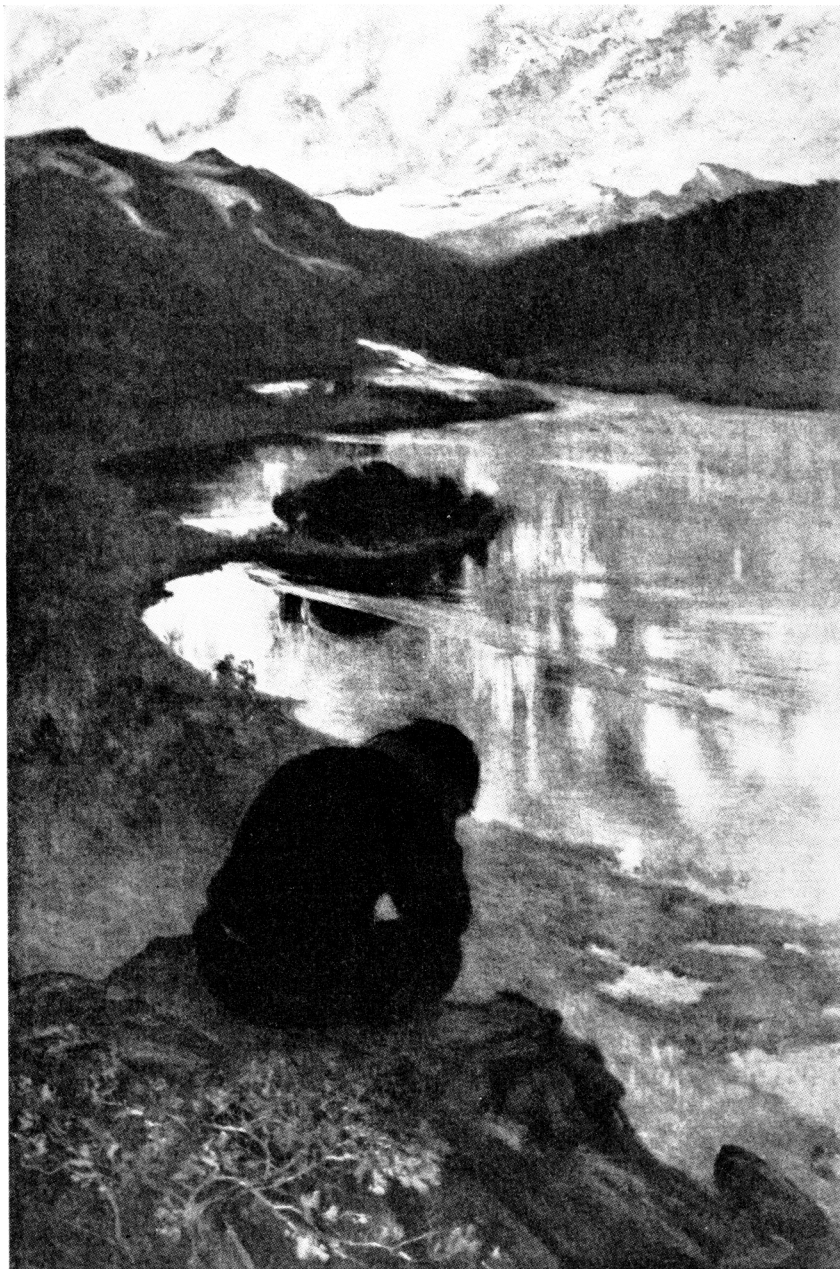


2 g



expositionen — och det stannar i det polytona avsnittet vid endast en exposition — bortsett från några mindre expressivsvällare inte över p, växer satsen här upp i f–ff.

Efter en kort nertoning börjar så satsens *moment III*. Det är här som melodien *Till den himmelske fadern* kommer in. Det sker i tre episoder:



F. Hoving: Same Ätnam-Lappland

1. melodien spelas i oboen — flöjt, klarinetter och horn ackompanjerar (ex. 2 c); 2. flöjten övertar melodien till ackompanjemang av ett uthållet d^2 i tre solovioliner och en klangfond av harpa och piano (ex. 2 d); 3. avsnitt 1 återkommer, denna gång presenterat i violan och kringvävt av en rikare klangskrud där framförallt en kromatiskt fallande baslinje bidrar till omkaraktiseringen (ex. 2 e). Tonsättaren har enligt beteckningen i partituret — *come da lontano* — tänkt sig en viss fjärrverkan över denna del av satsen: den dynamiska skalan över-skrider inte heller någon gång *p*-nyans.

En genomföringsdel — moment IV — följer. Fugatemat i dess passionerade homofona utformning återkommer något förkortat som en andra kulmination på satsen. Fragment av fugatemat och lappmelodien spelas ut mot varandra. Det förra undergår vissa gestaltmässiga förändringar, det senare förblir — med undantag för några mindre ur samspelsynpunkt nödvändiga variationer — intakt (ex. 2 f—g). Avsnittet mynnar ut i en tredje kulmination, även denna gång med det förkortade, homofont utformade fugatemat, nu i basstämmorna.

Satsen avslutas av *lappmelodien: moment V*. Med mindre förändringar i instrumentationen motsvara det episoderna 3 och 2 i moment III.

Vi uppställde nyss några frågor om satsens uttolkning. De löd: Hur långt äger frågan om programmatik giltighet i satsen? Finns det dubbla perspektivet — naturen/människan — med också i den musikaliska gestaltningen eller inskränker denna sig bara till en mera neutral tolkning av den lyriska grundstämningen?

Låt oss försöka med en programbeskrivning! Kanske man rent av block för block kan finna parallellställerna mellan textens och musikens olika moment?

Den inledande violinkantilenan ger onekligen en vision av sommar-nattens stillhet och hänryckning. Men varför en polyfon utveckling? Den följande fugan är det ur kompositorisk synpunkt mest överraskande i satsen — överraskande i så måtto som i princip det kontrapunktiska arbetet ju var föremål för en nedvärdering av Peterson-Berger. Bevisen härför är många.¹ Under speciella betingelser kunde polyfonin dock äga ett visst symbolvärde för honom. I sin studie *Recitativ och aria*² diskuterar han frågan. I *Domedagsprofeterna* — där vi har Peterson-Bergers andra stora fugasats — har polyfonin fått tolka, som det heter, »den snabba rörelsen, händelsernas och scenernas tempo — — — en orolig tid sedd genom lustspelets glasögon». Mot *Domedagsprofeterna* ställs *Arnljot*, *Jämtlandstragedin* med landskapsbildernas al frescomålningar, med »vildmarkens vilande, drömmande

¹ Se bl. a. min art. *Stenhammar och kammarmusiken*, STM 1953, s. 9 not 1.

² Se *Om musik*, s. 246 ff.

3 a

3 b

3 c

lyrik — — —». Inför stämningar som dessa är det homofona skrivsättet det enda möjliga, menar Peterson-Berger.

Är det något större verk i Peterson-Bergers produktion som har starka anknytningspunkter till Same Ätnam, så är det ju Arnljot. Slutsatsen blir: den polyfona symboliken i Domedagsprofeten kommer

3 d

3 e

3 f

oss inte alls till hjälp. Man torde alltså göra den största rättvisan åt detta avsnitt, om man helt bortser från varje tolkningsförsök av själva fugaformen och i stället uppfattar den rent musikaliskt: Den blir ett tacksamt medel att kvarhålla visionen av sommarnattens stillhet — samtidigt som den emellertid ger ett visst liv åt utvecklingen.

Hur förhåller det sig då med det ev. innehållsbundna i satsens fortsatta förlopp?

Lappmelodiens poetiska värde har vi redan konstaterat: genom den skulle naturen tala. I satsen finns ju emellertid ytterligare en uttrycks-kvalitet av framträdande funktion: den passionerade kantenavarianten av fugatemat. Kanske denna rentav är tänkt som »människans röst»? Det heter ju: »Och liksom gripen av en stor sorg lutar den unge sitt huvud i händerna — ett sakta stön går ur hans bröst» (Kursiv här). Naturen, den objektiva — människan, den subjektiva.

Här ytterligare två hållpunkter för en programmatisk tolkning: Den första gäller det samspel mellan människan och naturen som vi har i prosaskissen och som sålunda skulle kunna ha sin motsvarighet i satsens genomföringsdel, alltså det fjärde momentet. — Den andra hållpunkten gäller episod 2 i moment III och slutet av moment V. Det är knappast för djärvt att här finna en direkt parallell mellan kommentarens »strängspel» och instrumentationseffekterna med harpa och piano.

Same Ätnam är ett musikaliskt kulturepos — det har framhållits i en rad olika sammanhang — där samspelet och kampen mellan naturen och människan utgör huvudtemat. En tolkning av den långsamma satsen sådan den här har gjorts behöver sålunda knappast strida mot verkets idéinnehåll.¹

Å andra sidan finns det ett viktigt skäl att vara försiktig med en alltför detaljerad innehållsanalys, och det är tonsättarens egen labila inställning till sitt verk. Vid uruppförandet på Operan — den 11 december 1917 — fanns den litterära uttolkningen inte med, den publicerades först några månader senare.² När partituret trycktes — 1922 — togs varken de programmatiska satstitlarna eller programkommentaren med. Här framstår verket närmast som absolut musik, endast titeln och beteckningen »tema lappone» vid citatens första införande berättar något om verkets bakgrund och tillkomsthistoria.

Möjligheten står alltså öppen att prosaskissen rent av skulle kunna vara en efterhandskonstruktion. Med undantag dock för en enda sats: Sommarnatt! Upplevelsen av Hovings tavla går tillbaka ända till 1907, då det stora samlingsverket om Lappland, där akvarellen ju hade reproducerats, kom ut. Det var Peterson-Berger som anmälde arbetet i Dagens Nyheter (den 26 januari). Han skrev bl. a.:

Priset tas alldeles avgjort af F. Hovings sällsynt varma och fagra sommarnattsstämning »Same Ätnam», Lappland, där midnattsdagarna brinner i underbara blåviolettera, gyllengröna och glödröda skiftningar öfver fjäll och ödemarker och speglar sig själfvullt i ett blankt, drömmande »träsk» mellan dunkla skogsstränder, medan i förgrunden en ung lapp sitter med ryggen åt åskådaren, hopsjunken, liksom sörjande inför all denna tungsinta och strålande skönhet — — —.

¹ Något år efter Same Ätnam fullbordades ännu ett verk byggt på lappska motiv: Yngve Skölds symfoniska dikt Nischergurgjes vandring till Sames söner. Verket, som komponerades under Skölds studietid hos Richard Andersson och som är tillägnat denne, har tre melodicitat hämtade ur Launis. Partituret, nu i Föreningen Svenska Tonsättares arkiv, är daterat 1916. Verket framfördes samma år vid en av Rich. Andersson anordnad elevuppvisning. Ett annat verk med lappmotiv är Ernst Ellbergs opera »Rassa», som erhöll andra pris vid Kgl. Teaterns operatävling 1947. Verket är uppfört. Part. finns i Kgl. Teaterns arkiv.

² Jfr förfarandet med symfonin »Baneret» Se P.-B.-festskriften s. 252.

Hilding Rosenbergs Concerto för orkester: sats 2

Helt oberoende av Peterson-Bergers Same Ätnam möter vi Till den himmelske fadern i ett annat sammanhang i svensk musik: i Hilding Rosenbergs Concerto för orkester från 1949 — även där i den långsamma satsen.¹

Om bakgrunden till Peterson-Bergers val av lappmelodier ju inte bara var absolut musikalisk utan också i hög grad litterär och »sentimental», gäller för Rosenberg endast det förra motivet. Hans personliga relationer till den lappländska naturen och den lappska kulturen är ringa, men han har vid studiet av melodisamlingen i Tiréns arbete fångslats av Till den himmelske fadern, av dess karakteristiska profil och dess säregna, formelmässiga uppbyggnad. Den har givit honom en produktiv impuls, den har satt hans fantasi i rörelse och då med ett resultat som i vissa avseenden radikalt skiljer sig från Peterson-Bergers sätt att handha materialet.²

Låt oss övergå till analysen av Rosenbergsatsen!

Den är uppbyggd i sex moment som framförallt i satsens senare del vävts samman så organiskt att en mera precis gränsdragning kan vara mycket vanskelig att göra.

Moment I spelar rollen av *introduktion* (ex. 3 a). Där anges den lyrisk-meditativa stämning som är satsens grundkaraktär. Hornen presenterar ett kvartmotiv mot bakgrunden av en orgelpunkt i pukan. Innan denna episod avslutats införs i kontrabas och violonceller en arabeskartad, uppåtsträvande fras. Innan återigen denna avslutats presenterar fagotten de inledande takterna av Till den himmelske fadern, dock i en från originalet markant avvikande version: det är närmast fråga om en *kolorering*. En kort reminiscens av hornmotivet följer, varefter inledningsmomentet tonar ut med arabesfrasen, denna gång först i klarinetten, sedan i flöjten.

Det kan vara på sin plats att redan här ge en kompositorisk kommentar till avsnittet.

Vi bör då som utgångspunkt välja lappmelodin. Två drag i dess uppbyggnad, sådan vi möter den här, måste särskilt observeras: cirkulationen kring kvartintervallen — i synnerhet det inledande språnget från a ner till e och konturen från d ner till a i det avslutande motivet — och de arabeskartade koloreringstilläggen i 16- och 32-delar. Det är

¹ Concerton, som komponerades till Malmö Konserthusstiftelses 25-årsjubileum, fullbordades i början av oktober 1949 och uruppfördes vid en festkonsert den 12/1 följande år.

² Framställningen återgår här liksom i ett flertal kommande fall på samtal med tonsättaren: första gången den 11/2 1955, vidare ett par tillfällen under mars—april 1956. Hilding Rosenberg har i manus läst avsnittet om concerton och gett en del kompletterande synpunkter om sitt förhållande till folkmusiken.

de sistnämnda som ger det personliga draget: just en liknande rikedom i tonmaterialet finner vi ofta hos Rosenberg.¹ Från den rosenbergska versionen av lappmelodin kan sedan härledas både de inledande och avslutande takterna. Konturtonerna i det inledande hornmotivet är ju de båda på varandra staplade kvartintervallen i lappmelodin — e till a, a till d —, utsirningarna i den efterföljande frasen i basarna kan direkt härledas ur arabesktiläggen, sak samma gäller nertoningen i klarinetten och flöjten.

Redan detta tiotaktiga moment innesluter sålunda en kompositorisk process av stort intresse.

Innan flöjtarabesken förklingat har redan *moment II* börjat: en större *stråksats*, som stilla flyter fram och så småningom växer upp mot ett fortissimo i de höga stråkarna (ex. 3 b). Karaktären är genomgående ljus, lyrisk men med elegiska inslag. På några ställen fördjupas klangverkan av harpan, på andra av hornen.

Tematiskt sett kan momentet bäst beskrivas som en fortspinnings-sats uppbyggd kring en långspunnen melodi med ett par karakteristiska motiv, främst en stegvis rörelse — i de första takterna stigande, vid insatserna i mellanstämmorna fallande — och ett triolmotiv som fogas in i olika sammanhang. Där är också på samma sätt som i koloreringen av lappmelodin den för Rosenberg så typiska tonrikedomen i melodiföringen, en slags — om ett så paradoxalt uttryck kan tillåtas — kromatiserad diatonik.

Sedan stråksatsen tonats ner inträder *det tredje momentet, den slutgiltiga presentationen av Till den himmelske fadern*, även denna gång i den kolorerade versionen (ex. 3 c). Melodin spelas unisont av oboen och en soloviolin mot en klangfond av stråkar och harpa, alltså en fortsättning av den instrumentala koloriten i stråksatsen.

Grundstämningen är stilla och vegeterande, mot slutet av detta moment inträder en kortare stegring och förtätning. Liksom de övriga momenten tonas även detta ner mot ett pp.

Härefter vidtar satsens mest omfångsrika och kompositoriskt mest komplicerade avsnitt, *moment V, en genomföringsdel* som successivt stegras mot en dramatisk kulmination. Tonsättaren arbetar härvid med tre olika moment (ex. 3 d):

a) en kort, formelartad variant av lappmelodiens inledningstakt, presenterad i träblåsarna. Obs. transponeringen, »platåförskjutningen» en halvton uppåt av den sista triolfiguren, ett förfarande som är mycket vanligt hos Rosenberg.¹

b) en stråkfras, som genomgående i början rör sig stegvis uppåt eller neråt — då utvunnen ur stråksatsens första motiv — och i sin senare

¹ Se min art. Melodiken i Hilding Rosenbergs senaste instrumentalverk, Ord och Bild 1952 s. 359 ff.

del upptar material från arabeskmotiven i introduktionen (och alltså kan härledas ur koloreringen av lappmelodin!).

c) ackordkomplex i hornen.

Detta är alltså materialet. Men hur sker stegringen? Vägarna är tre: fräsförlängningar, diminueringar och dynamiska effekter.

Träblåarmotivet — ovan under a — består i sin ursprungliga gestalt av 3 triolfigurer. Småningom växer antalet enligt följande princip: första gången alltså 3, sedan 4—3—5—6—3 och 6, för den sista med fortspinning in i jämna 32-delsfigurer som upprepas 5 gånger, denna sista grupp i allt alltså 11 enheter. Nästa gång vi möter samma gestaltkombination — i ett kraftfullt avsnitt i unisona stråkar — blir siffrorna 10 + 18. Vi har då nått kulmen. — Vid den följande nertoningen minskas triolfiguren successivt: 3—3—2—2—1.

Melodibågen under b stegras genom diminuering: åttondelsrörelsen förändras till 16-delsrörelse. Vid den punkt i stegringen där motiv a flyttas från träblåsarna ner i stråkarna, lyfts motiv b upp i träblåsarna.

Hornmotivet — c — bidrar till stegringen efter två principer: genom fräsförlängningar och genom crescendon på varje fras med kulmination i ett ffz. Det sistnämnda maneret är f. ö. synnerligen karakteristiskt för Rosenberg¹: vi har det i genomföringen också i motiv b (ex. 3 e).

Kulmen på genomföringen och på satsen i sin helhet nås när hornen spelar triolmotivet i en kort ff-accentuering och träblåsarna motiv b i fff — detta efter att stegringen dynamiskt fortskridit i vågrörelser: p—mf, p—mf—f, p—f—ff, f/ff—fff.

Efter en långspunnen nertoning glider satsen omärkligt in i *det femte momentet*. Stämmingsmässigt anknyter detta till stråksatsen och till moment 3 med lappmotivet, alltså en idyllisk ljus ton. Melodin, som ligger i flöjten, byggs också här upp fortspinningsmässigt med förbiglidande reminiscenser från såväl stråksatsen — bl. a. triolfiguren — som lappmelodin (ex. 3 f).

Det sjätte och sista momentet har en liknande strukturell karaktär, en varierad återtagning av stråksatsen med infällda citat från lappmelodin.

Musiken dör sakta bort.

En jämförelse

Det finns egentligen bara en mera påfallande *likhet* mellan de två satser som jag här har analyserat.

Av Tiréns uppteckning av vår vuolleh framgår det, att två tredje- delar av melodin sjöngs kraftfullt till en anropande text, medan det

¹ Andra exempel kan man lätt få fram vid genomgången av de större instrumentalverken från senare år: bl. a. violinkonserten nr 2 från 1951, den sjätte symfonin från samma år, violoncellkonserten från 1953 m. m. Exempel finns också i orkestersatsen till operan Porträttet 1955.

sista avsnittet nynnades i p-nyans.¹ Nu har ju såväl Peterson-Berger som Rosenberg fattat melodin stilla, lyriskt. Vad som varit det bärande motivet för Peterson-Berger är givetvis omöjligt att komma åt. I fallet Rosenberg vet vi däremot besked: det har rört sig om en förstaupplevelse i lyrisk riktning. Vi bör nämligen observera att Tirén endast i sin melodibilaga har tagit med de dynamiska beteckningarna. När han citerar bönen inne i texten — där man alltså först möter den — står den naken och kan alltså tydas efter fritt val. En lyrisk tolkning tycks då i varje fall mig fullt naturlig.

En av *olikheterna* mellan satserna har vi redan nämnt: Peterson-Bergers »litterärt-sentimentala» inställning, Rosenbergs ornamentala, absolut musikaliska. Divergenserna är emellertid flera. En av dem gäller deklamationen av bönen.

Rosenberg har följt Tiréns version med den smidiga växlingen mellan 6/8, 7/8 och 3/4. Peterson-Berger däremot har pressat in melodin i 3/4. Han har inte heller tagit fasta på upptaktsverkan i de båda första åttondelarna. Följden har bl. a. blivit att han i takt 3 och 4 kommit i ett högst olyckligt betoningssläge. Känslan för en bestämd inrutad taktart understryks ytterligare av den vaggande ackompanjemangsrörelsen i klarinetterna. Förfarandet överraskar eftersom tonsättaren ju i sin essay om lappmusiken visade sig äga den rätta sensibiliteten för vuollehlitteraturens rytmiska egenheter.

Den ur kompositorisk synpunkt intressantaste skillnaden gäller dock gestaltningen i stort av de båda satserna. Vi möter här exempel på två olika principer: Peterson-Bergers skulle vi kunna kalla *episodisk*, Rosenbergs *arkitektonisk*.

En första inblick i problemet får vi om vi jämför de dynamiska utvecklingskurvorna i stort (se bild). Det tycks därvid — i varje fall

¹ Tiréns kommentar till melodin lyder — se s. 54 f.: » — — Dagegen sang die inzwischen verstorbene kundige und achtungswerte Lappenlehrerin S a r a R u o n g in Arjeplog einen feierlichen Gesang an den Allmachtsvater (Radien Attje) — der erste Begriff der Lappen vom Christengott trug diesen Namen. Dieses Vuolleh hatte die Form reinen Gesanges ohne andere lappische Kennzeichen als Vokalisierungen und Wiederholungen. Obwohl der Tonfall lappisch und keineswegs unserem schwedischen Volkston ähnlich war, hatte man dem Liede doch eine Art von zweiter Reprise gegeben, welche ebenso wie die erste vokalisiert wurde, wenn dem Sänger die Inspiration fehlte, einen Text zu der Melodie zu dichten. Sowohl Sara Ruong, wie auch ihre Bruder, der weit bekannte Abraham J o h a n n s s o n in Vuonatjviken, berichteten, dass ihre Grossvater sie als Kinder mit in die Natur hinausgenommen hätte und vor ihnen den Radien Attje, den Allmachtsvater, angelungen hätte, seine Strenge, Güte und Gnade, seine Macht, die Wolken am Himmel durch Gewitter in Regenschauer aufzulösen, sodass Bäume und Gewächse der Erde keimen könnten, und dass neues Leben und Schönheit die Menschenkinder jeden Sommer von neuem erfreuen könnten usw. — Se också Werner Danckert Tonmalerei und Tonsymbolik in der Musik der Lappen, Die Musikforschung 1956: 3, s. 287—288.

Det dynamiska förloppet hos

A: Peterson-Berger



B: Rosenberg



utifrån sett — som om Rosenberg redan från början disponerat satsens helhetsverkan, medan den för Peterson-Berger utvecklats mera associativt-additivt. Kanske som en följd härav tillkommer att Peterson-Berger med några få harmoniskt lättförklarliga undantag alltid citerar vuollehn i oförändrat om än ibland något förkortat skick, medan Rosenberg som vi sett redan från början betraktar den mera som utgångspunkt än som en slutgiltigt formulerad melodi. Han tillåter sig inte bara att kolorera den, han bryter ut och formar om vissa fraser och skapar på så sätt förutsättningar för i första hand det stora genomföringsblocket. Melodin har för Peterson-Berger ett statiskt stämningvärde, för Rosenberg har den både detta — jämför moment 3! — och är ett led i en större kompositorisk process.¹

Motsatsen mellan det episodiska och det arkitektoniska är ju inget specifikt problem bara för dessa båda satser. Den måste sägas gälla generellt om de båda tonsättarnas verk. Till en viss grad kan den väl också sägas vara karakteristisk för de skilda epoker i svensk musikhistoria som Peterson-Berger och Rosenberg representerar.

Det episodiska hör ju till grunddragen hos de tre nordiska tonsättare som betydde mest för Peterson-Berger: Söderman, Grieg och Sjögren. I varje fall vad gäller Söderman och Sjögren är denna fråga intimt förknippad med ännu ett nationalromantiskt särdrag: utgångspunkten i det vokala, främst då i visan. Peterson-Bergers inställning har knappast kommit tydligare i dagen än i hans kritik av Stenhammars c-mollkvartett: han kräver där med Sjögren som förebild de instrumentala formernas förnyelse genom visan och romansen.² Det är något av samma idé i Same Ätnam: kvarhållandet av visans grundform.

¹ Rosenberg har om tillkomsten av satsen bl. a. sagt, att han inte medvetet utgått från en kurva av den här aktuella formen, utvunnen ur någon slags »dunkel totalidé». Gestaltandet i stort har kommit spontant under arbetets lopp. Å andra sidan är det arkitektoniska det naturliga musikaliska skrivsättet för honom, en förmåga som väl till väsentlig del är medfödd men som uppövats under ingående studier av Kurths Bachbok (Grundlagen des linearen Kontrapunkts...) och under en rad formexperiment i anslutning härtill. Dessa studier ligger nu relativt långt tillbaka i tiden: under 1920-talet.

² I min art. Wilhelm Stenhammar och kammarmusiken II, STM 1953 s. 10.



(Mot att detta tänkesätt skulle vara typiskt för hela den nationalromantiska musikergruppen talar å andra sidan både Stenhammars och Alfvéns produktion; det arkitektoniska i vissa verk är ju påfallande. Det torde dock inte kunna råda någon tvekan om att den peterson-bergerska uppfattningen är den mest traditionsburna, givetvis också den kvantitativt dominerande.)

Det arkitektoniska hos Rosenberg är, som jag redan framhållit, liksom det episodiska hos Peterson-Berger ett karakteristiskt, personligt drag. Det tycks mig emellertid som om även det arkitektoniska i detta fall skulle kunna upphöjas till tidstypiskt kännetecken. Gör vi en snabb översyn av den svenska musikproduktionen under de senaste 30-35 åren, så visar den ju proportionellt en överraskande stor nedgång för de mindre formgenrerna — t. ex. romanser och lyriska pianostycken — och på en lika markant ökning av den symfoniska och kammar-musikaliska repertoaren. Att ett stigande intresse för de instrumentala formerna här spelat en viss roll står utom allt tvivel — om än det vore

förhastat att påstå att en så radikal förändring inträtt att utgångspunkten nu skulle vara alltigenom instrumental. Med undantag för ett fåtal unga tonsättare — jag tänker då på dem som kommit att syssla med s. k. punktmusik och elektronisk musik — måste nog den vokala traditionen fortfarande anses som den yttersta utgångspunkten: förskjutningen härvidlag från folkvisa till exempelvis Bach- eller Palestrina-polyfoni, i några fall rent av gregoriansk koral, måste naturligtvis få sina återverkningar i det musikaliska tänkandet. Visperiodik ersätts av fortspinningsteknik, homofoni eller någon form av »klangpolyfoni» etc.¹

I olikheterna mellan de båda satserna döljer sig också en rad andra faktorer. Där är t. ex. frågan om soloinpassen hos Rosenberg som till en viss grad beror på concertoformen. En fråga av betydligt större spännvidd är dock sammanfogningen inom en och samma sats av ett konstmusikaliskt och ett folkmusikaliskt tonspråk, alltså ett av nationalromantikens mest brännande problem, som ju genom Bartók fått aktualitet också i vår tid.

Hur har i detta fall Peterson-Berger arbetat?

En sak är säker. Han har inte eftersträvat någon syntes. Fugatemat och dess homofona varianter har sin stil, lappmelodin sin. Det är — som vi ovan sett — troligt att dessa kontraster kan tolkas programmatiskt. Programmatiska skulle man också kunna kalla stilkontrasterna i Same Ätnams sista sats: nybyggarlivet ställt mot fjällen, skogen och älven. Följdriktigt borde den av den västerländska civilisationen orörda naturstämningen i första satsen — Forntidsbilder — vara mera enhetlig. Så är faktiskt också fallet. Sidotemat bryter visserligen något av mot de starkt exponerade lappmelodierna, men där möter å andra sidan en så fint inlyssnad idé som överledningsmotivet mellan huvud- och sidotemata (ex. 4 a). Något av samma formelmässiga — och inte visartat uppbyggda — gestalt utmärker huvudtemat (ex. 4 b).

Tiréns anmärkning i ett av sina brev till Peterson-Berger, att han upptecknat en vuolleh — en bön till Sarakka — som erinrar om den första av Vainosångerna, är här värd uppmärksamhet. Peterson-Bergers karakteriseringsförmåga är ju erkänd och likheten mellan Vainosången och även Till den himmelske fadern är ju påfallande (ex. 5).²

Om Rosenbergs kompositoriska förfarande har jag redan ingående talat. Här skall frågan helt kort än en gång belysas och då ur det senast diskuterade perspektivet. Hur har alltså Rosenberg ställt sig till problemet om stilkontrasterna?

¹ Se bl. a. Alf Thoors art. De tror på traditionen, Röster i Radio 1955: 50. Den behandlar bl. a. Karl-Birger Blomdahls ställning i den nya musiken.

² Jfr Gottfrid Berg, Något om folktonen i Wilhelm Peterson-Bergers musik, P.-B.-festskriften, s. 159.

I motsats till Peterson-Berger har han utan tvekan eftersträvat en syntes, en sammansmältning. Det är främst med koloreringens hjälp han då arbetat. Genom de tillagda ornamenten har han ju gett lappmelodin en stark prägel av sitt eget melodibyggnade, han har närmat den till den tematiska uppbyggnaden i satsens andra moment, stråksatsen. Båda hör hemma under den »kromatiserade diatonik» som jag tidigare talat om.

Rosenberg och folkmusiken

Den långsamma satsen i orkesterconcerton är inte det enda fall där Rosenberg hämtat stoff ur Tiréns stora arbete. Han har gjort det också i sin tredje och hittills sista concerto, det verk som han för två år sedan komponerade för den ur repertoarsynpunkt så märkliga Rockefeller-understödda symfoniorkestern i Louisville, Kentucky.¹ Rosenberg har här som första finaltema valt den svungfulla vuollehn till björnarna — nr 313 (ex. 6 a) —, fanfarliknande presenterad i hornen och på liknande sätt som Till den himmelske fadern föremål för smärre omformuleringar och för motivisk utarbetning (ex. 6 b).

Vill man mera ingående undersöka Rosenbergs förhållande till folkmusiken måste man emellertid ta ställning till ännu en rad verk: att en tonsättare — som t. ex. just Rosenberg — anser sig finna vägen till förnyelse genom en internationell orientering och inte genom en nationell isolering behöver ju inte a priori innebära en likgiltig hållning gentemot folkmusiken.

Till de i detta kapitel aktuella verken hör framförallt två från 1920-talets senare år, Sviten för stråkorkester över motiv ur Svenska låtar (1927) och balettphantomimen Yttersta domen (1929). Där är också den lilla barnoperan De två konungadöttrarna (1940) och mellanspelet ur Resa till Amerika (1932).² I en annan verkgrupp rör det sig om folkmusikaliskt färgade originalkompositioner: där är bl. a. den lilla pianominiatyren I folkton ur Elva föredragsstudier från 1924, senare tema i variationssatsen i den tredje stråkkvartetten (1926), där är vidare vissa avsnitt i sviten Bergslagsbilder (1937), något av balladton möter vi också i ett par av ariorna i Lycksalighetens ö (1945).

¹ Om Louisvilleorkestern och dess arbete för ny musik, se bl. a. *Musical Quarterly* 1955: 1, s. 76 ff.

² I stråksviten är samtliga melodier ur Dalarna-häftena III och IV av Svenska Låtar. I första satsen har Rosenberg byggt på nr 1077 och 969, i sats 2 på nr 871, i sats 3 på nr 717, i sats 4 på nr 720 och i sats 5 på nr 809 a. I Yttersta domen finns ett par direkta citat: en polska nr 538 (häfte II) och en folklig koralvariant nr 1221 (efter Gamla Ps.-boken nr 370) ur häfte IV. Huvudmelodin i barnoperan är nr 59 b i Geijer-Afzelius, 2. uppl. Mellanspelet i Resa till Amerika bygger på nr 1471 ur Svenska Låtar, Dalarna IV. (Identifieringen av låtstoffet har till övervägande del gjorts med hjälp av det av Olof Andersson sammanställda låtregistret i Musikhist. Museet.)

Som jag redan antytt ligger tyngdpunkten i verken från 20-talets mitt och slut. Enligt tonsättaren berodde detta bl. a. på att han under dessa år hade i uppdrag av Per Lindberg att skriva vinjetter till en rad små radioscener med exotiska motiv. Han kom därigenom att studera publikationer med folkmusik från olika länder: från Balkan, från Kina, från Ryssland etc. Han komponerade under dessa år också musik till en Afrikafilms av Prins Wilhelm. Han hade där använt negermotiv. På grund av vinjetternas radikala stil kom de emellertid aldrig till uppförande.

Studierna blev en väg också till den svenska folkmusiken, och på den punkten skulle stoffet som synes bli relativt omfattande.

En gång var det också i hög grad brännbart. Mottagandet av stråksviten vid uruppförandet i Konsertföreningen nyårsdagen 1929 visar detta. Nationalromantiker stod mot »modernister» i en värtalig och upplysande dialog.

Vad saken gällde var just de skilda inställningarna till folkmusiken som vi mött i Same Ätnam och i orkesterconcerton. Stråksviten är nämligen det första exemplet i Rosenbergs produktion på ett större verk med kolorering och parafrasering av folkmusikmaterial.

Ture Rangström i Stockholms Dagblad tyckte att Hilding Rosenberg borde

skämmas för de musikaliska kopparslagare, som han så där mitt på blanka nyårsdagen presenterade. — Genren, vars namn är det kontrapunktiska kvidandet, har ju sina liebhavrar, även bland åhörarna, men Hilding Rosenberg tar den på ett så infernaliskt allvar, att hela nöjet förgår. De arma kantstötta folklåtar, som då och då dyka upp ur den atonala gastkramningen, hade säkert varit värda ett bättre öde. Det tyckte t. o. m. bearbetaren själv ett par gånger, och då lystrade vi till för det äkta i tonfallet, som i alla fall visar, att Hilding Rosenberg bakom den litet barnsligt ansträngda maskintillverkningen, det där finfint asketiska, anakoretiska, gömmer ett stycke av en begåvad, rask musikanter och skaparformåga. — — —

Hade Rangströms recension karaktären av ett ganska onyanserat temperamentsutbrott, försökte Kurt Atterberg att i sin anmälan i Stockholms-Tidningen se något djupare på frågan folkmusik—konstmusik. Han tar som fackman verkligen ställning till sviten:

Då det nästan uteslutande torde vara en smakfråga, hur folkmotiv, speciellt svenska, skola bearbetas, avstår anmälgaren från att söka utröna, huruvida det sätt som Rosenberg praktiserat i denna svit skall anses som »det riktiga» eller ej. Det kan i stället vara på sin plats att beträffande detsamma göra en jämförelse. Om man tänker sig dekorativa allmogemotiv som detaljer i en modernistiskt hållen tavla, så får man en god bild av den Rosenbergska sviten. Folklåtarna med sin oftast utpräglade latenta harmonik stucko bjärt av mot den stundom polytonala kontrapunktiska bakgrund Rosenberg givit dem. Denna kontrapunktiska ram

var emellertid ofta i och för sig synnerligen fängslande, även om hr Rosenberg då och då i de tre första satserna så förlorade sig i stämförings-spekulationer, att han glömde bort, att det bör *ske* något i musikverk och att stillastående är död, eller åtminstone dödligt tråkigt. Om han företar några amputationer i dessa satser, blir de nog också bra. De tvenne sista voro nämligen utmärkta. Fjärde satsen var ett verkligt poesi- och stämningsmättat stycke musik, och den sista satsens bearbetning av »Fans polska» var av en synnerligen verkningsfull, ja, grotesk effekt. Noviteten var i sin helhet emellertid intressant för fackmannen och delvis säkerligen även njutbar för den stora publiken.

I Dagens Nyheter skrev denna gång inte Peterson-Berger: det hade onekligen varit av intresse att höra hans omdöme. Men den biträdande musikanmälaren, Sven Lindström, förefaller att tala i hans anda, när han i slutet av sin recension utbrister: »Sannerligen man gitter spilla många ord på slika utgjutelser! Våra folkmotiv är för rika, för friska och sunda för att klädas i sådan torftig och trist sjukhusdräkt. Nog sagt.»

Moses Pergament i Svenska Dagbladet var av en helt annan åsikt. Hans anmälan fick formen av ett klarläggande, ja av en programförklaring från den då unga tonsättargenerationens sida:

Hilding Rosenbergs Svit för stråkorkester, byggd på svenska folkmelodier och komponerad 1927, är lika betecknande för tonsättarens personliga konståskådning som för hela den moderna skolans förhållande till de nationella tonskatterna. Där formens, linjens och rytmens evangelium predikas faller syndens skugga lätt på alla dem, som älska och vårda harmoniken för dess egen skull.¹ Där byggnadskonsten som sådan drager huvudparten av intresset till sig, där får materialets själiska substans göra sig gällande så gott den förmår. Musikens »känslöshet» blir med andra ord en bisak, medan den formella skönheten, den logiska konstruktionen lyftes på det primära planet. Det är grundprincipen även i Bachs absoluta musik.

I överensstämmelse härmed utnyttjas folkmusiken främst motiviskt-melodiskt, d. v. s. som formmaterial. Dess harmoniska karaktär lämnas avsiktligt ur räkningen eller omgestaltas till oigenkännlighet. På det sättet undvikas faran av klichéartad upprepning, samtidigt som det öppnas vida perspektiv för personligt klangurval. Sålunda befruktas här det individuella av det nationella, oförbehållsamt och obegränsat.²

I många stycken: hur aktuella verkar inte dessa rader!

¹ Här går bl. a. kurthska tankar igen. Jfr s. 105 not 1.

² Den 24/5 1955 framfördes i radio en av svitens satser. Ingmar Bengtsson skrev med anledning därav följande i Sv. D. den 29/5: »Men intressantast i hela programmet var en erinran om Hilding Rosenbergs svit över svenska låtar för stråkorkester, komponerad 1927. Av okänd anledning tycks detta tidiga opus ha blivit bortglömt av de konsertgivande institutionerna. Dels har Rosenberg lyckats smälta in det folkmusikaliska stoffet i sin egen personliga stil i stället för att klä ut det i nya kläder. Dels har hans kontrapunktik en tonal frihet och en senig vitalitet, som är av utmärkt verkan och dessutom på ett förunderligt sätt föregriper vad hans egna lärjungar åstadkom i början på 40-talet.»