

STM 1941

Henning Mankell

Biografisk studie

Av Ingmar Bengtsson

© 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.



HENNING MANKELL

BIOGRAFISK STUDIE

AV INGMAR BENGTTSSON (Stockholm)

Under de senaste tio till femton åren har emellanåt namnet Henning Mankell dykt upp på olika konsertprogram i Stockholm, oftast representerat av några originella pianokompositioner, svårbegripliga för både publik och recensenter. Hans musik har givit upphov till tidningspolemik och heta diskussioner, varvid det ena lägret företrätts av äldre konservativa musiker, det andra av en skara beundrande ungdomar.

Själv var Mankell en blygsam och tillbakadragen åskådare av striden; sist av allt skulle han ha velat träda fram som förkämpe för sina egna verk. Han skapade av ett djupt inre behov och fordrade endast en begränsad krets av vänner, som kunde mottaga och förstå hans produktion. Redan denna självständighet, utan att trakta efter publicitet, som utmärkte Henning Mankell, kan betraktas som tecken på konstnärlig halt.

Hans produktion inföll huvudsakligen under 1910- och 1920-talen, d. v. s. vid en tidpunkt då många musikaliska företeelser av både revolutionerande och tvivelaktig art sågo dagens ljus på kontinenten. Den nordiska musiken gick ännu i tämligen hög grad i konventionella ledband; Mankells musik, hans originella och föga nationella stil var däremot så mycket före sin tid, att den än i dag är svårtillgänglig för den bredare publiken. Av denna anledning har han kommit i skym-

undan, trots de strider hans musik väckt. Till detta bidrager också, att de av hans verk, som publicerats, knappast höra till de allra bästa.

Henning Mankells musik vållade huvudbry, och försöken att få in den under någon stilhistorisk »rubrik» misslyckades. Allra minst inom nordisk musik hade man tidigare träffat på något liknande. Slutligen trodde man sig finna en räddning i det flitigt missbrukade slagordet »impressionism», ett tillräckligt svårdefinierat och dimmigt begrepp för att inrymma även Mankells förbryllande produktion. Naturligtvis var Mankell impressionist, menade många, och detta konstaterande fick innebära klander eller erkännande i olika läger. Antingen kallades han en formlös impressionist eller en svensk Debussy.¹

Då Mankells kompositioner i själva verket innehålla många element som förefalla impressionistiska, måste denna rubricering synas i sömmarna en smula. Först och främst gäller det att få en mer eller mindre entydig begreppsdefinition, vilket är ytterst svårt beträffande impressionismen, kanske just emedan obundenhet av regler och formschemata är dess kännetecken. Dessutom rör man sig s. a. s. på musikens gränsområden: terminologin är de bildande konsternas, och vid den tidpunkt då den musikaliska impressionismens störste mästare föddes, spirade redan de tidigaste impressionistiska tendenserna inom litteratur och måleri. De medvetna utommusikaliska faktorerna måste emellertid betraktas som sekundära och många skenbart programmatiska beteckningar ha troligen uppkommit på grund av språkbrukets svårigheter inför en ny, diffus musikstil. Det impressionistiska musikverket är oftast absolut-musikaliskt, även sett mot bakgrunden av konstnärens passivt mottagna stimuli, t. ex. i form av yttre sinnesintryck, vilka mer eller mindre omedvetet skapa en intuitiv helhetsstämning.

Redan själva beteckningen anger, att det rör sig om en helhetsuppfattning, en *gestalt*. Avgörande för det intryck ett impressionistiskt konstverk skänker är *helheten*, icke detaljerna eller deras summa. Man kan t. o. m. tala om ett särskilt impressionistiskt lyssnande, vil-

¹ Peterson-Bergér skriver apropos balladen op. 66, presenterad av Eric Ljunggren: »En 'ballad', opus 66, av H. Mankell blev trots sin påfallande brist på väl-ljud och tankereda synnerligen applåderad, vilket gav någon antydning om varifrån den rätt talrika publiken var rekryterad. Att denna famlande, improvisationsartade och fullständigt melodi- och inspirationslösa kvasimusik i Debussys misshandlade impressioniststil skulle kunna behaga någon utanför koteriet, får väl ändå anses som absolut uteslutet, i synnerhet som det var omöjligt att avgöra om den utfördes bra eller illa. Åtskilliga toner i diskanten låto som felslagningar, men voro kanske alldeles riktiga i tondiktarens anda.»

ket bl. a. bevisas av den alldeles specifika dissonansuppfattningen. Denna gestaltpsykologiska tolkning förefaller riktig både med avseende på lyssnandet och skapandet, och den förklarar på ett förträffligt sätt den enhetlighet, som präglar varje impressionistiskt konstverk. En alltför ingående detaljanalys kan på detta område bli både försvårad och synnerligen otillräcklig, enär helheten alltid är någonting förmer än summan av delarna. Å andra sidan kan detaljanalysens resultat icke bli direkt felaktigt, på sin höjd missvisande.

I denna helhet bli naturligtvis melodik, harmonik, rytm och form i ovanligt hög grad organiskt beroende av varandra. Samtidigt kunna de dock uppvisa specifika impressionistiska drag, vilka må antydast:

Rytmiken och periodiken äro fria men därför icke upplösta. Olika taktarter blandas ofta och oregelbundna figurer — kvintoler, septoler — användas. Den starka takt delen undviks eller överbindes, och med ett ständigt tempo rubato blir resultatet konturlöst, flytande, svävande. Med slutkadensens vaga förtoning får impressionismens passiva stilprincip sin signatur. De rent impressionistiska pianostycken, varom det här framför allt är fråga, avslutas i regel med stillastående pianissimopartier av ren klangkaraktär och med melodiskt och harmoniskt försvagad tonalitet.

Periodbyggnadens frihet är ofta endast skenbar: vanligen är den beroende av melodisk symmetri och harmoniska tyngdpunkter. Men impressionismen kan icke pressas in i vissa period- och formtyper, då det subjektiva, »das Einmalige», är dess kriterium. Där arkaiserande former användas böra de snarare betraktas som formschemata än som aktiva, organiska element. Målet för impressionisten är statiskt, icke dynamiskt och därför måste de klassiska formerna övergivast. Ibland användas ännu äldre former, t. ex. sviten; icke heller där kan man längre tala om renodlad impressionism.

Även i melodiskt avseende förekomma arkaiserande element såsom kyrkotonartliga vändningar. Den orientaliskt färgade anhemtoniska pentatoniken, som nu kommer till användning, har sitt upphov i undvikandet av ledtonen, vilken har alltför mycken spänning = uttryck. Den yttersta konsekvensen härav är heltonsskalan och de klanger som kunna byggas därav. Heltonsmelodik och heltonsklanger¹ an-

¹ För att åskådliggöra heltonsklangerna kan man studera de figurer de bilda i en kvintcirkel, varvid tre trettoniga (trianglar) och tre fyrtoniga (rektangel, traps och liksidig fyrhörning) kunna bildas. Ofta kunna heltonsklangerna inlemmas i funktionellt sammanhang, t. ex. $D_{5<}^9$ eller $S_{V<}^{VII}$; likaså kunna förhållningsackord ge upphov till heltonsklanger, t. ex. följden $\overline{S_3}^{5T+}$ eller $\overline{D_5}^{7T+}$.

vändas ofta klichémässigt, funktionslöst (ett mera adekvat noterings-sätt vore härvid önskvärt, jfr t. ex. Debussys preludium ». .voiles»). Den melodiska uppbyggnaden skyr alla långa, expressiva melodibågar. I stället styckas melodin: en ansats upprepas, kanske varierad, men får rinna ut i rena klanger, eller också fortlöper den uttryckslösa melodiska linjen latent i det harmoniska skeendet till en »oändlig melodi» av helt annan typ än den wagnerska: impressionismen bygger i stor utsträckning just på dylika upprepningar, vilka försvaga uttrycket. Den impressionistiska melodiken har övervunnit det formgivande rytmiskt-periodiska elementet. Detta rytmiskt-fria element blir i stället en integrerande del av melodin.

En »färgläggning» av det melodiska elementet kan ske genom parallellackordiken, vilken förebådas redan hos Chopin (t. ex. i mazurkan op 30: 4). Beteckningen »klangfärg» innebär i detta sammanhang, att de harmoniskt-klangliga medlen fått en ny innebörd, terminologin har ånyo lånats från de bildande konsterna, en ovana som musikvetenskapen måste taga avsteg ifrån.

Den harmoniska kadensen är i hög grad försvagad: de harmoniska spänningskurvorna utsuddas, klangerna vandra latent, de framåtsträvande krafterna äro reducerade till minimum. Samtidigt bibehålles ett — verkligt eller tänkt — tonalt centrum. Storkadensen blir därför funktionellt betingad, även om sammanhanget under kortare avsnitt kan sprängas. Genom dubbeltydiga klanger (dit även heltonsklangerna måste räknas), parallellackordik och övervägande dissonanta klanger får harmoniken sin labila, passiva karaktär.

Den impressionistiska dissonansbehandlingen visar på ett förträffligt sätt konsonans- och dissonansbegreppens relativitet: dissonansen är normal, den rena treklängen ett undantag, och detta utan att örat — det »impressionistiskt lyssnande» örat — stötes därav. Härvid spelar klangfärgen hos instrumentet en avgörande roll; särskilt pianots klangvärld är ägnad att »mjuka upp» de harmoniska djärvheter och hårdheterna — s. a. s. bedraga örat.

Impressionismens princip är passivitet: ett intryck av ett eller annat slag reflekteras passivt av konstnären och får därvid den subjektiva färgning som framsprungit ur upplevelsen därav. Renodlad musikalisk impressionism enligt ovanstående definition finna vi endast hos en enda komponist, och endast i vissa delar av dennes produktion: Claude Debussys »préludes» för piano (1910) är s. a. s. impressionismens musikaliska monument. Så snart aktiva dynamiska och logiskt sammanhållande, primärt formella moment inträda, ha vi icke längre ren impressionism. Detta är fallet hos Ravel, Cyril Scott, Scriabin

m. fl. Här kan man ofta endast tala om impressionistiska element; därmed är emellertid icke sagt, att dessa element ha uppkommit just ur impressionistiskt skapande: det skall visa sig, att man kan komma till liknande resultat på andra vägar. Gränsen måste tydligen dragas ytterst snävt, för att begreppet överhuvud skall bli gripbart.

Henning Mankells produktion och stildragen däri skola i det följande belysas med utgångspunkt från denna korta överblick. Endast vissa karakteristiska medel och särdrag skola påvisas — detaljerade statistiska uppgifter och kadensdiagram falla utanför ramen för denna uppsats.

En medlem av den tyska musikersläkten Mangold i Umstadt och Darmstadt Johann Hermann inflyttade 1832 till Sverige, där han tog namnet *Mankell*, och blev denna släktgrens »stamfader». I sitt första äktenskap hade han de bekanta sönerna Abraham och Gustav Mankell, i det andra äktenskapet, med en fröken Svedman från Karlskrona, föddes tre söner. Den yngste av dessa, Emil Theodor, var Hennings fader. E. Th. Mankell föddes i Karlskrona 1834. Efter Stockholmsstudier flyttade han till Härnösand som lärare i gymnastik och teckning. Själv god violinist deltog han ivrigt i stadens musikliv och i hans hem spelades mycket kammarmusik, både kvartetter och piano-ensembler, dels av olika amatörer i staden, dels av husets tre unga söner, vilka spelade respektive fiol, violoncell och piano. Den unge Henning fick på så sätt en för svenska småstadsförhållanden ovanligt rik musikalisk bildning och erfarenhet redan under sin skoltid. Dock är att märka, att Härnösand i detta avseende icke var en småstad som alla andra: där odlades överhuvudtaget mycket musik, och staden har kallats ett »Norrlands Athén» — Nordsveriges kulturella centrum! En utmärkt inblick i stadens musikliv får man f. ö. genom Henning Mankells egen uppsats »Härnösands Musiksällskap. Historiska anteckningar»,¹ där han skildrar olika musiksammanslutningar och deras öden under 1800-talet och början av 1900-talet. Det största intresset i detta sammanhang tilldrager sig en avslutande »Förteckning å större musikverk, offentligt uppförda av Härnösands Musiksällskap under tiden 1862—1919», vilken förutom sin rent stil-

¹ Artikeln skrevs 1929, alltså då Mankell redan var svårt sjuk. Stilistiskt var den så otillfredsställande, att den icke kunde tryckas. Den föreligger i ett fåtal korrektorexemplar och var avsedd för Svensk Tidskrift för Musikforskning.

och kulturhistoriska betydelse förträffligt visar vad Mankell själv sannolikt hört i sin ungdom.¹

Hennings moder, född Hæggström, dog när han själv endast var tio år gammal. I detta äktenskap föddes de tre sönerna *Gustav* (litograf och god amatörvioloncellist), *Gunnar* (tecknings- och musiklejare, violinist, ytterst konservativ och oförstående inför Hennings musik) samt yngst *Henning*, född den 3 juni 1868. 1882 gifte fadern om sig. Mellan styvmodern, född Svartengren, och barnen rådde det bästa förhållande.

Henning gick i skola i Härnösands läroverk och tog studenten där 1887. Samtidigt idkade han musikstudier för skolans lärare, musikdirektör G. Lind, vilken tidvis även var Musiksällskapets dirigent. Denne lär ha varit en duglig lärare. Själv ansåg Mankell emellertid, att Lind inte betytt särdeles mycket för hans musikaliska utveckling. Vid årsavslutningarnas uppspelningar omkring 1885 fick Henning spela pianosoli och troligen har han medverkat även i gymnasieföreningens musikkapell.

Kamrater från skoltiden ha intygat, att han då var en mycket vek och romantisk natur ehuru på ett föga iögonenfallande sätt. Något läshuvud var han knappast men skötte sig plikttroget. Skol- och studietidens svärmiska och grubblande yngling förvandlades småningom till en sundare och mer harmonisk men fortfarande försynt och tillbakadragen man.

Efter studentexamen 1887 for Henning Mankell till Stockholm för att studera musik. 1889 tog han organistexamen, 1891 musiklejare- och kyrkosångarexamina, varefter han 1892—95 studerade i pianoklassen för Hilda Thegerström, 1895—99 för Lennart Lundberg. Sin teoretiska utbildning erhöill han av Bergenson.

Under akademitiden gjorde Mankell knappast intryck av att vara någon ovanlig begåvning. Hans tidigaste kompositioner (utan opus-tal) äro tafatta och osjälvständiga och som pianist var han hela livet ganska stel och temperamentslös, ehuru anslaget var kultiverat och klangsinnet känsligt. Hans gedigna musikalitet tog sig till en början andra uttryck. 1899—1907 var han sålunda recensent i Svenska Morgonbladet, en kort tid även i Stockholmstidningen, och många kunna än i dag vittna om, att Mankells recensioner vanligen voro rättvisa och värdefulla. Från denna tid verkade han också som

¹ Komponistförteckningen upptager en mycket tidstypisk rad av namn, bl. a. Haydn, Beethoven (endast de två första symfonierna), Mendelssohn, Romberg, Gade, senare Svendsen, Söderman m. fl.

lärare i pianospel och harmonilära i Stockholm. På sådan privat pedagogisk verksamhet levde han f. ö. hela sitt liv.

Förflöt Henning Mankells senare år i tillbakadraget lugn och harmoni, var hans studietid icke utan konflikter och spänningar. Detta måste särskilt beaktas som bakgrund till hans djärva och kontrastfyllda musik. Under denna period stod han i intim kontakt med författaren-filosofen Ernst Liljedahl, icke minst genom en omfattande korrespondens, varur Liljedahl hämtat stoff till en artikelserie vid vännens död.¹ Åtskilliga av nedanstående citat äro hämtade från denna källa.

Mankells konstnärliga begåvning var rik och mångsidig; så mångsidig t. o. m., att han till en början hade svårt att avgöra, om han skulle ägna sig åt musik, måleri eller författarskap. Både novell- och romanskisser, målningar och teckningar samt tidiga kompositioner vittna om, hur han måste söka sig fram till sitt rätta uttrycksmedel.

De musikaliska alstren voro emellertid ända fram emot sekelskiftet tämligen tafatta, stilistiskt heterogena, tekniskt oskickliga och bundna. Men hans konstnärliga ambition och ödmjukhet voro äkta och sanna. Tidvis misströstade han över sin förmåga just genom de stora krav han ställde på sig själv.

I en novell, skriven c:a 1893 uttrycker han dessa krav sålunda: »Giv akt på dina åhörare, ser du någonsin detta tysta inre erkännande, denna benägenhet att av musiken bli förtrollad, försatt i en annan värld, så att applåderingen glömmes, denna fuktiga glans i ögonen, som förråder, att du träffat deras själssträngar, att dessa och din egen känsla vibrera på lika sätt? . . . Dina åhörare följa med intresse, förtjusning och entusiasm ditt spel, och din överlägsna teknik framkallar ögonblickligen en storm av bifall, men vad hava de kvar dagen därpå?»

Ungdomlig ärelystnad sporrade honom till en början men fick snart vika för mognare, djupare motiv och känslor; samtidigt gav den inre osäkerheten sakta vika. En klar och enhetlig livsåskådning började taga form, vilken bäst kan karakteriseras genom hans egna ord:

»Den skönaste världen bära vi ju dock inom oss själva . . . och detta inre *det* är livet, allt omgivande är skal, ett nödvändigt skal . . . Sådana tankar komma jordelivet att försvinna för att lämna rum åt en högre mening, en storartad tingens ordning — först då försvinner småaktigheten och allt det trånga, som här hindrar utveckling och hoptrycker själslivet».²

Och denna högre mening fann han i vänskapen och kärleken: »Det

¹ I Westernorrlands Allehanda, införd i fem avsnitt 1930—31.

² Ur ett brev till Liljedahl sommaren 1894.

måste för dessa känslor finnas en urkälla, vars förbleknade bild de äro. Denna källa, den måste vara liktydig med vårt begrepp: Gud. Och som dessa känslor för att vara rena även måste vara sanna, så är Gud även den personifierade sanningen, och vi måste då bli sanningsökande varelser.»

Tron på det goda, strävan att fördjupa och berika det inre livet samt en osedvanligt ungdomlig öppenhet och vidsynthet karakterisera denna ovanligt ödmjuka och nobla personlighet. Med sin naturliga idealism kom han fram till dyrkan av det goda och det sköna. Men samtidigt hade han fått erfara lidandets och sorgens uppfostrande och fördjupande betydelse: »Endast sorgen fostrar — lyckan gör det aldrig — men har sorgen mött en människa och lärt henne tänka, då kan hon bli lycklig, så som ingen annan . . .», skriver han till vännen Folke Peters jan. 1914.

Den djupa inre jämvikten och harmonin vann han emellertid icke under dessa tidigare år; vid fyllda 30 år var han fortfarande ganska mycket ensam och grubblande, som komponist ännu osjälvständig och sökande.

Vid denna ganska kritiska tidpunkt skedde så ett plötsligt omslag. I maj 1905 gifte han sig med en pianoelev Agnes Lindblom, 14 år yngre än han själv. Detta giftermål har utan tvivel varit av stor betydelse för Henning Mankell, både som människa och musiker. Nu fick hans veka, oroliga natur harmoni; nu fann han gemenskap och trygghet. Nu öppnades alla fördämningar, och ur hans penna flöto verken i en jämn, aldrig sinande ström, oförminskad även under de sista årens sjukdom. Plötsligt hade han funnit en ny, djärv och högst personlig stil!

Denna stil har naturligtvis sin förhistoria, kanske icke så mycket rent musikaliskt som i hans allmänna sätt att känna och tänka, varpå följande lilla dikt kan ge prov (skriven 1904):

»Vildmark, Vildmark,
med vidder vida,
med skimmer av solen
dag och natt —
Vildmark, Vildmark,
med färgprakt rik och drömtunga dimmor
i skog och mark
med vatten i silverstrimor.
Vildmark, Vildmark,
med forsar strida,
med moln, som rida
från polen, med sol i natt,

Vildmark, Vildmark,
öde myr och sövande mossor,
du stjal mina tankar, du tar min ro.
Hos dig vill jag bo,
dig älskar jag sovande — vaken —
Vildmark, Vildmark,
Vildmark.»

I samtidiga skissböcker med ypperliga teckningar från Lappland går hans hängivna kärlek till naturen igen.

Nu vågade Mankell bryta med alla de formella band och yttre regler, som hindrat hans fantasi. Visserligen märkas, särskilt i början, tämligen uppenbara påverkningar från olika håll, men snart nog kan man tala om en absolut egen och synnerligen avancerad stil.

Allt schematiserande är av ondo och Henning Mankells produktion uppvisar knappast några så tvära omkastningar, att man därur kan härleda en naturlig gruppering av verken. Skulle man ändå försöka någonting dylikt, förefaller följande uppdelning i sex perioder lämpligast: den första omfattar tiden fram till 1906—07, den andra utbildningen av den personliga klaverstilen, den tredje en kammarmusikperiod (omkring op. 21—30), den fjärde är en »klangperiod» (op. 30—55), den femte »motorisk» (op. 55—65), den sjätte och sista är en avslutande och sammanfattande period, i viss mån också en höjdpunkt.

Tack vare några unga pianister kommo Mankells verk icke alldeles i skymundan. Genom Gunnar Mellström, som studerade och verkade i Belgien, fick Mankell sina första ballader utgivna av Breitkopf & Härtel i Brüssel. Men först våren 1918, då Henning Mankell skulle fylla femtio år, togos hans kompositioner upp på allvar för offentligt framförande. Den 11 mars uppfördes hans pianokvintett g-moll, op. 22, den 9 mars altviolinsonaten h-moll op. 28 och den 4 maj tre sånger, utförda av Elsa Rydin-Öberg. Trots många illvilliga recensioner var isen nu så bruten, att Aurora Molander, Knut Brodin, Eric Ljunggren, Carl Tillius, Sven Brandel, Torsten Cassel m. fl. under 20-talet vågade taga upp hans verk vid olika tillfällen. Piano-konserten d-moll op. 30 uruppfördes 20 mars 1921 med Aurora Molander som solist och har sedan dess spelats både av henne själv, Sven-Gunnar Andrén och Herbert Westrell både i Stockholm, Göteborg och i radio. Under 1930-talet har framförallt lärjungen och vännen Herbert Westrell energiskt arbetat för att göra hans musik känd, och han har med fin förståelse för det bästa hos Mankells musik dragit fram åtskilliga pärlor ur den halvt bortglömda manuskriptsamlingen.

Mottagandet var till en början kyligt eller fientligt. Särskilt Andreas Hallén och Peterson-Berger ondgjorde sig över denna »futurism». Men Mankell fick även förkämpar, först William Seymer, senare framför allt Ture Rangström och Kurt Atterberg. Själv arbetade han lugnt vidare utan att bekymra sig om kritiken.

Något tidigare, närmare bestämt 1917, valdes Mankell till ledamot av Kungl. Musikaliska Akademin, vilket tydligen överraskade och glädde honom mycket. Han blev också ledamot av Musikkonservatoriets styrelse, varvid han bl. a. hade till uppgift att närvara vid inprovningar och examina vid Konservatoriet. Denna syssla intresserade honom i högsta grad, och han fullgjorde sin uppgift med osedvanlig entusiasm. Ofta skrev han till sina vänner om de begåvade elever som han fått tillfälle att hjälpa in vid Konservatoriet. Ungdomen låg honom alltid varmt om hjärtat och hans pedagogiska verksamhet var för honom ett heligt kall.¹

En inspirationskälla med djupa förgreningar i Henning Mankell var naturen. Det vida havet utanför hemstaden, de djupa skogarna och monumentala linjerna i Lappland fängslade och hänförde honom. Somrarna tillbragte han alltid i sin hemtrakt, och de rika intrycken från den norrländska naturen ha ofta tjänat som material för hans stämningsmättade musik. Kärlek till ungdomen, kärlek till naturen och kärlek till hemmet. »Hemlycka, det är allt. Intet är som den — först i hemmet känner man meningen med lifvet, och i barnen ser man sig själf uppstå bit för bit, och att försöka dana det efterföljande, det är målet med lifvet. Man lefver ej för en chimärs glans med i bästa fall stor lyx omkring sig, man lefver för att dana dessa spåda ömtåliga sinnen, som ta så starkt intryck av allt», skriver han till Peters i dec. 1916.

I stark kontrast till detta stå hans yttre levnadsomständigheter. Det råder en skenbar inkongruens mellan de djärva, kraftfulla eller veka, kärva eller klangsköna verken och den ovanligt borgerliga

¹ Vintern 1899, då han tjänstgjorde som vikarierande musiklehrare i sin hemstad, skriver han till Liljedahl: »Jag är glad och lycklig och längtar att söndagen är över så att jag kan få börja arbetet — och det är så härligt att få intressera eleverna för det som är skönt och ej få dem att känna det som ett betygshantverk», och i en dagboksanteckning 19 mars: »O, dessa barnaögon, som göra mig så vek, vilka så obekymrade klart och öppet se ut i livet, jag skulle vilja göra allt för att vara dem till nytta, för att kunna i de smås känsliga sinnen få ingjuta något av tro på ungdom, något som kunde vara för alltid, vara så att de ej tappade bort sig själva, när livet en gång grepe tag i dem på fullt allvar, att de då hade detta ljusa, glada inom sig, som ger liv åt livet». Detta är tillika ett uttryck för den varm hjärtade lärarens egen oförminskade ungdomlighet och idealitet.

vardagsmänniska Mankell i själva verket var — utåt. I sitt personliga uppträdande var han försynt och tillbakadragen, gick stilla sina egna vägar, men var samtidigt minnesgod och vänfast. För Mankell betydde den inre och den yttre världen två vitt skilda sfärer, som inte hade beröring med varandra. Han ville på inga villkor »verka» konstnär. Kvällarna tillbringade han gärna tillsammans med några vänner, vänlig, vardaglig och humoristisk på sitt eget torroliga sätt, en helt annan människa än den, som experimenterade fram bizarra och färgrika klanger i sin ensamma kammare. Oaktat han minst av allt var någon bohème, var han dock i sitt tänkande och bedömande av andra människor frigjord och okonventionell. Denna kontrast är emellertid närmast att betrakta som en följdriktig konsekvens av hans utomordentligt stora krav på sig själf, hans idealism och djupa ödmjukhet. Och av samma skäl traktade han aldrig efter publicitet och allmän uppskattning. I ett brev till Peters vintern 1916 skriver han:

»Det är egentligen nog rätt underligt, att jag aldrig kan känna det så nu, men för min nuvarande sinnesstämning har jag att tacka det intensiva känslolif jag förr lefde och kände — då jag så väl som hvarje annan yngling drömde mina storhetsdrömmar och drömde om ära och applåder. Den drömmen var så stark, att när verkligheten lärde mig lifvet, mitt inträngande i mig själf blef så mycket starkare än hvad det annars kunnat blifva. Ödmjuk måste hvarje konstnär vara, ingenting fås eller ernås utan arbete samt erkännande af andras förtjänster. Den som själf tror sig vara den ende store, den är redan död — hans andlighet är i saknad af det som sätter sin prägel på hvarje ädelt konstverk.» . . . »Nu för tiden lefver jag i musikaliskt hänseende så helt inom mig själf utan tanke på yttervärlden, att dess omdöme på intet sätt inverkar på mitt behof af arbetet eller på sättet, hvarpå jag arbetar.»

Detta sista uttalande visar också, att han trots sina höga krav på oegennyttia ändå skapade egoistiskt i viss bemärkelse. När källsprånget fick sitt fulla utlopp efter Sturm- und Drangtidens vända, arbetade han energiskt, oavbrutet och s. a. s. för komponerandets egen skull. Han var full av iver när han kommit i gång och njöt därav i fulla drag, men när han blivit färdig — »då var det roliga slut», då lades manuskriptet undan på en ständigt växande hög: »Ja intet är som detta — man är formligen berusad sedan man fått något färdigt, berusar sig tills man blir led åt det, och inte på lång tid vill se det. Sedan är man nog omigen glad åt det.»¹ Vad som intresserade honom var att ständigt söka det mest äkta, djupa konstnärliga uttrycket, oberoende av konventionella normer. Huvudsaken var innehållet, icke medlen:

¹ Ur brev till F. Peters 26 jan. 1918.

»Hur mycket skref jag ej i tidningarna för Ture (Rangström), då hans första brytande saker kommo och uthvisslades till och med. Jag predikade om detta, att det andliga innehållet var det första som skulle bedömas — mot färgen kunde man ju ställa sig sympatisk eller antipatisk.»¹

Som resultat i denna strävan efter äkta uttryck äro många verk experimenterande och osammanhängande, andra däremot pärlor av ingivelse och skönhet, det stora flertalet uppvisar en egendomlig blandning av båda egenskaperna.

Självtalade han alltid en smula förringande eller raljant om sina färdiga verk, originella äro också ofta hans försök till beskrivningar av sina egna verk. Om pianosonaten nr III, op. 34 skriver han bl. a.:

»Och nu har faen flugit i mig att skriva en pianosonat — började forma ett anländt motiv i går. O glädje — rent klassiskt i sin enkelhet, men efter ett par takter! — o ve! — Gunnar (den konservative brodern) får ondt i magen. Nå det kanske inte blir något af alltsammans — ofta duger ett motiv en bit men så är det stopp», och några dagar senare: »Har nyss skrivit första satsen på sonaten för piano — en långsam vacker inledning, sen blir det vildt med några små lugna afbrott, samt en virrig abrupt avslutning med ett par lugna C-dursackord.»²

I yttre avseenden fortsatte Mankells levnad under världskriget och efterkrigsåren samt 1920-talet lugnt, hans plats i musiklivet förblev tämligen undanskymd, men målmedvetet arbetade han vidare. Den kompositoriska verksamheten upptog allt mera tid, efterkrigsåren voro kanske de mest produktiva. Några år före hans död upptäcktes, att han hade sockersjuka, men man kunde icke tillförlitligt fastställa när detta börjat. Insulinbehandlingen betraktades tydligen fortfarande med skepsis på vissa håll, ty han ålades omedelbart föra sträng diet. Denna tog på kort tid krafterna ur honom. Han började tyna bort, men skaparkraften var oförminskad, och med darrande piktur nedtecknade han de sista balladerna och fantasisonaterna. Efter en mycket kritisk period på hösten 1929 blev han på senvintern plötsligt vitalare och friskare än på länge, men snart togo krafterna åter slut, denna gång för alltid. Henning Mankell dog den 8 maj 1930.

Av de minnesrunor som skrevos vid hans bortgång framgår, att han ingalunda var glömd, och att man börjat förstå det säregna och betydelsefulla i hans tonkonst. Men kanske ännu starkare betonades, att en sällsynt nobel och helgjuten människa gått ur tiden med honom. Odal Ottelin, Mankells vän redan från skoltiden, skrev: »Självtalade han alltid en smula förringande eller raljant om sina färdiga verk, originella äro också ofta hans försök till beskrivningar av sina egna verk. Om pianosonaten nr III, op. 34 skriver han bl. a.:

¹ Till Peters 24/3 1918.

² Till Peters febr. 1918.

trängde Henning Mankell sig aldrig fram, gjorde aldrig reklam för sig. Han älskade konsten för dess egen skull, utan bitankar på egen berömmelse eller framgång. Ty försynthet och flärdlöshet var ett dominerande drag hos honom. Stilla gick han sin väg fram. Han var en ovanligt sann människa. Sin vänskap förde han aldrig på läpparna, men man kände att den fanns i hjärtat. Hans stilla försynta väsen med dess enkla, självfallna lugn och dess norrländska skygghet att blotta det innersta bar förvisso längst inne på en idealitetens lidelse, som i tonerna fick sin utlösning, med detta skapandets vånda och lycka, som är konstnärnaturernas stora gåva och höga öde.»¹

Henning Mankells stil är ovanligt självständig. Sent och efter mödosamma år av försök och tvivel lyckades han tillägna sig egna uttrycksmedel, nådde han en personlig stil. Han var ingen himlastormare eller streber, han högaktade alltid de gamla mästarna men var hela livet mån om att bibehålla sinnet öppet och mottagligt för nya intryck. Hans utgångspunkt är knappast originell, men hans senare produktion förlorar småningom kontakten därmed. Formvärlden är ursprungligen Chopins, harmoniken färgad både av Chopin, Liszt, Grieg, Sjögren och begränsad kännedom om de franska impressionisterna, klavérsatsen Chopin-Lisztisk. Med sund musikerinstinkt reagerade han mot de nyaste tyska strömningar, som Schönberg representerade; hans utgångspunkt var icke upplösning utan en tämligen konventionell senromantisk formvärld. Framförallt de griegska klangmedlen förekomma flitigt i hans tidigaste försök, och den långa violinsonaten a-moll op. 2 är starkt influerad av Sjögren. Under påverkan av samtidens sökande efter nya medel i expressiv riktning har hans egna djärva kadenssprängningar och fria enharmonik vuxit upp ur senromantikens tonalt centrerade och relativt logiskt betingade stil.

Från Chopin hämtade han en rad formschemata såsom ballad, nocturne, preludium, impromptu, vidare förekomma intermezzi och fantasisonater; många element i klavérsatsen med dess fria arabesker äro chopinska. Även Liszt har gett impulser i samma riktning. På senare år intresserade Mankell sig i hög grad för h-mollsonaten. Det griegska pianostyckets egenartade, ofta quasi-impressionistiska medel gå igen i hans egen produktion. Under 20-talet lärde han också känna Debussy, Ravel och Scriabin. Om den sistnämndes sena »sonater» har han f. ö. uttalat sig direkt negativt.

¹ I Hernösandsposten torsdagen 15 maj 1930.

Mankells stil är övervägande homofon med det melodiska och det harmoniska fast sammanknutna. Intresset för melodiken resulterar i en viss självständighet i stämföringen, särskilt i kammarmusiken, men någon polyfoni i ordets egentliga bemärkelse förekommer icke. Mankell har aldrig behärskat den stränga kontrapunktiska satsen. Den harmoniska storkadensen vidgas till att omfatta c:a 7 à $\frac{8}{12}$ av kvintcirkeln (Sm till Dpd), men är, såsom man kunnat vänta, vanligen relativt enkel och överskådlig, även om detaljerna äro aldrig så förvirrande. I snart sagt samtliga verk finnes ett bestämt tonalt centrum.

Subdominantiska kadenstyper överväga. Normalkadensen T S D T har vidgats just på den punkten, t. ex. i flertalet ballader samt i många av preludierna och intermezzona m. fl. En annan vanlig typ är den, som strängt taget aldrig kommer utanför sin harmoniska medelpunkt. Endast i enstaka fall förekommer en rent dominantisk spänningskurva (t. ex. op. 42: 2). Storkadensens logiska uppbyggnad kring ett tonalt centrum väger tungt vid bedömandet av den mankellska »impressionismen». Den mankellska klangvärlden är ett rikt forskningsfält. Här skola endast ett fåtal typiska medel beröras.

Enharmoniken är kadensutvidgningens grundval med dess möjligheter till djärva utflykter och dess falska logik. Vid en analys av det harmoniska detaljskeendet stöter man på stora svårigheter. Det är normalt hos Mankell, att långa avsnitt med elliptiska förkortningar förekomma, utan att ett tonalt centrum klart representeras av en entydig klang; då dessutom detta parti modulerar från ett centrum till ett annat, har man en harmonisk följd, som är utomordentligt vanskelig att analysera. En analys, som icke träffar det sammanhang komponisten själv känt, medvetet eller icke, är av tvivelaktigt värde, den blir lätt konstruktiv och hypotetisk.

Övergång från en tonart till en annan sker ofta utan egentligt modulationsmedel. Genom att kadensen vidgats i så hög grad kan man sällan tala om verkliga modulationer, snarare bör man tänka sig ett enda tonalt centrum. Då hela det harmoniska förloppet är flytande, dynamiskt, ske tillfälliga, oförmedlade utvecklingar även till ganska avlägsna centra sällan överraskande. Kromatiskt förskjutna klanger (t. ex. nonackord), modulationer med »latent tonikor», funktionslösa bildningar av olika slag samt ständigt återkommande dubbelfunktionsklanger (el. dubbeltidiga) bilda tillsammans ett klangförlopp, vars logiska grundval beträffande detaljskeendet är synnerligen tvivelaktig. Men även där slumpen spelar in, ha dess följder intresse, om de kunna påvisas gång på gång.

Rena treklängsfunktioner äro genomgående en sällsynthet liksom så ofta under denna tid, då de okomplicerade, »naturliga» harmoniska medlen började anses triviala och utslitna. I stället finner man en riklig flora av dubbeltidiga klanger.

Åtskilliga av dessa klanger ha karaktären av förhållningar, ofta utan upplösning; vanligen kan också ett element i klangen betraktas som ett ackordfrämmande tillägg. Framför allt op. 55—65 från den »motoriska» perioden höra till denna harmoniska typ. Kärvare medel än eljest överväga, de mjuka klangerna av septim- och nonackordstyp undvikas. (Jfr notexempel 1 a.)



Notexempel 1 a. Sonatinrondots första takter; prov på denna periods motoriska stil. Ur op. 63, Sonatin för piano.

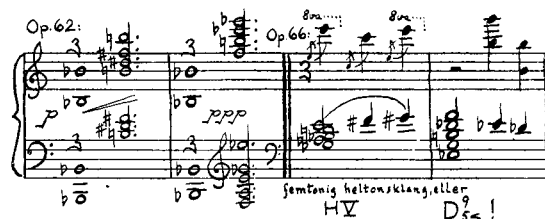


Notexempel 1 b. Exempel på expressivt-romantiskt, nästan operamässigt motiv.

Förutom dessa klanger, varav en *samtidigt* kan innebära två funktioner, förekomma sådana, som kunna tolkas som två olika funktioner, d. v. s. äro dubbeltidiga. Till dessa höra framför allt vissa heltensklanger (ackordderivat ur heltensskalan), som trots sin byggnad ändå kunna inlemmas i funktionssammanhanget; de kunna exempelvis tolkas som nonackord med altereringar eller som förhållningar.¹ Ofta läggs dessa ackord upp som arpeggioklanger över flera oktavers

¹ Jfr fotnot i inledningen.

omfång, »regnbågsklanger» av sällsynt klangskönhet. I dessa utbredda ackord förekomma förutom heltonsseriens material även främmande toner, vilka varken kunna tolkas funktionellt eller höra till heltonsklangen. Detta faktum samt heltonsklangernas plats i det funktionella sammanhanget gör, att de knappast kunna uppfattas som en medveten kliché hos Mankell i samma mening som hos Debussy, där de vanligen förekomma renodlat, stereotypt:



Notexempel 2. Exempel på heltonsklanger.

Bland andra rena klangmedel må nämnas nonackorden, där Mankells »klangförälskelse» starkast visar sig. Ehuru han eljest sorgfälligt söker undvika alla banala medel, riskerar han på denna punkt att draga ner sin exklusiva, originella stil. Dessa rena klangmedel förekomma stundom som ett slags »oaser» mitt i eller efter ett motoriskt avsnitt; »klangfermater» av denna art äro sannolikt att uppfatta som ett rent impressionistiskt drag hos Mankell, allrahelst då en sådan får inleda ett fritt, improvisativt parti. Detta understrykes också av att det harmoniska sammanhanget samtidigt avklippes:



Notexempel 3. Ur op. 54, nocturne för violoncell och piano. Exempel på raffinerad och originell klangverkan.

Harmoniken är i högsta grad sammanknuten med melodiken, och melodiska element kunna omvänt antaga ackordisk karaktär i form av brutna ackordföljder, vilka alltså samtidigt äro att uppfatta melodiskt och harmoniskt. De enklaste melodiska element kunna

innebära viktiga förändringar i harmoniskt avseende, framför allt i många originella förhållningsackord. Harmoniken kan t. o. m. helt underordnas melodiken, t. ex. då motoriska ackompanjemangsfigurer beledsaga en längre melodisk båge, vilken spännes till synes fritt från alla harmoniska hänsyn. Melodiken är knuten till både harmonik och rytmik så fast, att man närmast får föreställa sig den musikaliska idén hos Mankell som på en gång *klang, rytm, melodi och klangfärg i ett odelbart helt*.

Endast sällan förmår Mankell arbeta så sakligt och relativt hantverksmässigt, att han lyckas genomföra ett tematiskt arbete, och där detta delvis försöks, rinner tanken snart nog ut i fria, allt annat än arkitektoniskt planerade, partier, där dynamiska och rent pianistiska element bli formgivande. Naturligtvis finnas undantag härifrån, men logiskt tematiskt arbete var honom i stort sett främmande. Man bör därför hellre tala om melodiska *motiv* än om tematik. Dessa motiv äro ofta fantasirika och av starkt expressionistisk spänning. De kunna stundom tjäna som melodiskt material för stort anlagda kompositioner, men bearbetas utomordentligt fritt, byggas in i figurativa och melodiska helheter, omformas, förändras och styckas — till synes. I själva verket kan man icke avgöra i vilken utsträckning detta motiviska sammanknytande skett undermedvetet. I balladerna är detta sammanhang särskilt påtagligt. Den formella ramen saknas där i vanlig mening, det tematiska arbetet likaså, det funktionella sammanhanget förefaller ofta slumpartat, ibland med luckor eller (undermedvetna?) ellipser; men ändå präglas dessa verk, fränsett att de tidigaste äro synnerligen svulstiga, av en enhetlighet i känslan, som sammanhåller de olika delarna som med en magisk kraft. Förutom att denna helhet kan få sin psykologiska förklaring har den sin musikaliska närmast i denna vaga motiviska sammanknytning, som ofta kan vara nog så svår att följa. Även utan att analysera förloppet kan man förnimma denna helhet, kanske på ett sätt som liknar komponistens eget sätt att känna:



Notexempel 4. Ett tämligen klart exempel på balladernas motiviska sammanknytning. Ur op. 6, Ballad I c-moll.

De melodiska motiven kunna indelas i två huvudgrupper med avseende på sitt innehåll och den inneboende kraften: å ena sidan väldiga, expressiva melodibågar med stark kvintspänning, å den andra stillastående, sönderstyckade ansatser. Det torde dock icke vara liktydigt med å ena sidan expressionistisk, å andra sidan impressionistisk melodik.

Den förstnämnda typen presenteras vanligen över eller under en ackompanjerande figur av något slag, nästan alltid trioler eller sextoler; byggd med symmetriska taktmotiv och periodik, med stor ambitus och kvintspänning kan denna melodiska typ omöjligen kallas impressionistisk. Romantiskt patetisk är melodiken t. ex. i preludiet till sviten op. 16, pianokonsertens första sats och pianotriön, i samtliga fall med symmetriskt fördelade tyngdpunkter. (Jfr notexempel 1 b och 6.)

Den andra melodiska typen saknar så gott som all melodisk spänning. Den består av motiviska ansatser, föga mer än ett eller ett par taktmotiv, vilka avbrytas, upprepas, varierar; de motiviska ansatserna rinna ut i rena »klangtakter». Ibland undvikas också ledtonerna.

En rytmisk-melodisk uppbyggnadsprincip som Mankell använt i mycket stor utsträckning är sekvensen. Stundom är hans sekvensbehandling ett ypperligt uttrycksmedel, men ganska ofta bli de triviala och tröttande.

Rytmiken kännetecknas omväxlande av kärv pregnans, motorisk likformighet och diffus upplösning. I det första fallet är rytmiken främst betingad av melodiken: kantiga, vildvuxna, språngfyllda motiv få kantiga, kraftfulla rytmer, i det sistnämnda är den underordnad klangen. De rent motoriska figurerna äro oerhört vanliga i Mankells produktion och behärska helt den femte perioden op. 55—65. Mankell har framför allt älskat triolrörelser; så gott som alla hans figurer och löpningar, åtminstone av motorisk art, röra sig i trioler eller sextoler. Kanske fann han denna figur mjukare, mera »musikalisk» än den fyrdelade. Ofta får dock även den motoriska ackompanjemangfiguren tjäna som ett levande, vibrerande klangunderlag till det melodiska motivet. (Jfr notexempel 7.)

Satstekniken är således tämligen enhetlig, men ändå upprepar Mankell sig sällan — hans säregna klavérsats, hans rytmiska, harmoniska och melodiska medel bli i stället ett smidigt medel i hans händer. Endast sällan går han till överdrift.

Ett typiskt rytmiskt medel, som återfinnes hos många impressionister, är en melodisk-rytmisk »betoning» av den starka takt delen,

t. ex. genom en oregelbunden liten figur. Även Mankell använder sig av detta men icke såsom ett upplösande element, utan tvärtom som ett accentuerande.

I de rent klangbetonade styckena blir även rytmiken lösligare, men oftast även i dessa sammanhang klart taktiskt och periodiskt betingade.

Periodiken är förvånansvärt enkel och klar. I de större verken, t. ex. kammarmusikverken och pianokonserten är den i huvudsak symmetrisk och entydig. Sammandragningar av olika slag äro på andra håll vanliga: periodiken underordnas den motiviska strukturen, men det är intressant att se hur Mankell i sina skisser ofta ändrat en ofullständig period till en fullständig. Ibland kunna sammandragningarna resultera i en slags tretaktsperiodik.

Impressionistiska effekter förekomma mera sällan, såsom undvikandet av starka takt delen.

Henning Mankell är aldrig formlös, men han lyckas sällan arbeta in formen som ett organiskt element — det stannar vid schemata, pasticheförfarande, så länge han inte frigör sig och skapar sina egna formmedel. Rubrikerna nocturne, intermezzo, ballad, preludium liksom grundvalen för hela klavérsatsen peka som sagt på Chopin. Småformerna, preludium och nocturne, hållas helt inom den tredelade liedformens ram, vanligen med reprisdelen varierad eller förkortad.

Den mankellska balladformen är däremot en alldeles egen skapelse. Den närmaste chopinska utgångspunkten är den sista balladen. Uppbyggnadsprincipen följer inga arkitektoniska lagar och den tematiska sammanknytningen är tämligen vag. Istället är det *pianistisk-dynamiska* faktorer som upphöjts till formprincip. I likhet med den sista Chopinballaden svävar satsen lätt ut i pianistiska partier med ganska lösligt sammanhang.

Sonatformen förekommer i pianokonserten, kammarmusiken och pianosonaterna, varibland märkas de sex fantasisonaterna. Genomgående kan sägas, att de första satserna i varje verk äro de bästa i alla avseenden. Formen är ganska redigt men samtidigt mycket fritt behandlad. Den balans och den symmetri man kan fordra av ett verk med klassisk sonatform finner man dock mera sällan. Sammanhangen fördunklas ofta av improvisatoriska utflykter och alltför självständiga episoder. Att exempelvis många funnit pianokonserten osammanhängande och virrig beror närmast på de alltför utdragna överledningspartierna samt det harmoniska detaljskeendets fångslande djärvheter, vilka lätt fånga tanken så, att den logiska kontinuiteten förbises. Detta gället även exempelvis altviolinsonaten.

I fantasisonaterna hänga alla satserna tillsammans med mer eller mindre otydliga gränser. Tempoändringarna äro många och sammanhangen ofta tämligen oberoende av den klassiska sonatformen. Rikedomen på idéer, det stora antalet skiftande, kontrasterande partier och sättet att motiviskt sammanknyta verkets delar peka förr hän mot Liszts h-mollsonat, vilken sysselsatte Mankell mycket under denna tid. Den ledmotiviska behandlingen är dock mycket mindre medveten och genomförd hos Mankell.

Med utgångspunkt från det subjektivt-innehållsliga har Mankell även på denna punkt brutit mot tradition och normer och följt sin egen intuition. I sin balladstil och i sina fantasisonater har han skapat originella, delvis nya former. Olyckligtvis äro många verk ojämna, och geniala uppslag och idéer sammanhållas illa av sämre gods. Komma fördenskull flertalet större verk av denna anledning att glömmas och sällan uppföras offentligt, bör hans »Klein-kunst» kunna leva länge som exotiska blomster i vår karga nordiska musik.

Klavérsatsen är måhända den bästa som skrivits i Sverige. I de tidigare verken användas de nya medlen ibland en smula osmidigt, men dessemellan, liksom i de 10 sista opusen, når han en mångsidig, välklingande och klar klavérsats. De tidigaste balladernas svulstiga passage- och oktavspel ersättas i de sista av en nästan torftig faktur. Klavérsatsen hos denne pianokomponist är identisk med hela hans stil i övrigt med dess olika melodiska och rytmiska typer, dess regnbågsklanger och ackompanjemangsfignurer. Den Liszt-Chopinska utgångspunkten kompletteras ibland med element från Brahms' mäktiga och avrundade klavérsats eller — på senare år — ett visst inflytande från Debussy och Ravel. Men detta sistnämnda inflytande sammanföll med den period, då hans egen klavérsats nådde sin mognad och han som naturlig utvecklingsfas nådde fram till enklare medel:



Notexempel 5. De sista verkens torftiga medel nå måhända de bästa resultaten. Ur op. 74. nocturne.

Stråkinstrumentens och orkestrens satsteknik lärde Mankell sig aldrig riktigt behärska. Hans violin- och violoncellverk, kvartetter, pianoensembler och orkesterverk vittna om en viss kännedom om instrumentens karaktär och behandling, men den inspiration, som instrumentets tekniska resurser och egenart förmår ge »stråkmänniskan»-komponisten saknade han givetvis. De melodiska linjerna löpa ofta oberoende av sådana synpunkter, s. a. s. en smula självsvaldigt. Därför ligger hans stråksats icke alltid väl till för instrumenten. De utomordentligt ömtåliga stråkstämmorna äro vanligen mycket självständigt utformade och totalklangens känsligt avvägd:

Notexempel 6. Ur pianotriön op. 21. Obs. stämföringens självständighet.

Beträffande orkesterbehandlingen må endast sägas, att den ofta blir alltför kompakt och homogen. Endast i pianokonsertens andra sats har Mankell lyckats skriva en god orkestersats, där har han däremot uppnått ovanliga och klangsköna effekter.

Då det gällde att tonsätta dikter hade Mankell den formella och innehållsliga ramen given i själva texten. Detta torde ha varit ett värdefullt stöd för honom. Med fint sinne för dikternas stämningsvärde och väl avvägt begagnande av madrigalismer har han i några

fall skänkt de dikter han valt en genial musikalisk klädnad. I sina tidigare sånger, både de första utan opustal och op. 29 (fem sånger till dikter av Bertil Malmberg) använder han ännu en smula ytliga medel, men i op. 49 och framför allt i op. 51, fyra sånger ur Hans Bethges »Arabische Nächte», når han ett osedvanligt djup och en efter texten utomordentligt väl avstämd uttrycksfullhet. Det är friska, originella sånger med stämning och glödande intensitet, värda att återuppväckas. De rönste stor framgång redan vid uruppförandet 16 november 1928. Den smidiga anknytningen till språkets egen melodi och rytm med nära nog quasirecitativiska tendenser samt den harmoniska kadensbildningen peka på samband med Sjögrens vokallyrik; eljest äro dessa verk, liksom Mankells produktion i övrigt, ovanligt självständiga, de verka nästan sydländska i den rika svenska romansfloran:

Notexempel 7. Ur op. 51. I dessa sånger når Mankell en verklig höjdpunkt. Obs. de typiska ackompanjemangsfigurerna samt det harmoniska förloppet.

Notexempel 7. Ur op. 51. I dessa sånger når Mankell en verklig höjdpunkt. Obs. de typiska ackompanjemangsfigurerna samt det harmoniska förloppet.

Den gestaltpsykologiska helhetsuppfattningen har visat, att detaljanalysen endast förmår förklara tämligen ytliga företeelser, ehuru dess resultat icke kunna bli direkt felaktiga. Det torde emellertid bli nödvändigt att gå en smula djupare och undersöka olika inställningar till det musikaliska materialet som medel eller mål, d. v. s. till musikverkets psykologiska förutsättningar, i den mån detta överhuvudtaget är möjligt. Härvid är problemet om objektivt och subjektivt skapande, såväl som objektivt och subjektivt lyssnande viktigt, vidare frågan om absolut-musikaliskt eller utommusikaliskt innehåll. Givetvis beträder man här ett gungfly, där gränsen mellan vetande och gissning är upplöst. Det är farligt att schematisera och uppställa antingen — eller: den objektivitet man söker upprätthålla blir oftast en chimär. De skenbart kontrasterande aspekter som nedan nämnas äro i själva verket sidor av samma sak — individens konstnärliga formande av det musikaliska materialet.

Mellan »absolut» musik, där det subjektiva innehållet är reducerat, och ren programmusik kan man naturligtvis tänka sig oändligt många grader; schematiskt kan förutom dessa (nästan aldrig renodlade) yttergränser en viktig mellanform urskiljas: musik med omedvetet utommusikaliskt innehåll (månända skall det visa sig, att all musik hör till denna typ). I det sistnämnda fallet finner konstnären i musiken ett naturligt medium för sina känslor, stämningar och associationer, även om dessa såsom primärt material icke konkret nå upp till medvetandet. Möjligheten att fritt kunna gestalta dessa intryck, känslor och föreställningar genom den skapande musikaliska fantasin är målet, icke att skapa ett formstarkt arkitektoniskt monument med rent musikaliskt innehåll; musiken blir icke endast mål utan även medel.

Henning Mankell hör närmast till denna kategori. Efter att under många år fåfängt försökt finna en egen stil på traditionell botten tvingades han av sin egenartade (musikaliska?) fantasi och sitt fåfänga sökande efter adekvata uttrycksmedel att slå in på nya, på egna vägar. Stämningar och känslor voro primära, ofta härstammande från naturupplevelser, vilka alltid voro väsentliga för hans inre värld, ehuru de kanske icke alltid behövde återuppstiga till medvetandet för att göra sig gällande. Inför denna expressiva omedelbarhet fingo primärt musikalisk form och logik vika, de ersattes i stället av en subjektiv »känsliform».¹

¹ I ett brev till Liljedahl (1892?) skriver han själv om sitt sätt att skapa: »Vilken makt har ej tonerna! De framlocka för ens öra de inre känslorna förverkligade, nästan förkroppsligade. Den ena bilden står i sammanhang med den andra, melodien sammanbinder sig den ena med den andra, och tonernas tjuvskrik är underbar. Är det då märkvärdigt att man älskar dem? Nej, det måste vara så. Den själ, som blivit öppnad för dem, måste helt hänge sig åt dem. Och man är lycklig så länge det varar. Kan man förklara huru på en gång alla strängar och fibrer i ens inre kunna börja röras, huru allt, sorg och glädje, kärlek, vänskap kunna sammanblandas till ett helt. Ett helt som ger sitt uttryck i de toner man framskapar, belysta av just det poetiska elementet, som måste ingå i varje sådan känslöstämning. Huru underbart är ej detta rike, huru underbart god ej den, som i vår själ nedlagt förmåga att kunna få blicka in i denna värld och, om än för kort tid bara, få njuta av dess skatter. Ty man njuter! och måste man ej det, då alla själsfibrer harmonisera med den själ inom musiken som sammanbinder de var för sig stående harmonierna. Tanken slingrar sig hit och dit, och den sympati, som finnes mellan min själ och tonernas själ, leder mina fingrar . . . Än brusar det vilt, än lugnar det sig, än bortdör melodien småningom i ett ackord — tanken stannar då. Men snart kommer en ny idé, som tvingar fingrarna med sig. Fingrarna äro som ett slags medium. Om du visste vilken behaglig känsla det är att så försjunka och glömma allt utom det man ser för sina ögon.» Detta egna

I intimt samband med det icke analyserbara i Mankells musik står frågan om värdesättning. Forskningen hävdar med viss rätt, att ett värdeomdöme innebär bristande saklighet. Men likaväl som musiken innehåller objektiva eller subjektiva element kan en värdering vara subjektiv eller objektiv. Musikens primära eller sekundära betydelse — mål eller medel — avgör också värdeomdömet: man kan formulera som en allmän regel, att i samma mån som musikverket innehåller objektiva eller subjektiva element kan bedömningen därav bli objektiv eller subjektiv. Det finns ju musik, som man med historiskt perspektiv objektivt kan fastslå som god eller dålig, men då är hela dess väsen i motsvarande grad objektivt, opersonligt, föga färgat av konstnärens individualitet.¹

Ett värdeomdöme om Mankells musik måste i enlighet med detta resonemang bli subjektivt. Ty det rör sig om känslöbetnad, stämningssfylld musik i ovanligt hög grad. Olika människor måste därför uppfatta detta innehåll olika, beroende på den individuella erfarenheten och fantasin. Känslöresonansen beror på de associationer som komma till stånd, även om i allmänhet dessa känslöassociationers natur förblir dold för subjektet. Objektiviteten bedömer med säkerhet endast sådant som stil, form- och kadensbyggnad — yttre musikaliska medel av olika slag. Mankells musik måste värderas från en annan bedömningsgrund. Den är antingen oförståelig eller fångslande och stämningssmättad, beroende på åhörarens inställning — hans *sätt att lyssna*. Det analyserande lyssnandet kommer här till korta, fastnar gärna på harmoniska djärigheter och bizarra motiv. Förmår man lyssna på det rätta sättet förnimmar man den känslöhet som är grundvalen. Åhörarens inställning är av största vikt: det gäller återigen att se till det andliga innehållet, icke endast till »färgen».

En objektiv bedömning av de »objektiva elementen» i Mankells musik blir också försvårad. Han är varken formstark eller formlös i sin musik. (Enligt ett eget uttalande hade han alltid formen klar för sig i förväg, innan han började en ny komposition; orden må se-

uttalande beskriver bättre än någonting annat hans sätt att känna, hans lyriska och världsfrånvända läggning, hans nästan sinnliga njutande av musiken samt hans bundenhet till klaviaturen. Som man kunnat vänta har han alltid komponerat vid pianot.

¹ Den nederländska kontrapunktikens klara, fasta linjer är troligen det bästa exemplet på fulländning av det musikaliska materialets objektiva behandling och ur denna synpunkt kanske det mest absolut-musikaliska som existerat.

dan tolkas till hans fördel eller nackdel.) Formen blir alltid sekundär, underordnad innehållet, en slags »känslöform». Sett från de klassiska formernas utgångspunkt resulterar detta i att alltför långa överledningspartier och inskjutna fristående episoder fördunkla den logiska strukturen. Detta är särskilt tydligt i de större verk, t. ex. pianokonserten och altviolonsonaten, där den klassiska sonatformen användes; dessa eljest förträffliga verk, stilistiskt enhetliga och fulla av geniala idéer och uppslag, hotas allvarligt av de formella bristerna.

Balladerna äro som nämnts byggda efter andra principer, de präglas på en gång av känslöhet och tankeflykt. De sista verken, fantasisonaterna, anknyttande till Liszts h-mollsonat, ha samtidigt en viss organisk form, tematisk-motivisk genomarbetning (i några fall ytterst vag) och den »intuitiva» enhet, som präglar balladerna. Där eljest en klar form uppträder hos Mankell är den ren pastiche (sviten op. 16, ett friskt, intressant och ganska lättillgängligt verk, sonatinen op. 63 och violinsonaten op. 65 m. fl.). I fantasisonaten har Mankell skapat sig en egen form, som omöjligt kan bedömas och mätas efter den klassiska sonatformens måttstock. Denna form är ett resultat av känslöinnehållet och måste som sådant bedömas från fall till fall. Den improvisatoriska karaktären i många av Mankells verk gör, att de lätt synas sönderfalla i osammanhängande stycken; klanger och motiv förefalla skrivna på en slump. Men den som bedömer subjektiv musik subjektivt kan aldrig rätt veta, var gränsen går mellan komponistens konstnärliga brister och den egna inlevelsens oförmåga!

Som resultat av denna undersökning kan sägas, att Henning Mankells produktion utan tvivel hör till det originellaste och djäravaste som presterats inom svensk tonkonst. Det är en omväxlande och färgrik stil, inte lik någonting annat. Endast stämningssfärens egenart kan tolkas som ett nationellt drag; i motsats till Grieg saknas alla *ytte* medel i nationell riktning.

Beträffande problemställningen impressionism eller expressionism synes allt tyda på ett *både* — och. Gränsen mellan de skenbart polära begreppen förefaller synnerligen vag! Ungefär på samma sätt som de olika associationslagarnas ur subjektiv erfarenhetssynpunkt skilda aspekter logiskt sett kunna sammanfattas till en enda, bli i själva verket begreppen impressionism och expressionism objektivt sett två sidor av samma sak. I harmoniskt avseende innebär detta, att harmonisk upplösning och maximal kadensutvidgning i praktiken närma

sig varandra för att nästan sammanfalla. Mankells produktion belyser detta förhållande utmärkt. Någon eklektisk Debussyefterföljare var han i alla händelser icke, man må sedan värdera hans musik hur man vill.¹

FÖRTECKNING ÖVER HENNING MANKELLS VERK

Opus	Verk	Instrument	Datum	Anm.
Utan opus-tal:	<i>Nordisk dans</i> (efter norr-ländska gammalvals-motiv, uppptecknade av O. Ottelin), D-dur	piano	okt 1892	
	<i>Aften</i> , dikt av H. Rode, Fiss-dur	sång o. piano	juli 1899	
	<i>Stjernenatt</i> , d:o, Ess-dur	»	juli 1900	
	<i>Vuggevers</i> , ur »Kongesøner», drama av H. Rode, F-dur	»	juli 1900	
	<i>Min sorg er</i> ... av H. Rode, f-moll	»	okt 1902	
	<i>Nachtgang</i> av O. Bierbaum, Dess-dur	»	maj 1904	
Op. 1.	<i>Tema med variationer</i> , d-moll	piano	1900 el. 01?	
Op. 2.	<i>Sonata</i> , a-moll	violin o. piano	1900—01	
Op. 3.	<i>Andante</i>	»		
Op. 4.	1. <i>Melodi</i> , A-dur, 2. <i>Etyd</i> , giss-moll	piano	febr 1904	
Op. 5.	<i>Sonat nr I</i> , f-moll (ofullbordad)	piano	1908—09	
Op. 6.	<i>Ballad nr I</i> , ess-moll	piano	okt 1909	Utg. Br. & Hä.
Op. 7.	<i>Fantasi</i> , E-e	piano	dec 1909	
Op. 8.	<i>Ballad nr II</i> , b-moll	piano	mars 1910	Utg. Br. & Hä.
Op. 9.	<i>Ballad nr III</i> , giss-moll	piano	nov 1910	Utg. Br. & Hä.

¹ Till sist ett varmt tack till Henning Mankells närmaste och vänner för det material i form av manuskript, urklipp, uppgifter m. m. de ställt till förfogande; framför allt Herbert Westrells ingående kännedom om Mankells produktion har varit av ovärderlig betydelse.

Flertalet av Mankells verk äro kanske dömda att glömmas, men några vänta å andra sidan på publicering. Den svenska musikkulturen skulle kunna berikas med flera förträffliga pianoverk och några utsökta sånger ur hans manuskript-samling.

Opus	Verk	Instrument	Datum	Anm.
Op. 10.	<i>24 intermezzi</i>	piano	maj/sept 1910	
Op. 11.	<i>Ballad nr IV</i>	piano	jan 1911	
Op. 12.	<i>Två intermezzi</i> , D-dur och f-moll	piano	febr 1911	
Op. 13.	<i>Florez och Blanzejlor</i> , F-dur	baryton o. orkester		
Op. 14.	<i>Legend</i> , c-moll	orkester	1912	
Op. 15.	<i>Två nocturner</i> , h-moll o. c-moll	piano	sept 1911	
Op. 16.	<i>Suite</i> , f-moll (preludium-air-menuett-saraband-bourrée-pavane)	piano	sept 1912	
Op. 17.	<i>Andante</i> (A-dur?)	sång med piano o. orkester, text av Agrell	maj 1912	Utg. Nord Musikf.
Op. 18.	<i>Två nocturner</i> , e-moll o. ciss-moll	piano	mars 1912	
Op. 19.	<i>Sonat nr II</i> , f-moll	piano	nov 1912 febr 1913	
Op. 20.	<i>Fyra lyriska stycken</i> (ess, Ass, b, giss)	piano	sept/okt 1913	
Op. 21.	<i>Stråkkvartett nr I</i> , ciss-moll	stråkkvartett	1914	
Op. 22.	<i>Pianokvintett</i> , g-moll	pianokvintett	1914/1915	
Op. 23.	<i>Pianotrio</i> , d-moll	pianotrio	nov 1915	
Op. 24.	<i>Sju bagateller</i>	piano	mars 1916	
Op. 25.	<i>Tre nocturner</i> , a, ciss, g-moll	piano	maj 1916	Nr 1 och 3 utg. Nord. Musikf.
Op. 26.	<i>Två nocturner</i> , Fiss- o. B-dur	piano	sept 1916	
Op. 27.	<i>Tolv små lyriska stycken</i>	piano	sept/okt 1916	
Op. 28.	<i>Sonat för viola och piano</i>	vla o. piano	okt/dec 1916	
Op. 29.	<i>Fem sånger till dikter av B. Malmberg</i>	sång o. piano	mars 1917	
Op. 30.	<i>Pianokonsert</i> , d-moll	piano o. orkester	1917	
Op. 31.	<i>Två nocturner</i> , Ass-dur, b-moll	piano	jan 1918	
Op. 32.	<i>Berceuse</i>	violin o. piano		
Op. 33.	<i>Två nocturner</i> , G-dur, ciss-moll	piano	jan 1918	

Opus	Verk	Instrument	Datum	Anm.
Op. 34.	<i>Sonat nr III</i>	piano	{ febr/mars 1918	
Op. 35.	<i>Tre miniatyrer</i> (Scherzino, Melodia, Menuetto)	piano	juli 1918	
Op. 36.	<i>Nocturne</i> , ess-moll	piano	juli 1918	
Op. 37.	<i>3 preludier</i> , f, A, a .	piano	{ juli/aug 1918	
Op. 38.	<i>2 preludier</i> , h, E.	piano	sept 1918	
Op. 39.	<i>4 preludier</i> , f, Dess, b, B	piano	sept 1918	
Op. 40.	<i>3 preludier</i> , G, c, ess..	piano	okt 1918	{ Nr 3 utg. N. M.
Op. 41.	<i>3 preludier</i> , g, e, H.	piano	{ okt/nov 1918	
Op. 42.	<i>2 preludier</i> , c, Ass ..	piano	okt 1918	
Op. 43.	<i>3 preludier</i> , Ess, g, D .	piano	{ nov 1918/ jan 1913	
Op. 44.	<i>3 preludier</i> , d, F	piano	nov 1918	{ Nr 2 utg. N. M.
Op. 45.	<i>Nenia</i> , sorgmarsch b-moll	piano	april 1919	
Op. 46.	<i>Två lyriska stycken</i> (Skymning, Dyningar)	piano	{ april/maj 1919	
Op. 47.	<i>Nocturne</i> (»I skogen»), giss-moll	piano	juli 1919	
Op. 48.	<i>Stråkkvartett</i> , f-moll, nr II.	stråkkvartett	sept/okt 1919	
Op. 49.	<i>Två sånger</i> till text av E. Liljedahl.	sång o. piano	{ nov 1919	
Op. 50.	<i>Impromptu fantastico</i> o. <i>impromptu elegiaco</i> ..	piano	jan 1921	{ Nr 2 utg. N. M.
Op. 51.	<i>Fyra sånger</i> till texter ur »Arabische Nächte» av H.	sång o. piano	hösten 1921	
Op. 52.	<i>Sju miniatyrer</i>	piano	{ vintern 1921—22	4 st. utg. N. M.
Op. 53.	<i>1. Preludium</i> , <i>2. Ballad nr V</i> , g-moll, <i>3. Scherzo</i>	piano	juli 1922	
Op. 54.	<i>Notturmo</i>	violoncell o. piano	1922	
Op. 55.	<i>Variationer</i> , <i>final</i> och <i>fuga</i> över »känt motiv» (Gubben Noak)	piano	1922	
Op. 56.	<i>Tre preludier</i> (Dyningar, Sommar, Nenia)	piano	1922	Utg. N. M.
Op. 57.	<i>Andante med variationer</i>	piano	mars 1923	
Op. 58.	<i>Valse mesto</i>	piano	{ maj/juni 1923	

Opus	Verk	Instrument	Datum	Anm.
Op. 59.	<i>Tre legender</i>	piano	{ maj/juni 1923	
Op. 60.	<i>1. Barcarole</i>	piano	juli/aug 1923	Barcarolen utg. av Musikaliska Konstföreningen 1936
	<i>2. Kvällsstämning</i>			
	<i>3. Stormstämning</i>			
	<i>4. Svag dyning</i>			
Op. 61.	<i>Stråkkvartett nr III</i> , a-moll (sist a satsen endast skisser)	stråkkvartett	{ 1923—24	
Op. 62.	» <i>Les dix préludes</i> » (»les dix sfinxes») (karakteriserande och tillägnade olika vänner)	piano	{ juni/juli 1924	
Op. 63.	<i>Sonatin</i> , e-moll	piano	{ odaterad (1924)	
Op. 64.	<i>Tre preludier</i>	piano	{ aug/dec 1924	
Op. 65.	<i>Sonata pastiche</i> , a-moll	violin o. piano	{ nov 1924	
Op. 66.	<i>1. Nocturne</i> , <i>2. Ballad nr VI</i> , f-moll, <i>3. Etyd</i> , <i>4. Epilog</i>	piano	{ jan/mars 1925	
Op. 67.	» <i>Stilla afton i skärgården</i> » (preludium)	piano	juli 1925	
Op. 68.	<i>Sex klavérestycken</i> (I klosterträdgården, Romans, Oro, Från Öster, Elegi, Klockorna ringa)	piano	nov 1925	
Op. 69.	<i>Fantasonat nr I</i> , G-dur	piano	jan 1926	
Op. 70.	<i>1. Vision</i> , <i>2. Improvisata</i>	piano	{ febr/juni 1926	{ Utgivna på Nord. Musikt.
Op. 71.	<i>Fantasonat nr II</i> , E-dur	piano	okt 1926	
Op. 72.	<i>Fantasonat nr III</i> , a-moll	piano	{ nov/dec 1926	
Op. 73.	<i>Fantasonat nr IV</i> , centrum a-moll	piano	sept 1928	
Op. 74.	<i>Nocturne</i> , a-moll	piano	maj 1928	
Op. 75.	<i>Fantasonat nr V</i> , C-dur	piano	{ nov/dec 1928	
Op. 76.	<i>Fantasonat nr VI</i> ...	piano	aug 1929	
Op. 77.	<i>Ballad VII</i> , C-dur	piano	jan 1930	
Op. 78.	<i>Ballad VIII</i> (ofullbordad).			