

TOMAS BLOCK

Flammande land

KURT ATTERBERG OCH DEN UNGSVENSKA FALANGEN

Innehåll

Förord.....	7
Inledning	9
SVENSKARNA SOM FADERMÖRDARE.....	9
1. Positionsbestämning.....	13
Inledning	13
”90-talister” och ”10-talister”	13
Premisser för det följande.....	18
SPILLRA ELLER UNGSVENSK FALANG.....	22
Gruppens identitet.....	22
FST och STIM	23
”SPILLRANS” FYRA TONSÄTTARE	25
Kurt Atterberg	25
Ture Rangström.....	30
Natanael Berg	34
Oskar Lindberg.....	37
GRUPP ELLER INDIVIDER?	39
Umgänge och professionell verksamhet.....	39
Generationstillhörighet	43
Lansering i utlandet	45
SAMMANFATTNING	49
Mot en ungsvensk estetik	49
2. Den ungsvenska symfonin.....	50
ESTETISKT STÄLLNINGSTAGANDE	50
Inledning	50
Termer och avgränsningar.....	50
Svenska nydanare och europeiska bakåtsträvar.....	53
YTTRE KÄNNEMÄRKEN	54
Oskar Lindberg.....	55
Natanael Berg	56
Ture Rangström.....	61
KURT ATTERBERGS SYMFONIER.....	70

Den ungsvenske symfonikern.....	70
Första symfonin: Ungdomsverk och tidiga framgångar.....	73
Konsolidering av framgångarna.....	76
Tredje symfonin.....	78
Nationalism och folklighet.....	83
Personlig kamp och undergångsstämningar.....	86
Ökande internationell berömmelse och kontroverser	89
Krigssymfonier – estetiska och politiska ställningstaganden.....	90
Slutet (Ragnarök?).....	93
SAMMANFATTNING	96
3. Kurt Atterbergs musiksyn.....	97
INTRODUKTION.....	97
Atterbergs publikationer.....	98
ATTERBERGS MUSIKALISKA BILDNING	99
Autodidakten Atterberg	99
Följderna därav	104
ATTERBERG SOM MUSIKSKRIBENT.....	105
Journalistiska principer	106
Konstmusik och annan musik.....	108
Svensk musik	109
Klassiska mästare.....	113
Brahms, Wagner och Richard Strauss.....	115
Modern musik	116
ARTIKLAR PÅ 30-TALET	128
Får svensk musik ej längre vara svensk?	128
Melodiens förfall.....	133
Sammanfattning	138
4. Atterbergs musik till text	140
INTRODUKTION.....	140
ESTETISKA STÄLLNINGSTAGANDEN.....	140
Scenisk musik hos ungsvenskarna.....	140
DET ÄR SABBATSDAG I BYGDEN.....	142
REQUIEM	153
Bakgrund	153
Verkets beskaffenhet	153
Internationellt perspektiv	155
Analys	158

Atterbergs operor	163
HÄRVARD HARPOLEKARE.....	163
”Härvards” skiftande öden	164
Operans handling	165
Musiken.....	176
”Härvard” som idédrama	177
BÄCKAHÄSTEN	181
Ett skånskt sagospel.....	181
Scenario	182
FANAL	188
Atterbergs största operaframgång	188
Musiken i Fanal enligt Atterberg.....	192
Operans handling	193
Om Fanal som musikdrama – analytiska saker och ting	194
<i>Fanal</i> som idédrama.....	197
5. Atterbergs estetik.....	201
GRUNDDRAG	201
6. Atterberg och Tredje riket	209
Källor och litteratur.....	214
OTRYCKT MATERIAL.....	214
TRYCKT MATERIAL	214

Förord

Föreliggande skrift utgör slutpunkten i ett forskningsprojekt som finansierats av Vetenskapsrådet under perioden 2003-2005, och som haft institutionen för musikvetenskap vid Uppsala universitet som sin bas.

Min tacksamhet går till personalen vid en rad olika institutioner, som alla har varit synnerligen hjälpsamma och tjänstvilliga under arbetets gång. Det rör sig om Uppsala universitetsbibliotek (Carolina Rediviva), Svensk Musik, Sveriges Musikbibliotek och kanske allra mest Musikmuséet i Stockholm.

Jag vill också rikta ett stort tack till alla de, personal och studenter, som bidrog till att göra institutionen till en så inspirerande arbetsplats under den tid jag tillbringade där.

Ett alldeles särskilt tack måste riktas till mina föräldrar, Per och Eva Block, som varit till ovärderlig hjälp med såväl små som mycket stora ting, framför allt med korrekturläsning under arbetets allra sista fas.

Och slutligen ett tack till Stine, Andreas och Marius som stöttat mig längs vägen och alla visat ett sådant beundransvärt tålamod med mig.

Inledning

SVENSKARNA SOM FADERMÖRDARE

Under åtskilliga år dominerades all diskussion om de svenska tonsättare som debuterade under det tidiga 1900-talet av frågan hur de förhöll sig till det modernistiska kulturklimat som präglade Sverige efter andra världskriget. Den polarisering som följde härav ledde i stor utsträckning till att de tonsättare som inte entydigt kunde kategoriseras som i ett eller annat avseende "framåtblickande" istället snabbt klassificerades som "bakåtsträvare", bevarare av estetiska ideal från 1800-talet.

Detta har sin grund i sakernas faktiska tillstånd åtminstone i ett avseende. Med tanke på att Sverige förskonades från den samhällsomstörtning som första världskriget innebar, och följaktligen den konstnärliga omvälvning som kan symboliseras med namn som T.S. Eliot, eller inom musiken med den nya sakligheten eller neoklassicismen, inte befanns äga samma övergripande grad av relevans som utomlands. Detta innebär också att avståndet blir desto större då en ny internationalism gör sig gällande efter 1945. Brytningen mellan en tonsättare som Kurt Atterberg och ny musik efter andra världskriget är inte brottet mellan europeiska värderingar under mellankrigstiden och ny modernism, utan snarare en konfrontation mellan modernismen och den oskarianska epoken.

Ordet "fadermördare" som en karakteristik av svenskarna, hämtat från Gunnar Ekelöf och använt av Jan Lennart Höglund i samband med en skivinspelning av en Atterbergsymfoni, hade ett polemiskt syfte: det pekade på den närmast totala bortglömdhet som drabbat stora delar av den svenska konstmusikaliska repertoaren efter

tämligen kort tid.¹ Och det är onekligen så, att Atterbergs och hans generationskamraters musik nästan fullständigt försvunnit från repertoaren. Detta faktum förändras kanske inte i någon större utsträckning av att samma öde drabbat det mesta av svensk konstmusik från 1900-talet: en plats i musikhistorieskrivningen, men knappast någon tryggt bestående plats i konsertrepertoaren. En faktor som skiljer 1910-talsgenerationen från föregående och senare grupperingar i svensk musikhistoria, är däremot deras märkliga historiska mellanställning: genom att de hör till 1900-talets musikliv uppfattas de sällan som en del av den centrala nationalromantiska fåran – trots att deras verksamhet rent kronologiskt sammanfaller med åtskilliga av de centrala verken i denna fåra, som tillkommit under de första decennierna under 1900-talet snarare än under 1800-talet. Eftersom de valt att distansera sig från de utpräglade omprövande och nydanande estetiska riktningarna under samma tid, hamnar de dock utanför resonemang som bygger på modernitet, och associeras närmast med föregångarna.²

Syftet med denna undersökning är tudelat: Å ena sidan är avsikten att bringa reda i Kurt Atterbergs estetik och konstnärskap, för att skapa en möjlighet att positionera honom i 1900-talets musikhistoria. Undersökningen koncentreras till de första decennierna av hans verksamhet. Detta beror inte bara på nödvändigheten av att begränsa omfånget på grund av Atterbergs ovanligt långa liv och omfånget av hans kreativa verksamhet. I större grad hänger det samman med en ambition att ta fasta på tonsättarens egna verksamhet och hans egna konstnärliga övertygelser. Atterbergs avogast inställning till det allra mesta av efterkrigstidens musik finns dokumenterad på skilda håll. Som en motvikt har det befunnits önskvärt att se närmare på den period då Atterberg debuterar, och med tämligen stor hastighet avancerar mot en position i svenskt musiklivs centrum. Vilka egna värderingar ger han uttryck för? Finns det några genomförda drag i

1. *Sinfonia funebre*. Musica Sveciae MSCD 620.

2. Se t ex Bo Wallner, *Vår tids musik i Norden*, s. 12.

de kompositioner som kommer till under denna period – som alltså uppmärksammas för sin egen skull, och inte som ”romantisk” eller ”konservativ” motpol till någonting annat? Utifrån dessa frågor motiveras de senare avsnitten av denna text, där Atterbergs verksamhet som tonsättare undersöks utifrån några betydelsefulla verk.

I de sammanhang där Atterberg summariskt presenteras som en motsats till 1800-talets musik – eller 1900-talets! – nämns han så gott som alltid som del av en gemenskap av tonsättare. Även om individuella drag och en personlig fysionomi snabbt framhävs, så definieras den generation som debuterade på 1910-talet just som en grupp. Det andra syftet är att undersöka i vilken utsträckning Kurt Atterberg faktiskt utgör en del av en grupp eller generation, i något mer djupgående avseende än bara att ha debuterat samtidigt med dem. Det är med denna frågeställning som utgångspunkt som det första kapitlet tar upp generationsindelningen som sådan till diskussion, och går vidare med de centrala tonsättarnamnen i 1910-talsgenerationen – de fyra som brukar nämnas tillsammans är Atterberg, Natanael Berg, Ture Rangström och Oskar Lindberg. Kapitel två är avsett att betraktas som en del av denna undersökning, och syftar alltså minst lika mycket till att diskutera huruvida det alls är relevant att tala om en gemensam gruppidentitet som till att fastslå särdragen i en sådan.

Det finns ett ytterligare tema, som hängt samman med denna undersökning ända sedan idén först dök upp för några år sedan, och som kanske fått alltmer ökande aktualitet. Det rör sig om dessa tonsättares politiska sympatier under andra världskriget. Det tycks i vissa kretsar i svenskt musikliv ha funnits ett underförstått avståndstagande från framför allt Atterberg utifrån uppfattningen att han haft nazistiska sympatier under kriget. Sympatisörer med Atterbergs kulturkonservativa inställning i andra sammanhang, liksom beundrare av hans romantiskt klingande musik har däremot ofta tenderat att bagatellisera detta område eller helt undvika det. Detta tema tas upp i ett eget avsnitt, som placerats efter diskussionen av Atterbergs estetik. Orsaken är naturligtvis dels att

bekantskap med de yttre fakta underlättar diskussionen av detta område. Dessutom visar det sig snart att det är mycket vanskligt att avge ett entydigt domslut i frågan om Atterbergs politiska uppfattning i förhållande till den nazistiska regimen, men att hans allmänna kulturella förhållningssätt och syn på musikkulturen underlättar ett resonemang om saken.

1. Positionsbestämning

Inledning

Som en utgångspunkt för diskussionen av den ungsvenska falangen som företeelse skall jag nu ge en kortfattad bakgrundsteckning, som med avseende på de viktiga estetiska aspekterna hos de unga tonsättarna tar sig an deras omedelbara föregångare i svenskt musikliv. Härvidlag skall inte den schematiska indelningen dras alltför långt – det kan vara värt att påpeka, att de ”äldre” tonsättare som presenteras som bakgrund var verksamma långt in på 1900-talet. Mitt centrala intresse är inledningsvis att ge en kortfattad orientering i konstmusikens ställning och vissa betydelsefulla tonsättares särdrag under tiden alldeles före sekelskiftet.

”90-talister” och ”10-talister”

Som ”90-talister” kan, lite schematiskt, räknas de tre betydelsefulla tonsättare som debuterade under detta årtionde, Hugo Alfvén, Wilhelm Stenhammar och Wilhelm Peterson-Berger.³ Sammanställningen av de tre namnen baseras på deras debut under detta årtionde, och på det faktum att deras ambitioner för den egna musiken i vart och ett av fallen gick utöver vad som varit gängse under 1800-talet. Alla tre skruvade upp ambitionsnivån för svenskt konstmusikaliskt skapande, alla tre hade ambitioner att bidra till de viktigaste stammarna i konsertrepertoaren genom instrumentalmusik i de större genrerna, och i två av fallen genom scenisk musik. I den sista kategorin var framgångarna blygsamma. Peterson-Bergers *Arnljot* är det verk som kommer närmast att med

3. Jonsson (red.), *Musiken i Sverige* (MiS), vol III, Stockholm 1992, del 3:12.

berättigande kunna kallas för en svensk nationalopera, med avseende på dess anspråk lika mycket som på den publika responsen gentemot verket, vid dess uruppförande och under åtskilliga decennier därefter.

I tiden sammanfaller de ökade anspråken för det symfoniska skapandet med en utbyggnad av musiklivet. Stiftandet av symfoniorkestrar och en ökande effektivisering av musiklivets olika aspekter däromkring hänger samman med skapandet av verk som kräver större organisationer för framföranden. Även om omfånget på denna utbyggnad till en början måste betecknas som blygsam, är det en principiellt viktig utveckling, som t ex när Konsertföreningen inleder sin verksamhet 1902, vilket på papperet fördubblar antalet professionella symfoniorkestrar i huvudstaden.⁴

Koncentrationen på språklig skönhet och fantasi, i kontrast mot den tidigare dominerande naturalismen, hos den litterära 90-talismen får alltså en parallell i tonsättarnas ökade anspråk för musiken som egen, självständig konstform. Det finns också några konkreta kontaktpunkter mellan de litterära 90-talisterna som framhäver parallellen: Stenhammars genombrottsverk som tonsättare var till exempel balladen *Florez och Blanzeflor* till text av Oscar Levertin, fullbordad då tonsättaren var endast sjutton år gammal.

Parallellen med 90-talismen inom litteraturen fortsätter också i och med att alla tre söker uttryck för det specifikt nationella, och rentav det lokala i musik. Ett generellt intresse för tonmåleri föreligger, där skildringar av den svenska naturen ges hög prioritet inom sinsemellan mycket olika genrer.⁵ Svensk folkmusik får också en ny aktualitet, och intresset riktas mot den både för dess egna värden

4. I praktiken dubbelarbetade musikerna i Hovkapellet i stor utsträckning i den nya orkestern. Så långt fram i tiden som 1923 förekom i pressen förslag om att rationalisera resursfördelningen genom att slå samman de två ensemblerna, en tanke som är svårbegriplig om inte dessa praktiska omständigheter är bekanta. Stockholmstidningen (ST) 1923-10-10.

5. Jonsson, op. cit.

och för de möjligheter folkliga melodier erbjuder som fundament för konstnärligt skapande.⁶

Ytterligare en anknytning som är tämligen omedelbar ligger i tonsättningar av dikt eller till och med direkt samarbete: Peterson-Bergers tonsättningar av Heidenstamdikter – t ex *Gullebarns vaggssånger*, och i än högre grad, samarbetet mellan Stenhammar och Heidenstam, främst i form av den berömda kantaten *Ett folk*.⁷

Å andra sidan finns det en annan konkret faktor som inte förringar tanken på en tonsättargeneration med gemensamma värderingar, men samtidigt gör det mycket problematiskt att utan vidare sammangruppera de tre tonsättarna. Det rör sig om det faktum att de tre männen inte kom särskilt väl överens personligen, för att uttrycka det milt.⁸ Huvudorsaken är ytterst att finna i Peterson-Bergers inställning till musiklivet som han gestaltade den i sitt berömda manifest som musikkritiker, alldeles i inledningsskedet av sin drygt trettioåriga bana som musikkribent i Dagens Nyheter. Han tog avstamp i sina egna, ansenliga, kunskaper inom europeisk musik, och sin förtrogenhet med musikestetiska frågor. Som sin enda möjliga ärliga utgångspunkt valde han den personliga, vilket innebar att all hans musikkritik uttryckligen skulle basera sig på personen Peterson-Bergers personliga inställning till den aktuella musikaliska situationen (dvs inte bara interpreterna vid ett givet konsertarrangemang utan kanske framför allt musiken och dess upphovsmän, men också huruvida ramen kring evenemanget var lämpligt).⁹ Och som en sista viktig punkt fanns den i många sammanhang mest avgörande dimensionen i *P.-B.*:s musikkritik, nämligen att han skulle slå fast de centrala punkterna och uttrycka dem så tydligt och ärligt som det bara var möjligt, utan att linda in budskapet på grund av personliga hänsyn. Detta har den konkreta innebörden att så fort Peterson-Berger konfronteras med en

6. Gunnar Ternhag och Jan-Olof Rudén (red.), *Hugo Alfvén. En vägvisare*. Stockholm 2003, s. 66f.

7. Sven G Svensson, *Tre porträtt*, Stockholm 1989, s. 254.

8. Op. cit., s. 257.

9. Wallner, *Vår tids musik i Norden*, s. 127f.

konsertertsituation, en eller flera musiker, ett eller flera verk av en tonsättare, som inte passar ihop med hans egna, strängt definierade kriterier på god konst, påpekar han det omedelbart i termer som är avsedda att inte kunna missförstås. Den kategoriska inställningen och stilistisk säkerhet leder ofta till briljanta formuleringar, vilket blir särskilt märkbart i de fall då något i en konsertupplevelse var så undermåligt att sarkasmer eller rena elakheter hölls för de mest lämpade reaktionerna från recensenten. Att Peterson-Berger var fast musiksribent i en av landets ledande morgontidningar under en så lång period som drygt 30 år, och därtill en av de högst avlönade medarbetarna, säger något om underhållningsvärdet i hans tidningstexter för allmänheten.¹⁰ Men det betyder samtidigt att Peterson-Berger under sin verksamma tid gjorde sig till ovän med fler och fler utövande musiker i huvudstadsregionen, direkt eller indirekt. Då han till slut lämnade DN var det delvis med hänvisning till den ökande isoleringen han upplevde från musiklivet omkring sig. Båda de övriga 90-talisterna hörde till dem han stött sig allvarligt med sedan begynnelsen – i båda fallen tämligen omgående, och genom principiellt avvikande syn på musiken som konst.

Det är dessutom möjligt att dra en schematisk skiljelinje mellan Peterson-Berger, som premierar uttrycket för den autentiska känslan högre än det konstruktiva draget i musikskapande, å ena sidan, och Stenhammar och Alfvén å den andra, där båda, på ganska olika sätt, lägger stor vikt vid de specifika tekniska musikaliska färdigheterna. Man kan säga att en skiljelinje från större delen av 1800-talet bibehålls, mellan de tonsättare som har ambitioner att utveckla musikaliskt hantverk på hög nivå och de som inte erkänner egenvärdet i sådan verksamhet. Ett inte ovanligt synsätt under dessa tidigare decennier, upprätthållet av Peterson-Berger, är tvärtom att sådana hantverkskunskaper är direkt skadliga, genom att de förtar spontaniteten och äktheten i den

10. Ibid.

ursprungliga inspirationen, utan att tillföra något av väsentligt värde.¹¹

Indelningen bör inte ses som särskilt kategorisk, eftersom alla tre delar en utpräglad romantisk grundsyn. Dessutom är det vanskligt att sammanföra den utpräglade känslomänniskan Alfvén och den mer beläste, och mer intellektuellt inriktade Stenhammar till en gemensam "riktning", även om uppenbara paralleller i deras produktion går att uppdriva. Deras personliga förhållande, i den mån något sådant alls existerade, präglades i varje fall inte av den öppna fientlighet som båda upplevde i förhållande till Peterson-Berger.¹²

Detta är inte platsen för någon utvidgad diskussion av de tre 90-talisterna och deras inbördes förhållande. Det räcker att konstatera att de tre utöver den kronologiska aspekten förenas genom några konstnärliga premisser, och genom sin verksamhet i ett musikliv som genomgick raska förändringar, samtidigt som den antagna "generationen" har en djup spricka genom olika estetiska förhållningssätt, och genom de odiplomatiska uttrycken för de skiljaktigheter detta ger upphov till.

Ytterligare en komplicerande faktor tillkommer i en linje som går åt andra hållet i tiden. Stenhammar blev en djupt respekterad lärare för Hilding Rosenberg, som i sin tur blev en fadersfigur för medlemmarna i Måndagsgruppen under åren efter andra världskriget. Detta gör att den allt dominerande grupperingen i efterkrigstidens svenska musikliv genom direkt anknytning så att säga "valt sida" i 90-talistgenerationen. Det analytiska och tekniskt inriktade synsätt som anlagts på musik längre fram under 1900-talet har lett till det totala underkännandet av den känslostyrda estetik som var den dominerande omkring sekelskiftet 1900. När

11. Broman, *Kakofoni storhetsvansinne eller uttryck för det djupaste liv? Om ny musik och musikäskådning i svenskt 1920-tal, med särskild tonvikt på Hilding Rosenberg* (diss), Uppsala 2000, s.86f.

12. Sven G Svensson, op. cit., s. 257.

det gäller Stenhammar kan man framhäva hans omsorgsfulla och reflekterande arbete kring komponerandet som intellektuell verksamhet. Hugo Alfvéns rent tekniska kunskaper blir på samma sätt en räddningslina, även då han använt dem som medel för programmusikaliska syften, som inte sällan är rakt igenom illustrativa. Men Peterson-Berger, som underkänner tekniken som självändamål, hamnar vid detta stadium om inte förr, ohjälpligt i marginalen.

Premisser för det följande

De tonsättare som debuterar något decennium efter 90-talisterna, och som grovt kan räknas som den följande generationen, hamnar i många avseenden i ett helt nytt sammanhang. För att återigen söka en litterär parallell, är det möjligt att hänvisa till August Strindbergs avståndstagande från 90-talisten på en rad punkter, men man kan också ta upp relationen mellan 90-talisten och den grupp författare som kallas 10-talisterna efter det decennium som de debuterat under. De yngre tonsättarna har ibland fått denna gemensamma beteckning, dock främst som kronologisk beteckning, veterligen utan att den litterära parallellen närmare berörs.¹³ I båda fallen leder en reaktion mot det högstämde poetiska tonfallet hos Heidenstam till en mer saklig inställning, inriktningen på rena skönhetsvärden i diktkonsten övergår till en användning av språket snarast som ett redskap för skildringen av verkligheten, och den nästan religiöst färgade hyllningen av hemlandet och bygden ersätts av en skarp, mer urbant inriktad litteratur.¹⁴ När det gäller 10-talisterna, är det dessutom så, att inte bara författarnas gemensamma stilistiska prioriteringar och det kronologiska sammanhanget knyter dem tillsammans. Ett gemensamt tema för dem, är att den föregående generationens fokusering på individer och dessas upplevelser i viss utsträckning

13. Åstrand, "Konstmusiken 1920-1945" i *Musiken i Sverige*, vol. IV, Stockholm 1994, s. 346f.

14. Avhandlingen om 10-talisterna!

också ersätts av skildringar av en given *grupp* och dess öden. Gruppkänslan inom denna författargeneration går alltså djupare än enbart yttre omständigheter, och avsätter resultat i en gemensam förskjutning av de författarmässiga prioriteterna.¹⁵

De tonsättare som brukar placeras i en motsvarande historisk position i förhållande till de musikaliska 90-talisterna, är framför allt Kurt Atterberg, Ture Rangström, Oskar Lindberg och Natanael Berg. De fyra brukar förknippas med varandra genom kronologiska omständigheter, och ofta antyds en gemensam musikalisk agenda. Nu måste det sägas att denna agenda antingen brukar definieras utifrån rent praktiska omständigheter, eller också definieras negativt.

De fyra namnen brukar placeras tillsammans därför att vid det första trevande försöket att skapa en intresseorganisation för svenska tonsättare, som misslyckades på grund av bristande uppslutning, var dessa fyra stockholmsbaserade musiker de enda som slöt upp kring gemensamma målsättningar. Ironiskt kallade de sig själva, i kölvattnet efter den kapsejsade intresseorganisationen, för "Spillran". Inte långt senare användes beteckningen "ungsvenskar" för första gången. Intresset har dock tenderat att även fortsättningsvis fokuseras på deras organisatoriska betydelse, snarare än deras konstnärliga produktion.¹⁶

Den negativa definitionen (i båda betydelserna av begreppet: en definition som utgår från avsaknaden av vissa egenskaper, och i pejorativ bemärkelse) utgår från kontrasten mellan de konservativa värderingar som dominerade det svenska musiklivet under 1900-talets första hälft, och strävan till modernitet och/eller modernism som gradvis fick ökad betydelse för att nå dominans under efterkrigstiden. Härvidlag definieras "Spillran", som en del av ett homogeniserat framstegsfientligt musikliv, som konservativa

15. Op cit.

16. Åstrand, "Konstmusiken 1920-1945" i *Musiken i Sverige*, vol. IV, Stockholm 1994, s. 350f.

motkrafter gentemot den utvecklingsvänliga anda som modernisterna representerar. Epitetet "bergmännen" i svenskt musikliv, lanserat av Hans Åstrand, exemplifierar detta synsätt, gärna kombinerat med Sten Bromans ungefär lika nyanserade "stockkonservativholm".¹⁷

En ganska egenartad omständighet är, att denna grupp hamnat utanför en stor del av den svenska musikhistorieskrivningen just genom svårigheten att placera dem i förhållande till den för olika författare önskvärda tyngdpunkten i redogörelsen. För de skribenter vars sympatier ligger längre tillbaka i tiden, och som lägger vikt på romantiskt inriktad musik, faller de utanför genom att de hör till 1900-talet, och således hamnar utanför en gränsdragning redan gentemot den "samtida" musiken, än mer den "moderna".¹⁸ I framställningar som å andra sidan baseras just på ett intresse för musikalisk modernitet under 1900-talet, och som skiljer ut modernistiska strävanden från den konservativa fond som de uppstått ur, placeras de däremot utanför undersökningen som hemmahörande i den föregående perioden.¹⁹

I strävan efter att gemensamt förbättra de konkreta ekonomiska villkoren för svenska musiker ligger en högre grad av vardags- och verklighetsanpassning hos denna generation, oavsett om man sedan väljer att betona kontinuiteten med det nationalistiska inslaget hos 90-talisterna, eller avbrottet gentemot den mer verklighetsfrånvända inställningen hos dessa. Konservatism som sådan är en osäker storhet i förhållande till de litterära 10-talisterna. Man kan knappast tala om någon frigörelse från den föregående generationen eller någon ambition att skapa en egen estetisk grundsyn. I det närmast konstanta betraktandet av "Spillran" eller "ungsvenskarna" som en grupp med bortseende från de enskilda medlemmarnas individualitet ligger däremot ett drag som binder

17. Ibid.

18. Aulin och Connors musikhistoria *Från Vallåt till Arnljot* slutar t ex, som titeln anger, med Peterson-Berger.

19. I Wallners *Vår tids musik i Norden* tas detta problem upp, s. 101.

dem till 10-talisterna. Det som förtjänar undersökas är, huruvida denna gruppidentitet existerar som något annat än en behändig kategorisering, för översiktlig historieskrivning eller för en av polemiska syften motiverad homogenisering.

Oavsett om man väljer att betrakta "ungsvenskarna" som en grupp eller inte, så blir det fort uppenbart att Kurt Atterberg är den av de fyra som haft störst inflytande på musiklivet i stort. Det sägs ibland närmast i förbigående att Atterberg uppfattats som den ledande, drivande kraften i det organisatoriska arbetet omkring FST.²⁰ Utöver de viktiga poster som är förknippade med organisationerna som "Spillran" tagit initiativet till, hade han också andra viktiga uppdrag i svenskt musikliv. Därtill kommer att hans framgångar som tonsättare var långt större än de övrigas, även om tidens gång gjorde att hans ställning på repertoaren snart blev mindre dominerande än vad den länge måste ha verkat. Oavsett om det är möjligt att alls slå fast någon gemensam gruppidentitet, och om det är möjligt att spåra gemensamma estetiska värderingar, är det tydligt att Atterberg måste ha haft en ledande roll i en sådan grupp.

En aspekt som är viktig att ha i minnet är att Atterbergs långa liv, med en påfallande hög aktivitetsnivå i mycket hög ålder, förskjuter perspektiven. Förhållandena i svenskt musikliv på 1910- och 20-talen får ett annat utseende då en nära 80-årig tonsättare, den ende överlevande företrädaren, får komma till tals. Att Kurt Atterberg inte uppfattade någon nämnvärd förändring i sin egen aktivitet, vare sig i grad eller i art, över alla dessa decennier, leder lätt till att hans redogörelse godtas utan vidare. Den fasthet i hans övertygelser som han gärna själv framhöll, och som också kan tolkas som en obändig rigiditet, har troligen bidragit till befästa synen på hela gruppen som en i grunden konservativ falang.

20. I en minnesartikel av Ingemar Liljefors citeras fadern Ruben Liljefors då Atterberg framställs som huvudmannen bakom idén om en svensk tonsättarförening. Ingemar Liljefors, "Femtio år med Atterberg" i *Musikrevy* 1967 nr 7, s. 327.

SPILLRA ELLER UNGSVENSK FALANG

Gruppens identitet

Den svenska musikaliska 90-talisten är en term som måste användas med många kvalifikationer, och det är likafullt tveksamt om den alls kan bibehållas utom i synnerligen generella bemärkelser. När det gäller Atterberg, Berg, Lindberg och Rangström knyts namnen mer konkret samman genom nämnda samhörighet i "Spillran". Men denna benämning är egentligen bara en ironisk allusion på det faktum, att dessa fyra tonsättare var de enda som infann sig vid första försöket att stifta en förening för alla svenska tonsättare år 1914, och en viktig bidragande anledning – utöver deras generationssamhörighet och eventuell samsyn omkring den historiska/estetiska positionen – till att det blev just dessa fyra var att de var Stockholmsbaserade. Deras namn förekommer därefter tillsammans som grupp dels utifrån samma kronologiska data, och dels genom den fortsatta associationen med bildandet av FST vid det förnyade försöket som ledde till större framgång år 1918.

För att besvara frågan om det över huvud taget är relevant att tala om en "ungsvensk" identitet, och hur den i så fall var beskaffad, kan det vara befogat att börja med en kort introduktion av de fyra som grupperats under denna beteckning.

Deras utbildningsvägar och andra tidiga intryck som haft en avgörande betydelse för deras verksamhet som tonsättare är särskilt viktiga här. Naturligtvis kan man redan utifrån sådana iakttagelser på ett tidigt stadium dra vissa slutsatser om generella gemensamma drag och fundamentala skillnader.

Ett par självklarheter kan nämnas som inledning: de tre som inledningsvis försiktigt sammanfördes under beteckningen "90-talister" debuterade under en tid då teoretiskt resonemang kring

musik knappast alls fördes skilt från praktiskt musicerande. Den grupp som i tidigare litteratur brukat kallas "20-talsmodernisterna", lämpligare karakteriserad som "förespråkare för ny musik" består, liksom längre fram i tiden "Måndagsgruppen", utöver tonsättare också av skribenter – personer med ett reflekterande synsätt på musik, som samtidigt inte nödvändigtvis är tonsättare.²¹ "Ungsvenskarna" är i hög grad en konstellation *tonsättare*, vars verksamhet var i huvudsak praktiskt betingad, och som torde ha betraktat övriga aktiviteter utifrån perspektivet att de var av sekundär betydelse för den musikaliska aktiviteten.

FST och STIM

De rent praktiska omständigheterna som omger stiftandet av den svenska tonsättarföreningen och upphovsrättsorganisationen har beskrivits flera gånger tämligen utförligt, inte minst i organisationernas egen regi. Atterberg har givit sin version i redogörelser i samband med jubileer.²² Dessa redogörelser utgör en del av underlaget för Olle Edströms monografi om STIMs historia.²³

Även om en mer omfattande genomgång av förloppet inte är strikt nödvändig, finns det enstaka aspekter med särskilt intresse för en förståelse av ungsvenskarna som kan förtjäna att nämnas.

De rent ekonomiska aspekterna framhävs ofta som ett tema med avgörande betydelse – kostnaderna förknippade med större uppföranden för arbete med stämutskrift motsvarades inte av några som helst rättigheter till ersättning från konsertgivande organisationer. Uppenbarligen var antingen de principiella

21. Broman, Per, *Kakofont storhetsvansinne eller uttryck för det djupaste liv?* Uppsala 2000, s. 27-46.

22. Atterberg, *Föreningen Svenska Tonsättare 25 år*, Stockholm 1943.

23. Edström påpekar att en svårighet är att "Atterberg med osedvanlig ihärdighet dyker upp som både aktör och källa". Edström, *Harmoniskt samspel. Sjuttiofem år med STIM*. Göteborg 1998, s. 77.

rättvisefrågorna – eller tonsättarnas anspråk på professionalism och offentlighet – tungt vägande, eftersom det uppenbarligen inte kunde komma ifråga att åstadkomma temporära eller individuella överenskommelser, och det inte heller var aktuellt att överge komponerandet i större format för orkester för att begränsa egna kostnader.

I samband med FSTs tidiga verksamhet framhävs gärna Natanael Bergs personliga insatser, genom resor där viktiga internationella kontakter knöts och förebilder för en svensk administration studerades. Ur denna synvinkel är det också naturligt att Berg blev föreningens förste ordförande. Samtidigt tycks Bergs brist på diplomatisk finkänslighet ha vållat en hel del bekymmer under föreningens tidiga historia.²⁴ Intressant nog nämns sällan det faktum att Berg, när han avgick som ordförande, samtidigt anmälde sitt utträde ur FST. Behovet av enhet ledde till febril aktivitet för att pacificera Peterson-Berger när denne opponerade sig mot föreningens principer eller praxis. Aktiviteten tystades gärna ner medan den pågick, men omtalades gärna och ofta i efterhand i anekdotisk form.²⁵ Troligen låg samma behov av rättning i leden bakom att Bergs avhopp 1924 fick så litet uppmärksamhet. Att så litet sagts om saken även i efterhand kan förklaras genom hans fortsatt komplicerade förhållande till kollegerna och vännerna inom FST och hans förnyade kontakt angående återinträde 1932.²⁶ Bergs bevarade brevväxling med Atterberg, som inte är särskilt omfattande, tyder på ett åtminstone inledningsvis nära men därefter tidvis mycket stormigt förhållande mellan de två.²⁷ Naturligtvis bidrog också Bergs närmast totala försvinnande på konsertrepertoaren – i motsats till Peterson-Berger blev Berg en mycket perifer gestalt i den svenska musikhistorien.

24. Op. cit., s. 35f.

25. Atterberg, *Föreningen Svenska Tonsättare 25 år*, Stockholm 1943.

26. Brev Berg – Atterberg 1932-06-04.

27. Brevväxlingen finns bevarad i Atterbergsamlingen på Musikmuseet i Stockholm.

Just diplomatisk förmåga var däremot en uppenbar tillgång hos Kurt Atterberg, som kom att spela en desto mer långlivad roll som företrädare för Sveriges tonsättare i såväl inhemska som i internationella sammanhang.²⁸

”SPILLRANS” FYRA TONSÄTTARE

Kurt Atterberg

Kurt Atterberg (1887-1974) intar en särställning i gruppen, genom flera dramatiska skillnader i yttre hänseenden. Det mest påfallande draget är kanske hans mycket snabba väg till tidiga och stora framgångar i livet, inte bara som tonsättare. Därtill kommer det faktum att hans tidiga utveckling som musiker gick parallellt med hans utbildning till ingenjör, och att hans karriär i denna egenskap – han erhöll fast anställning vid patent- och registreringsverket år 1912 – löpte parallellt med hans utveckling som musiker. I samtiden tycks detta ha väckt beundran för den unge mannens driftighet, när man väl nått insikt om att det inte rörde sig om två personer med samma namn, väl att märka.²⁹ För en sentida betraktare infinner sig snabbt den kanske anakronistiska misstanken att en sådan kombination av karriärer måste ha möjliggjorts av tämligen låga krav på arbetsprestationer och specialiserade fackkunskaper inom åtminstone någon av de båda sfärerna.³⁰ Men Atterbergs verksamhet vid Patent- och registreringsverket, som varade ända tills han tvingades i pension vid 81 års ålder, tycks ändå inte ha varit allvarligt ifrågasatt, och hans produktivitet som tonsättare var hög under en mycket stor del av hans liv.³¹

28. Edström, *Harmoniskt samspel. Sjuttiofem år med STIM*, Göteborg 1998, s. 191.

29. Text tidskriften VIDI 1915-04-14.

30. Även Edström gör denna iakttagelse. Edström, op. cit. s. 77.

31. Jakobsson, *Kurt Atterberg*, Borås 1985, s. 177 angående Atterbergs sista verk och ”tvångspensioneringen” 1968. Se också s. 187f.

Orsakssambandet är naturligtvis vanskligt att fastställa: om Atterberg var generellt effektiv och arbetsam, och därför förmådde upprätthålla en anställning vid statligt verk parallellt med komponerandet, och en rad olika tids- och arbetskrävande administrativa och representativa sysslor inom musiklivet, eller om vetskapen om att en fast försörjning inom ett "officiellt" yrke var tryggad gav honom ro tillräckligt för att se klart, och med erforderlig distans, på musikområdet. Oavsett vilket finns det en uppenbar kontrast i detta avseende mellan Atterberg och Rangström, som slet med prekära ekonomiska förhållanden och osäkra anställningsförhållanden i stort sett hela livet, inte bara under den uppmärksammade tiden som omdiskuterad kapellmästare i Göteborg.³²

Även om Atterberg studerade en kort tid vid Stockholms musikkonservatorium, finns det skäl för att betrakta honom i stor utsträckning som autodidakt. Hans tidiga musikstudier, som ung musiker, bestod huvudsakligen av konsert- och operabesök och medverkan som cellist vid konserter. Härtill kom också partiturstudier på egen hand, troligen även de knutna till praktiskt betingade musikupplevelser. Ett genomgående drag i Atterbergs reminiscenser från ungdomstiden är att han själv lägger en central vikt på just *lyssnandet*, i motsats till bokligt förmedlade kunskaper, och, aningen på defensiven, konsekvent anför sådana erfarenheter i motsats till teoretiska studier.³³

Atterbergs första musikaliska kunskaper hade alltså en synnerligen praktisk inriktning. De tekniska grunderna för komposition hade han lärt sig enbart genom att studera verkliga förebilder, snarare än genom teoretiskt upplagda handböcker. Detta har också konsekvensen att Atterberg lärt sig allt det han kunnat genom en grundlig utforskning av standardrepertoaren – en naturlig följd av flitiga konsertbesök. Det ligger nära till hands att tänka, att de verk

32. Olle Edström, *Göteborgs rika musikliv. En översikt mellan världskrigen*. Göteborg 1996, s. 615-620.

33. Jakobsson, *Kurt Atterberg*, s. 26ff.

som legat närmast mittfåran i konsertrepertoaren därmed också fått en ställning som estetisk norm – de har blivit studerade mest ingående, och inga eller i vart fall mycket få av hans kunskaper har härrört från verk som avvek från gängse smak, än mindre från teoretiska spekulationer omkring det musikaliska skapandets premisser.

Atterberg kallade själv långt senare kombinationen av honom själv och konservatoriets kompositions lärare Andreas Hallén ”omöjlig” – mest med avseende på att studentens specifikt tekniska intressen och generella musikaliska inriktning inte alls passade ihop med den äldre tonsättarens musiksyn.³⁴ När studenten mot Halléns vilja insisterade på att skriva en fuga – vilket kanske kan tolkas som ett initiativ till mer systematiskt arbete med tekniska problem, om än blygsamt – blev resultatet ett verk som Hallén hyste misstänksamhet emot, och som varken student eller lärare kunde spela. En ny och avsevärt enklare koncipierad fuga fick däremot beröm.

Atterberg tycks alltså, på konservatorienivå, snarare än utvidgade tekniska färdigheter som tonsättare, ha fått åtminstone en lektion i värdet av att förmå anpassa sig till en given ”publiknivå”, som därtill satte rejäla begränsningar på hans tonspråk – alltså en bekräftelse av den begränsade nyttan med tekniska färdigheter som inte avsatte direkt, praktiskt resultat. Detta kan för övrigt också ses som en halvvägs bekräftelse av misstanken att kombinationen av ingenjörsutbildning och högre musikutbildning underlättades av att åtminstone den senare inte var särskilt krävande.

En viktig dimension när det gäller de högre musikstudierna var dessutom att Atterberg valt att betrakta sig som en seriöst arbetande tonsättare och markerat detta genom att kalla en rapsodi för piano och orkester för ”opus 1” ett bra tag *innan* kompositionsstudierna påbörjades. De tre första satserna av första symfonin i h-moll, lämnades t o m in som arbetsprov vid ansökan

34. Op. cit. s. 29.

till konservatoriet, finalen fullbordades parallellt med studierna men utan lärarnas vetskap.³⁵

Oavsett hur Atterbergs arbetsinsats inom det musikaliska fältet sett ut, förefaller det uppenbart att intrycken från konservatoriet inte i någon avgörande utsträckning format hans musiksyn. Detta antagande styrks av att han förefaller ha tillämpat samma praxis vid stipendieresor i utlandet som under sina första år som musiker: vid sin första resa till Tyskland 1911 framgår det tydligt, om än indirekt, av hans reseberättelse till Musikaliska Akademien att han inte sökt någon som helst undervisning i dirigering eller komposition; däremot har han varit en flitig och reflekterande konsertbesökare. Hans redogörelse för resan ger en solid redogörelse just för sådana "självstudier", och går inte in på tanken att han skulle ha kunnat söka formell undervisning vid någon tysk musikinstitution.³⁶

Atterbergs svenska genombrott som tonsättare var utan tvekan den konsert i Göteborg då hans första symfoni spelades. Som en internationell motsvarighet ligger framförandet av samma symfoni året efter, 1913, eller Nikischs uppförande av andra symfonin 1919 nära till hands. I Sverige mötte hans musik ett visst motstånd från ett musikliv som framstår som oerhört konservativt. Negativa kommentarer präglas inte bara av tveksamhet inför Atterbergs innovationer, utan också av en oförmåga eller ovilja att språkligt artikulera vad som var fel. Således kan man anta att de egenskaper som bedömts mer neutralt som "färgstark" harmonik eller kraftfull, "stundtals gräll" instrumentation har gjort ett starkt, på gränsen till bedövande, intryck, men något mer preciserat omdöme från

35. Ibid.

36. Redogörelse för utrikes studieresor till Kungliga Musikaliska Akademien. Renskrivet för sammanträde 28/11 1912. Kurt Atterberg-samlingen, Musikmuséet i Stockholm (KA-samlingen).

skeptiska kritiker än att Atterbergs musik var "fruktansvärt ful" är svårt att finna.³⁷

Initiativet till konserten i Göteborg kom från Atterberg, men det taktiskt väl övervägda draget att presentera egen musik tillsammans med verk av två kamrater från konservatoriet motverkade ett intryck av alltför stor självcentrering – hans solidaritet med kamraterna gav honom i alla fall vänliga kommentarer från musikanmälare. Det kan inskjutas att de aktuella kamraterna var Oskar Lindberg och Natanael Broman som även de dirigerade sina egna verk.

Även om alltså dessa konserter gav Atterbergs karriär som tonsättare en god start, kan det vara värt att påpeka att han redan från debuten presenterade sig i hemlandet som del av en grupp. Fastän gruppidentiteten vid detta tillfälle var tämligen lös och odefinierad, var det lika fullt "våra yngsta förmågor" och inte enbart en ung förhoppningsfull begåvning som framträdde.

Efter dessa genombrott löpte Atterbergs karriär som tonsättare vidare mer eller mindre av sig själv, och framgångarna såväl i Sverige som utomlands under de följande decennierna bör ha givit mer än nog av bekräftelse på att Atterberg följt rätt väg i början av sin utveckling. Man bör observera sambandet mellan den tidiga bekräftelsen och tonsättarverksamhetens ställning som "hobby". Atterberg var inte tvungen att komponera för sitt uppehåll, utan kunde fokusera sin odelade uppmärksamhet på de projekt som intresserade honom.

Ett drag i Atterbergs stil som ofta brukar framhävas är hans flitiga användning av folkmusikinslag. På sätt och vis gör detta honom till en utpräglad nationalistiskt orienterad svensk tonsättare.³⁸ Men

37. Epitetet kommer från artikeln *Atterberg* av i *SohLex* 1, sp. 190, resp. Jakobsson, op. cit., s. 54, som citerar Andreas Halléns omdöme om Atterbergs stråkkvartett 1918.

38. Åstrand, "Konstmusiken 1920-1945" i *Musiken i Sverige*, vol. IV, Stockholm 1994, s. 346f..

med sin urbana bakgrund – uppvuxen i Göteborg, yrkesverksam i Stockholm och internationellt välorienterad – är han så att säga ”generaliserat” nationell – det vill säga, folkmusikanvändningen bygger inte alls på egna, direkta upplevelser av folkligt musicerande, och de har inte i första rummet lokal anknytning till egen hembygd.

Som utgångspunkt för en beskrivning av Atterbergs verksamhet som tonsättare kan man alltså dra ett par slutsatser: Hans kunskaper i musikaliskt hantverk koncentrerades genom omständigheterna enbart till konkreta exempel, och till studiet av hur verk i standardrepertoaren fungerar. Självstudierna ledde direkt fram till genombrottsverket, ett förlopp som reducerar de högre studierna till en parentes. Även om Atterberg eftersträvat vidareutbildning har han egentligen inte erhållit någonting i den vägen. Det ligger närmare till hands att han genom sina ungdomsupplevelser snarast kommit att betrakta sådan utbildning som onödig.

Ture Rangström

När det gäller Rangström är situationen i många avseenden mycket annorlunda. Hans tidiga väg var betydligt snårigare och mer kantad med bekymmer än Atterbergs. Samtidigt var Rangström den som mest våltaligt lanserade tanken på en ”ungsvensk” inriktning i det inhemska musiklivet, och han höll en hög profil i den mån han framträdde i offentligheten. Det ”ungsvenska” – själva ordet är alltså Rangströms påfund – presenterades och definierades av honom i en tidskriftsartikel 1917.³⁹ Här talar han om den dominans som utövades av småskaligt idylliserande musikutövande, och deklarerar viljan att skapa med större anspråk. Av hans uttalande framgår det att de tre 90-talisterna inte uppfattades som en grupp, och kanske än viktigare, att deras ambitioner att åstadkomma angelägen konst i större format och

39. Rangström, ”Ungsvensk tonkonst” i *Saisonen* 1917, s. 77-80.

med högre ambitionsnivå än tidigare på sin höjd uppfattades som spridda initiativ, med betydligt kraftfullare motpoler i musiklivet.

Den första kontakten med Atterberg – som alltså inte hade att göra med studier eller gemensamma forfarande musikupplevelser – knöts troligen efter en konsert där Rangströms musik – närmare bestämt orkesterverket *Dityramb* – orsakat en skandalsuccé bland publik och musiker i Stockholmsområdet. Atterberg gjorde långt senare en direkt förfrågan i brev om Rangström mindes hur de först träffats – ”Lindberg kände ju jag från kons., och Berg och jag hade hövligast bekantat oss med varandra vid svenska musikfesten i Stuttgart 1913”.⁴⁰ Denne svarade snabbt och muntert men inte särskilt informativt: ”Med anledning av ditt brev 10. s kan jag inte erinra mig någonting!”⁴¹

Innan denna konsert ägde rum hade Rangström studerat i Tyskland en tid, framför allt solosång men även komposition. Genom en mycket kort studieperiod med Hans Pfitzner kom han i kontakt med musikteori och kontrapunkt, och exempel på hans arbete, och även dess omsättande i konstnärlig produktion, finns bevarade. Det kan ha särskilt intresse att understryka att Rangström alltså medvetet valde bort vidare studier inom detta område, efter vissa trevande försök. Kontakten med Pfitzner kunde ha varit av stort intresse, med tanke på den ideologiska laddning dennes namn senare erhöll som samlande symbol för en nationell och specifikt tysk konstmusik. Alldeles bortsett från att Pfitzner främst utgjorde en representant för en gren av musikalisk lärdom som Rangström medvetet valde bort, rör det sig dessutom om ett synnerligen kortvarigt och marginellt utbyte. Större betydelse hade Rangströms kontakt med pianisten och tonsättaren Ferruccio Busoni, även om det också här var en kortvarig förbindelse med få konkreta följdverkningar. Rangström gav uttryck för att han i stor utsträckning hämtade idéer från Busoni, som frön till en uttalad syn på verksamheten som tonsättare.

40. Brev Atterberg – Rangström 1942-09-10.

41. Brev Rangström – Atterberg 1942-09-12.

Även om Busoni var en impulsgivare, röjer inte Rangströms redogörelser i brev någon särskild övrig medvetenhet om det intensiva kulturlivet utanför den snäva sociala krets han umgicks med i Tyskland. Ur detta perspektiv är det anmärkningsvärt att han i ovannämnda artikel gjorde uppror mot det småskaligt idylliserande i det svenska musiklivet med så stor emfas som faktiskt skedde. Med tanke på att Busoni haft stor betydelse som katalysator och vägröjare för modern musik, är det för en sentida betraktare frestande att dra slutsatser om att impulserna Rangström mottagit från Busoni påverkat arten av hans skapande. Viktigast var tankar som ligger på gränsen mellan idémässig påverkan och rent kompositionstekniska företeelser, främst principen om att utveckla ett verk från en idémässig utgångspunkt, och gestalta musikalisk vidareutveckling genom associativa principer. För Busoni ledde sådana tankegångar inte till något nedvärderande av musikaliskt hantverk utan kanske snarare till det motsatta, genom hans nästintill systematiska arbete med nyskapande formprinciper och utvidgad harmonik, låt vara inom en principiellt traditionell ram.

Om man däremot tänker sig att, som i Rangströms fall, sätta tanken på poetiska, idealistiska idéer som utgångspunkt för konstnärlig verksamhet, i tiden sammanfallande med ett medvetet förkastande av vidare satstekniska studier, är det lätt att se att resultatet kommer att ligga tämligen långt ifrån Busonis domäner i fråga om det klingande resultatet. Det förefaller som om inflytandet legat på ett tämligen ytligt plan, i den bemärkelsen att valet av ämne och forum för hans konstnärliga verksamhet mottagit inspiration, men att hans kompositionsteknik i mer konkret avseende inte påverkats. Däremot är det klart att Rangström inspirerats till en ambition att framstå som ett livskraftigt och ungdomligare alternativ till förhärskande tendenser i svensk musik. Avståndstagandet från föregångare, om än kanske knappast från 90-talisterna, är härigenom tydligt. Med tanke på Rangströms deklarerade "ungsvenskhet", bör det framhållas att han inte använt folkmusik i sitt komponerande. Den höga tanken om

det specifikt nordiska, och oviljan att konkretisera denna genom användningen av låtar, är en principiell inställning som han delar med ärkefienden Peterson-Berger, men inte med ungsvenskarna.

Rangströms allra första deklaration om inledningen på en ”nyare, ärligare och hälsofullare tidsepok” sammanfaller med en stormande solidaritetsförklaring med Carl Nielsen, som skulle gästspela i Stockholm 1907, en tanke som Peterson-Berger skall ha avfärdat som en ”löjlig absurditet”.⁴²

En yttre faktor som skiljer Rangström från Atterberg är att han redan från början haft som ambition att vara musiker. Även om Atterberg ofta förknippas med de rent yrkesmässiga aspekterna på rollen som tonsättare, som musiker, så är det viktigt att komma ihåg att han under hela sitt liv också var yrkesverksam som ingenjör. Den borgerliga ram av yttre trygghet som ett respektabelt yrke gav åt Kurt Atterberg saknas alltså i Rangströms fall, likaså i viss utsträckning månadet om en respektabel offentlig framtoning.

En faktor som bör framhållas är det nära och varaktiga personliga förhållandet mellan Atterberg och Rangström, som varade fram till Rangströms död. Samtidigt bör det inskjutas att den trofasta vänskapen mellan dem inte automatiskt innebar någon likartad syn på musik. Något generaliserat kan man säga, att de offentligt uttryckte sig högaktningsfullt om varandras musik, vilket åtminstone i Atterbergs fall inte har så stor innebörd, eftersom han konsekvent gav principiellt offentligt stöd åt all svensk musik under mellankrigstiden, och därmed också var generös med hyllningarna gentemot all musik som inte låg alltför långt bort från hans egen konstsyn.

Djupare sprickor anas när oförståelse i konstnärligt avseende mellan de två blir mer påtaglig. Här finns å ena sidan Rangströms

42. SvD 1907-11-24, jfr Axel Helmer, *Ture Rangström. Liv och verk i samspel*, Stockholm 1998 s. 60.

svit *Vaux-hall* från år 1937, som tillägnades Atterberg. Det blev ganska omgående uppenbart att denne inte begripit sig på verket, och så smått blivit stött när han tolkade det hela som att Rangström gjorde narr av honom. Å andra sidan finns en rad tillfällen då Atterberg haft anmärkningar på Rangströms tekniska färdigheter, som var ett känsligt tema eftersom just hans kompositionsteknik var föremål för attack under stora delar av hans karriär. Ett exempel är Atterbergs reducerade version av *Dityramb* för liten orkester, som gjorts för praktiska ändamål, ”och jag tror att Ture var nöjd med den” – vilket han säkert kan ha varit, samtidigt som kritik för bristande kunskaper i instrumentation var en återkommande punkt hos P.-B. Ett annat är Atterbergs kommentar till Rangströms fjärde symfoni, som Atterberg förmådde Rangström att beskära genom att utesluta en sats.

Natanael Berg

Natanael Berg delade Rangströms intresse för en nyorientering i svenskt musikliv och även hans internationella utblick, men båda delarna betingades av tämligen olikartade yttre faktorer. Principiellt i motsats till Rangström, men gemensamt åtminstone i sak med Atterberg, var Berg närmast autodidakt som tonsättare. En kort studietid för Lindegren vid konservatoriet i Stockholm och några lektioner i Tyskland rörde solosång respektive dirigering. Att en tysklandsvistelse medförde avgörande intryck förenar honom med Rangström, även om både upplevelserna och deras konsekvenser var olikartade – till skillnad från fallet med Rangström var det en specifik, konkret musikupplevelse som gjorde intryck, nämligen en föreställning av Richard Strauss’ *Salome*.

Ända från den tidiga uppmärksamhet som riktades mot Berg, vid konserten 1912 då hans orkesterverk *Traumgewalten* uppfördes, framstår det som tydligt att Berg haft en konstnärlig agenda som drastiskt avvek från de dominerande riktningarna i det omgivande

svenska musiklivet, både genom en djärv och nyskapande orkesterbehandling och genom en utpräglad orientering mot den tyska litteraturen. Den symfoniska dikten tar sin utgångspunkt i en dikt av Nicholas Lenau, som därtill tolkas av Berg utifrån tankar om musikalisk gestaltning som var moderna på kontinenten men knappast spridda i Norden – en gestaltning som bygger på en utveckling av det musikaliska materialet utifrån den poetiska idén i en dikt, snarare än någon ambition att åstadkomma en illustration av dess innehåll. Kronologiskt sammanfaller denna strävan med Rangströms ”ungsvenska” programförklaring. Både i den medvetna anknytningen till nyare principer för dikttolkning i musik på kontinenten, och i det tydliga inflytandet från uttalat ”modernt” klingande förebilder skiljer det sig dock från Rangströms idémusicerande. *Traumgewalten* är rent kompositionstekniskt en så pass avancerad skapelse att det fått en nisch i samband med historieskrivningen kring den svenska modernismen inom musiken.⁴³ I motsats till vad som var fallet med Rangströms skandalsuccé 1912, där stormigheten ändå uppfattades som en ytterlighetsaspekt hos en i stort acceptabel fysionomi, verkar *Traumgewalten* ha gjort ett betydligt mer apart intryck på den svenska publiken. Att den klingande musiken varit ett resultat av vad man kunde kalla för en konsekvent genomförd tolkning av en tämligen makaber dikt, gjorde verket någolunda hanterligt som företeelse för samtida lyssnare, samtidigt som verket därigenom fick en marginaliserad innebörd – den blev på detta sätt ett mer utpräglat särfall i förhållande till standardrepertoaren.

Bergs påfallande intresse för Gustav Fröding, som ledde till flera orkestersånger, t ex *Saul och David* och *Predikaren* (1907 resp. 1911), är intressant med tanke på denne diktares upplevelser av utanförskap och förtvivlan. *Saul och David* är också en bild av den åldrade och deprimerade Saul, som tröstas av den unge David, medan *Predikaren* är ett porträtt av kung Salomo, på väg att förvandlas från den skönhetsdyrkande, levnadsglade författaren till

43. Bo Wallner ”I drömmens våld” i *Skriftfest. 19 uppsatser om musik till Martin Tegen*. Stockholm 1979.

Höga visan till den förbittrade, livströtte och världsfrånvände Predikaren, i enlighet med det attribuerade författarskapet i Gamla testamentet.

Bergs allra första kontakt med Atterberg knöts vid en nordisk musikfest i Stuttgart 1913 där de båda närvarade, det vill säga i ett sammanhang med nordisk musik för ögonen, men helt oberoende av akademiska eller andra förhållanden i hemlandet.⁴⁴ Bekantskapen förefaller ha fördjupats först efter någon tid – i Bergs första kontaktsökande brev till Atterberg från 1914 tilltalas mottagaren "Herr ingenjör Atterberg", även om detta snart byttes ut mot "Broder".⁴⁵ Det finns föga som tyder på någon djupare bekantskap med Rangström utöver gemenskapen i Spillran.

Liksom Atterberg hade Berg yrkesutbildning inom ett helt annat område än musiken – han var veterinär, anställd inom svenska försvaret. Liksom för Atterberg gäller alltså att Berg varit en "fri" konstnär, i betydelsen att han inte varit ekonomiskt beroende av att anpassa resultatet av sina konstnärliga ingivelser till några marknadsvillkor eller ekonomiska realiteter. Samtidigt som både Atterberg och Berg har möjlighet att följa en konsekvent hållen estetisk linje i den skapande verksamheten, och har möjlighet att fokusera på verk i större format utan tanke på kommersiell gångbarhet, är det påfallande hur Atterberg håller en kurs som placerar honom i musiklivets centrum, med kompositioner som genomgående passar sitt tänkta sammanhang väl, och sällan gör stora anspråk på lyssnaren, vare sig i tid eller i komplexitet. Berg håller fast vid det Strauss-influerade, högstämmda tonläget. Ordet patetisk tas ofta i bruk, i dess äldre svenska innebörd av högstämmdhet utan någon avsikt att alludera på den engelska betydelsen av "ömklig".⁴⁶ Avståndstagandet från explicit nationell musik är därigenom också underförstått – Berg påverkas inte i nämnvärd utsträckning av folkmusik, och tanken att ge ett eget,

44. Brev Atterberg – Rangström 1942-09-10.

45. Brev Berg – Atterberg 1914-01-27 resp. 1915-03-08.

46. Bo Wallner, kommentar till skivinspelningen på Musica Sveciae, CAP1250.

personligt uttryck för den svenska nationaliteten i musik har ingen prioritet. Den tidigt introducerade principen att ställa upp en poetisk idé som tolkas i musik är däremot inte bara framträdande utan dominerande åtminstone under mellankrigstiden – fram till den sena raden av operor.

Kontrasten med Atterberg blir också stor i förhållande till rent praktiska aspekter inom det musikaliska verksamhetsfältet, antingen som en konsekvens av de två tonsättarnas olika utblick och därpå följande platser på marknaden eller på grund av bakomliggande personliga egenskaper. Medan Atterberg tillhört de dominerande namnen inom FST ända från det första initiativet till en svensk tonsättarförening och långt förbi pensionsåldern, har Berg ett betydligt stormigare och mer ambivalent förhållande till föreningen, trots medverkan i Spillran och ordförandeskapet under de första sex åren av föreningens existens. I själva verket följdes den intensiva tiden som del av den stiftande gruppen, och tiden som ordförande för FST av utträde ur föreningen och avståndstagande till dess verksamhet under flera år. Samma stormighet kännetecknar förhållandet till vänner och bekanta. Trots det vänskapliga utbytet med Atterberg som gällt åtminstone under andra hälften av 1910-talet, är deras relation periodvis mycket ostadig därefter, med känslotarka utbrott och personangrepp i deras korrespondens.⁴⁷ Enstaka kontakter med vänligare tonfall dyker upp senare, och nostalgin omkring FSTs 25-årsjubileum sätter sin prägel på korrespondensen vid denna tid. Men samtidigt är det påfallande att någon verkligt hjärtlig, vänskaplig ton inte alls föreligger på samma sätt som mellan Atterberg och de övriga.

Oskar Lindberg

47. Ett brev från Berg (1923-06-02) inleds med orden "Bränn upp driten, när du läst den". Innehållet kommer dock inte i närheten av vad som måste ha föregått det brev då den vanligen samlade Atterberg anklagar Berg för att "vid alla möjliga tillfällen taka illa om mig och klandrar mina familjeförhållanden bakom min rygg" (brev från Atterberg 1926-03-08).

Oskar Lindberg har en solid förankring i nationell svensk musik. Detta hänger samman med den lokala förankring som han själv bejakade, och som snart sagt ingen ifrågasatt: nästan konsekvent beskrivs han i litteratur och uppslagsverk som dalkarl.⁴⁸

Den cementerade bilden av Oskar Lindberg som äkta dalkarl är intressant med tanke på att han faktiskt tillbringade hela sitt yrkesverksamma liv i Stockholm, som kyrkomusiker och musiklärare. Likaså bör det framhållas att Lindbergs betydelse som auktoritet inom just kyrkomusiken, t ex arbetet i kommittén som utformade nya koralboken 1939, ofta har tenderat att förskjuta perspektiven.⁴⁹ Under sina tidigare år var Lindberg i stor utsträckning verksam som orkestertonsättare, ofta med tondikter i stort format med programmatiskt innehåll som anknöt till hembygden. Ytterst kan Lindberg ses som ett exempel på en tidig form av urbanisering – hans yrkesverksamhet var beroende av mer eller mindre permanent inflyttning till en storstadsregion, samtidigt som han aldrig betraktade denna som sitt egentliga hem.

Lindberg tycks ha haft ett betydligt mer harmoniskt förhållande till konservatoriemiljön i Stockholm. Han bedrev, i motsats alltså till samtliga de övriga, relativt ingående studier vid musikkonservatoriet, och var på ett helt annat sätt än de övriga inriktad på en renodlad yrkesutbildning inom musikområdet.

Stilistiskt är Lindbergs position mindre kontroversiell än Rangströms eller Bergs, genom att han inte programmatiskt revolterar från lokala villkor. Genom den starka orienteringen mot hembygden är nationalismen starkt förankrad, och konkret med tiden alltmer återspeglad i hans musik genom bruket av folklåtar. I

48. Hedwall kallar honom "En trygg dalkarl" i *Den svenska symfonin* s. 270. I *Sohlex 1* beskrivs han som "genuin dalkarl", vilket har uppdaterats i den andra upplagan, 1976, endast genom att han beskrivs på detta sätt i imperfektum. Den konkreta och kontinuerliga förankringen i hembygden framgår tydligt och konsekvent i Bo Harry Sandin, *Oskar Lindberg – en Guds spelman*, Stockholm 2000.

49. Op. cit., s. 166-173.

den mån man alls kan tala om nationalism hos Lindberg, tar den sig (följaktligen) inte uttryck i någon generaliserad "svenskhet".

GRUPP ELLER INDIVIDER?

Frågan som kvarstår är i vilken utsträckning de fyra betraktat sig som en grupp och i vilka avseenden en sådan gruppidentitet i så fall beskrivits. Här går jag igenom först hur de fyra förhåller sig till varandra – vilka relationer som bundit dem till varandra och hur de kan dokumenteras, vilken typ av relationer som veterligen förelegat men som är svagt dokumenterade, och vilka tecken som finns på att umgänge – professionellt eller privat – *inte* varit av en art som knutit männen till varandra. Därefter tas markeringar av grupptillhörighet upp med avseende specifikt på de fyras förhållande till den föregående generationen. Slutligen tar jag upp markeringar av grupptillhörighet avsedda för utlandet, vilket gör att svenska förhållanden som är underförstådda måste anges i klartext. Det betyder naturligtvis inte att en beskrivning kan tas som en nykter redogörelse för sakernas tillstånd i hemlandet. Tvärtom ligger kanske ett särskilt intresse i hur de fyra tonsättarna väljer att presentera situationen i Sverige, när de har möjlighet att låta sin version stå oemotsagd.

Umgänge och professionell verksamhet

De fyra tonsättarnas förhållande sinsemellan berördes flyktigt i presentationen av dem ovan. Redan där kunde det konstateras, att Lindberg och Atterberg sammanträffat i samband med högre studier, men att ingen kontakt med de övriga etablerats då. Med tanke på det försumbara inflytande som den högre musikutbildningen hade på Atterberg, är det tvivelaktigt om en gemensam utblick hade blivit resultatet om de studerat där tillsammans. Med Lindberg som undantag tycks närmast motsatsen vara gemensam för alla fyra: en distansering från den centrala svenska högre musikutbildningen och dess företrädare.

Med tanke på den traditionella Tysklandsorienteringen i Norden, är det inte underligt att influenser från tyskt musikliv är gemensamma nämnare. Däremot är det anmärkningsvärt att inflytandet är så olikartat för var och en, inte bara med skiljaktiga praktiska förutsättningar, utan även djupgående estetiska skillnader. En enhetlighet lik den som skapades några decennier tidigare bland skandinaviska musiker med högre ambitioner genom studieresor till konservatoriet i Leipzig föreligger alltså inte mellan dessa fyra tiotalister.

När det gäller dokumentation av de tidiga inbördes relationerna, är det ett problem att ju närmare vardagligt förhållande de haft till varandra, desto mer informella villkor har gällt för deras tankeutbyte. Rent konkret innebär detta till exempel att det inte finns några samtida skriftliga spår bevarade av den omvittnade tidiga nära vänskapen mellan Atterberg och Berg, som ledde till en form av vänskapligt tävlande dem emellan.⁵⁰ Genom Atterbergs minnesbilder finns det några enstaka episoder, där just "tävlingarna" som förekom dem emellan, då de båda avtalade att skriva varsitt verk utifrån vissa gemensamma premisser och sedan jämföra resultaten, är mest framträdande. Tillförlitligheten i sådana historier är inte att tvivla på, däremot är det omöjligt att avgöra hur representativa de varit eller hur den gemensamma diskussionen av verken gått till. För att ta den mest kända historien som exempel, nämligen vadet om att skriva ett lättsamt orkesterverk som inte skulle överstiga 20 minuters speltid, så är de praktiska följderna lätta att se: resultaten blev vid det tillfället Atterbergs fjärde symfoni, som blev en av hans mest omtyckta, och Bergs *Pezzo sinfonico*, som inte spelats i någon vidare utsträckning (han "förlorade" dessutom "vadet" genom att inte hålla sig inom den angivna tidsgränsen). Diskussionen som föregått komponerandet, och värderingen av de två verken, som skulle varit verkligt fascinerande att ta del av, finns det däremot inget spår av. Utöver de yttre attributen som vadet innebar, är det samtidigt svårt att se

50. Jakobsson, *Kurt Atterberg*, Borås 1985, s. 57.

att den ”gemensamma” aktiviteten påverkat deras förhållningssätt till komponerandet vid just det tillfället.

Genom den distansering som ligger i brevskrivandet, är det kanske inte förvånande att senare meningsskiljaktigheter är desto mer representerade i efterlämnade brev. Impulsiviteten och det hetsiga temperamentet hos Berg, och Atterbergs ibland uppgivna försök att förhålla sig till hans växlande sinnesstämningar speglar deras offentliga personligheter som tonsättare. Naturligtvis kan även gräl indirekt peka på en närhet mellan två personer, och Berg och Atterberg tycks inte hamna i den sorts totala fiendskap som tidvis rått mellan den senare och Peterson-Berger. Förhållandet kan snarare ge intryck av samma slags osämja som i en riktigt dålig syskonrelation, där frustrationen över en ursprunglig samhörighet leder till oproportionerliga utbrott. Vid ett tillfälle går Berg således till ursinnigt angrepp på Atterberg för att han fått ett brev som inte skrivits med bläckpenna, utan något annat skrivredskap: naturligtvis tolkar han det faktum att Atterberg inte skriver brev till honom som vanligt folk som ett uttryck för ringaktning.⁵¹ Atterbergs svar på denna utgjutelse säger i sin tur en hel del om honom – han påpekar något matt att han inte haft möjlighet att spara någon kladd utan använt kopiemedium att skriva med – ”det förstår du väl, att jag måste hålla reda på vad jag skrivit!”⁵² Kontrasten är stor mellan Bergs till förföljelsemani gränsande lättstötthet och byrådirektören Atterbergs omsorg om att i alla sammanhang ha klara papper på vad som passerat.

En mer offentlig motsvarighet till detta slags smågrälände, som ger en tydligare markering av ett tilltagande avstånd mellan de två vännerna, är en skärmytsling omkring ett slags fackföreningsstrid vid symfoniorkestern i Malmö 1928. Saken togs först upp av Svenska Dagbladet under rubriken *Tonsättarföreningen gör sig delaktig i fackföreningsstrid*.⁵³ Striden rörde Svenska

51. Brev Berg-Atterberg 1925-04-19.

52. Brev Atterberg-Berg 1925-04-21.

53. SvD 1928-05-11.

musikerförbundets försök att bli av med orkesterns faste dirigent, Walter Meyer-Radon. I en skrivelse hade två musiker bett om bistånd från FST för att engagera gästdirigenter. FSTs styrelse hade preliminärt ställt ekonomiskt bistånd i utsikt för att orkestern skulle kunna engagera svenska gästdirigenter. Det mest intressanta med denna historia, som orsakade en del diskussion i pressen, är det avstånd som kommer till synes mellan Berg och de gamla vännerna och kollegerna i FST. Svenska Dagbladet ger Bergs kommentarer stort utrymme, som oberoende auktoritet eftersom han inte längre är medlem i föreningen. Auktoriteten är kanske inte så påfallande eftersom Berg säger sig ha kännedom om den aktuella historien endast genom tidningarna. Likafullt karakteriserar han FSTs styrelses agerande som "alldeles horribelt", och trots att föreningens medlemmar inte kände till "Malmöhistorien" vid tiden för hans utträde var det just "de metoder, som tillämpas av föreningens styrelse" som lett till hans avhopp. Eftersom FST föreslagit gästdirigenter som tillhör föreningen, finner han också erbjudandet om subsidier "ytterst osympatiskt", och det faktum att föreningen alls lagt sig i en lokal fejd beskrivs som "förbluffande".

Atterberg bereddes utrymme i *Nya Dagligt Allehanda* för att bemöta Bergs kritik.⁵⁴ Kommentarererna var huvudsakligen, att förslaget om engagerandet av gästdirigenter med understöd från FST kommit från två privatpersoner, den ene ledamot i styrelsen för Malmö konserthusstiftelse, alltså *inte* från tonsättarföreningen. Vidare hade styrelsen utfäst sig att framlägga förslaget för föreningen – ingenting mera. Atterberg konstaterar att "hr Berg [...] farit med direkt oriktiga uppgifter". I Stockholmstidningen slogs historien också upp samma dag, med ett mer direkt framhållande av att Malmös "tyske orkesterledare" inte har "tillräckliga kvalifikationer" för posten, och att "orkestern önskat få en annan dirigent". Förutom korrektionerna av sakuppgifterna tillägger Atterberg att han är "djupt upprörd över den

54. *Musikerstriden i Malmö och Fören. Svenska tonsättare*. NDA 1928-05-12.

smutskastning” som FST utsatts för.⁵⁵ Oavsett om journalister vid Svenska Dagbladet eller Natanael Berg själv tagit initiativet till de kritiska uttalandena, måste det sägas att Atterbergs slutord ger intryck av att vara riktade mot den tidigare vännen lika mycket som mot någon annan.

Det förefaller av vissa yttranden i pressen, fortsätter hr Atterberg, som om den svenska allmänheten inte hade en aning om, att föreningen Svenska tonsättare tack vare Stims verksamhet redan sedan ett par år varit i tillfälle att lämna ekonomiskt understöd till svenska orkesterföreningar. [...]

När icke desto mindre tonsättarföreningen i denna fråga påstås tillämpa ”murarmetoder”, så finnes sannerligen skäl för den uppfattningen, att de, som utslungat dessa tillvitelser själva därvid måste anses ha tillämpat ännu mera osympatiska metoder.

Med tanke på hur ofta det omtalas att föreningen slet med att få Peterson-Berger att kvarstå i så stor utsträckning som möjligt inom FST och STIM för att kunna presentera en enad front utåt, är det anmärkningsvärt vilka djupa sprickor som denna historia avslöjar mellan de ursprungliga grundarna i Spillran.

Det finns egentligen inte heller något djupare skriftligt utbyte mellan Atterberg och Rangström, som förblev vänner livet ut, även om som nämnts gratulationskort, -telegram och andra motsvarande brev vid särskilda tillfällen förekommer rikligt. Atterbergs och Lindbergs nära samarbete i Stockholms musikliv under 1910-talet hade rent praktiska betingelser, och satte inte heller skriftliga spår med någon djupare innebörd.

Generationstillhörighet

När det gäller offentliga uttalanden inom Sverige, är det kanske att vänta sig för mycket om man tror att direkta manifest eller gemensamma uttalanden skulle förekomma – däremot kunde man tänka sig lojalitetsförklaringar, konsekvent berömmande

55. *Föreningen Svenska tonsättare och dirigentfrågan i Malmö*. ST 1928-05-12.

recensioner och motsvarande mer nedtonade tecken på gemenskap inom gruppen. Det finns förvånande få sådana tecken som kan tolkas som en omisskännlig markering av grupptillhörighet. Markeringar av samhörighet tenderar att ske gentemot den skråmässiga gemenskapen som tonsättare, och då sällan exklusivt gentemot den "ungsvenska" gruppen på andra svenska tonsättares bekostnad. Samhörigheten med föregångarna 90-talisterna förefaller underförstådd på ett principiellt plan, med det undantaget att Peterson-Berger gjort sig till ovän med samtliga, på samma sätt som han förblev ovän med både Stenhammar och Alfvén.

Det kan nämnas i detta sammanhang att Wilhelm Stenhammars roll för samtliga gruppens medlemmar har en viss betydelse – som kapellmästare i Göteborg spelade han en avgörande roll för att Atterbergs debutkonsert kom till stånd och hans inflytande bidrog också till ett statligt stipendium för Bergs resa till Tyskland. Härtill kommer att Rangström konsulterade honom med kompositionsskisser, och att de dessutom samarbetade med kantaten *Sången* 1921.

I ett ofta citerat brev till Carl Nielsen, som efterfrågat upplysningar om yngre svenska tonsättare, kommer Stenhammar med iakttagelser som i viss mån för samman de tre tonsättare han tar upp – Lindberg är inte med. De tre övriga nämns inte som en grupp, men diskuteras helt enkelt som de mest betydelsefulla yngre svenska tonsättarna. Möjligen har även detta brev haft inverkan på "ungsvenskarnas" verksamhet, men i så fall i negativt avseende. Atterberg nämns som den främste av dem genom sina två första symfonier, Berg är också begåvad. Rangström är "den originellaste begåvningen" men också "den mest otroligt diletteriska". Hans större verk faller alla igenom – "[s]om jag är öfvertygad, af pur okunnighet i den elementära grammatiken, i satsbyggnad, i instrumentkännedom, i allting". Stenhammars fundamentala invändning berör alla tre – ingen av dem är *musiker*, varken

praktiskt eller teoretiskt avseende.⁵⁶ För musikern Stenhammar, med den för svenska förhållanden utomordentligt höga hantverksmässiga standard han upprätthöll, är de yngre kollegerna i grund och botten dilettanter. I förhållandet mellan 90-talisterna och ungsvenskarna kan alltså detta ses som en avståndsmarkering från deras sida – även om den tekniska nivån och synen på hantverket skulle ha kunnat länka dem till Peterson-Berger.

Avgränsningar från andra hållet, det vill säga markeringar av ställningstagande gentemot de äldre kollegerna, är – förutom de konstanta bråken med Peterson-Berger – inte särskilt vanliga utöver Rangströms mycket generella tal om ”ungsvenskt” uppror, som knappast egentligen berör Stenhammar eller Alfvén. Ett undantag, som bara indirekt berör denna aspekt, är ett upprop som Atterberg, Berg och Lindberg gick samman om i december 1918, där de uttryckte önskan om att höja musikaliska akademins stipendier, och samtidigt avskaffa vad de valde att kalla ”pensionsfonden” till Andreas Hallén, Emil Sjögren och Hugo Alfvén.⁵⁷ Detta innebar dock egentligen inte någon distansering från dessa vare sig som personer eller som konstnärer, utan var mest en missnöjesyttring över att akademiens medel användes som tack för trogen tjänst till äldre tonsättare med försumbar produktivitet istället för att fungera som ekonomiskt stöd för unga, ännu oetablerade förmågor.

Lansering i utlandet

De lättast avlästa tecknen på en gemensam gruppidentitet från tonsättarna kommer i form av utåtriktade manifestationer; när tonsättarna presenteras för en publik som inte är van vid svenska förhållanden klarläggs synen på likheter och skillnader dem emellan med extra stor tydlighet. Härvidlag får Atterbergs syn på saken extra stor tyngd: eftersom han var den mest kände och mest

56. Brev 1917-09-16 efter Axel Helmer, *Ture Rangström*, s. 185.

57. ST 1918-01-23.

framförde svenske tonsättaren, var det han som uppmanades yttra sig om den svenska musiken i utlandet. I en artikel på tyska från 1922 får Atterberg just ett sådant tillfälle att yttra sig om gruppens sammansättning.⁵⁸

Atterberg utgår i artikeln från sina personliga förhållanden för att tala om vad som är typiskt svenskt, delvis i kontrast till förhållandena i Tyskland. Därifrån går han snabbt vidare till att tala om en central grupp unga svenska tonsättare med ett gemensamt estetiskt program. Det är bara aningen överraskande att denna grupp visar sig bestå av fem personer – den som nämns först, före Berg, Rangström, Lindberg och artikelns författare är Hugo Alfvén. Denne skiljs ut genom grundlig teoretisk skolning, varigenom han befinner sig på linje med ”den äldre Stenhammar”. Däremot är Alfvén ”kolorist” medan Stenhammar är mer asketisk.

Alfvén, fortsätter Atterberg, är en av de mest kända och mest begåvade ”yngre svenska tonsättarna”, med folkliga rötter som blir tydliga i hans praktfullt instrumenterade baletter som delvis består av bearbetningar av folklåtar. Men fjärde symfonins stora betydelse, både innehållsligt och formellt, tas som exempel på hans framgångar inom konstmusiken.

Berg sammanfattas därefter helt kort: han skriver programmusik, som alltid utgår från en idé. Lindberg däremot utgår från en stämning, som oftast är relaterad till hans hemtrakt i Dalarna. Rangström, skriver Atterberg, har en personlig egenart, nästan lika stark som hos Grieg, Puccini eller Sibelius, vilket samtidigt är hans styrka och hans begränsning.

En mycket diplomatiskt formulerad karakteristik av den egna profilen anges samtidigt gälla för alla de tre sistnämnda. Det är inte tal om någon skolbildning, även om de alla tre har vissa drag gemensamma. De är alla ”måttliga revolutionärer” (gemässtige Revolutionäre). Traditionella (”auktoriserte”) konstmedel, som

58. *Musik in Schweden*, maskinskrivet manuskript u. d., KA-samlingen.

sonatform, kontrapunkt, tematiskt arbete, har inget egenvärde om inte musiken är uttrycksfull ("ausdruckskräftig"). Men lika litet låter de tre sig hämmas av att enbart söka det "nya". I svensk musik finns det nämligen också mer utpräglat moderna namn ("Neutöner"), fortsätter Atterberg, nämligen Kallstenius och Mankell – den senare är, liksom Viking Dahl och Daniel Jeisler påverkad av nyare franska tongångar. Viking Dahl kallas för "Eintöner"; med ordet menar Atterberg att hans musik är "sehr verwandt [...] mit jener Art halluzinationsreicher Klavierstücke, die fast mit einem einzige Finger gespielt werden können". Detta kan se ut som en besynnerlig karakteristik med tanke på det beröm för gott hantverk som Dahl inhöstade från Ravel, och som brukar tas upp i sammanhanget. Atterberg var troligen alldeles obekant med Dahls orkestermusik i *Maison des fous*, även om hans grundläggande positionering av Dahl knappast skulle förändrats av närmare bekantskap. De "halluzinationsreicher Klavierstücke" som han talar om, är troligen de små experimentella pianostycken Dahl skrev under konservatorietiden i Stockholm – *Sensation I* och *II* och framför allt *Regnväder*, en improvisatorisk studie som bygger på ett ostinato som karakteriserats som "droppande".⁵⁹ Med tanke på att denna musik instrumenterades och användes i *Le Maison des fous* är Atterberg inte helt på fel spår när det gäller Dahls verksamhet, även om denne kanske inte skulle ha uppskattat bruket av ordet "Eintöner", som måste sägas vara en något summarisk sammanfattning.

Wilhelm Peterson-Berger får en alldeles särskild behandling i denna artikel. Atterbergs förtjusning över möjligheten att attackera denne utan att bli bemött är nästan påtaglig. Peterson-Berger placeras inte i sitt kronologiska sammanhang, vilket ger Atterberg möjlighet att anta ett närmast faderligt tonfall gentemot honom. Han beskrivs som den *ende* svenske tonsättaren som är romantisk i en mer pejorativ bemärkelse ("in [...] backfischsalonhaften Sinne"). Först på senare tid har han, enligt Atterberg, höjt sig

59. Mats Persson i konvolutet till sin skrivinspelning av dessa verk, *Piano con forza*, Phono Suecia PSCD 106.

något över den rent dilettantiska nivån med sin "Lapplandssymfoni" (Symfoni nr 3, "Same Ätnam").

Den retoriska slutklämmen i artikeln återvänder på ett litet försåtligt sätt till ungsvenskarnas inriktning. Den snabba framväxten av ett modernt, urbant svenskt musikliv skisseras, och Atterberg konstaterar att den svenska musiken nu kan hålla jämna steg med utlandet. Dess styrka ligger inte i sökandet efter nymodigheter, utan i "ärlig och sund känsla". Här blir de unga svenskarnas "gemensamma drag" – som inte skulle uppfattas som en skolbildning – alltså plötsligt synonymt med hela det svenska musiklivets framtid.

Atterberg själv träder alltså med klädsam blygsamhet något i bakgrunden. Litet tillspetsat elakt kan man samtidigt säga att han på ett tämligen framgångsrikt sätt döljer det faktum, att det är han som bestämmer vilka egenskaper som alls ska tas upp, och vilka som skall förklaras giltiga för hela gruppen.

Den överraskande inneslutningen av Hugo Alfvén, som placeras främst i den unga generationen, men lika snabbt utesluts när gemensamma drag för gruppen som helhet, förklaras troligen just av hans berömmelse. Genom att inkludera honom i redogörelsen och smickra honom grundligt, får glansen av hans internationella berömmelse lysa upp även "ungsvenskarna", som därefter får skylta med sin egna gemensamma gruppidentitet.

Rent taktiskt, med avseende på den internationella marknadsföringen av gruppen, är artikeln lysande ihopkommen. Vad den tillför rörande den "ungsvenska" identiteten, är kanske främst en markering av att Kurt Atterberg, åtminstone när det är gynnsamt, gärna framställer sig som del av en enad svensk front, men att sammansättningen av denna gemensamma utblick kan anpassas till vad som för tillfället är mest opportunt.

SAMMANFATTNING

Mot en ungsvensk estetik

Frågan om huruvida den ungsvenska riktning som Rangström talade om i sin artikel i *Saisonen* 1917, eller den klick som tog sig namnet spillran, utgjorde en sammanhållen grupp i yttre avseenden är inte alldeles enkel att ge ett entydigt svar på.

Som komplement till frågan om gruppidentiteten inom den "ungsvenska falangen" tillkommer frågan om huruvida gruppidentiteten avsatt resultat i form av gemensam estetisk praxis för de fyra tonsättarna. Som framgått är det inte fråga om något uttalat gemensamt program eller manifest – något sådant tycks inte föreligga. Trots detta kan man söka efter överensstämmande värderingar i den mån de tar sig likartade uttryck i praktiskt arbete, och likartade övergripande målsättningar.

Inför undersökningen av den "ungsvenska symfonin" i nästa avsnitt, kan det vara värt att framhålla, att även om en gemensam hållning av det slag som denna devis låter antyda visar sig svår eller omöjlig att definiera, betyder det inte att gruppidentiteten som begrepp är intresselös. Den relativt utförligt refererade artikeln av Atterberg pekar på dennes insikt om fördelarna med att, om inte annat, ge sken av en sådan gruppidentitet, på samma linje som samarbetet i FST och STIM stärkte positionerna för samtliga svenska tonsättare.

2. Den ungsvenska symfonin

ESTETISKT STÄLLNINGSTAGANDE

Inledning

Vid en undersökning av Atterbergs, Rangströms, Bergs och Lindbergs rent praktiska verksamhet som tonsättare, förefaller det ändamålsenligt att använda sig av en verkkategori som alla fyra ägnat sig åt, åtminstone i viss utsträckning. Som redan framgått, finns det en rad praktiska omständigheter som färgar tonsättarnas arbetssituation, alldeles oavsett vilken grad av inflytande man väljer att tillskriva dem. Den grundligare organisering av det professionella musiklivet som kännetecknar 1900-talet ledde till att orkestern blir ett oftare anlitat medium. Det förefaller naturligt att inrikta en undersökning av tonsättarna på verk för detta forum.

Termer och avgränsningar

Orden "den ungsvenska symfonin" skall inte förstås så att jag postulerar en korpus av verk med klart avgränsbara stildrag. Inte heller förutsätts här a priori en gemensam identitet för de fyra vars fysiologi skall undersökas närmare. Snarare är detta avsnitt en fortsättning på det föregående resonemanget omkring de fyra tonsättarnas inbördes förhållande, och den historiska kontexten för deras verksamhet. Grupptillhörigheten som sådan är ett existerande begrepp, i och med att de fyra namnen förknippas med varandra i en rad konkreta situationer, åtminstone från år 1914 och framåt. Däremot har det visat sig svårt att hitta entydiga tecken på att den motsvarade en medveten gemensam inriktning, och än vanskeligare att se konkreta följder i form av en artikulerad estetik. Snarare än att hantera gruppens produktion som en homogen korpus, baseras följande avsnitt på följande frågeställning: går det att i "spillrans" fyra tonsättares produktion inom vissa begränsade områden finna

gemensamma drag av ett sådant slag att det är meningsfullt att tala om dem som en grupp, eller dominerar olikheterna i så stor utsträckning att de hanteras bäst som individer?

I jämförelse med situationen ett par generationer tidigare, är det i alla fall uppenbart att tonsättarnas karriärambitioner i det begynnande 1900-talet på åtskilliga sätt definieras av att de verkar i en offentlighet. Deras debuter äger inte bara rum i det offentliga rummet, utan inledningen på deras karriärer sker också inom ramen för verksamheten i de offentliga musikinstitutioner som börjat växa fram vid 1900-talets begynnelse. Genom de fyra framträdande roll vid stiftandet av FST och STIM, och den därav följande betoningen av den professionella musikerrollen, understryks ytterligare att just komposition som en offentlig verksamhet i motsats till privat, intimt musicerande är ett centralt drag.

Allt detta pekar på att musik för orkester har en särskild innebörd, just genom det framträdande i det offentliga som ett uruppförande inom en borgerlig konsertgivande institution innebär. Som framgått, gjorde Atterberg och Lindberg sina första uppmärksammade framträdanden både som tonsättare och som dirigenter vid en och samma konsert i Göteborg. Rangströms orkesterverk *Dityramb* hade en än större betydelse vid uruppförandet i Stockholm, och Berg väckte uppmärksamhet med den symfoniska dikten *Traumgewalten* i samma stad. För alla fyra gäller, att verksamheten som orkestertonsättare går vidare under de följande decennierna. Alla dessa verk passar i stort sett för det borgerliga konsertprogrammet, i den snäva bemärkelsen uvertyr-konsert-symfoni. I ett rent praktiskt avseende är detta knappast anmärkningsvärt, eftersom de allra flesta kompositioner för orkester trots allt är möjliga att placera in i ett sådant program, med mer eller mindre lyckosam verkan. Men det förtjänar likafullt att påpekas, att med ett skapande som faller inom ramen för en löpande och traditionsrik verksamhet, markeras kontinuitet och anpassning snarare än upprorsvilja. Detta får särskild betydelse med tanke på Rangströms uppror mot det idylliska, och den

generella tendensen att uppfatta alla ungsvenskarna som omstörtande och nyskapande gentemot den traditionella och invanda musikkulturen vid sekelskiftet. Ambitionen att stimulera och föra in nya verkkningsmedel har inte särskilt djupgående konsekvenser.

Det är viktigt att understryka, att dessa egenskaper inte bör betraktas alltför ensidigt. Kompositioner i stort format för orkester är oftast inte det enda en tonsättare ägnar sig åt. I själva verket kan kanske talet om Rangström och Lindberg som huvudsakligen orkestertonsättare förefalla enbart besynnerligt för den som är bekant med deras senare berömmelse som romanstonsättare respektive kyrkomusiker. Naturligtvis grundlades dessa roller eller identiteter i tidiga skeden, och har stor betydelse för den individuella utvecklingen för dessa två även under 1910- och 20-talen. Ur det perspektivet, pekar kontrastverkan återigen mot att Kurt Atterberg hade en särställning i gruppen, just genom att han ägnade sig så litet åt musik i mindre format – han skrev endast en handfull kammarmusikaliska verk och så gott som inga sånger. I Atterbergs fall kunde det vara befogat att låta de stora orkesterverken bilda ram och norm för en helhetsbetraktelse av hans verksamhet. Möjligen gäller detsamma även för Berg. Förutsättningarna är inte desto mindre något annorlunda vid betraktandet av decenniet för gruppens genombrott och åren just därefter. I Rangströms fall fungerade symfonierna som återkommande manifestationer av en brottnings med uppgiften att skriva musik i stort format – alltså den sorts musik som i ökande grad kom att utgöra basen för att bedöma en tonsättare som professionell och seriöst arbetande – och sågs, både av tonsättaren själv och av det omgivande musiklivet utifrån sådana förutsättningar. I Oskar Lindbergs fall är de ambitiösa orkesterverken koncentrerade i början av karriären, och har en liknande funktion av manifestationer. I detta fall övergavs orkesterverk i större format som uttrycksmedel till förmån för aktivitet inom andra områden, förbundet med nya roller och funktioner i Lindbergs tonsättarkarriär.

Svenska nydanare och europeiska bakåtsträvare

Ungsvenskarnas roll i förhållande till tradition och nyskapande blir än mer tydlig över ett något längre tidsperspektiv, och kanske framför allt sett mot europeisk bakgrund. Världskriget 1914-18 innebar sådana omvälvningar över hela Europa, att konstnärlig verksamhet under det första decenniet efter sekelskiftet, av vilken inriktning som helst, får en helt ny innebörd efter Versaillesfreden. Den övervägande delen av konstnärligt skapande med nydanande ambitioner får en polemisk udd gentemot de rådande värderingar som präglat åren före kriget. Detta blir särskilt påtagligt i förhållande till alla yttringar av nationalism och högstämd idealism, och i förlängningen gentemot alla slags konventionaliserade känslouttryck. Samtidigt får all verksamhet som bygger på kontinuitet och traditionsbevarande en extra dimension av konservatism. Snarare än att "bara" bygga vidare på tidigare verksamhet, får ett konservativt förhållningssätt en motsvarande polemisk udd gentemot nyskapande och omprövande. Genom att Sverige inte påverkades direkt av kriget – i varje fall i den bemärkelsen att landet inte deltog aktivt i krigshandlingar – finns ingen klar motsvarighet till denna polarisering. I det faktum att det svenska konstnärliga klimatet domineras av kontinuitet snarare än en djupt nödvändig omprövning av en föregående generations värderingar, ligger inte automatiskt en djupare konservatism. Även om Sveriges avsides placering gör att man kan peka på en långsamhet i att ta upp nyare konstnärliga uttryck från kontinenten, ligger det en djupare dimension därunder: de traumatiska upplevelser som motiverar dem föreligger inte i samma utsträckning, och beredvilligheten att acceptera en ny estetisk situation är följaktligen mindre utbredd. Dessa omständigheter har en viss betydelse, framför allt genom att ådagalägga en kontinuitet i musikskapande och –utövande i det svenska samhället som inte är resultatet av någon särskild övertygelse eller inriktning, utan av yttre faktorer. Detta är också värt att minnas i förbindelse med de "ungsvenska" tonsättarnas utlandskontakter: redan i fasthållandet av en kontinuitet ligger

vissa dimensioner, som troligen uppfattats på ett mer avgörande sätt utomlands.

Även om Kurt Atterberg redan tidigt framstått som en person med en försiktig inställning till omprövningar och experiment, bör man således vara medveten om att han troligen redan i utgångspunkten uppfattats som än mer dogmatiskt konservativ vid besök på kontinenten. En musik som skapats för att passa in i en offentlig konsertverksamhet grundad på kontinuitet kunde mot internationell bakgrund snabbt tolkas som ett uttryck för tillspetsat konservativa värderingar.

YTTRE KÄNNEMÄRKEN

Man kan alltså fråga sig om det alls existerar något sådant som det typiska symfoniska verket – i betydelsen orkesterverk i större format anpassat för den borgerliga konsertrepertoaren – när det gäller den ungsvenska falangen som grupp. Eller, för att uttrycka det något mindre kategoriskt, kan man fråga sig om det finns drag som är gemensamma för verk som just dessa tonsättare komponerat inom en given genre, och som samtidigt i någon utsträckning skiljer dem från omgivande tonsättare. Härmed avses då främst de grupper som schematiskt kan placeras som tonsättargenerationerna ”före” och ”efter” ungsvenskarna, i rent kronologiskt avseende.

Det är faktiskt fullt möjligt att åtminstone tänka sig en delning av gruppen i två hälfter, redan utifrån verkförteckningarna: Två av tonsättarna, nämligen Rangström och Atterberg, skrev var sin rad verk som tillsammans gör anspråk att utgöra en korpus av symfonisk musik i ordets snävaste bemärkelse. De komponerade alltså totalt fyra respektive nio verk som trots undertitlar och andra mer eller mindre uttalade närmanden till programmusik i första hand är betitlade symfonier. Oskar Lindberg och Natanael Berg placerar i mycket större utsträckning tyngpunkten på

programmusik, genom att deras produktion av orkestermusik främst utgörs av symfoniska dikter. I Lindbergs fall rör det sig därtill om betydligt färre verk i stort format, totalt sett, än hos de övriga. Samtidigt finns det faktorer som komplicerar även denna indelning, vilket kommer att redovisas nedan.

Oskar Lindberg

Oskar Lindberg skrev faktiskt en symfoni som inte bär någon annan undertitel. Det rör sig om hans opus 16 i tonarten F-dur, komponerad under perioden 1913-16. I linje med tidiga verk som hans två första Konsertuvertyrer op. 3 och 7, från 1909 resp. 1911, "Symfonisk dans" op. 9 från 1911, som fick den slutliga titeln *Danse caractéristique*, och Festpolonäs op. 13 från 1913, markerar den en förhöjd ambitionsnivå som verk i större format. Symfonin är i fyra satser, med den konventionella formella fördelningen dem emellan, vilket förstärker intrycket av ett verk med ambitionen att tillfredsställa de krav som ställs på verk i mittfåran. Samtidigt är symfonin därmed inte ett för sin upphovsman alldeles typiskt orkesterverk ens under denna period. Med undantag för de ovan nämnda mer "neutralt" titulerade verken, är de programmatiska orkesterverken dominerande. Lindbergs op. 1 var *Tre dalmålningar*, med satstitlarna *Preludium-Gånglåt*, *Natt över skogen* och *Lek* (1907-08). Därefter finns verk som *Vildmark*, symfonisk dikt op. 10 (1912), *Florez och Blanzeflor*, symfonisk dikt op. 12 (1913-15), *Från de stora skogarna*, symfonisk dikt op. 18 (1917-19), *Tre färdeminnen* (orkestersvit nr 2) op. 20 (1919-20) med satstitlarna *Till bergena de stora*, *När natten faller på* och *Genom skogen*, *En liten Dalarapsodi* op. 25 (1925), *Hemifrån*, symfonisk dikt op. 34 (1932), *Leksandssvit* op. 45 (1935). Utöver detta föreligger några verk i betydligt mindre format, vissa av dem med tillfällighetskaraktär eller arrangemang.

Som framgår är programmatiska anslag genomgående i denna följd av verktitlar. Samtidigt kan det vara värt att notera, att Lindberg väljer att låta de symfoniska anspråken delvis kvarstå, om än i

kvalificerad form. De nationella, eller åtminstone lokala, anknytningarna är också ett påfallande genomgående inslag. Som nämnts tidigare, är det intressant att dessa verk, som illustrerar Lindbergs strävan mot en lokalanknytning till hemtrakten i Dalarna, inte bara komponerats under tiden i Stockholm, utan även förutsätter huvudstadens konsertinstitutioner för sin existens. Senare verk, som gjort Oskar Lindberg känd inom den sakrala sfären och ytterligare stärkt hans lokalanknytning, ger upp orkesterklangen och de symfoniska ambitionerna, samtidigt som hans tidiga tonsättarverksamhet är en förutsättning för denna senare karriär.

Natanael Berg

Bergs symfoniska dikt *Traumgewalten* från 1911, som inte var hans debutverk, men följde relativt tätt efter de sånger som han först framträdde med, befinner sig däremot i gränslandet för vad som är godtagbart inom en snävare ram för borgerligt acceptabel orkestermusik. Detta genom den splittrade verklighetsuppfattning som den ger uttryck för, vare sig man väljer att kalla detta för en efterbildning av ”drömmens osammanhängande men skenbart logiska form”, eller ser till de stilistiskt disparata element som skjuts samman utan att en syntes eller harmoniskt jämviktsläge förefaller kunna uppnås.⁶⁰ Den berömda kulmen i Bergs orkesterverk – där en särskild verkan uppnås genom att två skikt av stilistiskt helt olika slags musik ställs mot varandra utan att diskrepansen mellan dem kan överbryggas – gör det möjligt att tala om verket utifrån ett distanserat, problematiserande förhållningssätt till det musikaliska materialet. Det rör sig om en stråkkvartett, som spelar en stillsam, inåtvänd och traditionell sats, medan blåsare och slagverk åstadkommer eruptiva utbrott som är omöjliga att tolka inom ramen för traditionell harmonik, vare sig i förbindelse med stråkkvartettsatsen eller på egen hand. Detta ställe

60. Citatet är från Bergs program. Se konvoluten till Musica Sveciae:s två skivinspelningar av verket, CAP1250 och PSCD 721.

i synnerhet, och *Traumgewalten* i allmänhet, har för den skull utpekats som tecken på en utpräglad "modern" hållning hos tonsättaren.⁶¹ Åtminstone denna passage gör verket tacksamt för en strukturellt präglad analys, genom att dynamiken i verket bygger på sådana formella egenskaper, ytterst baserade på konfrontation mellan olika slags musik. För en mer strukturalistiskt skolad generation, efter andra världskriget, låg det förmodligen nära till hands att se detta som ett mer abstrakt förhållningssätt till musik – de olika stilarna som ställs emot varandra utan att jämkas samman kan inbjuda till en tolkning baserad på handhavandet av verkningsmedlen snarare än på deras inneboende egenskaper. Det är oklart i vilken utsträckning ett sådant betraktelsesätt alls var aktuellt på 1910-talet. Kurt Atterbergs karakteristik av Berg dominerades helt och hållet av den illustrativa aspekten. Med tanke på Bergs fortsatta verksamhet är det troligt att hans principiella inställning inte förändrats drastiskt.

Det är värt att framhålla, att de övriga tre debuterade med orkesterverk som med neutrala titlar anger en anpassning till den absoluta musikens traditioner, och därtill kanske en signal om frånvaron av anknytning till specifika "skolbildningar" inom samtida konstmusik, medan Berg, genom anknytningen till den dikt av Nicholas Lenau som givit *Traumgewalten* sitt namn, dels distanserar sig från traditionell konsertmusik, dels orienterar sig mer explicit mot tysk kultur.

Atterbergs presentation av den egna generationen för en tysk publik betonar det uppenbara underlaget för en programmatisk tolkning av Bergs produktion. Härigenom är det lätt att få uppfattningen att Berg inte skrev orkesterverk som var ämnade att betraktas i första hand som symfonier. Mot detta står rubriceringen i katalogen hos Svensk Musik, som entydigt anger Berg som upphovsman för sex numrerade symfonier. Men även denna

61. Bo Wallner, "I drömmens våld" i *Skriftfest. 19 uppsatser om musik till Martin Tegen*. Stockholm 1979. Se också Lennart Hedwall, *Den svenska symfonin*, Stockholm 1983, s. 257f.

entydighet är skenbar. Omständigheterna omkring verkens ursprungliga titlar och genrekategorisering är mer komplicerad. Det mest korrekta är att säga, att *Traumgewalten* under 1910- och 20-talen följdes av en serie större orkesterverk som alla balanserar på randen mellan symfoni och symfonisk dikt, med avseende på graden av abstraktion i det programmatiska innehållet och stringensen i det musikaliska skeendet. Det rör sig sammanlagt om sex symfoniska verk, varav åtminstone några, vid något skede, kallats för numrerade symfonier av sin upphovsman, men alla med programmatiska undertitlar och mer eller mindre detaljerade föreskrifter för deras uttolkning.

En symfoni, beskriven som nr 1, i E-dur, skrevs 1912-13. Att det finns utrymme för en programmatisk tolkning av verket antyds av att det var försett med undertiteln *Alles endet was entstehet* – åter ett citat från Lenau. Denna programmatiska inriktning framhävdes också av recensenter vid uruppförandet.⁶² Samtidigt är verket fyrsatsigt, och de tre första satserna passar väl ihop med den traditionella satsföljden – Allegro, långsam sats och scherzo (ett presto i $\frac{3}{8}$ -takt i detta fall). Finalen är mer formellt komplicerad, och också den sats som är i störst utsträckning programmatiskt betingad. Bergs inspiration skall ha kommit från fartyget *Titanics* undergång, vilket förklarar finalens ödesdigra avslutning, med den medvetna distansering från symfonins huvudtonart, E-dur, som detta innebär. Med tanke på den exklusivt subjektiva bas, som dominerat program för instrumentalmusik ända sedan genrens födelse, är det inte förvånande att Bergs programmatiska kompositioner även av nära bekanta sågs som ett uttryck för den egna personligheten. I en vidare bemärkelse är detta naturligtvis odiskutabelt, på så vis att ett musikaliskt verk alltid i någon bemärkelse är en återspeglning av den personlighet som fattat de konstnärliga besluten. Samtidigt märks åtminstone i detta verk ett visst avstånd mellan Berg och den efterhand mer uttalat självcentrerade Richard Strauss i *Ein Heldenleben* (1898-99) och

62. Broman, Per, *Kakofoni storhetsvansinne eller uttryck för det djupaste liv?*, Uppsala 2000, s. 147f.

Symphonia domestica (1902-03), eller – geografiskt men inte nödvändigtvis konstnärligt närmare till hands – Hugo Alfvén, som ju antytt en nära anknytning mellan egna upplevelser och de olika satserna i andra symfonin från 1899.

Ett nytt verk av Berg som förelåg 1914 fick benämningen symfoni nr. 2, men omnämns senare som symfonisk dikt.⁶³ Verket hade redan från början undertiteln *Varde ljus!*

”Symfonin” *Årstiderna* från 1916 befinner sig än mer i gränslandet mellan den fyrsatsiga abstrakta symfonin och programmusiken. Fyrsatsigheten i verket sammanfaller förstas med de fyra årstiderna, från vår till vinter, och symfonisk kontinuitet tycks prioriteras lägre än stämningmåleri anpassat för var och en av dem.

Makter från 1917 kallades vid uruppförandet i januari 1918 för symfonisk dikt, men har senare, särskilt efter en omarbetning som uruppfördes 1942, gått under benämningen symfoni, dock utan numrering. Verket återgår till de högstämda och tungsinta stämningarna från de tidigaste verken, genom att de två satserna skildrar Mannen respektive Kvinnan, ”icke i relation till varandra, utan var för sig som gestaltare av sitt liv, som bemästras av ödet”.⁶⁴

1918 följde det verk som var resultatet av överenskommelsen mellan Atterberg och Berg om att båda skulle komponera varsitt mer lättviktigt verk som inte skulle överstiga 20 minuters speltid. Bergs komposition, som fick namnet *Pezzo sinfonico*, är mycket riktigt betydligt ljusare och enklare till sin karaktär och upplagd i fyra klart överskådliga satser – växelvis långsamma och snabba. Samtidigt som detta innebär att verket nästan kan ses som en

63. Ett välmotiverat beslut enligt Lennart Hedwall, som för övrigt talar om verkets ”osäkra och något patetiska hållning” och en ”inte särskilt »nordisk« atmosfär”. Det är frapperande att kopplingen mellan begreppet ”osäkerhet” och frånvaron av tydlig nationell tillhörighet fortfarande år 1983 associeras med varandra. Hedwall, *Den svenska symfonin*, s. 260f.

64. Ibid. Hedwall kommenterar också hur lätt det är att göra sig lustig över den typ av allvarsmättade underliggande program som Berg använde sig av.

renodlad symfoni, och en närmast ”klassisk” symfoni därtill, har Berg försett alla fyra satserna med undertitlar – de kallas *Drömmeri, Älvalek, Romans* och *Livsyra*.

Det sista i denna rad av symfoniska verk av Natanael Berg fick namnet *Trilogia delle passioni* efter en dikt av Goethe. I enlighet med titeln har verket tre satser, som tillkom 1918, 1922 resp. 1924. Ordet ”passioni” syftar tydligen både på lidande och lidelse – första satsen har mottot ”Ett mått av lidande blir varje människa beskärt”, och gestaltar människans förtvivlade kamp, som är dömd att ända i underkastelse under ”det tunga ödet och döden”.⁶⁵

Andra satsen bär överskrifterna ”Kärlekens passion och hatets” och ”Förlåtelsens gåva”. Rubrikerna och deras innebörd i musikaliska paralleller påminner en hel del om typiska schematiska bilder av sonatformens utseende från 1800-talets senare del och framåt – satsen inleds med glad, sångbar musik som symboliserar kärleken, fortsätter med ett olycksbådande tema, och i satsens mitt gestaltas ”brottningen mellan kärleken och hatet”, alltså en symfonisk bearbetning av dessa två motpoler. Mot satsens slut ”undfår [...] den ödmjuka, förkrossade människan ’förlåtelsens gåva’, detta underbara mysterium [...]”.

Tredje satsen bär ett motto från Goethe: ”Geb’ ihm ein Gott zu sagen was er duldet”. Här skildras religionen som en kraft som förmår ge en lidande människa ett stöd i tillvaron. Med Bergs intressanta formulering: ”Religionen har skänkt honom fotfäste och vingar på en gång”.

Efter sex symfoniska verk som under loppet av drygt femton år rört sig mellan högromantiskt expressivt musicerande och mer dekorativt illustrerande stämningsbilder, är detta en aningen oväntad slutpunkt för Bergs instrumentala skapande i stort format. Bergs fortsatta skapande ger i någon liten utsträckning stöd för tanken att religionen faktiskt fått ökad betydelse för tonsättaren.

65. Op. cit., s. 262.

Direkt efter *Trilogia delle passioni* följde Bergs stora tonsättning i oratorieform av *Höga visan* (1925), vilket i och för sig är ett egenartat val av text för en människa som vill markera fördjupad religiositet. Även om det är befogat att anta, att Berg anslutit sig till den rådande tolkningen av *Höga visan* som primärt religiös brudmystik – som en symbolisk beskrivning av förhållandet mellan Gud och människa eller Gud och församling – snarare än som en ren kärleksdikt, är just *Höga visan* inte ett självklart religiöst motiverat textval.

Den följd av sceniska verk som följde efter *Höga visan* ger inte intryck av att följa en konsekvent religiös linje – operan *Judith* (1931-35) går tillbaka på ett mer eller mindre bibliskt motiv, *Birgitta* (1942) knyter an till religiösa motiv, vilket knappast kan sägas om föregångaren *Engelbrekt* (1924-28). I texthäftet till PSCD721 antyds att Berg kontinuerligt inspirerats av Gamla testamentet, vilket är tvivelaktigt. Operan *Leila* är en tonsättning av Byron, de tidiga orkestersångerna *Saul och David* och *Predikaren* (1907 resp. 1911) är tonsättningar av texter av Gustav Fröding, låt vara att de ursprungligen publicerades under rubriken *Bibliska fantasier* i samligen *Nya dikter*. Engelbrekt hade viss framgång vid framföranden i Tyskland på 1930-talet. En tämligen hög grad av identifikation mellan den svenske frihetshjälten och utpräglad nationalistiska hjältroller – med Hitlers roll som tysk führer som yttersta manifestation – torde ha legat i luften under 1930-talet, och öppet framhållits i samband med föreställningarna i Tyskland, knappast utan tonsättarens kännedom.⁶⁶

Ture Rangström

I ljuset av Lindbergs och Bergs produktion kan det varav värt att återkomma till, att Rangströms fyra symfonier faktiskt *är* numrerade symfonier, otvetydigt namngivna som sådana, även om de också alla fyra har undertitlar. I motsats till de förras verk, fördelar sig Rangströms symfonier något jämnare över hans

66. Erich Prieberg, *Musik der NS-Staat*, Frankfurt am Main 1982, s. 302.

verksamma tid – de är komponerade 1914, 1919, 1929 resp. 1936. Däremot placerar de sig alla genom programmatiska undertitlar, som i större eller mindre utsträckning är menade att vägleda vid lyssnandet, närmare Bergs symfoniska produktion än ett mer abstrakt symfoniskt ideal. Formella idiosynkrasier är sällan dominerande inslag, även om Rangströms kompetens som orkestertonsättare, inte minst vad gäller formell gestaltning, varit föremål för diskussion i flera sammanhang. Rangström använder ofta klassisk terminologi i egna kommentarer för att beskriva det formella förloppet i sina symfonisatser – den symfoniska satsföljden, och det grundläggande mönstret i sonatformen åberopas genomgående. Samtidigt går sådana beskrivningar sällan längre än dessa fundamentala begrepp: ett första, rytmiskt mer markerat och aktivt avsnitt är ”huvudtema”, en lyrisk, mjukare instrumenterad därpå följande del utgör ”sidotema”. Med tanke på Rangströms tidiga avvisande av kontrapunkten som arbetsfält, är det kanske inte överraskande att det han kallar ”genomföringsavsnitt” i de tidigare verken knappast innebär tematiskt eller motiviskt arbete, eller någon kontrapunktisk sammanvävning av olika temagrupper. I den mån dess anknytning till temagrupperna alls är aktuell utöver rena stämningsslägen, går genomföringsavsnittet ut på en renodling av och konfrontation mellan de två huvudsakliga karaktärstyperna i sonatsatsschemat. Detta schematiska förhållningssätt förändras något, kanske genom ökande erfarenhet och en mer reflekterad inställning till symfonisk form, i de två senare symfonierna.

Med tanke på Rangströms omedelbara programförklaring som ”arg ung man”, och hans ställningstagande mot svenska föregångare, kan det kanske verka oväntat att det finns intressanta paralleller mellan Rangström och Peterson-Berger just i samband med deras respektive symfonier. Peterson-Bergers första symfoni, *Baneret*, fungerar liksom efterföljaren *Sunnanfärd* som ett slags konstnärligt manifest. Detta sker främst genom de olika satsernas undertitlar och tonsättarens kortfattade utläggning av deras innebörd. Samtidigt är avsikten alldeles uppenbart inte att tonspråket i sig skall dra ögonen till sig som alltigenom nytt. Med tanke på

Peterson-Bergers konsekventa estetiska linje, som den framstår i musikkritik och annan skriftlig verksamhet, är det anmärkningsvärt att han inte bara kritiserats för bristande hantverkskunnighet vad gäller komponerande i större format, utan även för stilistisk ojämnhet – dvs bristande medvetenhet om olika nivåer i musikaliskt uttryck.⁶⁷ Rangström har förvisso mött kritik för bristande hantverkskunnighet, men klandrandet av Peterson-Berger för grundläggande satstekniska brister eller felande stilkänsla har inte någon direkt motsvarighet där. Snarare ligger kritiken på en mer övergripande nivå – Rangströms kritiserar mer genomgående för formella brister. Den inflammerade frågan om Peterson-Bergers symfonier och deras kvaliteter skall inte diskuteras mer ingående här. Avsikten är inte heller att, likt Gereon Brodin i en berömd artikel från 1947, avge ett slutomdöme om vilka symfonisatser som ”håller måttet”, vare sig hos Peterson-Berger eller Rangström.⁶⁸

Situationen är så gott som densamma i Rangströms första symfoni, *August Strindberg in memoriam* (1914), och den andra, *Mitt land* (1918). Sådana paralleller är förvisso vanskliga och riskabla att dra alltför långt, inte bara utifrån det specifikt personcentrerade avståndet mellan Rangström och Peterson-Berger, utan i detta fall även genom generationsavståndet. Så antyder t ex hela tanken på en ”Strindbergsymfoni” Rangströms sympatier i samband med Strindbergsstriden. I det sammanhanget, om inte förr, är det troligt att Peterson-Bergers sympatier skulle ha hamnat på den andra kanten. Men samtidigt föreligger så många principiella överensstämmelser mellan Rangströms och Peterson-Bergers debutsymfonier att det är svårt att bortse från dem.

Rangströms program är helt översiktligt – han talar om den fundamentala skillnaden mellan musik och text just i förhållande till skildringsförmågan. Satstitlarna, *Jäsningstid*, *Legend*, *Trollruna*

67. Lennart Hedwall, *Den svenska symfonin*, s. 212-222.

68. Gereon Brodin ”Vad är sanning om P.-B:s symfonier?”, *Musikvärlden* 1947 nr 4. Jfr Hedwall, *ibid*.

och *Kamp*, skall anknyta till Strindbergsska "föreställningsvärldar", men "innehållet torde stå för upphovsmannens räkning".⁶⁹

Rangströms egen formbeskrivning över första satsen bygger på den traditionella indelningen i huvud- och sidotema, och hela satsen skall förstås som en "överskådlig sonatform". Betydelsen av denna bör inte överdrivas - Helmer talar om första satsen som en "fri, rapsodisk fantasi över två motivgrupper".⁷⁰ Det är också svårt att finna någon konsekvent tillämpning av det inledande "mottomotivet", som utgör en slående musikalisk gest som inledning. Ackordföljden ciss-moll/c-moll/A-dur som flimrar förbi, antyder en i mediantisk riktning utvidgad harmonik, men det är tydligt att detta inte är en tematiskt eller motivisk kärna, utan framför allt menad som en appell - Rangströms främsta prioritet är den långa, uttrycksfulla linjen i det följande huvudtemat. Det är kanske mest givande att se motivet som en mer generell markering av att verkets upphovsman tar sig harmoniska friheter, men att dessa inte kommer att innebära något brott mot traditioner vare sig för traditionell harmonik, eller för musikalisk arkitektur i större format.

Peterson-Bergers symfonier följde en linje med narrativa temata, ibland med lös självbiografisk anknytning - subjektets bildningsresa till sydligare trakter i symfoni nr 2, *Sunnanfärd*, både kan och bör ses som en utläggning av tonsättarens estetiska program, även om det gestaltats som absolut musik med programmet som stöd. Rangströms andra symfoni, med undertiteln *Mitt land*, utvecklar och fördjupar även den ett lösligt självbiografiskt program. Att de tre satserna har undertitlar, och fungerar illustrativt, förtar inte det faktum att de är tänkta att skapa formell balans genom satsföljden snabb - långsam - snabb (med ett scherzo insprängt i den långsamma midsatsen). Någon grundläggande skillnad i förhållningssättet till symfonisk form föreligger inte mellan *Mitt land* och *Strindbergssymfonin*. Det är

69. Rangströms förord i partituret.

70. Axel Helmer, *Ture Rangström*, s. 99.

dessutom fullt möjligt att betona den rent kronologiska kontinuiteten i Rangströms skapande, och se andra symfonin som en fortsättning av hans arbetssätt i mindre verk vid denna tid, t ex skådespelsmusik.⁷¹ I motsats till första symfonin är elementet av konfrontation mellan kontrasterade temata mindre betydelsefull, eftersom huvudtemat dominerar så gott som hela första satsen. Detta innebär samtidigt att ett något repetitivt drag blir märkbart, både med avseende på formen som helhet och i dess enskilda delar. Med tanke på det underförstådda programmet förtjänar det påpekas, att Rangström inte använder sig av folkmusikaliska inslag för att åstadkomma en nationell förankring. Även om en anstrykning av modalitet kan ge ett arkaiserande intryck, och associationerna kan gå till annan musik med patriotisk inriktning, föreligger det inte någon konkret förankring av det nationalistiska programmet i form av folkviseanknytning, vare sig i form av citat eller allusioner.⁷² Anknytning till folkmusik hos Peterson-Berger är, trots att begreppet är centralt hos denne, inget okomplicerat kapitel. Det beror på den mycket specialiserade innebörd Peterson-Berger lägger i begreppet. Trots jojkarna som används som tematiskt material i tredje symfonin är folkmusik som begreppet vanligen uppfattas – anknytning till spelmansrepertoar, folkvisor eller annan gehörstraderad repertoar – inte något stilistiskt viktigt inslag hos Peterson-Berger.

Peterson-Bergers rad av symfonier fortsatte med en skildring av Stockholm (symfoni nr 4, *Holmia*, 1929) och den betydligt mer inåtvända sista symfonin *Solitudo* (nr 5, skriven efter flyttningen till Frösön 1932-33), varav den första kanske blivit den mest kritiserade av alla hans symfonier. Rangströms grundliga avrättning av detta verk i samband med uruppförandet markerar ett slags offentlig slutmanifestation av den långvariga fiendskapen dem emellan. Informellt tycks Atterberg och Rangström ha diskuterat möjligheten att Peterson-Berger skrivit en symfoni för Columbias Schuberttävling 1928, och inte vågat offentliggöra den efter att en

71 . Op. cit., s. 187

72 . Ibid.

jury med Rangström som medlem, rankat Atterbergs sjätte symfoni högre. För detta skulle tala både Peterson-Bergers ovanligt starka raseriutbrott i en recension av Atterbergs symfoni (även om P.-B.s utbrott mot Atterberg varit ovanligt starka i flera år) – han skulle helt enkelt ha varit en dålig förlorare! – och *Holmias* påfallande klena karaktär som symfoni betraktad. Andra bedömare har kommit till olikartade slutsatser i förhållande till Peterson-Bergers symfoni. Hedwalls inte helt avvisande tolkning av symfonins nivå antyder att tonsättarens symfoniska pretentioner inte varit allvarligt menade, och att Peterson-Bergers Stockholmsbild fungerar utmärkt som en svit av underhållningskaraktär. Det förefaller som om Peterson-Berger här givit avkall på eventuella ambitioner att skriva musik som skulle falla under karakteristiken ”symfonisk”, till förmån för ett mer informellt tonspråk. *Solitudo* har däremot jämförts med Hugo Alfvéns femte symfoni, både genom att utgöra en slags slutsummering av tonsättarens verksamhet, och genom en ganska påfallande ojämnhet. Båda verken innehåller något av respektive tonsättares starkaste musik och betydligt svagare partier.⁷³

Rangströms tredje symfoni, *Sång under stjärnorna* (1929), beskrivs ofta som hans mest lyckade, just därför att tonsättaren lyckats med att kombinera de drag som ligger närmast till hands för honom, d v s långa, sångbara linjer, och ett associativt eller additivt förhållningssätt till form, med ett helhetsgrepp om den större formen.⁷⁴ Verket skulle därigenom uppnå en lyckosam avvägning mellan de specifikt rangströmska musikaliska prioriteterna och ett generellt symfoniskt skrivsätt.

Även om Rangström själv, för att framhäva den traditionellt vedertagna symfonins formbyggnad, valde att betona de traditionella fyra satsernas motsvarigheter i fyra stora formdelar, så

73. I ovannämnda artikel, godkänner Gereon Brodin två av satserna i *Solitudo*. Att ingen av symfonierna behållit någon plats på repertoaren säger inte mycket, med tanke på hur sällan svenska symfonier spelas överhuvudtaget. Gereon Brodin ”Vad är sanning om P.-B.:s symfonier?”, *Musikvärlden* 1947 nr 4.

74. Helmer, *Ture Rangström*, s. 310-323.

ligger minst lika mycket av framgången med *Sång under stjärnorna* i att ensatsigheten bildar en övertygande helhet. Härvidlag ligger det en viss betydelse i, att Rangström lagt ner avsevärt mycket mer arbete än tidigare på de överledande passagerna mellan formdelarna. I motsats till vad som var fallet i den förenklade synen på sonatform som präglade de första två symfonierna (enbart konfrontationen mellan ett motsatspar, huvudtema och sidotema), tillkommer här en ny dimension av kontinuitet och enhetlighet genom en hel sats, låt vara att den fortfarande bygger på konfrontationen mellan två temagrupper.⁷⁵

Om Rangströms tredje symfoni har beskrivits som ett mycket personligt, lyriskt verk, är hans fjärde, *Invocatio* för orgel och orkester (fullbordad 1943), desto mer utåtriktad och larmande.

Verkets första två satser, ett kort *Preludio* och en toccata som bär den karakteristiskt ordglada föredragsbeteckningen *Allegro arrabbiato*, utgick från ett par orgelstycken som Rangström instrumenterat för orkester. De följs av ett intermezzo, *Allegretto malinconico*, som utan tvivel är tänkt att fungera som kontrast och vilopunkt efter de tämligen ljudstarka och krävande första två satserna. Detta leder dock till ett stämningsbrott som har uppfattats som ett problem med verket. I den huvudsakligen långsamma fjärde satsen, *Recitativo ed arioso*, återfinns undertiteln ”åkallan”. Längre än de tre första satserna tillsammans, och pendlande mellan inåtvänd, närmast grubblande stämning och enstaka utbrott, är den verkets kärna och tyngdpunkt. Finalen, den femte satsen, avrundar helheten med retorisk effektivitet – den är rubricerad *Grave, presto ed largo maestoso*.

I Rangströms fjärde symfoni finns en grundläggande mångtydighet i förhållandet mellan satsföljden och den vedertagna klassiska symfoniska formen, inte olik den i Mahlers femte symfoni, som ger intryck av att vara följden av ett medvetet spel med spänningen mellan fastlagda konventioner och fritt, associativt musicerande,

75. Ibid.

och med den större formsäkerhet som följer av större erfarenhet som symfoniker. Det rör sig om en parallell och är inte fråga om någon överensstämmelse i stilistiskt avseende, än mindre om något inflytande från Mahler. Eftersom Rangström som musikkritiker var konsekvent avvisande mot Mahler som tonsättare, är det också tveksamt om han personligen skulle förmått uppfatta en abstrakt parallell i förhållningssättet till symfonisk form, alldeles utan att gå in på stilistiska egenskaper.

De två första satserna speglar i miniatyrformat förhållandet mellan Mahlers två motsvarande satser – de kan ses som långsam inledning och förstasats i sonatform, men också som en helt egen, ny satsordning. Samma kritik om stämningsbrott som riktats mot Rangströms *intermezzo* har kommit på tal i samband med Mahlers tredjesats – i Mahlers fall har man t.o.m. hävdats att den kunde höras till en helt annan symfoni.⁷⁶ Rangström har däremot ingen motsvarighet till den säregna formella innovationen hos Mahler, där tematiskt material presenteras och bearbetas i två olika satser (*adagietto* och finalen). I *Invocatio* åstadkoms med tämligen enkla medel intryck av cyklisk form – material från första satsen tas upp på nytt.

Avsikten med Mahlerparallellen är inte att antyda att Rangström i sin sista symfoni når upp till en kontinental nivå, eller att hans symfonier skulle befinna sig i närheten av Mahlers i konstnärlig betydelse. Jämförelsen är principiell och bör inte dras för långt, med tanke på det trettioåriga avståndet mellan *Invocatio* och Mahlersymfonin, och på Rangströms redan nämnda djupa och konsekventa motvilja mot Mahlers tonspråk.⁷⁷

Däremot är parallellen användbar för att understryka det påfallande att Rangström i sin sista symfoni faktiskt börjar nå en position där en spänning skapas mellan å ena sidan det personliga

76. Floros, *Gustav Mahler. The Symphonies*, Pompton Plains and Cambridge 1993, s. 149-154 inkl. ref.

77. Helmer, *Ture Rangström*, s. 63.

och särpräglade (eller till och med egensinniga eller idiosynkratiska), och de vedertagna konventionerna för symfonisk form å den andra. Denna spänning betingas inte bara av tonsättarens bristande teknik och schematiska formuppfattning, utan ger intryck av att utgå från ökande självsäkerhet och en större förståelse för betingelserna för komponerande i större format. Om detta resonemang godtas, skiljs i så fall Rangströms och Peterson-Bergers vägar, med en förhöjd stringens i det symfoniska förhållningssättet hos Rangström – även om det infaller först i hans senare verk i genren, och inte avsätter något ytterligare resultat under det knappa decennium som återstod av hans liv.

I vilken utsträckning samtida musikkritik uppfattat några sådana dimensioner av utveckling hos Rangström är inte alldeles klart. Att det funnits en beredvillighet att acceptera Rangströms egenart åtminstone bland positivt inställda bedömare framgår av Atterbergs karakteristik av honom. Men en erkänsla av Rangström som egensinnig konstnär behöver inte innebära att hans position analyseras eller sätts i ett större perspektiv. Att erkänna hans personliga egenart kan till och med innebära en tendens mot marginalisering av hans betydelse, då experimenterande och ifrågasättande av normer kan förklaras bort enbart med hänvisning till tonsättarens idiosynkrasier, oavsett deras betingelser i övrigt.

Med tanke på huvudresonemanget i detta avsnitt, huruvida det föreligger någon samstämmighet omkring en "ungsvensk symfoni", och om den kan beskrivas med några generaliserade termer eller begrepp, är det intressant att se närmare på Kurt Atterbergs uppfattning av Rangströms sista symfoni. *Invocatio* uruppfördes i sin första version 1936, varvid flera, bland annat Atterberg, kommenterade att symfonin kändes "lång". Med tanke på att speltiden inte är mer än en dryg halvtimme för verket som helhet måste detta tolkas som en invändning antingen mot koncentrationen i verket, dess formella uppläggning eller helt enkelt tonspråket. Efter en ganska omfattande revidering uppfördes symfonin igen i november 1943. Vid detta tillfälle fick den mer odelat beröm av Atterberg. Typiskt nog hade Atterberg

under mellantiden varit en avgörande kraft för att beskära Rangströms ursprungliga konception – på vännens inrådan hade andra satsen i symfonin strukits helt.

KURT ATTERBERGS SYMFONIER

Den ungsvenske symfonikern

De numrerade symfonierna dominerar Kurt Atterbergs verkförteckning på ett helt annat sätt än vad som är fallet med de övriga tre. Detta beror allmänt på hans större intresse för orkesterverk i stort format än för kammarmusik och sånger, och mer specifikt på hans mer konsekventa inriktning på symfonigenren. Istället för de symfoniska dikter som figurerar relativt frekvent i de övrigas verkförteckningar, återfinns här (med vissa undantag) verk med mer abstrakta titlar – konsertuvertyren opus 4, samt konserter för violin, cello respektive piano från 1913, 1922 resp. 1927-35.

Även när det gäller en grov kronologisk ram är förhållandena annorlunda för Atterberg än för de tre övriga. Hans nio numrerade symfonier spänner över en större del av den aktiva karriären, som därtill i sin helhet är längre än någon av de andras: Det första verkliga genombrottet, som samtidigt markerade början av hans högre musikstudier, skedde med framförandet av den första symfonin 1910, och ett sista bittert utfall mot en omvärld som förändrats till oigenkännlighet och till synes gick mot sin undergång, gjordes i form av den nionde symfonin, *Sinfonia visionaria* (1955-56).

Faktum är dock, att Atterbergs till synes homogena och stabila räckta av symfonier ändå är en påfallande brokig skara. Om normen för en symfoni förutsatte formell slutenhet, en specifikt symfonisk prägel (i motsats till generell orkestral kompetens) och gärna någon form av sammanhållning eller åtminstone kontinuitet mellan

satserna, och därtill ett underförstått krav på konstnärlig originalitet eller individualitet, så finns det komplicerande drag i flera av Atterbergs verk.

Samtidigt som Atterberg med viss regelbundenhet återkommit till symfonigenren, har man i olika sammanhang valt att gruppera hans symfonier på olika sätt, utifrån skilda förutsättningar. Även om den första är ett ungdomsverk, är det tydligt att Atterberg valde att se den som ett ”godkänt” verk. I efterhand är det inte lätt att avgöra om detta beror på ett särskilt känslomässigt band till genombrottsverket som fick honom att overse med eventuella brister, eller om det faktum att det internationella genombrottet kom omgående efter dess tillkomst kan ha lett honom till uppfattningen att han därigenom kunde påvisas vara ”fullärd” redan från starten av sin karriär.

Bo Wallner valde i ett sammanhang att dra en gräns mellan de tredje och fjärde symfonierna med motiveringen att den senare är första tillfället där Atterberg använder sig av folklåtar som bärande tematiskt material.⁷⁸ Detta kan diskuteras, med tanke på att även symfoni nr 3, *Västkostbilder*, använder en västgötsk låt, låt vara ordentligt omarbetad av tonsättaren, och att bruket av lånade folkmelodier efter den fjärde symfonin inte återkommer förrän i den åttonde symfonin. Om man istället väljer att se ett nytt drag i den mer kompakta form och koncisa presentation av det tematiska materialet som användningen av folklåtarna för med sig, får man samtidigt ta med i beräkningen att Atterberg återvänder till egenkoncipierat tematiskt material och mer expansiva dimensioner i sina tre därpå följande symfonier.

I rent kronologiskt hänseende ligger de första två symfonierna – komponerade 1910 resp. 1911 – nära varandra. De tre följande kommer i regelbunden följd något senare – 1916, 1918 och 1922 – och den sjätte kommer ännu något senare, 1928. Sjunde och åttonde ligger nära varandra i tid – 1942 resp. 1944 – medan den

78 . Bo Wallner, kommentar till skivinspelningen på Musica Sveciae, CAP1250.

nionde står i ensamt majestät mer än ett decennium senare. En preliminär indelning kunde placera de första tre symfonierna som tidiga genombrottsverk, den fjärde som ett något mindre omfångsrikt och mer avslappnat stycke vid tiden för början av Atterbergs karriär som musikjournalist, men likafullt (tillsammans med de femte och sjätte symfonierna) en fortsättning utifrån principerna i de tidigare. De övriga symfonierna har var och en sitt intresse för den belysning de ger av Atterbergs gradvis förändrade roll i musiklivet. De ger också olika perspektiv på hans estetiska utblick. Deras tillkomst infaller dock när Atterberg inte längre kan ses som en självklar stjärna i europeiskt eller ens svenskt musikliv.

I själva verket tycks de flesta som ägnat sig åt Atterbergs musik vara överens om att en generell höjdpunkt ligger ganska tidigt i hans karriär – inte bara med avseende på alla tänkbara yttre tecken på framgång; ofta antyds att det även gäller med avseende på verkens kvalitet – och oenigheten handlar enbart om var de första tecknen till nedgång i olika avseenden börjar synas. I receptionen på kontinenten är det möjligt att hitta skeptiska röster i förbindelse redan med femte symfonin.⁷⁹ Samtidigt fortsätter respektfullheten att vara stor gentemot Atterberg under mellankrigstiden – alldeles bortsett naturligtvis från Peterson-Bergers systematiska avrättning av samtliga Atterbergsymfonier åtminstone från och med detta verk. Sjätte symfonin blev föremål för en del samtida kritik som delvis kan ha berott på ren missunnsamhet efter att verket vunnit i Columbias stora Schuberttävling. Men även mer distanserade betraktare finner tecken till att Atterberg faller tillbaka på gamla grepp, och att verket inte övertygar på samma sätt som de tidigare. I receptionen av sjunde symfonin ligger än mer tydliga tecken på att Atterbergs musik inte längre befinner sig i zenit. Med åttonde symfonin kommer ett skede då Atterbergs musik blir mer en angelägenhet för amatörorkestrar än för mer prestigefyllda

79. I en recension i *Neue Preussische Zeitung* 1923-01-08 talas det i förbindelse med femte symfonin om att "es nur noch an strafferer Konzentration fehlt", och att tonsättarens ofta originella infall alltför snabbt upplöses i det mindre egenartade. Även om tonfallet är respektfullt, märks en kontrast mot de tidigaste recensionerna av Atterbergs musik i Tyskland.

sammanhang; i samband med den mer omfångsrika nionde symfonin blir frågan om musiken kommer till svenskt uppförande överhuvudtaget. Atterbergs *Sinfonia visionaria* uruppfördes i Helsingfors 1956, men refuserades av Konsertföreningen i Stockholm och har inte framförts där.⁸⁰

Första symfonin: Ungdomsverk och tidiga framgångar

Den första symfonin är alltså tidig, på intet vis utesluten ur verkförteckningen där den står som opus 3. Men samtidigt är den odiskutabelt ett mycket tidigt verk, skriven som den var under perioden 1908-1910 och på god väg mot att bli fullbordad *innan* Atterberg togs in vid Stockholms musikkonservatorium för en på åtskilliga sätt frustrerande studietid under Andreas Hallén. Symfonin är frysatsig med den konventionella fördelningen, och av relativt ambitiöst omfång. Med tanke på tonsättarens ringa erfarenhet av komposition och verkets format (speltiden ligger runt 40 minuter), är den en anmärkningsvärd prestation.

Atterbergs egna ord om symfonin är fascinerande genom hans rättframhet rörande influenser och påverkan, samtidigt som han egentligen inte säger ett ord om sin egen uppfattning eller berör frågan om originalitet i konstnärlig verksamhet, vilket förefaller vara det område där det finns problem.

Han framhåller att han avslutade symfonin "helt enligt egna intentioner" i början av december 1910. Det är intressant att ta del av hans egen redogörelse för det fortsatta arbetet med symfonin, och kanske främst hans uppfattning om verkets karaktär.

80. Atterbergs 80-årsdag högtidlighölls med ett framförande av symfonin i Malmö. Ett andra svenskt framförande, till minne av tonsättaren som just avlidit, ägde rum i Göteborg 1975. Se Jakobsson, *Kurt Atterberg*, s.167f och 214f.

I augusti-september 1911 pinade jag mig själv och min omgivning i fjorton dagar med att arbeta om själva huvudtemat med bibehållande av rytm och karaktär, varpå jag skrev om finalen.

Järnefeldt dirigerade Hovkapellet i en genomspelning av scherzot ur denna symfoni – enligt Atterberg en ”stor men pinsam dag”, beroende på bristfälliga förberedelser. Ett mer gediget framförande av symfonin ägde rum 10 januari 1912 i Göteborgs Orkesterförening. Programmet inleddes med Konsertuvertyr nr 2 av Oskar Lindberg, som själv dirigerade sitt verk. Därpå följde första satsen ur en symfoni av Natanael Broman och densammes Fritjof och Ingeborg, och slutligen Atterbergs uvertyr i a-moll op 4 och h-mollsymfonin. Att det var fråga om idel nyheter framgick av programbladet, som informerade om att ”Samtliga kompositioner uppföres för första gången offentligt”. Symfonin spelades igen vid en symfonikonsert i Göteborgs Orkesterförening 13 mars. Tre dagar tidigare hade Atterberg dirigerat sin uvertyr i a-moll op 4 i ett program som i övrigt omfattade uvertyren till Figaros bröllop, Griegs svit Fra Holbergs tid och två orkesterutdrag ur Wagners Ring: *Waldweben* ur Siegfried och Valkyrieritten.

Symfonin spelades så vid en skandinavisk musikfest i Stuttgart 1913. Inför detta tillfälle underkastades den ”viss revision” av tonsättaren. 1924 trycktes verket av Breitkopf & Härtel. Atterberg tog tillfället att ge sig på ”ytterligare revision”. Avslutningen av denna redogörelse är måhända något överraskande: ”Trots alla nämnda revideringar är symfonien till sin karaktär helt produkten av den 21-23årige teknologen.” Atterberg radar också upp inspirationskällorna till symfonin, som underförstått är tydligt hörbara stilistiska influenser: ”Intresset för Brahms, som då var en nästan okänd storhet i Stockholm, är påtagligt.” En del harmoniska detaljer i ett par av satserna orsakades tydligen av ”tillfällig inklinaton för Max Reger”. Men influenserna på den unge Atterberg slutar inte med denna något uppseendeväckande kombination. ”Scherzots figurverk har Lämminkäinen [sic] till inspirationskälla” medan ”finalen torde brås på den slaviska musiken”.

Atterbergs lakoniska uttryckssätt är inte alldeles enkelt att förhålla sig till. Ifall han genom sin försäkran om att arbetet är ett ungdomsverk – ”helt produkten av den 21-23årige teknologen” – markerar ett visst avståndstagande från verket, förklarar det att han inte söker kvalificera den brist på originalitet som framtonar. Att rada upp förebilder som för eftervärlden framstår som tämligen olikartade bådor inte gott för symfonins status som självständigt konstverk. Problemet är bara att Atterberg aldrig uttryckte sig särskilt mycket ordrikare, och ytterst sällan gick in på estetiska frågor. Ofta, inte bara i samband med recensioner av ny musik, ifrågasätter han framåtskridandet som princip. Inte långt därifrån ligger också ett ifrågasättande av värdet av tekniska kunskaper inom musik, utöver en grundläggande kompetens. Följaktligen hade han ett mycket sakligt förhållningssätt till kompositioner och till kompositionsteknik, som kanske kan förklara hans redogörelse för första symfonin. Rent pragmatiska förutsättningar kan alltså förklara det i grunden oproblematiske förhållandet till ungdomsverk, som kan verka tämligen främmande idag. Ett verk som fungerar, alltså är verkningsfullt i ett konsertsammanhang, gör det alldeles oavsett eventuella osjälvständigheter.

Atterbergs symfoni i h-moll tycks överlag ha gjort ett viktigt intryck vid tidiga framföranden, även på personer hos vilka det inte är självklart att förvänta en positiv förhållning. Vid musikfesten i Stuttgart 1913 närvarade Julius Rabe, som levererade en dyster bild av den tyska musikens situation i en rapport för svensk press: ”Kvalitativt är den tyska musiken betänkligen mager. Efter Brahms och Bruckner [...har det] icke skrivits en tysk symfoni [som] kunnat väcka något djupare och varaktigare intresse – Mahlers symfonier äro knappast symfonier i egentlig mening.”⁸¹

Mot detta trista tillstånd ställde Rabe skandinaviska nyheter som spelades i Stuttgart. Carl Nielsens tredje symfoni och Atterbergs symfoni i h-moll ingav förhoppningar. Atterberg bemöttes med

81. Krönika i SvD 1913-08-04.

sympati: "hans patos är icke svulstig och bombastisk [sic], hvilket den moderna germanska musiken lätt förfaller till." Tonsättarens ålder och det faktum att symfonin var hans första leder förstås naturligt till en annan bedömning än vad som blivit fallet med en mogen konstnär. "Så mycket är emellertid säkert: Atterberg är en individualitet att räkna med." Att en ung svensk gjort så väl ifrån sig utomlands väckte en viss uppmärksamhet – exempelvis citerades Rabes omdöme om Atterberg av Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning 12 augusti.

Konsolidering av framgångarna

Symfoni nr 2, som följde direkt efter den första, var ursprungligen en mer originell och självständig formell konception, i två satser, där den första fyller funktionen av sonatform, den andra kombinerar i sig långsam sats och scherzo, med en slutstegring som var tänkt att fungera som en finalkulmen. Denna finalverkan var dock uppenbarligen inte tillräcklig. När symfonin i denna tvåsatsiga form uruppfördes i Göteborg 1912, uppfattades den på sina håll som ett ofullständigt verk.

Det är intressant att Atterberg tog till sig denna kritik i sådan utsträckning att han gjorde ett ganska kraftigt ingrepp i sin ursprungliga plan. Det är också talande, att hans åtgärd för att motverka upplevelsen av retorisk otillräcklighet i verkets slut blev tämligen drastisk – han komponerade helt enkelt en sats till, som utgör en med all önskvärd emfas genomförd slutstegring för hela verket. Att denna sista sats faktiskt upplevdes ha givit den önskvärda finalfunktionen, och inte kritiserades som en tom tillbyggnad eller en rejäl antiklimax efter den ursprungligen avsedda slutpunkten, vittnar om att Atterberg löste uppgiften med en viss skicklighet. Om Atterbergs första symfoni vittnar om framgång trots ganska bristfällig skolning, så torde andra symfonins främsta lärdom för tonsättaren ha blivit behovet av stor tydlighet i alla avseenden, och gärna en tätare anslutning till konventioner. I varje fall uppmuntrade uppenbarligen inte arbetet på andra symfonin till en experimentell eller spekulativ hållning till

komponerandet; snarare befästs en strikt pragmatisk hållning där den direkta verkan har hög prioritet.

P.-B. skrev i en recension av andra symfonin: "[Atterberg] har utan tvivel ännu en rätt lång väg att gå tills han når full klarhet och konstnärlig medvetenhet om sig själv – det förefaller när man lyssnar till hans verk som måste han komponera, *sammansätta* [kurs. original], mycket ännu, skriva av sig den värsta romantiska sensationsklådan, innan han blir det bästa han kan bli." P.-B.s slutomdöme blir ändå att andra symfonin är en "relativt klar och formsäker tondikt".⁸²

Ett knappt år senare, i november 1915, stod andra symfonin för Atterbergs dittills största framgång över huvud taget då den spelades i Hamburgs Philharmonisches Gesellschaft 8 november. Symfonin fick inleda det något egendomliga programmet, som fortsatte med Liszts andra pianokonsert och, efter paus, Beethovens Körfantasi och Uvertyren till Wagners *Mästersångarna i Nürnberg*. Svenska Dagbladet kunde berätta om "en vacker seger för svensk tonkonst" och citerade signaturen W M i Hamburger Fremdenblatt, som ägnat såväl symfonin som dess upphovsman stort intresse i en recension.⁸³ En kontroversiell punkt i Atterbergs symfoni var bruket av piano istället för harpa, som ifrågasattes på flera håll, men av den tyske recensenten betraktades som ett omsorgsfullt val för att uppnå den önskade klangverkan. Bruket av piano, ett riskabelt grepp i romantisk instrumentation med avseende på klang och balans i orkestern, förblev för övrigt uppenbarligen ett tema för Atterberg, som tog upp det långt senare i sin något krialiknande bok om hantverksaspekterna vid partiturskrivning och dirigering. Där är han förvånansvärt sträng mot användningen av pianot i orkester. Samtida kritiker tycks egentligen inte ha upplevt instrumentet som ett problem i den andra symfonin. William Seymer, som såg andra symfonin främst

82. DN 1914-12-12.

83. SvD 12 nov 1915-11-12 resp. Hamburger Fremdenblatt 1915-11-09.

som landskapsmålning, har inga problem med pianot. I symfonin är det ”ett piano för att framställa aftonklockornas klang”.

Anmärkningsvärt är också omtalandet av Atterberg själv i samband med de tyska uppförandena, alltså som person. Han beskrivs som ”ein schlanker junger Mann mit jenem germanischen Blondthaar, das aus Deutschland fast verschwunden, jetzt als im besonderen schwedisch bezeichnet wird.” Atterberg karakteriseras alltså av en uppskattande recensent rent rasmässigt (alltså i gängse jargong) som egentligen germanisk, endast i och med tidens förfall exotisk. Utan en djup förtrogenhet med stilistiska nivåer i tysk musikkritik är det svårt att avgöra hur dominerande eller marginellt detta grepp var. Men det kan framhållas, att i detta fall sammanhänger en uppskattning av Atterbergs musik med en konservativ hållning.

5 november 1916 framfördes symfonin igen, dirigerad av Georg Schneevoigt. Vid denna konsert är det tydligt att verket inte längre betraktas som en kuriositet som hör hemma på ett blandprogram. Nu intar det huvudplatsen i ett reguljärt borgerligt symfonikoncertprogram, tillsammans med Berwalds uvertyr till *Estrella de Soria* och Brahms’ violinkonsert som inledning av programmet.

Tredje symfonin

Om Atterbergs formella konception i andra symfonin ställde till bekymmer och ledde till avsevärda modifikationer, så avvek den tredje symfonin (*Västkustbilder*, fullbordad 1916) i betydligt högre grad från tanken på en sluten symfonisk form, koncipierad som en helhet. Satserna kom nämligen ursprungligen till en och en, som symfoniska dikter med motiv från svenska västkusten, och det var inte förrän relativt långt fram i processen – efter fullbordandet av vad som skulle bli den andra av tre satser – som tanken dök upp att sammanställa de individuellt tillkomna tondikterna och kalla resultatet för en symfoni.

Då vad som skulle bli första satsen i tredje symfonin framfördes som *En västkustbild* op 10 nr 1 i Göteborg vid en symfonikonsert redan 7 april 1915, skrev signaturen "S." i Aftonbladet om Atterbergs "djärfva, stenhårda dissonanser". Det framgår inte alldeles tydligt om recensenten menar att bedömningen av helheten försvåras av sådana störande element, eller om samma oförbehållsamhet råder även i ett övergripande perspektiv. "Ofta synes han liksom förlora sig i tunga spekulationer. Andra gånger ger han vika för en mängd djärfva, bissarra [sic] infall och hugskott, om hvilkas existensberättigande och nödvändighet som en organisk del af det hela han dock ej alltid lyckas öfvertyga åhörarne. Men han griper dock alltid ånyo tråden, och då strömmar hans musik fram i blommande kraft och friskhet."

Programmet vid denna konsert omfattade, i motsats till den tidiga gruppmanifestationen där första symfonin presenterades för första gången, enbart musik av Atterberg. "Västkustbilden" inledde programmet, följd av violinkonserten op. 7 och återigen h-mollsymfonin, vid det här laget rubricerad som nr 1. Mångsidigheten och den kompositionstekniska skickligheten hos tonsättaren gjorde uppenbarligen intryck på "S.", som imponerades av "En rik fond av Musikalisches Können". Det musikaliska virtuosseriet var också ett tema vid bedömningen av violinkonserten: "Så, som Julius Ruthström spelade Kurt Atterbergs rent af vansinnigt svåra [violin]konsert, gör honom nog ingen så lätt efter." Som kanske framgår, rör det sig inte om den mest kvalificerade bedömaren som givit sig på att beskriva Atterbergs musik. Men denna recension är talande genom kombinationen av den uppenbara oerfarenheten av "moderna" klanger och understrykandet av Atterbergs professionalism. Oavsett hur man väljer att värdera nivån i musikjournalistiken, är det tydligt att Atterberg uppfattas som en sakkunnig och *modern* – revolutionär och djärvt nydanande – konstnär av en bedömare som gör anspråk på musikalisk sakkunskap.

Västkustbilder ifrågasattes dock inte nämnvärt utifrån några formella hänsyn, även om kritiken i Sverige generellt var ganska

blandad. I Tyskland mottogs den närmast som en bekräftelse av det lovande intryck den unge Atterberg dittills gjort, efter att den andra symfonin väckt intresse. I Aftonbladet refererades de positiva omdömena i tysk press en knapp månad efter konserten 27 februari. Man noterar att *Västkustbilder* berömts som ”formsäker, verkningsfull och medryckande instrumenterad”. Svenska Dagbladet följde efter knappt två veckor senare, med referat av samma lovord under rubriken ”Stor succès för våra unga tonsättare”.

Även om Atterbergs egen kommentar till verket knappast kunde ha fångat publiken på egen hand, måste det sägas att den är väl utformad, och att den i diplomatisk anda träffar en god balans mellan de olika aspekter som kan ha varit intressanta för publiken. Eftersom *Västkustbilder* består av tre tonmålningar – med titlarna *Soldis*, *Storm* och *Sommarnatt* – innebär det att kommentaren innehåller en kortfattad utläggning av vad avbildningarna föreställer. Men Atterberg kombinerar denna utläggning med en kortfattad beskrivning av de tre satsernas form. I den första satsen, som beskrivs som varande i ”lied-form”, innebär detta egentligen inget avgörande tillskott till förståelsen av verket. Inte heller för sista satsen tillförs i nämnvärd grad någon viktig information genom att den sägs vara i ”fri form”. Den fritt hållna tredelade formen i den första satsen rimmar väl med programmets stämningssmättade händelselöshet, den sista satsen får också sina avgörande yttre formella drag av programmet, som förklarar slutstegringen i verket som en soluppgång. Däremot uppnår Atterberg en utmärkt syntes i mellansatsen *Storm*. Programmet talar om stormen ute på havet som kontrasteras mot lugnet inne i en havsvik, medan formen beskrivs som en symmetrisk sonatform, d v s temata återkommer i omvänd ordning i reprisdelen. Atterberg lyckas alltså inom ramen för en kort beskrivning, som utan vidare ryms i ett programblad, kombinera en målande beskrivning av satsens illustrativa innebörd med en kort formell beskrivning, som antyder att klassiska formschemata har en hög prioritet. Det solida intrycket blir än starkare genom kombinationen av den av hävd allra mest ohämmat illustrativa genren inom programmusik –

stormskildringen – med något så imponerande som en ”symmetrisk” sonatform.

Nu visar det sig snabbt att ”sonatform” inte skall förstås i någon djupare bemärkelse än att det innebär konfrontationen mellan två temagrupper som står i starkt inbördes kontrastförhållande. Genom att inte bara de två temata, utan hela deras kontext – deras allmänna karaktär eller affektläge, återspeglad i satsstruktur, instrumentation etc. – ställs emot varandra, är det fullt möjligt att låta ”huvudtema” och ”sidotema” stå för de skiftande perspektiven i programmet – öppet hav respektive lugnet i viken.

Att döma av den samtida musikreceptionen, var inte den illustrativa aspekten i utgångspunkten något problem – inte när en uppskattande recension av andra symfonin kunde tillskriva den något kontroversiella pianostämman i det verket uppgiften att gestalta ”aftonklockor”.

De viktiga aspekterna i Atterbergs verkkommentar är alltså dels, att han understryker verkets symfoniska rang redan genom att tala om det i formella, strukturella termer, men att denna terminologi samtidigt är tämligen rudimentär – både i det avseendet att Atterberg utan problem kan nämna saken i ett par termer i sin kommentar, och på så sätt att den bakomliggande formuppfattning och konkreta gestaltning som beskrivs är skäligen enkel. Atterberg tycks ha uppfattats som mer framgångsrik i att åstadkomma ”flyt” i denna ”symfoniska” komposition än Rangström t ex i sin andra symfoni. Samtidigt som Atterberg i stort sett går fri från den kritik för problematisk storform som drabbade Rangström, finns här alltså ändå klara beröringspunkter, i själva den något schematiska uppfattningen om vilka komponenter som skall ingå i en symfoni.

Samtidigt som *Västkostbilder* befäste Atterbergs ställning i Tyskland, är det intressant att se att så inte alls var fallet i Danmark. Tredje symfonin spelades i Köpenhamn i juli 1918. Med det positiva mottagandet i Tyskland i minnet är det anmärkningsvärt att såväl publik som recensenterna var tämligen

avvaktande mot Atterbergs symfoni. En osignerad recension i *Vort Land* talar om "ikke meget særpræget Musik" som "modtoges venligt, men uden den større begeistring."⁸⁴ *Politiken* karakteriserade verket som "noget av en skuffelse" och "ikke saa lidt upersonligt", och meddelade att "tilhørerne klappede elskverdigt". *Berlingske Tidende* var något vänligare och talade om en "talentfuld og frematstræbende Komponist der dog endnu staar noget eksperimenterende og søgende". Samtidigt slog man Atterberg på fingrarna för valet av titel, då det var "i Grunden misvisende at kalde denne ret usammenhengende Programtrilogi for en symfoni", avfärdade musiken som "ikke videre personligt præget", och kallade tonsättarens tematiska idéer "ubetydelige og banale". En fantastisk tvetydighet präglar den knappa redogörelsen för publikreaktionen: "Symfonien [...] blev mottaget meget forstående af det talrige publikum."⁸⁵

Det kan alltså framhållas, att uppmärksamheten som riktades mot den svenska symfonin var ganska stor, men att den inte passade särskilt väl in i det köpenhamnska musikklimatet.

En fråga som kan diskuteras med utgångspunkt från detta kyliga mottagande av tredje symfonin i Köpenhamn, är varför Atterberg slog igenom i Tyskland. Fanns det ett vakuum i tyskt musikliv i kölvattnet på Richard Strauss (en kombination av förstelnad Brahmsdyrkan och post-postWagner som blir utvecklade till modernitet eller estetiscism, beroende på hur man ser det), vilket gjorde att mottagligheten för en ny stjärna var större i detta skede? Eller förhöll det sig helt enkelt så, att den tyska marknaden för musik var (är) så omfattande att Atterberg kunde nischa in sig på ett begränsat område med sina symfonier? Det senare skulle innebära att han egentligen aldrig slog igenom på någon avgörande bred front, men däremot att det ständigt fanns utrymme för att ta emot honom i de områden av musiklivet där hans verk passade in. Det är en fråga som knappast går att besvara, men som väcks just i

84. Osignerad recension i *Vort Land* 1918-07-28.

85. Recension i *Berlingske Tidende* av signaturen T.K., 1918-07-28.

och med att den Köpenhamnska miljön, tämligen liten och dominerad av Carl Nielsens inflytande, ställde sig så avvisande.

Nationalism och folklighet

I Atterbergs fjärde symfoni, som har undertiteln *Sinfonia piccola*, möts flera intressanta drag som gör den till ett intressant föremål för granskning. Den anspråkslöshet som titeln antyder bör inte överbetonas, särskilt med tanke på att verket är avsett att ses i raden av symfonier, av numreringen att döma. *Sinfonia piccola* är en "liten" symfoni genom sina något mer blygsamma dimensioner, och genom att stämningen är mindre högdramatisk än vad som oftast är fallet. Orkesterfakturen är möjligen genomgående något uttunnad jämfört med de tidigare symfonierna, även om instrumentariet i stort sett är det gängse.

Undertiteln hänger samman med ovan omtalade vänskapliga "tävling" mellan Berg och Atterberg, som resulterade i Bergs *Pezzo Sinfonico*. Betingelserna var alltså generellt, att komponera ett "lättare" verk för att komma de kritiker i motköp som klandrat de unga tonsättarna för att enbart skriva bullrande och allvarstyngd musik, och mer specifikt att komponera ett verk för orkester som vid något tillfälle använde bastuban solistiskt, och inte översteg 20 minuters speltid. Atterberg "vann" genom att Berg skall ha överstigit sina 20 minuter – om detta kunde uppmätas utifrån partituren eller avgjordes med tidtagning vid uruppförandena förtäljer inte historien.⁸⁶

Symfonin har uppmärksammats genom den framträdande användningen av folkliga melodier – ett drag som Bo Wallner tillmätte en avgörande betydelse i jämförelsen med de tidigare symfoniska verken av Atterberg. Det klart och tydligt deklarerade folkmusikaliska inslaget ger i förlängningen ett nationellt eller rentav nationalistiskt drag åt symfonin, som förstärks genom att

86. Förstaframförandet av Bergs verk, *Pezzo sinfonico*, blev centrum i en kontrovers. Se s. 108.

Atterberg redan i sina verkkommentarer från samma tid gör identifikationen av de olika låtarna och deras proveniens till bärande inslag i den strukturella analysen av verket.

Själva användningen av folkmelodier är kanske knappast innovativ eller ens anmärkningsvärd i sig, även om det är värt att minnas att den främste föregångaren när det gäller symfonisk behandling av folklåtar, nämligen Hugo Alfvén, aldrig gjorde låtar till bärande tematiska inslag i sina symfonier, och att hans omsorgsfulla bearbetning av låtarna för att de skulle passa in i de svenska rapsodierna gör gränsen mellan arrangemang och komposition flytande. Men några aspekter är betydelsefulla i sammanhanget.

En grundläggande fråga omkring sekelskiftet, inte bara i Sverige, var huruvida folkmelodier alls var lämpliga som underlag för konstmusik. En invändning var att folkmelodier är små, kortfattade, slutna enheter som inte kan vidareutvecklas till större formella spann utan deras egenart försvinner. Följden av att basera symfoniskt skapande på folkmelodier blir antingen att folkmelodiernas egenart utplånas genom att deras klarhet och formfulländning i litet format tunnas ut och upplöses, eller också att vidareutveckling, tematiskt arbete och kontinuitet över längre spann, alltså själva basen för symfonisk komposition, överges. Peterson-Berger var en övertygad anhängare av denna syn, när det gällde direkta lån från folkmusikalisk repertoar.⁸⁷ Tanken att låta element från folkmusiken, mindre motiv eller figurer snarare än hela låtar i oförändrat skick, tas upp och utarbetas kontrapunktiskt, förefaller generellt ha avvisats just med tanke på den förra typen av ovannämnda följdverkningar – i den mån sådan bearbetning alls övervägts.⁸⁸

87. Peterson-Berger, *Svensk Musikkultur*, Stockholm 1927, s. 27.

88. Jfr också receptionen av Rosenbergs *Svit över svenska låtar*; se Åstrand, "Konstmusiken 1920-1945" i *Musiken i Sverige*, vol. IV, Stockholm 1994, s. 346f.

Atterbergs förhållningssätt till detta problemkomplex i *Sinfonia piccola* – utöver att ge var och en av satserna mindre format, vilket gör frånvaron av tematiskt vidareutveckling och fasthållningen av en strofisk form mindre besvärande – är en logisk fortsättning av hans användning av sonatform i *Västkustbilder*. Han bibehåller den schematiska yttre formen för de olika symfoniska satserna, men förser dem med olika innehåll. Första satsen företer således alla yttre karakteristika för en sonatform – exposition av huvudtema och sidotema, en genomföringsdel som huvudsakligen ägnar sig åt huvudtemat och en återtagningsdel som upprepar båda temata i huvudtonarten. Båda temata är öppet redovisade lån av folkliga låtar. På samma sätt åstadkoms för övrigt också, genom valet av två olika låtar inplacerade efter varandra, den konventionella kontrasten mellan scherzo och trio i den tredje satsen.

Men sonatformen fungerar i detta sammanhang huvudsakligen som en möjlighet att presentera två olika melodier med olika särdrag, särskilt utvalda för att motsvara de gängse schablonerna för huvud- respektive sidotema. Temata kombineras inte med varandra, konfronteras inte med varandra utom genom att rymmas inom samma sats. Atterberg skapar ett intryck av konstant tematiskt arbete genom successiva insatser med ett förkortat temahuvud i olika instrument, särskilt i överledningsdelar mellan olika formdelar. Detta ger ett intryck av att vara kontrapunktiskt arbete men är det inte, eftersom varje insats tystnar vid nästas inträde.

Identifikationen mellan huvudtema och sidotema med huvud- resp. sidogrupp, som är en konsekvens av denna schematiska syn på sonatformen, leder också till en benägenhet att upprepa tematiskt material med få förändringar. Den tonala kontrastverkan mellan huvudtema och sidotema får minimal betydelse i förhållande till satsstruktur och instrumentation. Därtill kommer att den tonala kontrast som existerar inte är särskilt markerad: I expositionen ställs sidotemat i Ess-dur mot huvudtemat i g-moll, i återtagningen är det istället i G-dur. Överledningen från huvudtema till sidotema sker i expositionen genom upprepningen av en rytmisk figur i horn

och en modulation och dynamisk nedtoning i stråkarna under åtta takter. Motsvarande passage i repetitionsdelen är ännu kortare. Båda dessa övergångar är utomordentligt ändamålsenliga genom att de håller musiken i rörelse. Kontrasteffekten av de nya formella avsnitten mildras och satsen stannar inte upp. Atterbergs effektiva skrivsätt döljer således det faktum att sonatformen på detta sätt har fått en huvudsakligen statisk karaktär.

Personlig kamp och undergångsstämningar

Atterbergs femte symfoni, *Sinfonia funebre* (1922), markerar genom sin titel och sina mer anspråksfulla dimensioner ett steg tillbaka mot den översvallande, expressiva stilen i de tidigaste symfonierna. Någon konkret förklaring för det tragiska tonfall, som antyds av titeln och som präglar det mesta av verket, gav Atterberg inte i samband med dess tillkomst och uruppförande. I motsats till exempelvis andra symfonin, som alltså på sina håll tolkades programmatiskt tonmålade utan någon hänsyn till verkets presentation som ett stycke absolut musik, så utgår spekulationer om innebörden osökt från en titel som *Sinfonia funebre*.

Kanske under inflytande av Atterbergs ”klassiska” framtoning från de föregående symfoniska verken, har beskrivningar av femte symfonin tenderat att undvika betoningar av uttryck för *personlig* sorg i verket, i motsats till yttre, närmast teatraliska gestaltningar.⁸⁹ Atterberg gjorde långt senare narr av alla spekulationer omkring eventuellt inflytande från dagsaktuella händelser. Det är dock lätt att förstå att sådana förekom. Vid tiden för verkets tillkomst gick Europa igenom en traumatisk period. Atterberg dolde aldrig att hans sympatier legat på den tyska sidan under första världskriget, och förhållandena i Tyskland förblev vanskliga under efterkrigsåren. Då landet halkade efter med betalningarna av

89. Jan Lennart Höglund, i konvoluttexten till Musica Sveciae skivinspelning av *Sinfonia funebre*, MSCD 620.

krigsskadeståndet 1922, reagerade Frankrike snabbt genom att invadera Ruhrområdet för att säkra materiella tillgångar. En rapport som Atterberg avgav i januari 1923 som Stockholmstidningens korrespondent i Berlin bär stark prägel av de traumatiska händelser som just ägt rum. En konsert med filharmonikerna, där Furtwängler dirigerade Beethovens *Eroica*, var tydligen avsedd som en manifestation av den tyska identiteten som stod under hot. Att publiken åhört hela verket stående (!) tyder på att manifestationen vunnit gehör hos publiken. Atterbergs rapport om saken vittnar om gripenhet inför Tysklands situation.

Men Atterberg själv talade alltså gärna om yttre, politiska händelser, som *inte* var inspiration till verket. I sina minnesanteckningar valde han att inte närmare beröra möjliga personliga, psykologiska orsaker till en mörk sinnesstämning, vilket han dock gjort senare, i mer informella sammanhang: Under perioden för symfonin gick Atterberg igenom slutfasen i sitt första äktenskap, som ledde till skilsmässa 1923 och en påföljande vårdnadstvist. Om personliga svårigheter lett Atterberg till att skriva en "tragisk" symfoni, är det inte svårt att förstå tonsättaren när han i så fall undanhållit varje antydning om förbindelser mellan verkligheten och konstverket, samtidigt som anknytningar till den konkreta politiska situationen omkring symfonins tillkomst också framstår som begripliga.

Symfonin markerade för övrigt en fortsättning på Atterbergs tyska karriär, genom uruppförande i Berlin 1923 under tonsättaren själv, följt av framföranden i Hamburg och Leipzig, det senare under Wilhelm Furtwängler. Det första svenska framförandet ägde rum i Stockholm. Symfonins roll som avvikande i förhållande till den svenska omgivningen kan förefalla att understrykas av Peterson-Bergers starkt negativa recension – i kontrast mot Rangström, som befunnit sig i kontinuerlig fejd med *P.-B.*, ända sedan debuten som skribent, hade Atterberg inte tidigare haft några allvarliga mellanhavanden med den äldre kollegan. Men genom de komplicerade turerna kring bildandet av STIM hade Peterson-Berger mer och mer högljutt uttryckt sitt ogillande gentemot idén

med organisationen generellt, och mot de yngre kollegerna i synnerhet. Atterberg, som haft en betydelsefull roll i STIM, hamnade ofrånkomligen i skottlinjen. *P.-B.* konstaterade alltså värtaligt bristerna i Atterbergs symfoni, men gick också vidare i recensionen och talade klandrande om Atterbergs engagemang i "STIMs skojaraffärer", som upptagit hans tid och gjort det omöjligt för honom att odla en bana som seriös konstnär. Ordet "skojaraffärer" kunde tolkas som en direkt anklagelse om ekonomisk ohederlighet, vilket fick Atterberg att reagera. Det är knappast troligt att han gjorde det av omsorg om sitt eget goda namn och rykte. Mer troligt är, att han tänkte på STIMs ömtåliga position som nybildad organisation vars hederlighet måste stå över allt tvivel. En anmälan till pressens opinionsnämnd ledde till att Peterson-Berger fälldes – åtminstone vid detta tillfälle finns det alltså klara papper på att signaturen *P.-B.* brutit mot god publicistisk sed.

Den högt uppskruvade uttrycksfullheten i symfonin ligger i linje med Rangströms tidiga symfonier. Därtill kommer en direkt parallell till Rangströms första symfoni med användningen av ett harmoniskt motto, som inleder första satsen men fungerar frikopplat från dess huvudtema. Liksom hos Rangström, åtminstone i de tidigare symfonierna, är Atterbergs egna temata gärna långa och sångbara, presenteras utförligt men vidareutvecklas eller bearbetas inte i nämnvärd utsträckning. En motiviskt eller intervalliskt pregnant kärna för vidareutveckling är inte aktuell. Liksom i Strindbergsymfonin får mottot ge en anslående inledning, och möjligen ge en inledande antydning om utvidgad tonalitet genom de oklara funktionella sambanden mellan ackorden. Atterberg låter dessutom mottot få en, låt vara något begränsad, formell relevans genom att ackordföljden presenterar tonartsföljden i de olika satserna.

Atterberg: Sinfonia funebre

"Motto"



Huvudtema

**Rangström: Symfoni nr 1 "August Strindberg in memoriam"**

"Motto"



Huvudtema

**Ökande internationell berömmelse och kontroverser**

Atterbergs sjätte symfoni (1928) fick efterhand undertiteln "Dollarsymfonin" efter att Atterberg vunnit det amerikanska skivmärket Columbias kompositionstävling vid hundraårsjubileet av Franz Schuberts död. Verket hade stor framgång vid uruppförandet i Köln under Herman Abendroth, men berömmelsen var tveeggad i kraft av tävlingens minst sagt märkliga utformning. Ursprungligen var nämligen tävlingsuppgiften att förse Schuberts åttonde symfoni med tredje och fjärde sats – alltså att fullborda Schuberts "ofullbordade". Efter högljudda protester ändrades tävlingsreglerna, genom att en andra tävlingsklass tillkom, där uppgiften blev att komponera ett fristående orkesterverk "i Schuberts anda". Tävlingen genomfördes, och en rad mycket olikartade bidrag mottogs.⁹⁰ Inte bara avundsjuka medtävlare ifrågasatte formuleringen "i Schuberts anda", och menade att den egentligen var lika illa genomtänkt som den ursprungliga, om än något mindre blasfemisk mot det förmenta festföremålet.

90. Reginald Nettel, *The Music of Havergal Brian*, London 1976, s. 117f.

Envisa rykten gjorde också gällande att tävlingens stadgar skulle ha lett till att Atterberg frångått sin vanliga stil och på något sätt anpassat tonspråket till kompositionsuppgiften. Tonsättaren själv avfärdade detta som ren missunnsamhet, och påstod sig ha kunnat förutsäga reaktionerna – utomlands skulle man bli förtörnad om vinnaren i tävlingen blev en svensk tonsättare – inte någon från det egna hemlandet – och i Sverige skulle man bli förtörnad om vinnaren blev en svensk tonsättare... Tanken att verket skulle vara skrivet helt och hållet med tävlingsvinsten för ögonen intresserade för övrigt också skattemyndigheten, som utredde möjligheten att betrakta prispengarna som ett skattepliktigt arvode! Samtidigt är det möjligt att spekulera över, om Atterbergs rykte för enorm effektivitet i praktiskt hänseende och hans placering i musiklivets mittfåra – vilket kan tolkas som stor anpassningsförmåga till yttre omständigheter – efter halvtannat decennium i täten för svenska tonsättare, i detta sammanhang började ligga honom i fatet.

Vinsten i Columbiatävlingen innebar en vidare berömmelse, som Atterberg inte verkar ha tagit vara på i någon större utsträckning. Utifrån hans närmast totala Tysklandsorientering, framstod antagligen framföranden och skivinspelningar under Toscanini och Thomas Beecham som mer perifera, om än angenäma erkännanden. Någon mer uttalad karriärmässig orientering gentemot Västeuropa eller USA blev det i vilket fall inte fråga om.

Krigssymfonier – estetiska och politiska ställningstaganden

Atterbergs sjunde symfoni har undertiteln *Sinfonia romantica* och uruppfördes i Frankfurt 1942, dirigerad av Herman Abendroth. Undertiteln var enligt tonsättaren direkt avsedd som en retsamhet ”mot antiromantikerna”. Användningen av ordet ligger helt i linje med Atterbergs konsekventa bruk av det tidigare – så länge ordet är en självklar del av det dominerande musikaliska samhällsklimatet används det tämligen ofta. När olika stilar och inriktningar börjar brytas mot varandra ser han inget behov av att specificera närmare

eller reflektera över dess innebörd. Att markera ställningstagande gentemot en ganska ospecificerad motpart på detta sätt kan i sig antyda insikt om en gradvis tilltagande förskjutning i det dominerande synsättet på musik.

Samtidigt är det vanskligt att försöka utröna exakt vilka samtida motståndare Atterberg egentligen syftade på med sitt negativa epitet. Några inflytelserika och konsekventa "antiromantiker" är svårt att hitta i svenskt musikliv vid denna tid. Den främste av "förespråkarna för ny musik", Hilding Rosenberg, fick operan "Lycksalighetens ö" framförd 1945. Genom tonsättarens vinkling av den litterära förlagan fick detta verk närmast karaktären av ett romantiskt manifest – en inriktning som framstår som än tydligare genom att han i processen fullständigt förvänder budskapet i Atterboms diktverk! Samme tonsättares stora krigssymfonier (både nr 4, *Johannes uppenbarelse* och nr 5, *Örtagårdsmästaren*) ligger också nära till hands, där stora tonmålningar tjänar direkt expressiva syften med i många avseenden avsiktligt enkla verkningsmedel.⁹¹

Atterberg nämner inte heller i sina minnesanteckningar att sjunde symfonin kan ha uppfattats som provokativ på ett helt annat sätt – uruppförandet i Frankfurt 1942 blev naturligtvis redan genom att komma till stånd en markering av Atterbergs kontinuerliga samarbete med det Tredje Rikets kulturinstitutioner. Vid detta långt framskridna skede av Andra världskriget hade det propagandavärde som regimen hela tiden funnit för gott att utnyttja i internationellt kulturellt utbyte dessutom fått en än högre profil genom att krigsutvecklingen lett till att allt större delar av den konstmusikaliska repertoaren blivit förbjuden. I och med krigsförklaringen mot Sovjetunionen 1941 bortföll således till exempel hela den ryska klassiska och romantiska litteraturen.

Kurt Atterberg gjorde däremot i efterhand ett stort nummer av att symfonin blev "fullständigt nedsablad" av danska kritiker vid ett

91. Bo Wallner, *Vår tids musik i Norden*, s. 150.

uppförande under Tor Manns ledning i Köpenhamn 1943. Som framgått ovan, hade ju Atterberg haft erfarenheter långt tidigare av att det danska musiklivet på grund av en mer klassicerande generell inställning ställt sig skeptisk till hans musik. Atterbergs enda ord om själva resan till det ockuperade Köpenhamn är att paret Atterberg valde att "bryta Stockholmstristessen". När Atterbergs symfoni fick genomgående dåliga recensioner – "jag tror aldrig jag blivit så utskäld" – är det säkert inte oväsentligt att det danska musiklivet haft en helt annan inriktning under mellankrigstiden. Men möjligheten finns också att ogillandet kan ha riktats mot tysklandsvännen lika mycket som romantikern. Det är oklart om "kravet på skriftlig försäkran" om att Atterberg inte skulle representera Sverige vid Nordiska musikdagarna i Köpenhamn 1946 berodde enbart på den i Sverige och Norge stundtals hetsiga diskussionen om Atterbergs eventuella pronazistiska inställning under kriget, eller om det faktiskt också förelåg direkta danska associationer mellan tonsättaren och ockupationsmakten. På samma sätt som med Alfvéns beryktade gästspel i Oslo 1944 är Atterbergs framträdande i det ockuperade grannlandet i varje fall knappast oproblematiskt.

Aspekter av formell osäkerhet, på en nivå som påminner om omständigheterna omkring den andra symfonin långt tidigare, vidlåder dessutom detta verk. Atterberg underkastade nämligen sjunde symfonin en i ordets mest konkreta bemärkelse hårdhänt revision år 1972 – han klev in på Sveriges Radios bibliotek och rev ut hela den sista av de fyra satserna ur partituret. Motiveringen var att denna finalsats "tog udden" av de tre första – luften gick ur hela verket. Den konkreta situationen, och Atterbergs åtgärd, är alltså helt motsatta mot vad som varit fallet med andra symfonin, men det pragmatiska och öppna förhållningssättet till komponerandet är densamma.

Frågan om förhållandet till symfonin som genre, och Atterbergs syn på något eventuellt specifikt symfoniskt skrivsätt, är också särskilt aktuell i detta fall. Verkets tillkomst följde en säregen process. Första satsen kom till genom att Atterberg sökte skapa en

ram för en orkesterversion av en aria ur *Fanal*. Efter att detta åstadkommits, och arbetet lett vidare fram till en hel symfoni, ströks slutligen arian – som utgjort dess *raison d'être*! – ur verket. Även om detta i sig inte behöver påverka enhetligheten i symfonins första sats eller musikens kvaliteter, kan det framhållas att Atterberg inte gjorde distinktioner mellan olika genrer eller stilar till avgörande drag.

Atterbergs åttonde symfoni (1944) är besläktad med fjärde, *Sinfonia piccola*, genom användningen av folkmelodier. Dess omfång är likartat, men förhållningssättet till problemställningen med folklåtar inom ramen för symfonisk form är annorlunda. Genom en cyklisk användning av det valda låtmaterialet, och genom ett något större inslag av tematiskt/motiviskt arbete, eftersträvade Atterberg här ett mer genomarbetat ”symfoniskt” intryck. Orkestern är reducerad även jämfört med den i fjärde symfonin, vilket gjorde verket lättillgängligt även för mindre orkestrar på regional bas. Detta torde utgöra en del av förklaringen till dess popularitet på denna nivå.

Slutet (Ragnarök?)

Atterbergs stora nionde symfoni, slutligen, följde långt senare - den kom till under åren 1955-56 och uruppfördes i Helsingfors 1957. Den har blivit en smula ökad som konservativt musikaliskt manifest genom användningen av ett slags tolvtonsserie som symbol för ondskan. Fri från ett sådant illustrativt sammanhang hade en tolvtonsserie inneburit en stilistisk vändpunkt, om Atterberg hade valt att förvandla satsen på ett personligt sätt som så många andra samtida tonsättare som närmade sig tolvtonsteknik. Nu använder Atterberg sin anspelning på denna teknik enbart i illustrativt syfte vid skildringen av de händelser som innebär ondskans intrång i världen. Vid kaoset då världens slut närmar sig sjunger kören – beledsagad av utbrott i orkesterns bleck:

Bröder varandras
bane varda,
dråpslag ge systrars
söner varandra.

Världen våndas,
vilt rasar otukt.
Mordtid, svärdtid,
sprängda sköldar.

Den nionde symfonin är slående som uttryck för en tidsanda, mitt under det kalla kriget, med den utbredda ångesten inför tanken på det förestående atomkriget. Samtidigt kan den konkreta användningen av tolvtonstekniken knappast tolkas som annat än en bitter gammal mans ironiska grimas mot en ”nymodighet” som han aldrig begripit sig på.

En jämförelse med Beethovens nionde symfoni kan vara belysande, fast den knappast är formellt eller strukturellt näraliggande – men understryker ytterligare en del närmast beklämmande drag i Atterbergs *Sinfonia Visionaria*. Verket har ytterst litet gemensamt med den traditionella fyrsatsiga strukturen. Istället kommer en kontinuerlig växling mellan de båda solisterna och kören, vilket visserligen möjliggör en indelning i avgränsade ”nummer”. Samtidigt går verket vidare från del till del med sådan kontinuitet att intrycket knappast blir episodiskt. Till ett mer enhetligt intryck bidrar också idiomets homogenitet och textdeklamationen, trogen versens meter, vilket samtidigt har ådragit verket en viss kritik för monotoni i textbehandlingen.⁹² Symfonin distanserar sig från mallen för en symfoni, med eller utan kör, och är betydligt närmare ett oratorium eller en kantat. Detta är förstås inget särskilt anmärkningsvärt i sig, men det har lett betraktare till att avvisa alla likheter överhuvudtaget med Beethovens nionde symfoni. Mer generellt uttryckt är kanske den mest centrala egenskapen hos Beethoven att den konventionella formen sprängs för att

92. Lennart Hedwall, *Den svenska symfonin*, s. 257.

möjliggöra en klarare gestaltning av ett budskap som ligger bortom instrumentalmusikens möjligheter. I detta mer generella avseende är parallellen med *Sinfonia visionaria* svår att bortse från.

När det sedan kommer till frågan om det aktuella utommusikaliska budskapet blir naturligtvis kontrasten gentemot Beethoven enorm – istället för en hymn till glädjen råder ett kompakt mörker i skildringen av världens undergång. Någon tröst i hoppet om en ny världs födelse efter ödeläggelsen av den gamla finns inte. Atterberg hänvisade härvid till aspekter av textlig autenticitet – den del som beskriver en ny världs födelse skulle vara ett historiskt sett sent tillägg till den poetiska Eddan, och har därför uteslutits av honom i tonsättningen.

Oavsett om skälet är ett personligt val av tonsättaren eller en arkeologisk omsorg om korrekthet, så kvarstår att redogörelsen för Ragnarök får en alldeles särskild mörk dimension av att hela den värld diktaren känner till går under efter onskans inträde och dödliga kamp mot gudarna. "Solen svartnar" och "somrarna slocknar", och när mörkret sänker sig är den lakoniska avslutningen endast "nu sjunker valan" – dvs antingen förmår den siande eller diktande inte fortsätta, eller så finns det absolut intet mer att berätta om.

Det är helt och hållet i linje med det lilla som finns att säga om Kurt Atterbergs uttalade livsåskådning – att han därtill hänvisar till arkeologisk autenticitet som skäl för att utforma sin texttolkning kan också ses som typiskt uttryck för Atterbergs ovilja att lämna ut sin egen person. Det finns ytterst få drag av metafysik, ingen andlig eller, än mindre, religiös dimension hos honom.

Det skulle förefalla troligt att tonsättaren varit medveten om att denna symfoni skulle bli hans sista. Samtidigt är det omöjligt att veta säkert hur Atterberg sett på saken – när man tänker på att han först ett par år efter verkets tillkomst, och även då mot sin vilja, pensionerades från Patent- och Registreringsverket vid en ålder av

81 år (!), verkar det inte ofrånkomligt att tonsättaren såg sin framskridna ålder som ett hinder för vidare skapande.

SAMMANFATTNING

Några enkla, fundamentala företeelser är gemensamma för de fyra tonsättarna och förtjänar att framhållas. Samtidigt är de såpass allmänna att det är tveksamt om någon gruppidentitet egentligen kan utläsas. Det är uppenbart att de fyra delat den underliggande premissen om att verk i större format för orkester utgjort en viktig del av verksamheten som tonsättare. Likaså förenas de av att utommusikaliska, programmatiska, aspekter tilldelas en viktig roll för innebörden i orkesterkompositioner. Detta gäller alltså även för den självutnämnde "nationalklassicisten" Atterberg. När det gäller förhållandet till den klassiska normen för symfonisk form blir frågan något mer komplicerad. Å ena sidan blir Berg fort en avvikande figur i förhållande till övriga genom sitt mer ensidiga betonande av moderna verkningsmedel. Samtidigt gör den ganska rudimentära uppfattningen om klassiska symfoniska verkningsmedel som återfinns hos Atterberg och Rangström att det är svårt att på allvar betrakta klassiska formideal som något djupare drag hos dem. Deras egna upprepade betoning av sitt "fria förhållningssätt" till sonatformen bör också tas i beaktande, även om det får en något märklig klang i förbindelse med den förenklade sonatform det är tal om. I djupare estetisk bemärkelse förefaller det klart att de fyra ligger betydligt närmare sina föregångare i 90-talsgenerationen än "förespråkarna för ny musik" – trots det rent stilistiska brott som samtiden uppfattade i deras musik, och de unga tonsättarnas egna markeringar av en "ungsvensk" identitet.

Åtskilliga drag föreligger alltså, som binder de fyra tonsättarna tillsammans, men det finns också flera saker som gör det vanskligt att utan vidare betrakta dem som en homogen grupp.

3. Kurt Atterbergs musiksyn

INTRODUKTION

Med begreppet ”musiksyn” avses här direkta uttryck för vilka faktorer som äger betydelse för uppfattningen av musik, avgivna i annan form än genom att de underförstås i den praktiska verksamheten som tonsättare.

Litterärt kännetecknas den ungsvenska gruppen av två ytterligheter. Å ena sidan Oskar Lindberg – marginaliserad gentemot huvudfåran genom att tala enbart om de stora skogarna och det autentiska (etniska) arvet från Dalarna – och Natanael Berg, lika estetiskt marginaliserad men av andra orsaker. Ingen av dem publicerade sig i skrift i någon större utsträckning. Den andra ytterligheten just i detta avseende utgörs av den mycket litteräre Ture Rangström, diktare och flitig dagstidningsskribent som ibland framstår som närmast maniskt värtalig rörande ting som intresserar honom, inte bara ifråga om musik utan även matlagning och andra personliga intressen.

Kurt Atterberg är inte särskilt välutforskad i detta sammanhang, vilket kan vara skäl nog att se närmare på honom som skribent. Han faller någonstans mellan ytterligheterna, i och med att han hade en långvarig bana som dagstidningsskribent, men i en helt annan stil än Rangström och med en mindre omfattande textproduktion, och betydligt mer sparsmakat språkbruk. Atterberg och Rangström har i grund och botten ganska litet med varandra att göra i estetiskt avseende. Atterberg passar genom nedtoningen av det personliga och individuella till förmån för kollektiva värden

bättre som parallell till den litterära 10-talisen, men därmed stämmer etiketten ”ungsvensk”, åtminstone i Rangströms bemärkelse, egentligen mindre bra in på honom.

Inledningsvis diskuteras Atterbergs publicerade skrifter kortfattat.

Atterbergs publikationer

De publicerade skrifter som har Atterbergs som upphovsman understryker denna schematiserade karakteristik. Det rör sig om FSTs jubileumsskrift, av Atterberg beskriven som en verksamhetshistorik. Den lilla skriften *Med notpenna och taktpinne* från 1946 är en helt och hållet praktiskt inriktad liten lärobok i hur man framställer partitur, Atterbergs estetiska förutsättningar framgår visserligen implicit med viss tydlighet i denna bok, men de är inte huvudsaken. Atterberg delar med sig av sina rent praktiska erfarenheter av vilka krav som ofta ställs på ett partitur, vilka svårigheter som kan uppstå och vilka mått och steg som kan vidtas för att förhindra dem. Som ett exempel på graden av konkretion kan framhållas Atterbergs propaganda för den teknik som han själv uppfunnit med transparent notpapper, vilket möjliggör mekanisk reproduktion av ett manuskript. Tekniken, som hade sin bakgrund i det mödosamma arbetet som tidigare krävts för att mångfaldiga ett otryckt partitur, och som inspirerades av praxis med ritningar vid Patentverket, har fram till ganska nyligen varit standard inom musikförlag och vid Svensk Musik. Men även ur andra aspekter, där Atterbergs personliga uppfinningsförmåga inte varit lika stor, är samma grad av praktisk inriktning dominerande.

Indirekt säger det något om Atterbergs estetik, att hans vägledning för den konkreta utformningen av partituret helt och hållet är inriktad på att repetitionsarbetet vid ett uppförande skall flyta så problemfritt som möjligt. Som en självklarhet utvidgas detta till att gälla inslag, där det egentligen är diskutabelt om de hör till detta område eller om de snarare är synpunkter på kompositionsarbetet. Användningen av komplicerade taktarter rekommenderas t. ex. inte, just för att de ställer till problem vid repetitioner, inte heller

frekventa byten av taktart. På samma sätt underförstås alltid att utgångspunkten är traditionellt ”korrekt” instrumentation och satsstruktur: en orkesterstämma fyller alltid funktionen av basdiskant- eller mellanstämma, varje stämma kan alltid sättas i relation till den (underförstått) tonala progression som den är en del av, och så vidare.

Men denna skrift är en relativt sen publikation, och även om Atterberg själv knappast försummar ett tillfälle att understryka kontinuiteten i all sin verksamhet, genom alla decennier, är det kanske riskabelt att dra alltför stora växlar enbart på den och dess förhållningssätt – även om ovanstående praktiska revisioner i hög grad motsvarar de förändringar som Atterberg genomförde då han t ex reviderade instrumentationen av Rangströms *Dityramb*, eller de modifikationer han starkt rekommenderade i *Invocatio*.

ATTERBERGS MUSIKALISKA BILDNING

Autodidakten Atterberg

När det gäller förhållandet mellan nydanande och konservativ inställning i musik skapad omkring sekelskiftet, är det nästan ofrånkomligt att Richard Wagners liv och verk har en särskild innebörd – först, under 1800-talets slut, som självklar inspirationskälla för ny musik, sedan, under de första decennierna av 1900-talet, som motpol till progressivitet, såväl estetiskt som kompositionstekniskt. Atterberg själv betonade gärna det senare elementet för sin egen del. Samtidigt, i och med Wagners stora betydelse, är det ofrånkomligt att Atterberg konfronterats med honom på ett tidigt stadium.

Bekantskap med Wagners *Tristan och Isolde* stiftades i själva verket februari 1909. Han bevistade tre föreställningar av *Mästersångarna i Nürnberg* samma år. Men samtidigt är det svårt att se någon

särskild inriktning i hans musikintresse under detta skede. Generell vakenhet och allsidiga intressen är nyckelord snarare än odlandet av någon särskild estetisk inriktning. Således har Atterberg sparat programblad från föreställningar av italienska operor parallellt med Wagneroperorna. *Madama Butterfly*, *La Bohème*, *På Sicilien* (*Cavalleria Rusticana*) och *Pajazzo* är alla sparade från samma år som ovannämnda Wagnerföreställningar, liksom Tosca ett par år senare. Atterbergs aktivitet som utövande musiker sätter efterhand sin prägel på hans musikupplevelser. I ett konsertprogram från 4 april 1911 vid kungliga konservatoriet finns en lakonisk anteckning ”jag spelade med” i Mozarts g-mollsymfoni och Cherubinis Requiem i c-moll.

En mer utförlig redogörelse än vad som framgår ur dessa datumförteckningar för Atterbergs förhållande till Wagner och dennes förhållande till den klassiska repertoaren, får man genom en reseskildring han skrivit från Tyskland 1911.⁹³

Eftersom Atterberg inte bedrev formella studier vid sina utlandsvistelser, utan fortsatte sin praxis från ungdomen att förkovra sig genom flitiga konsertbesök, består hans reseskildring i stort sett av beskrivningar av konserter han gått på, och reflektioner över de intryck han mottagit där. Det är i denna kontext som han beskriver sina intryck av Richard Wagner und Mozart-Festspiele i München i november 1911. Den något osannolika konstellationen av tonsättare vid denna festival leder till reflektioner och jämförelser som i andra sammanhang kanske inte skulle ha infunnit sig alldeles spontant. Men jämförelserna som sammanhanget föranleder mellan Wagner och Mozart är ändå mycket talande.

Jag kom genast att tänka på hur härligt det skulle känts att hava blivit befriad från åhörandet av ett fruntimmersgräl och ett katekesförhör vardera på en halvtimme beledsagade av av en musik som trots det

93. Redogörelse för utrikes studieresor till Kungliga Musikaliska Akademien. Renskrivet för sammanträde 28/11 1912. KA i MM.

omöjliga i saken nästan lyckas att anpassa sig efter ämnet [...] dessa funderingar fick jag först efter att ha åhört Tristan och Isolde [...]

Atterbergs tidigare intresse för Wagner tycks ha fått sig en knäck. Den tidigare entusiasmen understryks i reseskildringen, men förpassas samtidigt till den unge tonsättarens förflutna. Han säger sig nämligen ha blivit

oangenämt upprörd över att i Tristan bliva vittne till den brutala kamp på liv död som utkämpades mellan musiken och den framsjungna texten. Jag hade lyckligtvis alltid förut hört Tristan oriktigt återgiven, med hänsyn till de Wagnerska intentionerna (och glad är jag däröver) det vill säga jag har aldrig lyckats uppfatta mer än några strödda fraser av texten, men här hörde jag allt, men av orkestern därvid intet annat än strödda fraser.

Harmen över den bristande konstupplevelsen – med omvända förtecken, eller hur det nu ska uttryckas – och de beklämmande dragen i Wagners text får Atterbergs grammatik att nästan bryta samman i iver att återvända till ett högre plan:

Efter att ha åhört denna för nutidens degenererade sinnen så väl anpassade kärlekssaga, kunde jag ej annat än låta mina tankar gå tillbaka till till [sic] Figaros bröllop till det glada sprudlande liv som där mötte mig och glädjas åt det geniala lekande sätt på vilket det i musiken är återgivet [...]

Ett av de resultaten av denna studieresa är alltså att Atterberg ifrågasatt ungdomens intressen sedan "[...] den smak som jag då hade för den tyska tungsintheten blivit hälsosamt uppblandad med något av den nödvändiga motsatsen."

Dessförinnan hade jag aldrig varit något vidare förtjust i Mästersångarna i förhållande till Tristan och Ringen, men med mina nyförvärvade åsikter måste jag erkänna att den, såsom opera betraktat [sic] kommer det som jag ["betraktar" överstruket och ersatt av det följande] skulle kunna inbilla mig vara det moderna idealet mycket nära.

Till det intressanta i upplevelsen av Mästersångarna hörde också upplevelsen av Jaques Dalcroze, som utförde pantomim till Beckmessers parti.

Atterberg passar också på att ställa Arnold Schönbergs harmonilära mot upplevelsen av hans musik i denna reseberättelse, i en ofta refererad passus:

Hans harmonilära tycker jag vara det bästa jag träffat på i den vägen, och jag skulle ej önskat något högre än att jag genom denna bok skulle för första gången skulle [sic] fått stiftat bekantskap med harmonilärans "regler". Så hade jag blivit besparad mycken förargelse.

Å andra sidan är han närmast fullständigt avvisande gentemot Schönbergs musik för piano. För honom är den

så tröttande enahanda i sin ständiga variation. Om man i hans klaverstycken täcker över t ex diskanten så kan man av basen gissa sig till hur diskanten ska se ut ungefär ty finns det h i basen så kan man vara lugn för att diskanten på sin vandring över detta h nödvändigtvis skall passera ett b etc.

Jag kan ej tänka mig de Schönbergska kompositionernas fabricerande ha tillgått annorlunda än att han vid pianot ansträngt sig med att klinka ihop något som låter tillräckligt illa tillräckligt länge [...] förefaller det mig som om detta tillräckligt länge skulle utgöra den enda svårigheten [...] med ett visst vemod jämföra med vad man vet om Mozarts och Schuberts sätt att komponera.

Till de drag som gjort detta avsnitt så tacksamt att referera, hör först och främst att Atterberg faktiskt stiftat bekantskap med Schönbergs verksamhet under sin vistelse på kontinenten. Atterberg själv refererar till denna upplevelse långt fram i tiden, med budskapet att han sett (och "genomskådat") Schönbergs musik mycket tidigt jämfört med de flesta i svenskt musikliv. Eftersom han inte funnit något av värde i de kompositioner han kommit i kontakt med, och eftersom han konstant uppfattat förespråkare för ny musik som förkämpar för nyheter för dess egen skull, har han följaktligen sett det som ett dräpande motargument

att Schönbergs musik *inte är ny* – han själv, Atterberg, har känt till den i decennier!

Alldeles bortsett från detta felslut, som vittnar om en djup oförståelse inför idéerna hos förespråkarna för ny musik, är Atterbergs användning av sin "studieresa" som argument mot nyhetsvärdet hos Schönberg dessutom inte särskilt övertygande, eftersom han själv säger att hans Schönbergkunskaper är ytliga:

[...] måste jag påpeka att min kännedom om Schönbergs komposition är ytterligt minimal [...] enstaka exempel på att hans övriga kompositioner gå i samma stil som jag vågat taga munnen så full.

I reseskildringen från 1911 finns det en annan stor musikupplevelse av mer positivt slag, som tar väl så stort utrymme som skildringen av Richard Wagner-Mozartfestspelen, nämligen en populärkonsert med restaurangservering. Evenemangets själva utformning skildras som en fullständig nyhet av den unge Atterberg, och han redogör för den säregna upplevelsen av en konsertsal med "bord med vita dukar på kring vilka en beskäftig kyparpersonal svärmade". Samtidigt är det inget främmande med den musikaliska delen av programmet, som han karakteriserar som "den vanliga populärtypen", "densamma som här i landet".

Men det är betecknande att Atterberg inte tar avstånd från denna typ av lättare programinnehåll: "jag anser ej alls att den är förkastlig utan att tvärtom att den har en rik uppgift att fylla". Inte heller är han avvisande mot hela idén med servering under pågående konsert: "Här i landet betraktas det städse som ett stort nummer att gå på konsert. Då ska söndagseftermiddags-gå-borts-kläderna på etc, då skall det åkas automobil och varför ej superas efteråt; huru olika är ej detta mot förhållandena på kontinenten, där man kommer som man går och står från arbete eller hem."

Med tanke på Atterbergs genomgående ganska korthuggna och på gränsen till nonchalanta sätt att formulera sig, är kanske hans

avslutande formulering av innebörden han tillskriver detta konsert/restaurangbesök anmärkningsvärd. Det är troligen det närmaste man kommer ett uttalande från Atterberg om konstens uppgift och plats i tillvaron, och som sådant är det varken särskilt uttömmande eller uttryck för särskilt långt gången reflektion:

Ändamålet med musiken såväl som alla Konster, skulle väl kunna sägas vara att hjälpa människorna att fördriva de långa stunderna i deras korta liv.

Samtidigt som Atterberg alltså vid detta skede i livet inte alls fallit för någon Kunstreligion, och man anar att han eftertryckligt stängt dörren mot vidareutveckling eller experiment inom musiken, så förefaller han mycket öppen för att lösa upp de rigida yttre formerna kring den borgerliga konserten. Misstänksamheten inte bara mot nyare tendenser, utan också mot själva idén om utveckling och förändring inom konstnärlig verksamhet utvecklas faktiskt närmare i detta sammanhang. Teorier omkring mikrotonal musik avvisas i reseberättelsen: "På ett uppdelande av våra nuvarande tonsteg tror jag [...] mest av praktiska skäl ej." Men detta kopplas samman med jämförelser med den pågående vidareutvecklingen av tillgängliga uttrycksmedel inom andra konstarter, och leder till det mer generellt syftande slutsatsen att den unge skribenten tror att "vi i musiken ej ha att vänta någon ytterligare utveckling."

Följderna därav

Ett lättsamt kåseri i tidskriften VIDI med titeln "Lyckans gullgosse" tar fasta på känslan av att Atterberg inte ansträngt sig i överkant för att uppnå sina olika positioner, eftersom det mesta spelat i händerna på honom: "Gör nu *det* efter den som kan! [...] berömd tonsättare och ingenjör vid tjugosju års ålder!"⁹⁴ Författaren tycks ha menat detta som uppriktigt beröm utan några

94. Tidskriften VIDI 1915-04-14.

ironiska undertoner. Texten är en intressant ögonblicksbild av Atterbergs ställning i svensk offentlighet efter endast en kort tids arbete. Men samtidigt som bemästrandet av två yrkeskarriärers krav väckt oförställd beundran hos kåsören, ger han, troligen ofrivilligt, en bild av tonsättaren som inte bygger på inneboende egenskaper eller hårt arbete för att uppnå givna mål, utan snarare på ren tur. Det är genom lyckliga omständigheter som Atterberg snabbt rönt stora framgångar och befinner sig på solsidan.

”Det finns [...] människor som hinna med allt utan att man kan bli klok på, när de arbete. Och som *kunna* allt, utan att först behöva lära sig det. Sådana människor kallas för *lyckans* gullgossar.”⁹⁵

ATTERBERG SOM MUSIKSKRIBENT

Atterbergs verksamhet som dagstidningsskribent följer samma övergripande mönster som hans bana som tonsättare – först en start som kännetecknas av flera lovande drag, så en lång kontinuerlig verksamhet som inte är helt okontroversiell, vars betydelse och produktivitet så småningom gradvis avtar och till slut helt upphör. Om en symbolisk slutpunkt på Atterbergs tonsättarkarriär är Konsertföreningens refuserande av nionde symfonin, finns det kanske en parallell i de ungefär samtida, gradvis alltmer frekventa refuseringarna av inlägg till Stockholmstidningen, på grund av den oförsonliga fientlighet gentemot samtida musik som i allt större utsträckning måste ha uppfattats som anakronistisk.

Tonvikten läggs i detta avsnitt på Atterbergs tidiga verksamhet som musiskskribent vid Stockholmstidningen, från 1919 då han påbörjade verksamheten och ett par decennier framåt, det vill säga den period då han uppfattades som en viktig svensk musikpersonlighet, och hans åsikter inte avfärdades på grund av författarens höga ålder.

95. Ibid.

Avsikten är framför allt, att undersöka om det går att spåra ett konsekvent genomfört förhållningssätt till musik av olika slag i Atterbergs musikjournalism, och vari detta i så fall består. Avsikten är också, att bedöma huruvida den musikaliska konservatism som brukar förknippas med Atterberg beror på att ursprungligen radikala idéer framstår som föråldrade sedan tillräckligt lång tid förflutit, eller om en konservativ inställning ligger fast som en genomförd ideologisk poäng redan vid unga år.

Journalistiska principer

Det föreligger en motsägelse mellan Atterbergs egna programförklaring vid inledningen av karriären som musikjournalist och det eftermäle han fått av efterföljande generationer. Atterberg själv understryker hur en neutral inställning och saklighet i förhållande till föremålen för bedömning ska stå i främsta rummet, i kontrast till merparten av samtida musikrecensenter. Udden är naturligtvis riktad mot Peterson-Berger, och den uttalade avsikten innebär en programmatisk distansering från dennes inställning, där det personliga perspektivet och den individuella stilen var centrala punkter på programmet.

I skarp kontrast mot detta program står senare bedömningar, där Atterberg placeras mitt i en "tidigare" grupp av kritiker, utan vidare tillsammans med bland annat Peterson-Berger, som kontrasteras mot hur musikkritik bedrivits i Sverige efter de stora debatterna under 1940-talets senare del. Här betonas frekvensen av kategoriska uttalanden på tveksam grund eller rentav utifrån en bas av ostentativ okunnighet, grundmurad kulturell isolationism, och, inte minst viktigt, ett mycket rått tonfall där rena elakheter och personangrepp inte är ovanliga inslag. Här grupperas alltså Atterberg utan vidare ihop inte bara med sin ärkemotståndare, utan även med hela den generation av skribenter som det var hans uttalade avsikt att fjärma sig från.

En självklar första utgångspunkt för en granskning av Atterbergs recensioner blir följaktligen om hans principer om saklighet vidmakthålls, i vilken utsträckning personliga åsikter underbyggs med argumentation, och i vilken utsträckning sådan argumentation i sin tur är sakligt genomförd eller ej.

Härtill kommer så frågor om ett eventuellt konsekvent genomfört estetiskt program – om åsikter och reaktioner inför samma musik vid olika tillfällen eller musik av liknande slag ger intryck av att styras av ett konsekvent synsätt, och om detta i så fall modifieras i skenet av enstaka upplevelser, som en pågående process. Frånvaron av ett sådant estetiskt program skulle kunna reflekteras i att musik bedöms på mycket olika sätt vid olika tillfällen, utan att motiveringar baserade på yttre faktorer föreligger.

En generell iakttagelse som blir uppenbar ganska tidigt och som har vissa konsekvenser för undersökningen, är att Atterbergs uttalanden om kvaliteter i själva den musik som spelas (eller för den delen bristen på sådana) – i motsats till en bedömning av de medverkandes insatser och andra omständigheter som är specifika för det konserttillfälle som diskuteras – i stort sett är förbehållna de tillfällen då musiken inte utan vidare kan betraktas som välbekant för en genomsnittligt bildad konsertpublik. Detta förefaller vara ett utslag av ett journalistiskt ställningstagande: om Peterson-Berger drog slutsatsen att hans musikkritik var läsvärd endast om hans personliga, ibland idiosynkratiska perspektiv ständigt synliggjordes, så tycks Atterberg genom detta drag tona ned den egna individualitetens betydelse. Hans ståndpunkter blir ett slags reflektion av vad den genomsnittlige läsaren kan tänkas ställa sig bakom – en tolkning av den allmänna meningen i ett givet sammanhang. Naturligtvis betyder inte detta att det inte förekommer några personliga ställningstaganden från Atterbergs sida. Men det förefaller som att han är angelägen om, att detta inte skall utgöra ett demonstrativt eller påfallande inslag.

Den kännedom om den borgerliga standardrepertoaren som Atterbergs läsare, den genomsnittligt bildade konsertpubliken, förutsätts besitta är alltid underförstådd. Skillnaden mellan det bekanta och det för publiken främmande blir tydlig endast genom att verk av t. ex. Beethoven, Mozart eller Schubert inte kommenteras närmare, utan bara nämns helt summariskt vid namn. Vid uruppföranden eller svenska premiärer kommenteras musiken nästan konsekvent åtminstone med några ord, detta sker endast undantagsvis i fråga om standardrepertoaren. Undantagen är framför allt de tillfällen då Atterberg vill göra någon särskild poäng, eller – i något enstaka fall – då en personlig gripenhet blivit särskilt påtaglig. Den distanserade prosastil som Atterberg använder gör det ofta svårt att skilja mellan sådana olika orsaker, vilket troligen är högst avsiktligt från skribentens sida. Det innebär att gränserna mellan Atterberg som individ och signaturen ”K. A-g” som uttolkare av den allmänna offentliga hållningen ofta är flytande på ett ganska försåtligt sätt.

Konstmusik och annan musik

Atterbergs recensioner behandlar i stort sett enbart konserter med ”konstmusik”, utan att detta framhålls som ett avgränsat område. I själva verket är det belysande, att en mycket negativ recension av en konsert med jazzmusik inte gör någon särskild markering av att detta skulle ligga utanför recensentens domäner (denna ståndpunkt framhålls å andra sidan i brev som några jazzälskande tidningsläsare skrivit i protest mot recensionen, och som Atterberg tagit vara på).

I en Hindemithrecension från 1920-talet skriver Atterberg att denne ”under en täckmantel av intellektualitet sökt aptera niggermusiken för konsertsalen”. Det är oklart om Atterberg reserverar det större föraktet för intellektualitet eller människor av främmande ras. Men i detta sammanhang är det viktigaste, att Atterberg visserligen ger uttryck för, att olika slags musik passar i olika sammanhang, och att sammanblandningen i sig är olämplig.

Men det kvarstår att han som recensent ser sig som kapabel att bedöma de olika formerna av musik, oavsett deras rätta forum:

[...] anmälaren finner för sin del, att den riktiga niggermusiken är både ursprungligare och spirituellare, samt framför allt mera aptitlig, då den serveras i rätt lokal.⁹⁶

Den grundläggande ståndpunkten hos Atterberg förefaller alltså vara, att en musikkunnig person som skriver för en stor dagstidning är kapabel att på ett sakligt sätt bedöma alla sorters musik, eller kanske att en indelning av området "musik" i mindre underavdelningar inte överhuvudtaget är aktuell.

Svensk musik

Ett genomgående drag i Atterbergs verksamhet som skribent, är hans konsekventa kamp för svensk musik och svenska musiker. Strävan att framhäva det nationella är en högre prioritet än de flesta övriga. Ett undantag är den stundom starka motvilja som uttrycks mot Peterson-Berger.

Även i övrigt tycks Atterberg angelägen om att alltid visa solidaritet, eller åtminstone vilja till förståelse gentemot de flesta svenska tonsättare. Härvidlag är det intressant att notera att det nationella intresset skär genom Atterbergs mer generella antipatier – musik med "moderna" tendenser bemöts något mer förstående om den är skriven av en svensk. Atterbergs relativt öppna inställning till Hilding Rosenbergs stilistiskt sökande musik från 1920-talet är exempel på detta. Även om han inte är konsekvent tillmötesgående, är det ändå stor kontrast gentemot vad som sägs i samband med internationell modern musik.

Ett illustrativt exempel är Atterbergs recension av det första framförandet av Rosenbergs första stråkkvartett. *P.-B.s* recension är

96. ST 1923-11-22.

som bekant en berömd milstolpe i konfrontationen mellan äldre synsätt och nyare musik. Atterbergs recension uppvisar en något högre grad av välvilja, samtidigt som det estetiska avståndet är mycket stort.

För den, som besitter ett tillräckligt skolat och tränat – eller kanske fördärvat – öra, kunna alla i denna kvartett förekommande kombinationer av konsekvent olika tonarter i olika stämmor, ävensom tillfälliga dissonerande kollisioner mellan de olika instrumenten, höras, fattas och smältas utan svårighet. Skall denna art av musik bliva njutbar icke blott för en större musikpublik, utan t. o. m. för de allt för kräsna – för att icke säga depraverade – så håller anmälaren för sin personliga del för troligt att, med bibehållande av den harmoniska och kontrapunktoriska djärvheten, skarpare kritik måste utövas på melodikens värde och halt, icke endast av hr Rosenberg, utan även av alla som skriver musik av samma art. Rosenberg vårdar sig icke om en melos, som värmer – går till hjärtat. I gengäld har han emellertid en högt driven teknik i sitt avancerade skrivsätt samt ett påtagligt, musikaliskt temperament, som i den i går spelade kvartetten tar sig uttryck i eggande rytmer. Med dessa egenskaper som tjänande andar åt en melodik så värdefull som man tycker ägnar och anstår hans begåvning för allt det övriga i musiken, så torde Rosenberg ha en verklig framtid för sig.

Det är svårt att tolka orden om ”melodikens värde och halt” på annat sätt än att Atterberg saknar familjära hållpunkter i en musikalisk sats som i övrigt är honom svårbegriplig – detta stöds också av talet om en ”melos, som värmer – går till hjärtat”. Atterberg gör alltså en distinktion mellan de avsnitt han finner tala till intellektet – d v s inte gör ett omedelbart skönt intryck på lyssnaren, och ett direkt emotionellt, underförstått konventionellt tilltal, som alltså borde vara huvudsaken. Härvid blir en djuptgående olikhet mellan recensent och tonsättare uppenbar. Men just i detta sammanhang bör det framhållas att Atterberg bemödar sig om en relativt generös inställning. *P.-B.s* berömda och infama karakteristik av Kjellströmskvartettens insats vid konserten (”fyra förrymda konradsbergare” spelande med ”nit och stiltrohet”) har inte heller någon motsvarighet hos Atterberg. Hos denne framhålls istället att de medverkande förtjänar ”det allra största

erkännande för det omsorgsfulla framförandet av samtliga verken. Rosenberg-kvartetten blev en sannskyldigt virtuos prestation.”⁹⁷

Ett annat exempel finns i Atterbergs recension av Rosenbergs symfoni nr 2 i C-dur op 9. Atterbergs tvehågsenhet är uppenbar. ”Intet i symfonin kan beskyllas för att vara dålig musik”, skriver han, vilket naturligtvis anger att han har invändningar. Atterbergs problem tycks delvis ligga just i det faktum att han kan uppfatta att verket är tekniskt sakkunnigt utformat, samtidigt som han inte spontant tycker om det:

vanliga enkla människor som i likhet med anmälaren uppfatta musiken med ryggmärgen och [sic] andra av reflexionsförmågan föga kontrollerade nervcentra, ha dock svårt att kunna medryckas av den mångfald av osammanhängande korthuggna musikaliska infall [...] som till 2/3 utfyller symfonien.

Detta kan ju låta som tämligen förödande kritik, men Atterberg är inte konsekvent fördömande. Han lämnar till och med en öppning för att problemet inte måste ligga i tonsättarens handlag: tvärtom ”kan det kanske vara möjligt att felet är mindre att söka hos komponisten än hos åhöraren”. Icke desto mindre mynnar Atterbergs recension ut i omdömet att om tre fjärdedelar av symfonin stryks, så kommer resten att komma mer till sin rätt.⁹⁸

Denna recension är belysande för Atterbergs syn på modern musik, just genom att han bemödar sig om att anlägga ett något mer konstruktivt synsätt när det handlar om en svensk kollega. Men samtidigt är det tydligt att avsnitt som inte är omedelbart tilltalande, som appellerar mer till intellektet än till ”känslan”, inte har något intresse. Något annat syfte än att ge omedelbar sinnlig tillfredsställelse existerar alltså egentligen inte. Även den mest generösa tolkningen av anmodan om att stryka ner symfonin kraftigt, antyder alltså att enbart de mest omedelbart verkningsfulla partierna har något värde.

97. ST 1923-03-07.

98. ST 1922-01-23.

Tendensen att betona nationalitet över andra prioriteringar gäller faktiskt också delvis gentemot gruppidentiteten med "Spillran". Atterbergs konsekvent berömmande recensioner av Rangström och Lindberg ges så gott som genomgående en extra tyngd genom att deras hemmahörighet i just svensk repertoar framhålls. En av Oskar Lindberg konsertuvertyrer framhålls t ex som "ett välkommet tillskott till vår symfoniska litteratur".⁹⁹ Det är knappast överraskande när Atterberg kallar Rangström "en svensk Schubert" eller beskriver hans *Notturmo nella maniera del E. T. A. Hoffmann* som "fylld av fantastiska klanger, fängslande motiv och karakteristisk harmoni."¹⁰⁰ I en recension av Bergs *Engelbrekt*-musik framhålls däremot, låt vara med retroaktiv verkan, som ett förklenande omdöme att Berg inte använt sig av ett helhjärtat nationellt tonfall tidigare – dvs Berg får kritik för att inte ha varit tillräckligt svensk. Detta sammankopplas på ett försåtligt sätt med en kritisk synpunkt på Engelbrekt: En "viss brist på stilkänsla" är märkbar. Men Atterberg förnimmer alltså också "svenska tonfall, något som han [Berg] tidigare föraktat och fördömt. Det är ett glädjande faktum, att han – om ock sent – börjat tala svenska i sin musik."¹⁰¹ Intressant nog är alltså inte Atterbergs kritik förbehållslöst positiv när det gäller musik som inte helt övertygat honom, även om han i sådana situationer oftast är mycket diplomatisk. Ett ytterligare exempel är recensionen av Bergs *Sinfonia delle passioni*, som beskrivs som "ett synnerligen intressant dokument om en "soul in pain"". ¹⁰² "Intressant" är ju nästan alltid ett tveeggat omdöme när det gäller musik. Atterberg fortsätter också med att konstatera att "den krampaktiga själsspänning, det lika sargade som obalanserade sinne, varur denna symfoni emanerat, medfört en instrumental överbelastning".

99. ST 1925-04-06.

100. ST 1926-11-06 resp. ST 1930-11-27.

101. ST 1929-09-22.

102. ST 1926-11-02.

Samtidigt var Atterberg blixtsnabb att framhålla när han uppfattade att svensk musik på olika sätt behandlades illa. Här blir tonen skarp på ett sätt som är sällsynt även i negativa recensioner. En recension av ett i Atterbergs öron undermåligt framförande av Bergs *Pezzo Sinfonico* beskrivs till exempel såsom hörande "till de pinsammaste plikter anmälaren haft." Dirigenten, Schneevoigt, skall ha varit illa förberedd och slarvig, och ha hållit genomgående "fel" tempi. Till detta kommer att orkestern saknade bastuba, vilket säkert särskilt ogillades med tanke på att just detta verk kommit till, i tandem med Atterbergs fjärde symfoni, utifrån premisserna att skriva ett orkesterverk på under 20 minuter där någonstans bastuban framträdde i "splendid isolation". Klagan över bastubans frånvaro ser dock lite lustig ut eftersom Atterberg inte nämner dessa särskilda omständigheter i sin recension. Avslutningen, där Atterberg såg till att "å det bestämdaste protestera mot att Schneevoigt på detta sätt tillåtes skaffa vår inhemska musik vanrykte hos publiken" ger dock inget utrymme för tvivel om skribentens ståndpunkt.¹⁰³ Schneevoigt gjorde till och med ett försök att bemöta Atterbergs synpunkter i ett inlägg publicerat dagen därpå, där han åberopade praktiska omständigheter vid instuderandet av ett nytt verk, men också meddelade att han upplevt sig ha tonsättarens godkännande. Han fick återigen svar på tal nästa dag, där Atterberg sett till att skaffa sig stöd för sina ursprungliga synpunkter från Berg själv.

Klassiska mästare

När det gäller merparten av den klassiska repertoaren, gäller ovanstående förbehåll i stort sett konsekvent. Tonsättare som exempelvis Mozart eller Schubert förutsätts vara så välbekanta att de inte tarvar någon närmare presentation, inte heller egentligen enskilda verk. Atterberg lägger istället huvudvikten vid framförandet, och ger enbart – ofta tämligen koncisa – omdömen om nivån på de medverkandes insatser.

103. ST 1922-03-20.

Situationen är något annorlunda med Beethoven, vilket är intressant med tanke på dennes framväxande roll som konstmusikens suveräne mästare under 1800-talet, vilken torde vara fast etablerad under den aktuella tiden. På samma sätt som i fråga om Mozart eller Schubert förutsätts kännedom om Beethovens verk. Däremot tar Atterberg upp problematiska aspekter med Beethovens orkestermusik – tal om balansproblem som bör åtgärdas genom förstärkning av blåsarstämmorna förekommer ett par gånger, tillsammans med det måhända något överraskande sammanfattande omdömet att orkestern ”inte är Beethovens naturliga forum”. Idén om att Beethovens instrumentation behöver revideras ligger helt i linje med åtskilliga dirigenters uppfattning, från sekelskiftet och framåt.¹⁰⁴ Däremot är kanske inte det i och för sig följdriktiga men samtidigt tämligen summariska avfärdandet av Beethoven som orkestertonsättare lika vanligt.

I en recension av Tobias Norlinds *Beethoven och hans tid* finns en nyckel till Atterbergs synsätt, återigen så ordknappt att det är lätt att missa det. I berömmande ordalag omtalar Atterberg Norlinds sakliga hantering av Beethoven. Samtidigt kritiserar tendenser att betrakta Beethoven som en halvgud, istället för en vanlig, om än genialiskt begåvad människa. Atterbergs synsätt är ovanligt, med tanke på Beethovens rang omkring sekelskiftet.¹⁰⁵

Uppfattningen kan tolkas som ett utslag av motvilja mot det metafysiska inslaget i överdriven genikult – ett slags avståndstagande från avgudadyrkan, alltså, i linje med Atterbergs motvilja mot all slags institutionell religionsutövning.

Det är också fullt möjligt att utläsa en misstänksamhet gentemot Beethoven som nydanare – genom att prioritera rent grundläggande hantverksmässiga aspekter – som gav upphov till

104. Se t. ex. Kurt Blaukopf, *Gustav Mahler*, Stockholm 1972, s. 178-183.

105. ST 1926-06-11.

betydligt fler praktiska problem än i motsvarande musik av Mozart och Haydn vid denna tid, långt innan alla historiskt informerade interpretationer – framför den traditionella romantiska hjälteaspekten eller de tekniska, formella innovationerna i Beethovens symfonier, reduceras denne till en begåvad men problematisk tonsättare. Den något paradoxala följden av detta blir att Beethoven, den borgerliga standardrepertoarens kärna, i stor utsträckning underkänns på grund av hans bristande konformitet med hantverksmässiga normer.

Gemensamt för dessa alternativ är oviljan till – eller rentav motviljan mot – reflexion omkring aspekter som går utöver de rent funktionella, praktiska aspekterna på ett givet stycke musik.

Brahms, Wagner och Richard Strauss

Dessa stora namn i tysk musik hör till etablerad standardrepertoar, och föranleder följaktligen oftast inga ytterligare kommentarer. I de båda senare fallen, särskilt i fråga om Richard Strauss, talas däremot av och till om de fördärliga konsekvenser det får att imitera deras olika manér. Men det blir tämligen ofta en vanskelig uppgift att avgöra vilket berättigande som sådana synpunkter om influenser har, eftersom Atterberg oftast tar upp saken i mycket generell bemärkelse, utan namns nämnande. Ibland uppstår misstanken, att det gäller tonsättare vilkas musik inte överlevt på repertoaren. Genom någon enstaka formulering framgår att Atterberg delar den mer specifika kritik som riktades mot Strauss för tomt virtuoseri och ytligt avbildande musik, men detta är inget framträdande drag, inte heller någon särskilt påfallande beundran.

Om Beethoven inte skall betraktas som någon halvgud utan som en medmänniska, är det svårt att säga om detsamma gäller för Johannes Brahms. I hans fall slår Atterberg i alla fall inte ner på mer renodlat tekniska aspekter, utan nämner ”den temperamentsfulla, pregnanta och värdefulla melodiken; ingen komponist torde ha så rent melodiskt samvete som Brahms, ty

hans produktion är kemiskt fri från allt vad trivialitet heter, något som man icke kan säga om vare sig Beethoven eller Mozart”.¹⁰⁶ Detta skall säkert inte uppfattas som att Brahms’ musik är steril eller känslökall – Atterberg går vidare med att peka på ”den ädla, rika harmoniken” och ”hans sinne för proportioner” – här finner man inga ”göttliche Längen” som hos Schubert, Bruckner, Wagner eller Mahler.

Detta är kanske det mest oreserverade uttrycket för gillande som Atterberg över huvud taget avgivit. Det är värt att understryka vad som är typiska temata för Atterberg: Betoningen av *melodiken* som det allra viktigaste, harmoniken som ett snabbt tillskott därefter, liksom ”sinnet för proportioner”, mer krasst uttryckt tonsättarens förmåga att hålla sig inom rimliga gränser och inte göra för stora anspråk på lyssnaren. Om mer komplicerade tekniska egenskaper än dessa förekommer, så är de inte tillräckligt intressanta – här blir gränsen flytande mellan Atterbergs egen personliga inställning och den ”allmänbildade offentlighet” som han skriver till.

Frågan om allt detta är en respons på ett vällyckat framförande av Brahms’ andra symfoni, eller om det skall ses som en markering mot annat håll framgår inte. Kanske finns det en underförstådd udd i denna tirad, riktad mot den mer nydanande musiken.

Oavsett vilka värderingar som är avsedda att läsas in i Atterbergs ställningstagande, så måste det ses som ett synnerligen konservativt synsätt att ta avstånd från Wagner och framhålla Brahms som ideal vid detta skede.

Modern musik

När det gäller de tonsättare som brukar ställas upp som internationella 1900-talsmästare inom konstmusiken, är Atterbergs inställning inte alls entydig, vare sig vad det gäller den generella synen på samtida musik eller i enskilda fall.

106. ST 1928-03-29.

Debussy

I Atterbergs recensioner förekommer Debussy sparsamt, och han har mycket litet att säga om denne, eller om musikalisk impressionism. En ganska positiv anmälan av ett framförande av Debussys *La Mer* kan antyda konturerna av Atterbergs generella syn på denne tonsättare. Den avviker inte nämnvärt från schablonbilden av Debussy som en klangligt hypersensibel tondiktare med diffus formuppfattning:

Raffinemanget i klangen och stämningen är lika framstående som i hans andra tondikter, men i *La Mer* inrymmer även en hel del musikaliskt temperament av (relativt) kraftfullt slag, vilket – då det rör sig om Debussy och hans eftersägare, är enbart av godo.¹⁰⁷

Jean Sibelius

Sibelius är ett kapitel för sig. Hans namn eller hans musik framstår inte i något sammanhang som viktiga företeelser i Atterbergs verksamhet, så inte heller i några recensioner. Med tanke på Sibelius' berömmelse och fasta plats på repertoaren är det svårt att tänka sig att Atterberg inte konfronterats med hans musik som en samtida angelägenhet. I själva verket ser det ut som att Sibelius just faller inom ramarna för "standardrepertoaren" – hans musik tycks vara en given storhet, som varken behöver presenteras eller diskuteras. I ett val mellan Sibelius' två tonsättaridentiteter, nationalskalden och innovatören förefaller det troligt att den förstnämnda dominerat i svenskt musikliv under denna tid – Sibelius som galjonsfigur för modern musik är ett senare fenomen, även om splittringen var märkbar redan i samband med t ex uruppförandet av fjärde symfonin.¹⁰⁸ Oavsett om Atterberg saknat sympati för Sibelius' tonsättarverksamhet, eller om han betraktat

107. ST 1921-10-13.

108. Erik Tawaststjerna, *Jean Sibelius. Åren 1904-1914*, 1991, s. 218ff samt 255-260.

honom som en finsk nationalsymbol, så har ingendera rollen haft någon stor betydelse för honom.

Gustav Mahler

Atterbergs kommentarer till Gustav Mahlers musik är intressant genom de markant olika roller den spelat i olika sammanhang. Härvidlag är den drastiska svängningen i uppskattning på 1950/60-talet endast en faktor – djup oenighet rådde som bekant om Mahlers musik vid förra sekelskiftet, och utvecklingen till dagens placering av Mahler som en central gestalt på standardrepertoaren gick via en ökande uppskattning som inträdde först på 1950-talet. En annan, i detta sammanhang viktigare dimension, är det ofta framhållna motsatsförhållande som antisemitiskt anstrukna Mahlerbelackare flitigt underblåste omkring år 1900. Man ställde Mahler som symbol för en internationellt inriktad, till det andliga innehållet utspädd, ”kosmopolitansk” (dvs rotlös) musik mot en förment mer äkta och innerlig, och därtill genuint tysk musik – den senare ofta symboliserad av tonsättaren Hans Pfitzner.¹⁰⁹

Ytterligare en dimension tillkommer i andra wienskolans entusiastism för Mahler, och framhållandet särskilt av hans sena verk som förebådare och inspiration för den nya musiken.

Atterbergs principiella förhållande till modern musik kan i utgångspunkten sammanfattas som skeptisk. En hög uppskattning av Hans Pfitzner visar sig också finnas på plats, och visar sig därtill vara vederbörligen konservativt betingad. I en recension av *3 Förspel ur operan Palestrina*, spelade vid en konsert i Stockholm 1921, skriver Atterberg:

Den nyare musiken – liksom nästan all konst på modet – har i allmänhet en högst unken bismak av kaféatmosfär. Pfitzner, en konstnär med verklig estetisk läggning, skyr den med harp- celesta och pianoglissando och hyper altererade [sic] ackord bemängda

109. Kurt Blaukopf, *Gustav Mahler*, Uppsala 1972, s. 289.

musikaliska kost, som serveras på alla Europas novitetsprogram, och han målar sin dramatiska musik med klar harmonik och rena klanger.¹¹⁰

Den sympatiska hållningen till Hans Pfitzner understryks av en positiv anmälan av hans gästuppträdande i Stockholm som dirigent ett halvår därefter.¹¹¹ Detta gör det än mer intressant att undersöka om detta också motsvaras av en avvisande hållning till Mahler, och vilka uttryck den i så fall tar sig, eller om Atterberg företer en självständigare hållning.

Vid en konsert i mars 1921 ägnar Atterberg, sitt nationella program trogen, omfattande utrymme åt en diskussion av omständigheterna kring Henning Mankells pianokonsert, och nämner endast i förbigående att Mahlers fjärde symfoni framförts vid samma konsert.¹¹² Ett knappt år senare recenserar han ett framförande av andra symfonin, *Auferstehung*, men begränsar bedömningen till tekniska aspekter på själva framförandet, förutom en kortfattad kommentar om att första satsen "är styckets främsta värde".¹¹³ Klagomål på Mahlersymfoniernas stora längd är inte något ovanligt inslag i den tidiga Mahlerreceptionen, inte heller klagomål på bristande enhetlighet och koncentration. Det kan vara värt att påminna om hur Debussy, i sällskap med Gabriel Pierné och Paul Dukas, sårade Mahler djupt vid ett tidigt framförande av detta verk i Paris genom att lämna salen mitt i andra satsen – alltså inte i protest mot den patetiska dödskampsskildringen i den första satsen, som man kanske kunde förväntat sig av dessa sofistikerade fransmän, utan som reaktion mot den i deras öron härresande diskrepansen i stil och stämningsläge mellan de två satserna.¹¹⁴

110. ST 1921-11-12.

111. ST 1922-04-03.

112. ST 1921-03-21.

113. ST 1922-03-02.

114. Constanin Floros, *Gustav Mahler. The Symphonies*, Pompton Plains and Cambridge 1993, s. 61. Se också Blaukopf, *Gustav Mahler*, s. 121f.

Mahlers sporadiska uppdykanden på repertoaren i Stockholm vållade alltså inga större invändningar. Däremot kommer ett helt annat tonfall i en reseskildring från Tyskland, där Mahlers namn också uppträder med en helt annan frekvens på konsertprogrammen. I det ovannämnda konstruerade motsatsförhållandet mellan Mahlervänner och tyska nationalister tycks det som att Atterberg definitivt har valt sida när man läser dessa ord från år 1923:

Paul Becker, - den musikens överstepräst, som tronar i Frankfurt am Main och som söker att diktera lagarna för den nutida, speciellt den semitiska musiken – har av Mahlers förmåga att trots brist på egna musikaliska tankar av andras musik, likgiltiga infall och raffinerad teknik skapa kolossalverk, gjort en dygd, som skall fungera som absolution för allt vrövel, som produceras av de kontinentala musikmodernisterna. Originaliteten och känslodjupet – dessa speciellt germanska egenskaper – ska detroniseras och ersättas med ett visst odefinierbart *något*, och som tjänligaste medel därför användes Mahler.¹¹⁵

Hantverkets ställning som sekundärföreteelse drivs här alltså till sin spets, genom att Mahlers tekniska färdigheter får stå i motsatsställning till äkta känslodjup. Begrepp som "originalitet" och "känslodjup" är intressanta, eftersom de kan se ut som generella termer och förefalla beskriva övergripande värderingar, men utifrån Atterbergs resonemang måste ses som strikt stilbundna egenskaper. Oförmågan – eller oviljan – mot att se "känslodjup" eller "originalitet" i Mahlers musik förefaller i alla fall kompakt. De yttre egenskaperna kan verka imponerande på vissa folkgrupper, menar Atterberg.

Germanerna däremot tänka ovillkorligen på vilken storhet Mahler skulle kunnat bli, om hans eminenta egenskaper parats med germansk värdighet i uttrycket, originalitet, känslan [sic] och smak.

Det går inte att utläsa ur artikeln om Atterberg menar att det alls hade varit möjligt för Gustav Mahler att höja sig till verklig storhet

115. ST 1923-10-18.

– dvs om de egenskaper som betecknas med det nationalistiskt och rasistiskt färgade motsatsparet semitisk – germansk i citaten ovan är avsedda att beteckna olika abstrakta egenskaper med olika grad av påverkan på individen, eller om de verkligen uttrycker en tro på dominerande inneboende egenskaper i företrädare för olika raser.

När Mahlers sjätte symfoni efter några år dyker upp på programmet vid Konsertföreningen i Stockholm, är den tysknationalistiska vinklingen och den antisemitiska undertonen från denna artikel som bortblåsta. Atterbergs beskrivning av ”det fängslande verket” är respektfull och andas en viss gripenhet inför Mahlers ”tragiska” symfoni.¹¹⁶ En gynnsam inställning märks också när andra symfonin återkommer på Konsertföreningens program. Beskrivningen är nu något utförligare, nyanserad men påfallande generös. Atterberg talar om ”Mahlers gigantiska skapelse”, som beskrivs som ”en egendomlig blandning av sublima, fantastiska, förtjusande och ”platta” detaljer”.¹¹⁷ De medverkande får beröm och Atterberg sammanfattar konsertupplevelsen som ”en högtintressant afton [...] det var succès”.

Men när Atterberg några år senare uttalar sig om tendenser i modern musik i mer samlad form är han återigen närmast fullständigt avvisande gentemot Mahler, som får stå som symbol för en rad olika olämpliga tendenser i samtida musik. Här är den förståelse och vilja till nyansering som skymtar i recensionsverksamheten åter försvunnen.

Det finns flera möjligheter att tolka Atterbergs inställning till Gustav Mahler, med tanke just på den uppenbara kluvenhet som framskymtar. Naturligtvis kan man tänka sig att han rycks med av konsertupplevelser men resonerar annorlunda när han uttalar sig mer generellt.

116. Constanin Floros, *Gustav Mahler. The Symphonies*, Pompton Plains and Cambridge 1993, s. 161.

117. ST 1930-04-03.

En annan möjlighet är att Atterberg inte har särskilt mycket emot enskilda verk av Mahler så länge de inte utgör mer än ett särpräglat inslag i utkanten av repertoaren. När de däremot får större uppmärksamhet, som i det tyska musiklivet 1923, ser han sig motiverad att ta avstånd från Mahler. Och när han anar mer generella tendenser som ger Mahlers musik vind i seglen, blir han på ett motsvarande sätt mer aggressiv i tonfallet.

Ytterligare en möjlighet är, att Atterberg var lättpåverkad i samband med Tysklandskontakter, som ju, troligen utan att det behöver ha varit en medveten tanke från Atterbergs sida, varit mer konservativa än genomsnittet. Det första stora avfärdandet av Mahler sammanfaller ju just med en Tysklandsvistelse. Om Atterberg, när han uttalar sig föraktfullt om Mahler 1934, varit under inflytande av det hårdnande politiska och kulturella klimatet i Tyskland, medvetet eller omedvetet, är inte lätt att uttala sig om. Men med tanke på implicita bagatelliseringar av den nya regimens aktivitet, kan det i alla fall sägas att hans medvetenhet om möjligheten för sådan påverkan inte varit överdrivet stor.¹¹⁸

Som framgår, blir frågan om synen på Mahlers musik för Atterberg – liksom ofta bland dennes kritiker – snabbt en del i en vidare, och betydligt mer komplicerad frågeställning om nationalism, antisemitism och förhållande till Tyskland.

Hindemith

På samma sätt som för Mahler gäller, att Atterbergs bedömning av Hindemith varierar ganska kraftigt mellan olika konserttillfällen. Åtskilliga omdömen är tämligen positiva. Atterberg understryker till och med att musikens förmåga att underhålla på ett smakfullt sätt, snarare än att nödvändigtvis ha djupare pretentioner, kan vara god nog i sig själv. Om violakonserten skriver han 1931 att det

118. Ett drastiskt exempel finns i Atterbergs diskussion av operan *Fanal* och den tyska riksdagshusbranden. Se s. 175.

finns ”just ingenting som uppväcker djupare känslor eller sensation av något slag, men man tycker det är lustigt att höra [...]”¹¹⁹.

I samband med ISCM-konserter är Atterberg däremot konsekvent nedgörande. Här kallas Hindemith en ”en fäsör av primitivaste slag”.¹²⁰ Den recension av Hindemiths *Kammermusik* nr 1 som citerats tidigare talade föraktfullt om hur tonsättaren ”under en täckmantel av intellektualitet sökt aptera niggermusiken för konsertsalen”.¹²¹ Mer generellt hävdar Atterberg att Hindemith tror att han ”i den på kontinenten härskande förvirringen kan skriva precis vad för meningslösa saker som helst och att det skall gå i folk ändå, n. b. det folk, som dominerar på musikmarknaden.”¹²²

Effekten blir ganska säregen när Atterbergs fördomar plötsligt inte passar ihop med de verkliga förhållandena vid ett givet tillfälle. 1927 spelade Konsertföreningen musik av Hindemith och den judiske tonsättaren Ernest Bloch vid samma konsert. Atterberg skrev i sin recension:

Under det att just nu den judiska musikerfalangen i de stora kulturländerna på det skarpaste fördömer all germansk ”romantisk klang och melos” och predikar och idkar den spekulativa, ”cerebrala” musiken, voro aftonens judiska tondikter så romantiskt betonade, som gärna tänkas kan, under det att den germanske tonsättaren Paul Hindemiths konsert för orkester [var] kemiskt fri från allt vad allvarlig känsla heter. [...] Man skrattar åt olåten. [Blochs verk på programmet, *Concerto grosso*] var utomordentligt vackert och välklingande. Man hör gärna om verket.¹²³

119. ST 1931-03-26.

120. ST 1923-11-06.

121. ST 1923-11-22.

122. ST 1927-02-19.

123. ST 1927-10-27.

Stravinsky

Stravinsky är en marginell företeelse för Atterberg. Vid ett framförande av *Le Chant du Rossignol* i Stockholm blir Atterberg inte särskilt personligt engagerad, men knappast provocerad. Stycket roade honom; han kallade det en

musikalisk skämtteckning i kinesisk stil, men en skämtteckning som icke enbart var flabbig, utan som stundom innehöll poänger av verklig humor. Några nya och djupa musikaliska uppenbarelser ger ej Stravinsky, men han roade, och det är vackert så.¹²⁴

När Atterberg vid ett annat tillfälle skriver att Stravinskys *Eldfågeln* ”i musikaliskt avseende ej höjer sig över, och i fråga om det rent dramatiska innehållet står långt under den svenske kompositören Natanael Bergs baletter ”Älvorna” och ”Hertiginnans friare””, förefaller det troligt att propagerandet för svensk musik är en väl så hög prioritet som den sakliga bedömningen av Stravinsky.¹²⁵

Eftersom man internationellt funnit likheter mellan ”Dollar”-symfonin och *Petrusjka*, tog Atterberg upp detta ämne speciellt i samband med ett framförande, då han ”äntligen” själv har möjlighet att bilda sig en uppfattning om saken. Det är uppenbart att Atterberg under dessa omständigheter inte enbart är ute efter att göra en saklig bedömning av Stravinskys musik, utan också har intresse av att markera en personlig distansering från den. Bedömningen av Atterbergs ställningstagande till Stravinsky försvåras härigenom. Likaså lägger tidstypisk jargong hinder i vägen då Atterberg lägger en rasistisk aspekt på handlingen som få skulle vilja kännas vid, men som möjligen varit mer gångbar på 1920-talet – det tycks vara en självklarhet för Atterberg att kampen mellan den svarta (neger-) dockan och Petrusjka skall ses som en symbolisk bild av förhållandet mellan raserna i samtiden. Det är svårt att veta hur djupt menat allt detta är, eftersom Atterbergs

124. ST 1924-10-18.

125. ST 1927--01-30.

artikel präglas av ett ironiskt distanserat tonfall. Detta kan syfta till att det rasistiska temat inte ska framstå som alltför dogmatiskt, men det kan också handla om en distansering från Stravinsky som representant för internationell/amerikanskinspirerad musik.

Schönberg

Som nämnts gjorde Atterberg ett stort nummer senare i livet av att ha lärt känna Arnold Schönbergs pianomusik redan 1911. Av ett separat konsertprogram framgår också att Atterberg hört Pelleas und Melisande op 5 vid en konsert i november 1910. Han gör inte någon poäng av denna förtrogenhet i sina recensioner från 1920-talet. Här dominerar istället "företredaren för en intresserad allmänhet". 1921 framfördes således *Verklärte Nacht* i Stockholm. Atterbergs nyktra anmälan utgår från den generella schablonbilden av tonsättaren och gör inget fördjupande utifrån egna ytterligare kunskaper i sammanhanget. Hans relativa välvilja, om än något avvaktande, är kanske inte särskilt förvånande i förbindelse med just detta Schönbergverk. Mot de positiva musikaliska omdömena måste man också ställa det faktum att det underliggande poetiska programmet uppenbarligen inte förmått gripa recensenten.

Arnold Schönberg har namn om sig som musikfuturisten par preference. Av ytterlighetstendenser märktes dock ej ett spår i den ovan nämnda sextetten, som i det stora hela kan betraktas som en klangfager och relativt melodiös tolkning av den i programmet angivna tämligen blötsinniga dikten av R. Dehmel: "Weib und Welt".¹²⁶

I samband med ett framförande av *Gurrelieder* märks en större ovilja. Atterberg passar på att framhålla Schönbergs estetiska bakgrund: "Wagner, Wagner och åter Wagner."¹²⁷ Fortsättningen hånar Schönbergs strävan efter originalitet, och förklarar den misslyckad.

126. ST 1921-04-12.

127. ST 1925-12-12.

Nu har han emellertid med all den *energi*, varav den semitiska rasen är mäktig, sökt att hitta på "etwas neues". Hur han än krånglar till det doftar dock allt Wagner.

Tonen hårdnar ändå mer, även i detta fall, när Schönbergs musik dyker upp på ISCM-konserter. Här ersätts diskussion och resonemang av rena invektiv, som inte ger någon särskilt informativ bild av den avlyssnade musiken, men vittnar effektivt om skribentens upprördhet över konsertupplevelsen. Arnold Schönbergs opus 11 karakteriseras som "det rena skräpet" och som "soporna bland agnarna". Atterberg, som annars skriver mycket knapp och koncis tidningsprosa, dröjer sig på ett närmast njutningsfullt sätt kvar just vid bilden av den atonala musiken som avskräde. Anhängare och sympatisörer med denna inriktning hanteras med en obehaglig konsekvens i än värre tonfall: "Det finns ju varelser, för vilka t. o. m. sopor är en delikatess".¹²⁸

ISCM och ny musik

När det gäller ISCM-konserter, är Atterbergs tonfall så oförsonligt att det ligger nära till hands att fråga sig om några bakomliggande faktorer påverkar hans syn på saken. Skillnaden är städse markant mellan enstaka ställningstaganden i samband med enstaka verk i Konsertföreningen och reportage från ISCM-festivaler.

Bedömningen av musik komponerad av personer som det finns anledning att associera med ISCM färgas också i stor grad av detta förhållande. Ett exempel är när Atterberg recenserar Symfoni nr 2 op. 23 av Albert Roussel, president i franska ISCM, vilket också noteras i recensionen.¹²⁹ Efter att ha beskrivit melodiken i verket som "odefinierbar", förklarar Atterberg att ett motiv i scherzot skulle kunna "tillskrivas den galliska tuppen och hela hans familj." I slutsummeringen blir tonläget utpräglat obehagligt.

128. ST 1923-11-06.

129. I recensionen talar Atterberg enbart om en symfoni av Roussel i B_♭-dur. Tonarten anger att det är fråga om symfoni nr. 2; de övriga tre är i d-moll, g-moll resp. A-dur.

Härutöver kan man som ytterligare karakteristik av symfonien endast anføra, att den røjde en sådan brist på musikalisk ras och hygien, parad med en sådan dillighet, att man måste betrakta den som en typisk produkt av negerinvasionen i den europeiska överkulturen.¹³⁰

En misstanke är, att det inte är helt oväsentligt att Atterberg konsulterades som ett av de mest framträdande namnen i svensk musik i samband med de första stegen mot bildandet av ISCM, men att han inte var aktuell i samband med den svenska sektionen, vare sig vid grundandet eller dess löpande verksamhet. Om detta berott på att han tagit avstånd från hela verksamheten redan från början, eller om han blivit utmanövrerad är inte lätt att avgöra. Atterberg underströk långt senare gärna att han varit den förste svenske tonsättare som kontaktats av internationella ISCM, just i kraft av sin internationella berömmelse. Detta sakförhållande passade väl in i Atterbergs allmänna hållning under efterkrigstiden, då han envetet sökte underminera nyhetsvärdet i modern musik genom att framhålla sin egen tidiga bekantskap med den. Uppenbarligen trodde han fast på att just nyhetens behag i sig hade avgörande betydelse för den moderna musiks genombrott.

Däremot är han påfallande tyst om skälen till att det inte blivit något vidare samarbete inom detta forum. Oavsett vilket, så är själva grundidén med ISCM – att utgöra en orientering i samtida strömningar inom musiken – en utmaning mot en tonsättare som kommit att se sig själv som en central gestalt i svenskt musikliv. Det finns alltså en möjlighet för att Atterberg helt enkelt blivit förbigången i ett prestigefyllt internationellt sammanhang, vilket lett till onda känslor.

Atterberg kan förstås också redan från början ha sett grundtanken med ISCM som ett konstnärligt villospår, och, i linje med utvecklingen med Gustav Mahler, blir det följaktligen en viktig angelägenhet att markera dess marginella betydelse.

130. ST 1923-11-03.

ARTIKLAR PÅ 30-TALET

Får svensk musik ej längre vara svensk?

I stort sett inskränker sig alltså Atterbergs arbete som skribent under det första decenniet för Stockholmstidningen till rent journalistisk rapportering, i form av konsertrecensioner. Under början av trettioåret förekommer några undantag från hans sparsamhet med uttalanden i ord, i större format och mer allmänt hållna än de vanliga recensionerna. En del av dem är kanske också mer uppseendeväckande i efterhand än andra. Ett öppet brev till Gunnar Jeanson hör till dessa något mer omfångsrika skrivelser. Det rör sig skenbart om en kommentar till ett radioföredrag av Gunnar Jeanson om August Söderman, och anslaget är lätt och informellt, tonen närmast älskvärd:

Söndagens regnväder kom mig att lyssna till Ert radioföredrag över August Söderman. Låt mig genast från början säga, att jag fann det utmärkt, knappt, klart, allsidigt, upplysande.

Det som väckt Atterbergs gillande är Jeansons framhållande av Södermans "romantiska inställning" och "hans sinne för stämningar", som särskilt förtjänstfulla drag, och det upprepade påpekandet att detta är "typiskt svenska drag av ädlaste slag", samtidigt som han med spelad förundran hört just Jeanson yttra detta. För Atterberg är inte ute efter att kåsera över ett åhört radioprogram – det han är ute efter är att konfrontera Gunnar Jeanson, och mer specifikt i dennes egenskap av förespråkare för ny musik.¹³¹ Han säger sig nämligen vara "full av beundran" över att Jeanson ägnat årtal åt studiet av en tonsättare som måste berömmas just för karaktärsdragen "romantik" och "stämning",

vilket för Er, såsom er kritikergärning giver vid handen, är bland det värsta och mest nedsättande som enligt Ert förmenande kunna tillvitas verk av en tonsättare av i dag.

131. Broman, Per, *Kakofont storhetsvansinne eller uttryck för det djupaste liv?* Uppsala 2000, s. 37f.

Jeanson gav, då han uttalade sig berömmande om Södermans mottaglighet för nyheter från kontinenten, såsom Wagner och Schumann, de yngre svenska samtida tonsättarna en släng för att de inte visat samma öppenhet gentemot omvärlden, och här börjar man ana vad Atterberg egentligen förnärmats av.

Under "detta sekels andra decennium" var det ingen, skriver Atterberg, som vare sig i Sverige eller utomlands betraktade svensk musik som efterbliven då den uppvisade typiskt svenska drag – de drag som Jeanson själv framhåller som berömvärda. När det gäller öppenhet för intryck från utlandet har omständigheterna förändrats.

Efter kriget [1914-18] medförde de sociala, industriella, kulturella samt främst finansiella förskjutningarna på kontinenten och i Amerika att, sedan tidigare germanerna varit ledande inom tonkonsten, det numera blev negrer och andra raser, som dikterade musikmoderna i de stora metropolerna, och som följd därav bannlystes romantiken – stämningen. Skall för dessa omvälvningars skull romantik och stämning även behöva bannlysas i svensk musik? Skall svensk musik ej längre få vara svensk?

Nyheter som Söderman var så mottaglig för passade – möjligen med undantag för "Wagners svulstighet" – samman med det nordiska kynnet.

Den musik, som uppdykt under och efter kriget på kontinenten och i Amerika, passar däremot ej alls det svenska kynnet. Svenska tonsättare av i dag ställa sig ingalunda i opposition mot nya strömningar, men det finns ingen som helst anledning varför svenska tonsättare skola viljelöst acceptera det ena efter det andra av utomlands på de senaste femton åren uppdykande och lika snabbt som dammoderna växlande musikmoderna, då dessa samtliga gå stick i stäv mot vad Ni själv betecknar såsom svenskt kynne av vackraste slag (de exakta orden minns jag ej).¹³²

132. Kursiveringen spärrad i originalet.

Atterbergs underförstådda slutsats med detta stycke tycks vara, att den kulturella isolationism som Jeanson anklagat de unga svenskarna för, inte existerar, eftersom en beredvillighet att motta uttryck faktiskt finns – det är bara det att det inte finns några intressanta intryck att motta från omvärlden! Men ansvaret för den eventuella kulturella isolering som kan föreligga – genom sitt avståndstagande från de ”musikmoder” som dikteras av ”negrer och andra rasers” lämnar Atterberg en öppning för att så i viss mån är fallet – vilar alltså på omvärlden och inte på svenskarna.

I artikelns avslutning specificerar Atterberg retoriskt vilka ståndpunkter som enligt honom står mot varandra. I och med detta renodlar han kontrastverkan mellan det nationella och det utländska ytterligare.

De, som ej stirrat sig blind på modernisternas linjära notskrivning eller blivit lomhörda av deras nigger-slagverk, dessa andra alltså, som ännu ha fint öra och icke petrificerad fattningsförmåga, skola säkert, om de göra sig besvär, kunna finna nya toner i svensk musik, toner, som bygga på en kontinuerlig, jämn utveckling – en utveckling, som innebär en kritik av det senaste årtiondets musikaliska krumsprång på kontinenten, som kan sammanfattas i orden: Oh Freunde, nicht diese Töne, sondern lasst uns angenehmere anstimmen – stimmungsvollere.

Om Atterberg med sin avrundande parafrasering av Beethovenorden från nionde symfonin bara gör en finurlig retorisk vändning, eller om han vill markera att han har den stora traditionen – den västerländska konstmusikens auktoritet – i ryggen när han uttalar sig är inte helt klart.

Även om han genom talet om kontinentala ”krumsprång” håller fast vid tanken på ”växlande musikmoder” – ett sammelsurium av olika nya stilar utan inbördes gemensamma drag, får man förmoda – reducerar han samtidigt egentligen deras antal till två. Kopplingen mellan modernismen – det alltför intellektuella förhållningssättet till musiken – och judendomen är inte närmare specificerad just här, även om det är svårt att tolka uttrycket ”andra

raser” på annat sätt. Den uttalat rasistiska inställningen till jazz är däremot tydligt deklarerad.

Jeanson bereddes tillfälle att svara på Atterbergs utspel, och sammanfattar sin ståndpunkt, som anklagats för att vara inkonsekvent i ett inlägg daterat den 20 juli samma år. Han understryker att romantik som ”ett allmänt, tidlöst begrepp för det översinnliga i musiken” alltid har funnits och alltid kommer att finnas. Musikalisk romantik i ”*musikhistorisk* bemärkelse” betecknar däremot ”en viss epok i musikens utveckling”, som sträcker sig över hela 1800-talet.¹³³ Under denna period utvecklade ”svensk tonkonst – inte minst August Söderman sina nationella särdrag”. Men varje stil ”återspeglar den andliga karaktären hos den tid, som skapat den”, den ”spirar och växer, blommar upp och förvisnar”. Den musikaliska romantiken som stil ”visar numera tecken på ålderdomssvaghet” – ”dess rötter förtorka eftersom, därför att vår jordmån är en helt annan än 60- och 70-talets”. Södermans stilgrepp var fräscha, men har, när de återkommer hos moderna kompositörer, stelnat till klichéer. De yngre tonsättare som tyr sig till den får finna sig i att de tar risken att ”betraktas som epigoner”.

Samtidigt som Jeanson åter framhåller att Söderman hade en ”sund känsla för nya värden”, som är alltför sällsynt bland yngre tonsättare.

Om Ni tror, att detta påpekande innebär en underförstådd uppmaning att slaviskt följa de av ”negrer och andra raser” dikterade musikmoderna, så misstar Ni Er. Att ett polyfont skrivsätt – en ”linjär notskrivning”, som ni uttrycker det – genom århundraden dock varit utmärkande just för den nordeuropeiska musiken säger emellertid en hel del. Det passar det germanska kynnet – säkerligen även det svenska.

Skillnaden mellan de två betydelserna av ordet ”romantik” är avgörande för Jeanson. Att ta avstånd från den första ”vore en grov

133. Kursiveringen spärrad i originalet.

försyndelse” – den senare kan däremot hota att ”invagga nutida svensk musik i en anständig men ofruktbar traditionalism”. Han förmodar att Atterberg menar att musik som gör detta är ”osvensk”, vilket han inte håller med om. Att 1800-talsromantiken ”frigjort nationella krafter” betyder inte att svensk musik för den skull ska ”stå i en obegränsad tacksamhetsskuld till den”.

Det är intressant att Jeanson lägger så stor vikt vid själva termen ”romantisk”, och ser till att behålla den i en mer allmän bemärkelse. Likaså behåller han appeller till det nationella – ett polyfont skrivsätt ligger temperamentsmässigt väl till pass för ”det germanska kynnet”, och ett annorlunda skrivsätt än 1800-talsromantiken är inte ”osvenskt”. Detta kan naturligtvis förklaras som diplomatiska eftergifter gentemot ett vid denna tid säkerligen dominerande synsätt, men tyder i varje fall på att Jeansons förespråkande för nya tendenser inom musiken inte är avsedda att framstå som särskilt radikala.

Jeanson framhåller avslutningsvis Carl Nielsen som ett föredöme. Hos denne ser man, att ”en modernt ”linjär” inställning till musiken” visserligen betyder ”ett avståndstagande från den nationella 1800-talsromantiken och dess impressionistiska efterdyningar”, men samtidigt ger möjlighet att skapa konst

som till sitt väsen är äkta nordisk – energimättad, manlig och osentimental och icke desto mindre fyllda av poesi och lyrik.

I sitt slutord håller Atterberg fast vid, att Jeanson genom sin verksamhet som kritiker systematiskt givit uttryck för att romantiken ”måste bortarbetas”, och att han därmed klart menat den förra av de båda definitionerna och inte bara den senare. Genom en anekdot om Nielsens ”Torget i Ispahan” ur Aladdinmusiken söker han dessutom leda i bevis att Nielsen inte heller tagit avstånd från ”romantiken som estetiskt värde” (vilket han alltså bortser från att Jeanson inte tycks ha menat i sitt inlägg). Däremot finner han Jeansons avslutande karakteristik av Nielsens konst så tilltalande att han upprepar den ordagrant, som

betecknande för strävan hos ”yngre och medelålders svenska tonsättare”.

Det kanske ej alltid lyckas dem, men viljan finnes. Lyssna välvilligt, och ni skall finna den, men de musikaliska medlen äro oftast andra än de, som händelsevis äro en vogue på kontinenten.

Kunna vi svenska tonsättare endast få benäget tillstånd att musicera ungefär lika romantiskt, som Carl Nielsen gör i sina symfonier, så ha vi tillräckligt med rörelsefrihet för att den svenska musiken skall kunna förbliva svensk till sitt kynne.

Denna vackra replik uttrycker till synes att samstämmighet uppnåtts omkring ett gemensamt ideal för den svenska musiken. Samtidigt behåller Atterberg sitt tolkningsföreträde vad gäller ordet ”romantik”.

Melodiens förfall

I en stor artikel tryckt i augusti 1932 som bär rubriken ”melodiens förfall” går Atterberg till mer systematisk attack mot moderna tendenser i kontinentens musik, som beskrivs som ”helt och hållet artificiellt, livsodugligt, dödsdömt”. Det är inte alldeles enkelt att reda ut vad Atterberg går till angrepp emot – för ett hårt angrepp är det verkligen tal om, även om det med något enda undantag inte konkretiseras vilka fienderna är.

I ingressen ställs upp ett motsatsförhållande mellan äldre tiders mästare – Beethoven och Wagner – som väckte entusiasm hos publiken men förargade ”musiklärda och press”, och nutida mästare, som har pressens och ”auktoriteternas” stöd, men som publiken inte bryr sig om. Det saknas stora genier, klagar Atterberg. Allra helst skulle en enda, dominerande person visa sig.

I var och en av seklets [1800-talets] musikaliska omstörtningar, var det *en* tonsättare, som ensam var drivfjädern, *en* man som skrev innerligare, personligare, starkare än sin omgivning.¹³⁴

134. Kursiveringarna spärrade i originalet.

Kontrasten mellan dessa enstaka stora snillen och dagens många nydanare är stor, menar Atterberg.

Nu äro de musikaliska reformatörerna legio och sakna särmärke – ofta kunna de ej ens avgöra, om i deras verk spelas riktiga toner (Schönberg t. ex.).

”Förfallet” eller ”bankrutten” har en tydlig orsak, för den som ”anlagt ett historiskt perspektiv”. Orsaken kan uttryckas, säger Atterberg, med två ord: ”Melodiens förfall”. Det är i denna kulturella nedgångsprocess som roten till allt ont finns.

Beethoven vann ej sina anhängare med de detaljer i hans verk, som klingade hårda för samtidens öron. Wagner vann ej sin publik med sina harmoniska nyheter. Hos båda var det den melodiska ådran i första rummet och denna parad med sinnet för harmonik och den formella gestaltningen, som stadfäste deras storhet.

Storheten hos historiens mästare ligger alltså just i deras melodiska uppfinningsförmåga, inte i deras nyskapande. Innovationer i sig är inte heller nödvändiga förutsättningar för en stor konstnär, skriver Atterberg. ”Schubert, Chopin, Brahms, Tjajkowsky, Verdi, Puccini” har vunnit publiken just genom sin ”melodiska ådra”, utan att vara ”nydanare, ”omstörtare” som ”Beethoven och Wagner”. Atterbergs betoning av just melodins centrala roll kan verka förvånande, tillägger han.

Oftast, när man hör klagovisor över något modernt musikstycke, är det nämligen olåten, missljudet, som så gott som uteslutande kritiseras.

Samma förhållande gällde dock även för Beethoven och Wagner, men all sådan kritik ”förstumrades, dog bort” efterhand då det i deras fall fanns en ”melodisk ryggrad” som bar upp det som samtiden uppfattade som missljud.

Man skulle härav kunna våga det påståendet, att om det i nutidens modernistskara finnes en enda tonsättare med melodisk kraft, skulle han bli den ille faciet, som denna musikriktning ännu saknar.

Atterberg finner ett belägg för sin teori i "den moderna dansmusiken": I den förekommer "absolut obegriplig harmonik och rytmik och med både olåt och missljud" som i ett annat sammanhang bara skulle "utlösa publikens olust", men som blir acceptabla genom att vara "uppträdde på en stadig och för publiken fattbar melodisk tråd". Mahlers musik är "ytterligare ett exempel" på detta, heter det i förbigående. Missförhållandena i den moderna musiken förefaller alltså inte bero just på "obegriplig harmonik och rytmik" eller "olåt och missljud", utan på avsaknaden av en begriplig "melodisk tråd" som gör sådana inslag till acceptabla inslag i ett musikaliskt sammanhang.

Det tycks inte vara någon slump att just Wagners namn återkommer så ofta. Uppenbarligen har hans konstnärskap en särskild innebörd för Atterberg, även om det i detta sammanhang omtalas som hans historiska roll. Men Atterbergs inställning är kluven. Samtidigt som Wagner höjde "pretentionerna på melodins halt" innebar hans ledmotivsprincip "en stark impuls till melodins förfall". Genom att "gå in för den periodlösa melodien" arbetade Richard Strauss vidare på samma väg. Snart hade "förfallet" nått så långt att "vilken som helst konstellation av tre, fyra toner ansågs värdig som motiviskt stoff för timplånga verk". Men fram till kriget 1914-18 hölls en viss nivå uppe – Mahler avvisades för sina "vulgära slagdängor", Richard Strauss likaså för de "Zuckerstangen" som utgjorde lockbete för den breda publiken. Det förekom "cerebralt lagda" musikstudenter som var bekväma nog att "göra tematiskt eller kontrapunktiskt arbete på fullkomligt likgiltiga melodistumpar". Ändå hölls "idealens och smakens fana högt – mest tack vare Brahms". Men kriget hade negativa följdverkningar när det gällde ideal och smak, "även på musikens område". Ett första tecken på utvecklingen var "Mahlers seger", som Atterberg förlägger till åren runt 1920.

Sedan bar det utför med de melodiska pretentionerna, och som en mogen frukt av melodiens förfall kom störtvågen av den moderna form- harmoni- och melodilösa musiken.

Efter stilleståndet under kriget har man med friska krafter ”och synbarligen även med friskt kapital” givit sig in på de nya musikkvägarna. I tät följd har det lanserats nya ”ismer och slagord”.

Musiken skulle vara: horisontal, linjär, polytonal, atonal, slank, opersonlig, antiromantisk: ordet ”cerebral” är så att säga kvintessensen av den nya tidens musikideal.

All musik yngre än Bach och Mozart har ”dödsdömts” av reklamen för denna nya riktning, utom Gustav Mahler. Atterberg har inte sett en enda negativ kritik mot Mahler i ”de cerebrala antiromantikernas pressorgan”. Att Mahlers produktion – som inte alls är ”linjär, slank, eller oromantisk”, utan snarare utgörs av ”svulstiga, sentimentala och romantiskt utsvävande mastodontverk” – har fått en ”existenslicens” tolkar Atterberg som ett tecken på att den nya musikfalangen styrs av ”utommusikaliska drivfjädrar, ekonomiska och ”kotteri”-hänsyn”.

De flesta av den nya riktningens förkämpar torde vara fullt medvetna härom; de övriga äro marionetter, som ej se eller vilja se de trådar, de dingla i.

Hittills kan kanske läsaren få intryck av att Atterberg uttryckt sig tämligen kategoriskt och oförsonligt gentemot den samtida musiken. Han väljer dock att understryka, att han inte vänder sig emot ”de *medel*, varmed den moderna musiken arbetar”. Linjärt skrivsätt är detsamma som kontrapunkt, vilket inte är något ont i sig. Både polytonalt och atonalt skrivsätt kan också vara av godo,

om det användes på ett sätt, som vuxit fram ur musikalisk artistisk nödvändighet och som icke allenast leder sitt upphov från en musikalisk modenyck. Vad den slanka musiken beträffar accepteras den villigt om den vill vara en musikalisk parallell till en proportionellt utvecklad gymnastkropp, men däremot ej, om den

som sin mänskliga förebild ser ett snört charmöräcket eller en vamp med bortbantade bröst och höfter.

Om den moderna musikens medel inte bör "lysas i bann", eller om detta inte visar sig genomförbart (Atterberg är inte alldeles tydlig ifråga om vilketdera som gäller), så bör man dock ställa sig helt avvisande mot "tendensen" och "karaktären" i modern musik, en karaktär som personifieras i tre olika former: Den "cerebrale musikmakaren", det "snörda charmöräcket", och "negerflabben". Eftersom musiken är "en sinnets, sinnlighetens, känslans, romantikens konst", är den första typen, som "av utilistiska skäl" vill döma ut "romantikens främst uttrycksmedel, melodien", den farligaste fienden.

Det feminiserade äcket, som säger "ösch-ösch-ösch så förtjusande" och faller i trance över moderna klaverstycken, som består av några enstaka toner här och var på klaviaturen, är farlig genom den ymnighet, med vilken han uppdyker i det moderna sällskapslivet och genom det drag av esteticism, vari han förstår insvepa den av honom älskade, blodlösa musiken.

Atterbergs tredje kategori, "negerflabben", "har succé genom att han dominerar det negerhatande Amerikas såväl som hela världens musikliv". Här förefaller det som om Atterberg skjuter in sig på amerikanska svarta underhållare som intar en ytlig, påklitrad roll som munter underhållare för en vit publik, och därför står som symbol för oärlighet och spel med yttre effekter på bekostnad av inre upplevda känslor. Faran för konstmusiken ligger i att den "cerebrale musikmakaren", som är mer intresserad av "uppseende" och "effekt" än "känsla", "funnit det med sin värdighet och vinst förenligt att giva den moderna musiken ett drag av negerflabbighet".

En tidigare strid mellan "de cerebrala musikmakarna" och melodien, som utkämpades "omkring femtonhundratalets början" – då den förra inriktningen representerades av "de nederländska kontrapunktorikerna" – slutade med melodins seger. Atterberg förutspår också att en "modern musik med stark och kultiverad

musikalisk ryggrad – alltså ej i Mahlers stil samt byggd *även* med ett utnyttjande – men artistiskt känt och upplevt – av alla den moderna musikens *medel* skall kunna fånga vår och samtidens publik”.¹³⁵

Sammanfattning

Skillnaden i nivå mellan konstmusik och populärmusik, och de olika nivåernas värde tycks underförstådda hos Atterberg, men det är inte tal om något annat än att populärmusik har sitt existensberättigande, och att konstnärliga lagar existerar och kan tillämpas även där. I själva verket är det mest slående hur Atterberg tycks betrakta olika slags musik som delar av en gemensam kulturell sfär. När motsättningarna ökar i samband med jazzens entré, och när den påverkar konstmusiken, hårdnar tonen, men Atterberg tycks inte i första hand rikta sig inte mot lättare tonfall eller en mindre pretentiös form av musikutövande. Snarare är det just främlingskapet han tar fasta på: inflytandet är skadligt eftersom det rör sig om främmande element. Med tanke på det spontana gillande han uttryckt vid sitt tyskländsbesök 1913 inför tanken på konserter med lätt musik och servering, är det tydligt att skillnaden i kulturell nivå inte är någon huvudsak.

Idén att musikkulturen är och bör vara *en*, är också i linje med tanken att all musik bör vara begriplig utifrån en gemensam grundförståelse. Härav följer att alla de som avviker från det gemensamma grundidiomet, oavsett om de gör det av okunnighet eller av experimentlusta, i grund och botten betraktas just som avvikare från normen. När Atterberg recenserade en jazzkonsert (negativt) och jazzälskare protesterade med åsikten att tidningen borde sända ut en mer sympatiskt inställd recensent, är deras inställning enligt Atterberg gissningsvis helt enkelt felaktig. En

135. ST 1932-08-19.

musikkunnig bör kunna ta till sig och bedöma halten på ett musikaliskt evenemang, oavsett graden av specialisering.¹³⁶

Medan *P.-B.* gjorde det personliga till sitt kännemärke, är alltså ett slags mycket säregen opartiskhet central i Atterbergs hållning som recensent. I det lilla som kan utsägas ur de värderingar han ger ord åt, är just det opersonliga ett centralt tema. Naturligtvis är inte innebörden i detta att Kurt Atterberg förhållit sig i någon vidare mening objektiv – han har ambitionen att göra sig till tolk för en allmän uppfattning, snarare än att driva en medvetet genomförd konsekvent personlig estetik.

När Hilding Rosenberg följer en egen linje, som inte hör till den centrala samhälleliga normen, har han ingen riktning för sin verksamhet. Hans verksamhet som musiker kan följaktligen bedömas i tekniskt avseende, men hans ställning som avvikare blir än mer betydelsefull. Det är i det sammanhanget underordnat huruvida någon konsekvent alternativ linje går att skönja i Rosenbergs verksamhet, även om kontrasten är påfallande till senare diskussioner där just det förutsättningslösa sökandet antar karaktären av en dygd snarare än en svaghet.¹³⁷ Och när Arnold Schönberg följer en konsekvent riktning som dikteras av principer som inte har med vedertagna normer att göra, eller till och med tycks gå tvärt emot dem, visar denne alltså i en mer eller mindre konkret innebörd tecken på vansinne, i bemärkelsen systematiskt beteende som inte kan betraktas som i överensstämmelse med vad samhället betraktar som normalt. Även om detta kanske kan beskrivas som språkliga, retoriska figurer snarare än som bokstavliga anklagelser, så stärks denna tolkning av bruket av kroppsliga och fysiologiska analogier, som framför allt under 30-talet blir alltmer konsekventa – framför allt talet om ”musikalisk hygien”.

136. Brev från ”Jazzälskare” till ST, sparade i KA-samlingen.

137. Bo Wallner *Vår tids musik i Norden*, Stockholm, Köpenhamn, Oslo 1968, s. 118.

4. Atterbergs musik till text

INTRODUKTION

Med tanke på de särskilda omständigheter som råder vid tonsättandet av en text, kan det rent generellt vara givande att gå igenom verk som på ett konkret sätt framställer ett utommusikaliskt innehåll. När det gäller Atterberg, med den slagsida mot instrumentalmusik som kännetecknar hans verkförteckning, blir det naturligtvis än mer intressant att se vilka texter som fångat hans intresse. Ture Rangström, som skrivit ett mycket stort antal romanser, sökte i alla sammanhang träffa ett tonfall som befanns passande för den individuella dikten, och ofta också mer generellt för textens författare. Med Atterberg förhåller det sig alldeles omvänt i fråga om den principiella inställningen till vokalmusik. Egentligen skrev han inga romanser i traditionell mening över huvudtaget, och det finns skäl att anta att de texter han faktiskt skrivit musik till haft en särskild innebörd – att deras innehåll varit angeläget på ett eller annat sätt för Atterberg.

ESTETISKA STÄLLNINGSTAGANDEN

Scenisk musik hos ungsvenskarna

Även en snabbundersökning av de fyra tonsättarnas sceniska musik riskerar att bli otymplig, vartill kommer att deras framgångar, vilka inte är odiskutabla när det gäller den symfoniska repertoaren, var än mer ojämna i samband med operor och balettmusik.

Baletten *Pär Svinaherde* av Atterberg använder folklåtar, vilket ger ett rättframt svar på frågan om nationell anknytning. Operan *Fredlös* av Oskar Lindberg, som ger intryck av att vara skriven i *Arnljots* efterföljd är baserad på Selma Lagerlöfs historia – således en förankring i specifikt svensk kultur genom användningen av material från ett stort litterärt namn. Rangströms *Kronbruden*, som genom sympatisk iscensättning väckts till liv långt senare, är på samma sätt baserad på Strindberg. *Bäckahästen* av Atterberg kombinerar dessa trådar genom att använda libretto av Anders Österling, och ger verket en trygg förankring i en låt vara något ospecificerad form av svensk mylla via användningen av folkmelodier.

Det är svårt att sätta Berg i relation till sådana nationella svenska musikaliska strävanden, förutom möjligen genom operan *Engelbrekt*. Någon mer konsekvent linje är mycket svår att skönja i detta avseende. Atterbergs uttalande om hans konsekvent programmusikaliska inriktning håller streck. Likaså är det lätt att hålla med Wallner om att det högstämt patetiska intar en viktig roll i hans förhållningssätt – rent stilistiskt, men kanske framför allt genom ämnesval. En annan skönjbar linje går att utläsa ur hans val av textförfattare: Fröding, Lenau, Hebbel, och Byron, alla romantiska diktare som låter subjektet, ofta i hjältegestalt, vara missförstådd och isolerad från det omgivande samhället.

Det är svårt att dra några slutsatser utifrån Bergs intresse för Höga visan. I själva verket är det en inte alldeles enkel uppgift att reda ut vad intresset för denna text egentligen innebär. Bortsett från den omedelbart före *Höga visan* avslutade *Trilogia delle passioni* är inte något religiöst inslag hos Natanael Berg särskilt märkbart – i programmet till Bergs sista symfoniska dikt är det desto mer påfallande. Men som utslag av religiositet, nyvunnen eller ej, är just Höga visan ett märkligt val av text. Dess egendomliga mellanställning, som kanonisk bibeltext och kärleksdikt, gör det också svårt att helhjärtat tänka sig tonsättningen som ett utslag av intresse för Orienten. En mer eller mindre komplett tonsättning av texten antyder respekt och engagemang för dess ämnessfär – även

om det är en tämligen ansträngande tanke att binda samman en troligen något nazistiskt anstruken militärveterinär med religiös brudmystik.

När det gäller Atterbergs båda övriga operor från den aktuella perioden, är situationen både mer komplicerad och på många sätt mer intressant. Den lösa anknytningen till historiskt material som vikingatid eller medeltid erbjuder, kunde troligen appellera till en känsla av gemensam bakgrund, en gemensam kulturell sfär. Samtidigt kunde de bilda bakgrund för mer allmänna frågor, en bakgrund som kunde hanteras ganska fritt genom att de historiska miljöerna befann sig på så stort avstånd från samtidens verklighet. Att sådana interpretationer kan vara intressanta stöds av att *Härvard harpolekare* skapats i det tidiga, mest intensiva skedet i Atterbergs karriär, och att han själv författat texten.

Ett par av Atterbergs operor intar en särställning, genom den personliga prägel som tonsättaren satt genom att skriva sin egen libretto i det ena fallet, och genom den både personliga och politiska utsaga som den andra utgör vid ett synnerligen känsligt historiskt skede. Det är därför motiverat att granska dem närmare.

DET ÄR SABBATSDAG I BYGDEN

Atterbergs opus 5 från 1911 rubriceras som symfonisk dikt, även om den egentligen faller under kategorin "sång med orkester". Även om den var ett gott drag karriärmässigt genom att Atterberg förmådde väcka John Forsells intresse, vilket ledde till framföranden och ökad uppmärksamhet, har den inte bibehållit någon plats på repertoaren. Några få uttalanden av tonsättaren antyder att den var ett utslag av personligt engagemang, och att han lade särskild vikt vid idéinnehållet i verket.

Det rör sig om en tonsättning av en dikt av Olov Thunman, uppsalabaserad diktare och konstnär (1879-1944). Den betydelse som texten uppenbarligen haft för Atterberg förefaller inte ha någon direkt motsvarighet hos författaren – dikten finns inte medtagen i någon av Thunmans tryckta diktsamlingar. Eftersom Thunman regelbundet publicerade verser av olika slag, främst i Upsala Nya Tidning, tycks det som att Atterberg mer av en tillfällighet kommit över dikten och fångslats av den. Texten avviker inte i någon större grad från Thunmans produktion i övrigt i yttre avseenden. Möjligen är den religionskritik som utvecklas mer tillskräpt än vad som brukar vara fallet, även om Thunman ofta visar en dragning till motiv från vikingatid, parallellt med en intensiv naturkänsla. I det följande diskuteras texten i sammanhang med Atterbergs tonsättning, och de slutsatser som dras om budskapet är också formade huvudsakligen utifrån det musikaliska verket.

En åtta takter lång orkesterintroduktion inleder verket och etablerar ganska snabbt fiss-moll som tonalt centrum, om än med färgrik harmonik.



Sångstämmans första inträde, till titelraden, följs av fyra textrader som återkommer, med oförändrad musik senare i verket, och därvid får en funktion av ett slags omkväde.

Ängsligt kristenklockan klämtar.
 Ringer manande och ropar:
 ”Tänk på synden, tänk på nåden,
 Tänk på döden, tänk på satan!”¹³⁸

En första episod följer, med något högre tempo (♩ = 116 efter inledningens ♩ = 72). Tonarten är fortfarande fiss-moll.

Bewegt (Con moto) ♩ = 116

Nu gå fu - la svar - ta männ - skor till den

fu - la vi - ta kyr - kan

Deklamationen av texten blir framträdande genom att tonsättningen är genomgående syllabisk. Fakturen fortsätter också

138. Olov Thunmans dikt citeras i det följande från Atterbergs tonsättning av dikten, vilket ibland leder till idiosynkratisk interpunktion. Indelningen i versrader följer vad som tycks vara diktens meter.

att vara genomgående homofon, även om sångstämman är självständig i förhållande till ackompanjemanget.

Dessa faktorer fokuserar intresset på textens innehåll, som utvecklar den kristendomsfientlighet som märkts redan i inledningen:

Nu gå fula svarta männskor
Till den fula vita kyrkan
Att sin levnadslott begråta
I de kvava valvens liklukt.

Fortsättningen växlar mellan fiss-moll och H-dur rad för rad i texten, efter dess växlande stämningslägen. Tonartsväxlingarna är åskådliga och ändamålsenliga med avseende på texttolkningen, och blir likafullt inte mekaniska. Texten kontrasterar inte bara instängdheten – i olika avseenden – i kyrkorummet mot den omgivande naturen, utan också intensiteten i upplevelsen av naturen mot de vidskepelser och besvärjelser som lamslår kyrkobesökarna.

Denna glada solskenstimma
Där man mumlar tröga psalmer
Till en gammal ostämd orgel
Fastän furorna här ute
viska jubelfyllda hymner.
Där man lyssnar till en trollkarl
Som med mörka signerier
Sveper livet i ett sorgdok,
Så att glädjens gud blir biltog
Och de ungas hjärtan frysa
Medan fåglarna här ute
Sjunger gällt i sommarljuset
Till det stora starka livet
Som i ständigt nya former
Böljar som en hjältedrapa
Genom evighetens tystnad.

En kulmen i dynamiskt avseende nås, kanske något paradoxalt, vid de sista två orden av det ovan citerade textavsnittet. Här har tonarten ljusnat till ciss-dur.

Fem takters orkestermellanspel leder åter till inledningsmusiken, och en bokstavlig upprepning av ”omkvädet”. Tonarten är återigen fiss-moll. En andra episod, återigen i ett rörligare tempo, följer efter en kort övergång. Tempot anges som ”Bewegt” i original, ett metronomtal i blyerts ($\text{♩} = 90$) tycks höra till Atterbergs senare revision av verket, utan att på något sätt motsäga ursprungsversionen.

Här anges tonarten till E-dur, taktarten ändras till $\frac{3}{4}$ eller $\frac{9}{8}$. Det rör sig om en ytterligare utvidgning av kontrastverkan mellan den intensiva verklighetsdyrkan och föraktet för tillbedjan som försiggår i kyrkan. Den metaforiska upphöjdheten hos den som inte böjer sig för den kyrkliga auktoriteten får en konkret motpart.

Men här uppe högst på åsen
Spelar vinden friska visor
Och en rännil söker dalen
Under sång i sten och mossor

Naturlyriken gör att det frimodiga anslaget mildras något, och tempot blir stillsammare (”Ein wenig langsamer”, resp = 60). En envis staccatouppprepning av tonen E i basen ger rytmisk stadga åt fortsättningen (en kompletterande beteckning är ”Ruhig”), som blir närmast idyllisk.

Se på myran, hur hon stretar
Med sitt tunga strå till stacken
Obekymrad, fast hon bryter
Denna helga sabbatsvila.

Se hur flitigt spindeln spinner
Lömska silvernät i ljungen
Och hur girigt han sig gömmer
I sin vrå att bytet vänta

Se hur sländan lustigt fladdrar
Av och an i gläntans solljus,
Så att hennes vingar skifta

Glatt i prismats alla färger
Fastän nästa dag skall rulla
Utan henne fram i tiden

Tempo och styrkegrad sjunker successivt under dessa rader, som kombinerar naturbilder med en utarbetning av budskapet i texten/sången: kontrasten mellan den ängsliga och fula kyrkligheten och de naturliga varelser som lever tillfreds i nuet, utan illusioner om något diffust bortomliggande. Men friheten gestaltas inte bara i form av småkryp av olika slag:

Men här uppe kretsar höken
Över djupa blåa vidder
Kungligt ensam och allena.
Är hans skri ej idel skönhet
Vildmarkslust och jägarglädje

Beundran av naturens skönhet och av livsglädje tillspetsas här till ren dyrkan av styrka, kanske till och med en förbiilande skymt av förakt för svaghet.

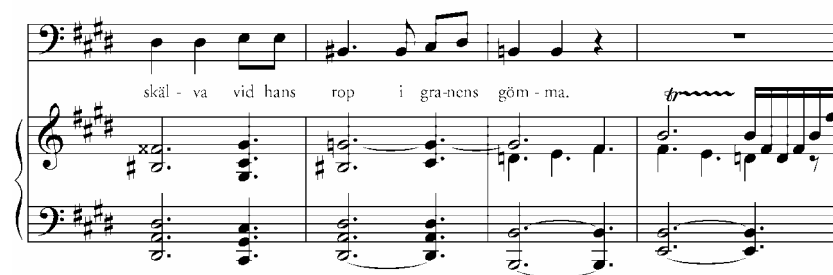
Är han ej en livets härold
Om ock duvohjärtan skälva
Vid hans rop i granens gömma

Vid de sista orden sjunker åter tempo och styrkegraden reduceras till pp. Tonarten, som förblivit E-dur genom denna andra episod, är trots kromatik i mellanstämmor klart skönjbar.

Mässig bewegt ♩ = 72
pp

Är han ej en li - vets hä - rold om ock du - vo - hjär - tan

(forts.)

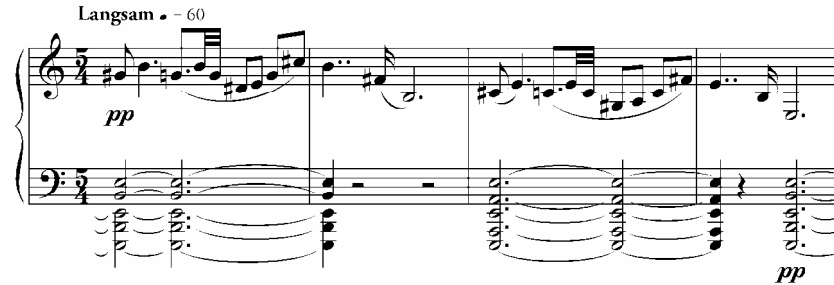


Efter en kort överledning återkommer "omkvädet" än en gång, oförändrat, fortfarande i fiss-moll.

I en ny episod, återigen i E-dur med tredelad taktart, stiger tempot åter. Förankringen i naturupplevelsen, och därmed verkligheten, kompletteras i texten med en antydning om den romantiska kärleken, och möjligheten även till drömmande och mjukare stämningar.

Men jag ligger högt på åsen,
Där de friska vindar spela
Där en rännil söker dalen
Under sång i sten och mossor,
Och med armen om min flicka
Ser jag drömmande åt öster.

Några takters överledning introducerar ett helt nytt avsnitt, som inleds av ungefär tjugo takters orkesttermellanspel. Här blir taktarten 5/4, tempot anges som "Langsam" ($\text{♩} = 60$ i blyertsangivelse). Tonarten blir en något mer mångtydig form av E-dur, som nu noteras utan fasta förtecken. Tempot är det långsammaste som hittills förekommit – "Sehr langsam" ($\text{♩} = 66-70$ i blyerts). Tonarten blir efterhand a-moll, en mörk vändning som lämpar sig till den följande texten.



Över havets fjärran strålränd
 Tornas målnens [sic] mörka massor
 Vældigheten, onda makter
 Stiga hotande mot solen
 Och en här av lömska odjur
 Krälar spyende ur havet

De sistnämnda och deras aktiviteter avbildas effektivt med trombonglissandi. Nu ökar tempot till det dubbla och dynamiken stegras kraftigt.

Gudaskymningens gestalter
 Tåga fram i kamp och tävlan,
 medan furorna här ute
 sjunga lekens gång och skiften

De väsen som här gör sitt inträde tycks inte ha mycket gemensamt med den inledande utgjutelsen mot kyrkan och dess tjänare. Sfären är snarare den fornnordiska.

Musiken lugnar sig snabbt. Den korta överledande passage som följer kan tjäna som exempel på i vilken utsträckning Atterbergs harmonik och tematik utvecklas i dessa överledande, ibland modulatoriska avsnitt. Det är också intressant att notera, att sådana företeelser som nonackord som inte omedelbart upplöses på traditionellt vis och relativt prominenta kvartstaplingar – grepp som brukar förknippas med den tidiga musikaliska modernismen – förekommer i detta avsnitt, samtidigt som de uppenbart inte har

någon strukturell roll i sig själva, utom just att markera en tonalt svävande mellandel.



Nu introduceras guden Tor, som inte nämns vid namn, men som likafullt omisskännlig fyller sin traditionella roll. Tempot stiger snabbt, tonarten går snabbt från giss-moll till A-dur.

Stolt han kommer,
Segerherren, Jättedräparn
Och han slungar
blix på blix ur töcknig mantel
och ett mäktigt tordön rullar
inåt fjärdarna och landen,
och den lilla kristenklockan
stannar häpen i sin kvidan.

Detta avsnitt kan förefalla något mindre direkt hatiskt än inställningen till kyrkan vid verkets början. En möjlig tolkning är att kristendomen är irrelevant – dess lära står maktlös gentemot naturens krafter, symboliserade av de fornordiska gudarna. Ett moment av förakt för svaghet kvarstår också, med den uppenbara beundran inför den store ”Jättedräparn”, i motsatsförhållande till den ”kvidande” ”lilla” ”kristenklockan”.

Nu når verket sin kulmen, dynamiken stegas och tempot höjs ("Sehr lebhaft" resp. ♩ = 120) inför avslutningen. Texten slår en gång för alla fast de hedniska sympatierna, hyllandet av "livets" krafter i motsats, underförstått, till kristendomens livsförnekelse och svaghet.

Men då griper mig en yra
Och en glädje tar mig fången
Och jag reser mig med jubel
Och med armen om min flicka
Sjunger jag de ord som komma
Dansande på mina läppar
Sjunger högt med fulla lungor
Till det starka livets ära
Slungar ut kring kristenbygden
Solskensrika hednasånger.

I originalversionen avslutas verket med drygt 20 takter ren orkestermusik efter den klatschiga avslutning som texten erbjuder. Med tanke på ackompanjemangets genomgående ganska prominenta roll – och den anspråksfulla rubriceringen av verket som "symfonisk dikt" är detta fullt konsekvent. Samtidigt är det inte alldeles effektivt med tanke på sångsolisten, som lämnas överksam i verkets sista takter. Uppenbart har detta oroat Atterberg, som när han långt senare reviderade verket strök större delen av denna orkester coda, och lade sångstämma till det som kvarstår, med upprepningar av de sista textraderna. I denna reviderade version förstärks snarast karaktären av "solosång med orkester" på bekostnad av de symfoniska ambitionerna med stycket.

Atterbergs opus 5 inbjuder till tolkning genom den pregnanta kombinationen av en tydligt polemisk text med en slagkraftig musik, och genom det tydliga drag av programförklaring som det får genom att stå såpass isolerat i tonsättarens produktion.

De dominerande aspekterna är hatet och föraktet för den dogmatiska kristendomen, som inte bara rör institutionaliserad

religion i motsats till fritt tänkande, utan också kärnan i det kristna budskapet. Genom hyllandet av höken, trots duvornas skräck, och åskguden Tor som får kyrkklockan att tystna markeras oförstående inför hyllandet av saktmodighet och undergivenhet. Härtill kommer också förkastandet av all metafysik – istället för idéer om liv efter detta finns hyllningen till livskraften, verkligheten och solskenet.

En panteistiskt färgad dyrkan av livet är inte särskilt ovanlig i tiden kring sekelskiftet, möjligen är den skarpt uttryckt fientligheten mot kristendomen fränare än vad som ofta är fallet i konstmusikaliska sammanhang. Detta framstår än tydligare i och med att verkets uppbyggnad inte anknyter till samtida musikaliskt "fritänkande". Genom den klara och tydliga yttre formen begränsas de mer bokstavliga musikaliska uttrycken för frihetssträvan. De nydanande inslag som förekommer är inrangerade i överledningar - sådana formdelar, med andra ord, där mer svårdefinierade tonala fenomen traditionellt är godtagbara. I mer avgörande passager – inledning och avslutning av urskiljbara formdelar, dramatiska och musikaliska höjdpunkter – är harmoniken genomgående tydligt baserad i den traditionella funktionsläran.

Detsamma gäller den övergripande harmoniska planen för verket. Vägen genom verket, som är den inte särskilt äventyrliga progressionen från inledningens fiss-moll till parallellen A-dur, går mestadels via tonalt närbesläktade regioner, såsom H-dur och a-moll.

Avsikten är inte utan vidare att förringa Atterbergs musik genom att påpeka de utpräglade konventionella inslagen. Men det är intressant att sätta fokus på hur de programmatiska "utommusikaliska" aspekterna – som åtminstone i viss mån gör anspråk på konstnärlig förnyelse i verket – ställs samman med musikaliska medel som i stor utsträckning signalerar förankring i traditioner och fasta och stabila yttre ramar.

Lebhaft ♩ = 100

f Men då gri - per mig en — y - ra och en

mf gläd - - je tar mig — fän - - - gen

REQUIEM

Bakgrund

Atterbergs *Requiem* från 1914 kan knappast sägas besitta någon viktig plats i svensk musikhistoria. Verket skrevs ursprungligen för en tämligen speciell tilldragelse, och har inte uppförts särskilt många gånger efter uruppförandet. Men även detta tidiga verk hör till de få av Atterberg som är tonsättning av en text. Det finns också andra aspekter som gör verket intressant, alldeles vid sidan av upphovsmannens höga tankar om det.

Verkets beskaffenhet

Karakteristiken av verket som en ”konfessionlös eldbegängelsekantat”¹³⁹ är koncis och i alla delar relevant. Texten är inte författad av Atterberg själv utan av en man vid namn Schlyter, men kan diskuteras utifrån tonsättarens inställning med tanke på verkets förutsättningar. Dess innehåll ansluter sig inte alls till den sakrala traditionen förknippad med mässan för de döda. Detta gäller, föga förvånande, idéinnehållet – att Kurt Atterberg efter *Det är sabbatsdag i bygden* skulle skrivit en kristen mässa är naturligtvis inte att vänta – men innebär också att verkets yttre form har mycket litet att göra med vad som är brukligt i verk med denna benämning. Verket är en kantat, men spelar kontinuerligt, och är alltså inte indelad i flera satser. Som helhet är verket inte särskilt omfattande – även detta i kontrast till de stora oratorieliknande konsertverk från slutet av 1800-talet som namnet associerar till. Atterbergs beskrivning av kantaten som en ”eldbegängelsekantat” ingår på ett rent konkret plan i förutsättningarna för dess tillkomst, som samtidigt inte saknar intresse för en djupare kännedom om Atterberg i livsåskådningshänseende.

Under perioden maj-september 1914 anordnades en utställning för eldbegängelse under HKH kronprinsens beskydd.¹⁴⁰ Atterberg hade inbjudits som medlem i den svenska kommittén för den sjätte världskongressen för eldbegängelse i april samma år. I ett prospekt framgår att föreningen sökte distansera sig från de associationer till äldre begravningsskick som eldbegängelse kunde föra med sig, och placera sig i ett alltigenom modernt sammanhang. Man var intresserad av ”hygien och nationalekonomi, inte återgång till primitiva seder”.

Det är svårt att avgöra hur stor betydelse som bör tillmätas Atterbergs medlemskap i den svenska Eldbegängelseföreningen. Å ena sidan förefaller föreningens hållning rimma väl med Atterbergs inställning till religiösa traditioner. Samtidigt är denna hållning så

139. Underrubrik på titelbladet till partituret, uppfattad som en del av verkets titeltext i Gereon Brodin, ”Kurt Atterberg” i *SohLex 1*, vol. I, sp. 189-192.

140. Programblad bevarat i KA-samlingen, ”Material”.

allmänt definierad att föreningens ståndpunkt kan ha appellerat till en ganska vid krets. De aspekter som framhålls är typiskt nog samhöriga med vad som passar i ett modernt samhälle – hygieniska och miljömässiga hänsyn kommer i första rummet.

I själva verket är Atterbergs *Requiem* en säregen skapelse. Ordet ”konfessionslös” antyder alternativa andliga åskådningar, som till exempel teosofin, som var omhulad av en stor mängd konstnärer, inte minst tonsättare, vid tiden omkring sekelskiftet. Men verket hör alltså idémässigt inte alls hemma där. Snarare är det ett uttryck för en modern, nyktert rationell livssyn med en saklig inställning till liv och död.

I motsats till *Det är sabbatsdag i bygden* företer *Requiem* en närmast diplomatisk hållning: verket markerar avsteg från etablerade religiösa riter samtidigt som inte ett förringande ord uttalas om dessa sedvänjor. Atterberg lyckas genomföra en märklig balansgång.

Distansen gentemot svenska tonsättare som varit inne på detta slags område vid ungefär samma tid är påfallande, utifrån olika infallsvinklar. Södermans *Katolska mässa* är naturligtvis ett exempel på en motpol – återgången till katolska dogmer snarare än förnyelse av liturgin eller avståndstagande från konventionell religion. Likaså de tonsättningar som samtida eller något yngre generationskamrater gjort av den konventionella requiemmässan, med ett bejakande av de konventioner som detta anger – här kan nämnas Otto Olssons och Oskar Lindbergs tonsättningar av mässtexten. Hugo Alfvéns *Herrans bön* (1899-1901), till text av Stagnelius, tillägnat tonsättarens mor och betraktat som ett mästerverk inte bara av honom själv, markerar ett självständigt förhållningssätt till religionen genom valet av text, men inte i förhållande till innehållet.

Internationellt perspektiv

Mer självständiga hållningar gentemot religiösa dogmer är inte svårt att finna i ett europeiskt perspektiv. Richard Strauss' systematiska undvikande av religiösa temata – och den föraktfulla behandlingen av de judiska teologerna i *Salome* – liksom hans allusioner på Friedrich Nietzsche, inte bara genom *Also sprach Zarathustra*, har förstås central betydelse. Gustav Mahler, som kan förefalla ligga betydligt närmare traditionell religion genom andra och åttonde symfoniernas religiösa motiv, anlägger likafullt ett högst personligt perspektiv på de religiösa idéer som tas upp. Inte i någotdera fallet kan resultatet kallas för uttryck för konventionell kristen åskådning.¹⁴¹

En stor mängd konstnärer, bland dem tonsättare, närmar sig alternativa världsåskådningar med teosofin i spetsen vid denna tid, men sällan med förkastandet av en andlig dimension på programmet – snarare det omvända. Här räcker det att nämna Alexander Skrjabin, med sina teosofiskt influerade, holistiska musikaliska kolossalvisioner.

Ett något mindre berömt exempel på konfessionslös andlighet som ibland tas upp i detta europeiska perspektiv är Frederick Delius, med verk som *A Mass of Life*. Detta verk är ett stort oratorium till texter ur *Also sprach Zarathustra* av Nietzsche. På samma sätt som andra samtida allusioner på denne diktare tar verket fasta mer på generaliserade aspekter av världsåskådning än på ren religionskritik, även om redan namnet Nietzsche givit signaler åt detta håll vid sekelskiftet 1900.

Oftast väljer man dock att ignorera Delius' *Requiem* från tiden direkt efter kriget 1914-1918. Detta senare verk är intressant genom sin betydligt mer uttalade religionsfientlighet, vilket samtidigt troligen är en viktig orsak till att det förblivit relativt

141. Constantin Floros, Floros, Constantin, *Gustav Mahler. The Symphonies*. Pompton Plains and Cambridge 1993. s. 216ff. Den något vilsna diskussion av frågan om vad textvalet i Mahlers åttonde symfoni egentligen ger uttryck för understryker närmast hur det personliga dominerat över det konfessionella i Mahlers symfoni.

okänt. Sir Thomas Beecham, Delius' förkämpe, talade om verkets lägre kvalitet jämfört med andra, omgivande körverk. Han nämnde dock inte med ett ord dess centrala budskap, formulerat i parafraser på Nietzsche av en bekant till tonsättaren.

I Delius' *Requiem* sägs rent ut att livet oundvikligen tar slut i och med döden. Det högsta en människa kan sträva emot är ett rikt liv och ett förverkligande av alla sina möjligheter inom dess ram. Den polemiska udden blir stundtals tämligen vass: i andra satsen delas kören i två hälfter; den enas bullrande hallelujarop slår emot den muslimska trosbekännelsen som rabblas i den andra. Budskapet, som också uttalas direkt i den sjungna texten därefter, är förstås att ingetdera är något värt, utan enbart tomma ord, även om polemiken mot det kristna budskapet säkert känts bittrast för samtiden.

Oavsett verkets värde i sig eller i förhållande till Delius' övriga produktion, är det inte svårt att se omedelbara orsaker till en skeptisk reception av verket. För en publik som sörjde en hel generation ungdom som slaktats i Frankrike, var naturligtvis förhållandet av religiösa läror – och löften om ett liv efter döden – ett minst sagt ovälkommet budskap. Det intressanta är, att religionskritiken inte alls tagits upp som ett tema vare sig av kritiker eller sakkunniga.

Avsikten är här naturligtvis inte att på något sätt försöka göra några mer långtgående jämförelser mellan Atterbergs lilla kantat och några av de mest uppmärksammade europeiska verken i stort format vid sekelskiftet; det håller knappast Atterbergs stycke för, med all respekt för tonsättarens höga tankar om sin komposition. Däremot är det intressant att sätta Atterbergs *Requiem* i sammanhang med samtida strömningar. Individuella förhållningssätt till andlighet är generellt ganska vanliga, däremot är mer systematiskt formulerade avvisande av alla former av religiös åskådning betydligt ovanligare.

Med tanke på dess förhållandevis ringa omfång och dess ideologiska lågmäldhet, är stycket också ganska värtaligt vad gäller upphovsmannens inställning till samhället omkring honom – även om det i likhet med det mesta av Atterbergs musik haft ytterst få framföranden efter uppmärksamheten kring dess tillkomst.

Analys

Originalversionen av Atterbergs *Requiem*, som är den som kommer att diskuteras främst här, är skriven för en normalstor orkester med orgel, och blandad kör. Ett parti för sopransolist ingår, men är inte omfattande. Ett senare, reducerat arrangemang, för kör och orgel, med trumpeter och tromboner ad libitum, har otvivelaktigt tillkommit för att underlätta framföranden i mindre sammanhang – jordfästningen av Atterbergs far år 1926 är ett exempel.¹⁴²

Verket inleds med ett 39 takter långt orkesterförspel, inledningsvis med tempobeteckningen *Adagio*, ♩ = 56. Såväl tempo som styrkegrad stiger under avsnittets gång, mot en cymbalkrönt höjdpunkt där tempot nått ♩ = 90. Under hela detta avsnitt markeras pulsen av jämna fjärdedelar på tonen G, i orgel, pukor och kontrabasar. Denna orgelpunkt ger satsen en direkt tonal ryggrad, mot vilken främmande, tämligen skarpt dissonanta, ackord kan ställas utan att jämvikten allvarligt hotas. I detta avsnitt uppträder ackordkombinationer som tangerar gränsen mellan vad som är meningsfullt att beskriva i termer av kromatiskt altererade ackordtoner i en funktionell kontext, och sammanförandet av ackord från två för varandra främmande tonarter – alltså bitonalitet.

142. Jakobsson, Stig, *Kurt Atterberg*, Borås 1985, s. 92f.

Vln I div. à 4 *ppp*

Vln II *sfp*

Vla *sfp*

Vlc

Cb

Gr c

ppp *pp* *ppp* *pp*

Liksom i *Det är sabbatsdag i bygden* är det inte bara intressant att notera satstekniska djärvheter av detta slag, som i hög grad är tidsenliga som utslag av experiment med utvidgad tonalitet. Det måste också understrykas, att dessa innovationer inte genomförs systematiskt. Även i *Requiem* rör det sig om enstaka ackord som får en funktion av förbipasserande färgeffekter, snarare än att dra uppmärksamhet till sig som genomfört systematiskt arbete.

Atterberg valde själv att framhäva en flyktig likhet mellan inledningen i sin eldbegängelsekantat och början av Brahms' *Ein Deutsches Requiem*, genom självständiga stråkstämmor i mellanregistret över en orgelpunkt – vilken han dock samtidigt försökte bagatellisera genom att understryka att likheterna också upphörde i och med detta.

Därefter formas satsen i stor utsträckning – liksom i *Det är sabbatsdag i bygden* – utifrån den syllabiska deklamationen av texten. Fakturen är genomgående tämligen enkel. Även om körsatsen är fyrstämmig snarare än unison, rör det sig inte om något polyfont tänkesätt. I motsats till den fritt flytande orimmade versen i *Det är sabbatsdag i bygden*, som trots den metrisk regelbundenheten också kan hanteras som fri prosa, rör det sig i detta fall om rimmad vers, där det snarare finns risker förbundna med en alltför monoton anknytning till textens versmått. Att dikten inte kan sägas kännetecknas av alltför stor språklig variationsrikedom, åtminstone inledningsvis, är inte nödvändigtvis något avgörande problem för dess användning som sångtext.

Såsom himlens eld utsläckes
i det oändligt stora hav
Så åt mänskan vilan räcket
i oändlighetens grav

Och liksom hennes skönsta bragd
Är endast återglansen mild av himmelslågan
Så går hon åter i oändlighetens eld
som återglansen mild av himmelslågan¹⁴³

Ord som ”oändlighetens” eld respektive grav och ”himmelslågan” ger en närmast sakral karaktär åt orden, samtidigt som deras syftning kan ges en helt och hållet världslig tolkning. Fortsättningen av texten får, genom kombinationen av talet om liv och död med den stränga rimmade formen och ett något didaktiskt tonfall, närmast en karaktär av psalmverser, vilket troligen inte varit meningen.

Så människa i lågor svinn
Och åt din eld en fristad vinn
Det stora varder dig då givet
Att än i döden tjäna livet

143. Texten till verket citeras efter partituret i Atterbergs autograf, med bibehållande av interpunktionen därför.

Ty liksom maskrosblomman skön
I döden får de fina vingar,
Med vilka nya blommors frön
Till nya ängder bort sig svingar

Så våra bästa tankar sträva,
sen vi ha slitit våra band,
till fristad ren hos dem som leva
för skapandet av lyckoland.

Den första av dessa strofer upprepas, för att understryka dess budskap eller för att ge tonsättaren mer utrymme. Budskapet blir här helt tydligt; att eldbegängelse är en värdig begravningsform, och att det viktiga som kvarstår efter en människas död ändå är idéer, som kan leva vidare i andra människor. Logiken är kanske inte alldeles glasklart genomförd, även om bilderna och tankarna kan vara tilltalande.

Fakturen har hittills varit ganska kompakt. Behovet av kontrastverkan tillgodoses nu genom ett solo för sopran, ackompanjerad av soloviolin.

En fristad red det godas minne
I livets stora tempelsal
Att liksom vingslags sus vi det förnimme
Till lyftning över sorg och kval

Innebörden i denna textstrof är omedelbart sympatisk, men samtidigt inte särskilt originell i sin uppmaning att minnas och glädjas över det goda i ett liv snarare än sörja över dess slut. Det är besvärligare att hantera stroferna därefter, genom deras ojämna språkliga nivå. Försöken till ett slags panteistisk gemenskap i natur och mellan människor, som tar sig uttryck i ett mer rationellt och mindre traditionstyngt förhållande till döden, kommer inte riktigt till sin rätt på grund av skakiga rim och något riskabla metaforer.

O se blott alltets maning
Att låga uti livsflammans glöd
Och känna likväl en allt starkare aning

Om ansvar långt efter vår död

O aning om vårblommors prakt,
O maning i stigande takt
Att lyda livets mening
I kärlek allas förening

Till himmelen stige den samlade flaman
Av all vår innersta, varma längtan
Till ljus och lycka vår mäktiga trängtan
Att kämpa och segra i fred tillsamman

Det sparsamma bruket av självständiga motstämmor, förefaller vara ett typiskt drag för Atterbergs musik. En uttrycksfull melodistämma och en tydlig basstämma, med adekvat stämföring däremellan är den dominerande strukturen. Atterberg varierar satsen så mycket att detta inte förfaller till någon påfallande monoton. Samtidigt finns det en grundläggande fyrkantighet i förhållningssättet till det musikaliska materialet, vilket kan tolkas som en hälsosamt robust och okomplicerad inställning, eller som en tendens mot diletterism.

Det är en aning paradoxalt att tänka sig, att den något mer dämpade polemiken gentemot institutionaliserad kristendom som råder i *Requiem* beror på dess mer konkreta förankring i ett sammanhang, jordfästningen, som traditionellt brukar förknippas med religion. I och med att Atterbergs musik åtminstone vid ett tillfälle fungerat som begravningsmusik, och kom till för att högtidlighålla invigningen av ett krematorium, har den en betydligt mer konkret förankring än de konventionella rekviemtonsättningar för konsertbruk som diskuterades inledningsvis.

Även om *Det är sabbatsdag i bygden* och *Requiem* sinsemellan är mycket olika, och på många sätt utgör adekvat musikalisk respons på mycket olika förutsättningar, finns det drag i det principiella förhållningssättet som förenar dem. Den genomgående konventionella inställningen till satsstruktur och formbyggande har noterats, liksom tendensen att använda färgstarka nydanande inslag men samtidigt inte renodla dem eller låta dem få någon strukturellt

viktig roll. En markerad tendens mot en radikal inställning till livsåskådningsfrågor i ämnesvalet kombineras alltså med en påfallande konventionell stilistisk musikalisk inriktning.

Atterbergs operor

Operorna är i lika stor grad som de två hittills disukterade vokalverken offer för sin tidsbundenhet i stilistiskt avseende, och understryker på samma sätt som dessa att Atterbergs storhetstid låg före andra världskriget. På samma sätt som med *Det är sabbatsdag i bygden* och *Requiem* är det dock klart att de säger åtskilligt om tonsättaren, redan genom själva sin existens. På många sätt är de klara uttryck för Atterbergs estetiska utblick.

HÄRVARD HARPOLEKARE

Introduktion

Operan *Härvard Harpolekare* (1917-18) har en alldeles speciell plats i Atterbergs produktion. Till att börja med kom den till i ett känsligt skede i hans karriär: Efter genombrottet med de första symfonierna skulle en ännu större framgång med en stor opera ha befast hans plats som en av de mest betydelsefulla svenska tonsättarna. Intresset som tillfaller vart och ett av Atterbergs mycket få verk med vokala inslag blir än större genom denna omständighet. Härtill kommer att librettot skrevs av Atterberg själv. Även om Atterberg alltid med stor effektivitet dolde sina personliga egenskaper, och för det allra mesta förnekade att det kunde finnas några som helst samband mellan kompositionerna och hans eget liv, finns det några få undantag där han faktiskt antytt ett större personligt engagemang, och till och med att hans egna livserfarenheter haft en roll att spela.

Härvard är kanske det främsta exemplet på detta. I sin ursprungliga form, i två akter, skall den ha hängt samman med hans syn på livet

och världen under den tid verket kom till. När Atterberg långt senare, efter andra världskriget, förberedde verket för en nypremiär, tog han det drastiska steget att lägga till – nykomponera – ytterligare en akt, och Härvard fick plötsligt den mer konventionella helaftonsoperans form, i tre akter. Som ofta annars fanns det utöver konstnärliga tankar och idéer en yttre, praktisk förklaring till hans agerande: Atterberg åberopade närmare bestämt de problem som operan alltid fått slita med i programsättningen på grund av sin längd – för kort för att fylla en kväll, men alltför omfattande för att utan vidare kunna samsas med ett annat kortare verk. Men därtill kom – i förbigående – ett påpekande om att verket återgav hans inställning till kärleken och livet som varit färgad av omständigheterna kring hans första äktenskap, och han kände ett behov av att komplettera verket med historiens fortsättning – om de första två akterna återgav hans syn på kärleken som ung man, skulle tredje akten visa vad som sedan timat.¹⁴⁴ Det är signifikant att Atterberg alltså såg sitt personliga förhållningssätt till musik som något såpass konstant och oföränderligt att han kunde återuppta arbetet med en opera efter nästan ett halvsekel och inte uppleva stilistiska förändringar som ett problem. I detta avseende var han konsekvent, både i praktiken, genom att han reviderade tidigare verk utan någon tanke på stilistiska diskrepanser, och i synsättet på hela sitt livsverk som stående utanför förändringar i tid. Det rimmar också väl med hans syn på musiken under det tidiga 1900-talet, som den uttrycks i artiklar och recensioner. Samtidigt blir situationen kuriös i samband med *Härvard*, där han alltså såg behovet av tillägg då hans situation och hans syn på saker och ting förändrat sig över tid, men ändå inte drog mer långtgående konsekvenser än att skriva vidare en bit på historien, medan han lämnade dess tidigare skeden orörda.

”Härwards” skiftande öden

144. Op. cit., s. 181ff.

Härvard harpolekare blev ingen avgörande framgång vid uruppförandet, även om publiken tycks ha varit välvilligt inställd. Det finns flera tänkbara orsaker som kan anföras med avseende på operans uppläggning, kanske främst problem med verkets dramatiska struktur.

Å andra sidan kännetecknades Atterbergs arbete med operan av en praktisk inställning som gav den gynnsammast tänkbara utgångspunkt. "Utdrag" ur operan, skrivna t ex för John Forsell, framfördes separat av denne vid olika konserter långt innan operan som helhet var fullbordad, och fungerade på det viset som ett slags reklam för det kommande verket. Atterberg inkorporerade därefter dessa delar, som alltså inte följde någon kronologisk ordning i verket, och anordnade uppförandematerialet så att de redan skrivna avsnitten smidigt kunde infogas i den kringliggande musiken.

(Ny)premiären på *Härwards hemkomst*, som treaktsversionen kallades, 1954 betraktas ibland som en slutlig manifestation av att tiden sprungit ifrån Atterberg. Premiären lördagen 3 april var en stor framgång, medan andra föreställningen på tisdagen efter däremot fick ställas in på grund av publikbrist. Att operan blev ett publikfiasko var uppenbart. Däremot är det inte klart i vilken utsträckning publiken svek på grund av styckets bristande kvaliteter, och i vad mån yttre faktorer kring operans programsättning, av vilka Atterberg kunde rada upp en hel del, bar skulden.

Operans handling

Härvard harpolekare utspelas under den tid då brytningen mellan den gamla asatron och kristendomen pågick. Atterberg anger inte närmare tid eller plats för handlingen, och föreskriver att historien skall ses som en saga snarare än som en alldeles realistisk, historisk skildring. Om detta innebär att berättelsen skall iscensättas stiliserat och huvudsakligen tolkas allegoriskt, eller om han bara

menar att han vill anknyta till fornnordiska berättelser/sagor framgår inte.

Atterberg har angivit att miljön inte skall vara någon stereotyp vikingamiljö med ”påsklädda barbarer”, utan snarare någon centraleuropeisk handelsort. Scenbilden avgränsas bakåt av stadsmuren, bakom vilket ett soligt landskap skymtar, och inramas i övrigt av världsliga och kyrkliga maktsymboler : Till vänster tornar kyrkan upp sig och ”går över i svart uppåt”. Till höger ligger stadsknektarnas blockhus. Då ridån går upp är scenen därtill full av folk som inväntar en procession. Den marschliknande musiken som akten inleds av presenterar altererade ackord, som likväl inte innebär några större komplikationer. De avslöjar sig snabbt som dominant till ett ackompanjemang i B-dur till knektarnas dryckessång.



8 Hell dig dag, Hell dig sol, Hell dig giv - mil-da jord! ____

8 Hell dig dag, Hell dig sol, Hell dig giv - mil-da jord! ____

8 Drick-om hel-ga mjö - det, hell! Mod Kraft och här - lig he - der blan-dat! ____

Drick-om hel-ga mjö - det, hell! Mod ____

Denna dryckessång fungerar i sin tur som omkväde till de verser som Orm, ledare för biskop Martins livvakt, sjunger till ett något lugnare och mer högstämt ackompanjemang. Det står omedelbart klart att även om Atterberg inte önskat någon bokstavlig realism i skildringen av vikingarna, så alluderar den språkliga utformningen av librettot direkt på schablonbilden av fornnordisk vers, både genom versmåttet och genom tämligen ohämmade allitterationer:

Orm:

Höjom hornet, rågat till randen
med kraftigt, skummande mjöd!
Bredda bägarn fylld av sånger,
Av signande ord, av goda galdrar och eder blandat.¹⁴⁵

Efter första versen och omkväde avbryts plötsligt Orm av ett harpglissando. I mängden utskiljer sig en man som genom detta harpspel dragit uppmärksamheten till sig. På uppmaning av de

145. Den sjungna texten citeras från klaverutdraget till operan.

kringstående tar han till orda. Men istället för att tala, sjunger han om sig själv till eget harpospel.

Härvard:

Signa bågarn, hav blicken på faran,
då törsten du stäcker med vin och vört.

Må ristade runor på gods och guld
dig gagna och skydda, då mjöd och must
din mage fyller.

Den komiska effekten av detta uttalande uppfattas tydligen av omgivningen; knektarna skrattar spontant ($\frac{6}{8}$ -takt, *molto vivace scherzando*), och vaktchefen Orm kommenterar med spontan förtjusning:

Dråpligt du dunkar på harpan och sjunger,
Och illa du ej att skämta förstår!

Den sjungande mannen med harpan är förstås Härvard. Det omedelbara intrycket av att Härvard hör hemma i sällskapet får en annan dimension av hans nästa repliker:

Glade bröder, käcke kämpar!
Vad lekande lust lyfter idag eder hug?
Unnen en långväga, fjärran främling
fägnande plats i ert lag!

Knektarna (först en solist, därefter hela knektkören) svarar generöst på förfrågan i oklanderliga alliterationer:

Bjud honom in att bänkas vid bordet,
att dricka dråpligt mjöd!

Även om den musikaliske huvudpersonen i verket alltså är en långväga främling, en avvikare i linje med Tannhäuser och Parsifal, rör det sig signifikant nog här om en person som i hög grad passar in i ett socialt sammanhang. Och även om miljön är

mytisk/historisk, är det frestande att särskilt påpeka att scenen utspelas i en *urban* miljö.

Symbolverkan i den harpospelande barden är naturligtvis avsiktlig och slående, även om kritiska recensenter snabbt kunde komma med invändningar mot den rent historiska felaktighet som Atterberg härigenom gjort sig skyldig till. Vikingar spelade inte på harpa.¹⁴⁶

Mannen är när allt kommer omkring inte någon främling i trakten. Efter att ha uppmanat Härvard att styrka sig med mat och dryck, uppmanar Orm honom nämligen att berätta vem han är och varifrån han kommer. Härvard är inte hungrig, men förklarar sig villig att sjunga ("kväda ett kvad", mer nogräknat) till drycken,

Ty för en dryck väl aldrig
bättre lön lär nämnas än sång!

Härvard dricker, och sjunger efter ett kort eget förspel på harpan:

Hell, jag er dricker i dråpligt mjöd!
Hell, jag dricker min hembygd.
Här har jag fostrats, långväga for jag,
kommer som främling åter.

Tonarten är i denna inledande strof okomplicerad C-dur. Den följs av ett kontrasterande, mer eftertänksamt avsnitt, som övergår i moll.

Hur högt jag än gladdes i fjärran gårdar,
Dock ett jag aldrig glömde!

146. ST 1919-09-30. Den berömmade recensionen som operan fick i Atterbergs "egen" tidning av signaturen Kj. S-g. är knappast oväntad, vilket också tyder på att påpekandet om harpospelet inte var menad som en särskilt allvarlig invändning. Inte heller beklagandet av Härwards "betänkligt feminina köttroda sidentunika" förtar det genomgående positiva intrycket.

Det vemod som här framskymtar träder snabbt i bakgrunden och C-dur återkommer för den upplyftande avslutningen:

I dråpliga mjödet jag dricker er hell!
Det härliga hornet för hembygd jag höjer.
Men sången jag ägnar som hyllning och hälsning
till det som aldrig jag glömde!

Här avbryts sångaren i själva operan av klockklang och buller i bakgrunden (medan en avslutning för konsertbruk alltså ingår i orkestermaterialet). Det rör sig om processionen som närmar sig: En ”storbonde mäktig och morsk” (enligt Orm) söker vinna kyrkans ynnest genom att sätta sin egen dotter i kloster. ”Vad skändlig handling!” är Härwards åsikt. Hans dikt om sig själv fortsätter efter detta avbrott. Här får musiken mer rapsodiska drag än den tidigare metriskt ganska låsta strukturen, även om texten håller fast vid det etablerade versmåtten.

Fjärran jag for från hembygdens stränder,
Lycka vann jag, nöd jag led.
Signande sången var mig på vägen
strålande hugnad och tröst.

Vad skönt jag skådat, vad starkt jag led,
Vad stolt jag stridde och stumt jag strävat,
ur harposträngen steg det till segrande liv!
Hur vitt jag än vandrat i glömskans världar,
dock ett jag aldrig glömde.

I barndoms gårdar gånga jag såg,
den mö som mycket jag älskar.
Av böljande lockars glimmande glans,
där stolt hon stod all lunden lyste,
Av härliga armars strålande fågring
all himlen och havet återsken gävo.
Men vi skulle jag yppa, svenner för er,
Min tunga trängtan!

Skimrande sol lyste väl alla dagar, men icke på det jag önskar,
Icke på mön mig mera kär, än någon lycka på jorden!
Att vinna den mön, min längtans lysande mål,

nu hit jag hastat, mina drömmars härliga Härdis.

Återigen avbryts han i operan, av "knektarnas skratt och folkets utrop av avsky". Ett konsertslut finns förstås även här, så att Härvard kan erbjudas möjlighet att tala till punkt vid ett konsertframförande. Härwards harmsna replik "Vem dristar sig att slunga mig skratt i sången?" förefaller dock svärmistlig.

Oron som uppstått beror på att Härwards ungdomskärlek Härdis, föga överraskande, är identisk med nämnda ungmö som skall vigas till nunna i kyrkan. Motsättningarna mellan harpolekaren och stadsborna trappas upp och ställs på sin spets då Härvard slår en angripande munk till marken. Plötsligt går kyrkporten upp, Härvard låter vid anblicken av Härdis sitt svärd falla. Hans följeslagare Ulf flyr. Lagmannen Tord ger order om att gripa fridstöraren. Biskop Martin noterar en försvårande omständighet i den misshandlade munken på marken, en andra munk påpekar att Härvard fräckt till harpa besjungit sin syndiga kärlek till den åt kyrkan helgade mön, "och kvädit om åsar, åsynjor och andra vidriga väsen!" Den dramatiska intensiteten är förhöjd genom att hela detta avsnitt är *talade* repliker: rytmiserat tal utan specificerade tonhöjder. Lagmannen Tords fru Gerd frågar Härvard – "Hedning!" vem han är som vågar kränka "den vita nunnan". Härvard rätar på sig och erkänner sina övertramp, men upprepar att mön är lovad åt honom sedan barndomen. Han var bortrest då de fäste mön vid en annan. Mön ifråga visar sig starkt påverkad av återseendet:

O, Härvard! O, Härvard!
Du min barndoms bålde kämpe det är!
Dig, mina drömmars dejlige sven jag hälsar!

O, Härvard! O, Härvard!
Hänryckt mö dig famnen bjuder!

Hon åthutas av Gerd: "Vrängsinta mö! Ångra du skall, att din Gud du förtörnat!" Biskopen förmanar Härdis inför den andäktigt lyssnande hopen:

Din eviga välfärd, o jungfru, svårt du frestat har!
I vakor och fasta, i bön och bot, i späkning och ånger hela ditt liv du
leva måste, om himmelens hägn för alltid dig svika ej skall!

Härvard blir inte det minsta imponerad av dessa förmaningar:

Hör upp med Ert hatfulla hot!
Ej harmsna hycklare Härdis mer höra skall,
då Härwards maka hon bliver!

Men Härdis är ångerfull och ber helgonen och biskopen om förlåtelse, och försöker övertyga Härvard om att han måste glömma henne. Härwards vrede mot biskopen som ”med lurande list en mänskass håg förgiftat” och hans rop ”Eländiga skurkar! Hycklande skälmar!” tas inte särskilt väl upp. Tord förkunnar att Härvard skall gripas och sättas i tornet i väntan på rättslig prövning. Straff väntar om han inte böjer sig och lovar bot och bättring. Alla medverkande förenas i en latinsk hymn, med successiva insatser i olika stämmor – dvs något så otypiskt för Atterberg som imitatorisk kontrapunkt. Härvard förs bort av knektarna medan ridån långsamt går ned.

Andra akten börjar direkt utan något förspel, och utspelas i sin helhet i tornet. Härvard har förhörts i timmar, men visar inga tecken till ånger. Han ställs inför valet mellan att erkänna sig skyldig och låta döpa sig, eller få det straff som anstår en hedning och mördare. Lagmannen Tord manar dock till försiktighet, och visar sig vara fosterbror med Härwards far. Hans högsta önskan har alltid varit att hans dotter skulle bli gift med Härwards fars son. Härwards far var en riktig praktkarl, som dock aldrig kunde acceptera Vitekrists intåg och den sjunkande respekten för Odin.

Härdis erbjuder sig att sona sin egen förbrytelse genom att försöka tala Härvard till rätta i enrum. Tord går med på detta. Samtidigt, säger han, kan man på detta sätt avgöra om ”den nye guden” är starkare än de gamla. En oerhörd hädelse, påpekar biskopen argt, men Tord avfärdar detta. Om den nye guden är så stark som

biskopen säger, kommer Härdis att lyckas. De två lämnas ensamma. I en aria sjunger Härdis om sin förvirring och osäkerhet. Härvard vill dock inte prata med henne:

Mig lyster ej med dig att byta ord,
I sång dock skulle jag dig mycket vilja tälja,
men örn med bruten vinge kan ej flyga,
och utan harpa sjunger icke Härvard!

Härdis förfäras och ber honom vända sig bort från "sin onda väg" med tanke på de gräsligheter som väntar honom om han inte underkastar sig. "Giv mig min harpa, och veta du skall, vad dolt jag tänker!" svarar Härvard. "Som svanen sjunger vid sin död" skall Härvard sina "sista ord i toner kläda". Härdis vädjar om att han skall ångra sig och låta döpa sig så är han fri och lycklig. Till slut ger hon med sig, lossar hans bojor och ger honom hans instrument. I detsamma går solen upp och lyser in genom högra fönstret – det framgår inte om detta är ett godtyckligt valt väderstreck eller om ljuset lyser från motsatt håll mot kyrkans placering i första akten. En stor aria för Härvard följer, där hans livssyn redovisas.

Andante con moto ♩ - 72

Av krist-na och hed-nin-gar lär-de jag mig att tro up-på in-gen och

in - tet. Ej tomt blev ,ig li-vet, ej dys-ter värl-den, ej sak-nad jag kän-de sen

sko - gen och ha - vet och so - len väl lärt mig att

gläd - jas åt all - tet, dess skön - het att äls - ska!

och li - vets stol - ta, järn - hård - kamp i e - get

sin - ne för nim - ma, i e - gen kraft att kän -

na och käns - lans skat - ter i to - ners språk få pri - sa.

Han är nätt och jämt klar, då ett horn i kulissen tutar en signal som omedelbart igenkänns som Ulfs horn – Härwards följeslagare som flydde undan knektarna i första akten utan att någonsin sjunga en enda ton. Denna hornsignal väcker hopp hos Härvard, och en lidelsefull kärleksförklaring för att omvända Härdis vidtar.

En pil flyger in genom fönstret, med ett meddelande från Ulf, som refereras av Härvard (*talade repliker*). En extatisk duett mellan de älskande följer; den kan också utskiljas för konsertbruk. Här

upplöses definitivt textens bundna meter i en ganska ohämmad kärleksförklaring.

Härvard:

Okända skogars djup, Till mina skogar, till nya vågors brus, till havet
vill du följa, till nya solar, mina solar, Följ! Min skog! mitt hav! min
sol! [...]

Nu är du åter Härdis!

Härdis

Nu är du Härvard!

Härvard

Nyss var här mörker tungt!

Härdis

Nyss var här mörker tungt!

Båda

Så följas vi till samma skog, till samma hav, till samma sol! Oss skola
dölja samma skogars djup, oss gömma samma havets våg, oss lysa
evigt, evigt samma sol.

Härvard får loss gallret från fönstret, och åstadkommer ett rep som han kastar ut. Men: "Det räckte ej! Vad gör vi nu?" I en djupt symbolmättad handling erbjuder Härdis sin kåpa, som hon inte längre behöver. Tillsammans flyr de två älskande i sista ögonblicket mot den gemensamma friheten undan tillskyndande knektar och munkar genom fönstergluggen. Härvard slår den närmaste munken till marken med orden

Hel dig väntar, vettville munk!
Till frihet går Härwards väg!

Orm störtar fram för att skära av repet när Härvard klättrar ner. En pil kommer in genom fönstret, han faller död till marken och ridån går raskt ner.

I den långt senare tillagda tredje akten, som alltså utgör en fortsättning på handlingen i operans första två akter, har Härvard och Härdis slagit sig till ro och fått ett barn (Härdbert?). Under aktens lopp kommer dock deras förflutna i fatt dem, Härdis blir dödad och Härvard kastas ånyo ut i äventyrarens kringflackande tillvaro.

Musiken

Operan inleds med en tämligen lång uvertyr före första akten. Redan i inledningen märks att orkesterfakturen är tämligen typisk för Atterbergs teknik: ett kort anslag, följt av ett anslående horn tema mot en färgstark harmonisk bakgrund. Om än entydigt tonal, i c-moll, så är harmoniken kromatisk, med åtskilliga altererade ackord. Samtidigt är satsstrukturen påfallande enkel – Atterberg har en driven teknik för orkesterbehandling som låter honom förse temat med en färgstark och dramatisk inramning, och ändå låta det framträda tydligt i relief. Likafullt består fakturen i anslaget ändå helt och hållet av en melodi med underliggande ackord, och motstämmor som består av harmonisk utfyllnad.

Då ridån går upp för första akten, spelar orkestern fanfarliknande figurer. Återigen slås tonarten Ess-dur fast ganska entydigt, samtidigt som ackordväxlingen Ess-dur – h-moll antyder en friare harmonisk rörlighet än ren funktionstonalitet. Ackordväxlingen kan förefalla djärvare betraktad som analysföremål än vad som blir fallet vid en genomspelning: mediantiken signalerar inget avgörande brott mot traditionell harmonilära.

Det mest påfallande draget i operans musikaliska uppläggning är annars det faktum att Atterberg tycks ha tagit definitivt ställning mot Richard Wagner med avseende på förhållandet mellan den

eviga melodin och den traditionella nummeroperan. Detta sker genom relativt tydliga skiften mellan mer recitativiska passager och arioson eller till och med slutna arior. Tydliga alternativa "konsertslut" anger avgränsningar för bruk vid separata konsertframföranden. Som nämnts ovan var förhållandet vid tillkomstprocessen det omvända – Atterberg komponerade åtminstone några av dessa slutna nummer först, och anpassade dem till det omgivande dramat först därefter – men detta understryker endast anknytningen till gammaldags nummeropera i *Härwards* formella uppbyggnad. Dessa "nummer" (musiken är skriven kontinuerligt, och det finns inte några sifferbeteckningar eller dylikt) kännetecknas också genomgående av att den sceniska handlingen avstannar vid deras avsjungande. Detta leder i vissa sammanhang till en viss stelhet, medan andra ställen är mer oproblematiska i sceniskt avseende. Härwards sång i första akten följer på en introduktion och en replikväxling som är ägnad att skapa intresse för personen, både bland rollfigurerna och i publiken. På samma sätt är Härwards stora "programförklaring" i den andra akten förberedd genom hans vägran att tala, och den alltmer bekymmersamma situation han befinner sig i.

I samma utsträckning som denna sceniska förberedelseprocess inför en aria fungerar – det är vanskligt att uttala sig utan något verkligt framförande som referens – är det möjligt att dessa sångnummers övervägande homofona faktur inte blir störande enformig när det dramatiska fokus ligger på de ord som uttalas och den melodiska linje som de bärs fram av. Fakturen är genomgående baserad på kombinationen av melodisk sångstämma med ackordiskt ackompanjemang.

"Härvard" som idédrama

Atterbergs opera skall alltså inte tolkas alltför realistiskt, och med tanke på vad tonsättaren själv antytt ligger det nära till hands att söka efter de idéer eller det program som han vill framställa. Men

redan innan dess kan det vara givande att gå in på kontexten för ett sådant idédrama i svensk opera i det tidiga 1900-talet.

Intresse för den fornnordiska sfären inom musikdramatiken var stort åtminstone sedan Richard Wagner väckt den gamla mytologin till liv genom *Nibelungentetralogin*.

Det kan vara värt att komma ihåg, att även om Wagners konception formades under inflytande av det enkla faktum att de fornnordiska föreställningarna i stort sett var okända i hans samtida Tyskland, så var situationen något annorlunda i Norden. Göticisternas strävan tidigare under 1800-talet efter ett nordiskt kulturellt alternativ hade spritt en viss bekantskap med de fornnordiska gudarna och med det specifikt skandinaviska historiska förflutna. Med tanke på Atterbergs upplevelser under studietiden för Andreas Hallén (en omöjlig kombination av lärare och elev) måste det nästan till en sådan mer allmän historisk ram kring det nordiska förflutna för att förklara Atterbergs intresse för ett område som nu i efterhand nästan enbart förknippas med Halléns wagnerianska vikingaoperor.

Med tanke på hur ringa framgång Stenhammars *Tirfing* rönte, och hur stor del av dess nederlag som tillskrivs wagnerberoende och librettots klunsiga framfart med stereotyper ur vikingamiljön, är det knappast aktuellt att ta upp dess roll. Däremot finns det en rad intressanta paralleller att dra mellan Atterbergs första opera och Peterson-Bergers *Arnljot*. Båda verken har libretti skrivna av tonsättarna, och båda har haft den uppenbara avsikten att presentera idéer i allegorisk form i sina verk. Båda operorna utspelas i brytningstiden då kristendomen introducerades i Norden, båda har som huvudperson en utpräglad individualist som lever helt efter egna lagar, konfronteras med brytningen mellan gammalt och nytt och drivs mot ett ställningstagande.

För Peterson-Berger hade uppenbarligen just denna historiska period en alldeles särskild innebörd, i och med att en nationell svensk kultur för honom framstod just som en syntes mellan

inflenser utifrån (kristendomen i *Arnljot* eller den sydländska bildningen i andra symfonins program) och hemmahörigheten i Norden, inte minst förknippad med känslan för den skandinaviska naturen.

Det kan vara värt att påpeka att Arnljotgestalten länge fungerat som en traditionell lokalpatriotisk symbol i Jämtland, vilket ledde Peterson-Berger till att använda honom i sitt drama. Den framgångsrika operan röntade snabbt till dess etablerande som ett slags svensk nationalopera. Samtidigt hade det visat sig fullt möjligt för Bjørnson att ta fasta på samma lokala kultur, på den norska sidan om gränsen, och använda i ett drama – *Arnljot Gelline* – som försågs med musik av Grieg, vilket placerat Arnljot nästan lika tryggt i norsk nationalromantik som Peterson-Bergers opera förankrat honom i den svenska motsvarigheten.

Samtidigt som det föreligger paralleller, finns det också flera instruktiva skillnader mellan *Arnljot* och *Härvard*, som kastar ett särskilt ljus över Atterbergs opera. Medan så gott som samtliga kritiker tog fasta på förankringen i nordisk natur vid urpremiären på *Arnljot*, och såg tonmålningen av jämtländsk sommarnatt i andra akten som något av det bästa med operan, är det påfallande att *Härvard* utspelas helt och hållet i stadsmiljö. Detta trots att Atterberg i lika stor utsträckning som Peterson-Berger såg naturen som ett centralt inslag i den nationella självkänslan, och trots att båda upphovsmännen var verksamma i storstaden Stockholm. Atterbergs *Härvard* talar om sin hembygd, och hans sång är värtalig nog i första akten, men landet, naturen, han talar om skildras enbart indirekt. Valet som Arnljot ställs inför, mellan att gömma sig i skogarna som är hans hem, och att skrida till handling för högre ideal, är annorlunda för *Härvard*. För denne står valet mellan å ena sidan hembygden och därmed anpassning till dess sociala sammanhang, och å den andra friheten, som innebär lockelser förknippade med naturupplevelser, men likafullt en flykt bort ifrån hemmet.

En annan djupgående skillnad ligger i de båda huvudpersonernas förhållande till den nya religionen. På *Arnljot* gör berättelserna om Kristus djupt intryck, delvis därför att de i princip överensstämmer med de reflexioner han själv gjort i ensamhet – kristendomen är alltså inte enbart en ny lära utifrån, utan kanske ännu mer en konkretisering av en etik som naturligt växt fram inifrån men inte fått något utlopp. Av detta skäl blir kristendomen, och kung Olav, värden som *Arnljot* är beredd att dö för. För Atterbergs *Härvard* står den kristna etiken som lära eller värdesystem överhuvudtaget inte under diskussion, vare sig i jämförelse med egna, inre värden eller som påtvingad dogm utifrån. Det som står på dagordningen är snarare religionens sociala funktioner. Två egenskaper framhävs särskilt. Dualismen mellan det andliga och det jordiska underförstås för att framhäva ett livsfientligt drag i kristendomen. I stort sett det enda (indirekta) resultatet av den kristna läran som syns i operan är beslutet att placera en ung kvinna i kloster. Den andra egenskapen, som hänger samman med den första, är religionen som redskap för maktutövning. De som besitter makten kräver lydnad av omgivningen, med åberopande av en högre ordning, som egentligen inte har några omedelbart insedda positiva egenskaper i sig.

Hur såg då Atterberg på *Arnljot*? Det lilla som framskymtar i hans recensioner av nypremiärer på Peterson-Bergers opera, understryker ovannämnda punkter. Naturligtvis bör förhållandet mellan de två männen tas i beaktande, liksom Atterbergs eventuella avundsjuka vid de regelbundna nypremiärerna på *Arnljot*. I vilket fall demonstrerar han en närmast fullständig oemottaglighet för de etiska och religiösa dimensionerna i verket. 1922 skriver han att Peterson-Bergers opera

äger så mycket av nordiskt kynne och stämning, trots att den till sin faktur städse och melodiskt ofta går slaviskt i Wagners fotspår, att den troligen med tiden skulle kunna förvärva en viss berättigad popularitet, om i första och sista akterna onödigt kallprat och religionsfilosoferande strykas.¹⁴⁷

147. ST 1922-02-22.

Otåligheten som framskymtar är inte oväsentlig. I en kort notis två år senare är den centralt placerad, då Atterberg med en ganska insinuant formulering konstaterar att

om [Arnljots] nästan fyra timmars speltid reduceras med en tredjedel skulle verket säkerligen kunna få den popularitet den syftar till.¹⁴⁸

Och ytterligare några år senare avfärdas centrala temata i Arnljot, i direkt association med förebilderna hos Wagner:

[...] har verkligen "Erlösungs"-problemen, som de gestaltas i Wagneroperorna och "Arnljot", något existensberättigande norr om Östersjön? Så sent som vid "Arnljots" tillkomst – omkring 1909 – torde de i varje fall överlevat sig själva i Skandinavien.¹⁴⁹

Det är knappast möjligt att avgöra i vilken utsträckning just förhållandet till kristendomen haft någon inverkan på de båda operornas mottagande, alldeles bortsett från de olikheter i litterär nivå och dramatisk klarsynthet som skiljer dem från varandra. Däremot är det intressant att reflektera över den skillnad i bakomliggande synsätt som synen på religion åskådliggör. Peterson-Bergers system av idéer står mot en betydligt mer verklighetsinriktad och pragmatisk syn på sakernas tillstånd hos Atterberg.

BÄCKAHÄSTEN

Ett skånskt sagospel

Härvard Harpolekare har särskilt intresse genom att Atterbergs eget libretto tecknar (låt vara något suddiga) konturer till en världsåskådning. *Fanal* blir betydelsefull dels genom att vara en av Atterbergs mer framgångsrika operor, och dels genom att inbjuda till en diskussion med utgångspunkt i vilka punkter som gjorde

148. ST 1924-05-24

149. ST 1932-03-30.

den gångbar i Tredje riket. Mot den bakgrunden kan det vara befogat att endast kortfattat gå in på den komiska operan *Bäckahästen*, vars tillkomst kronologiskt infaller mellan de två andra. Det finns dock några intressanta aspekter på verket.

Scenario

Handlingen är i korthet, att den inledningsvis dryge och otrevlige bonden Kristoffer på en skånsk gård visar bristande respekt för naturen och dess ordning – både rent konkret, genom att misshandla djur, men också symboliskt, genom att förnärma den mytiska gestalten bäckahästen, som är en lokalt skånsk parallell till Näcken, men utan de erotiska och fördärvbringande lockelserna hos denne. Snarare förkroppsligas vikten av harmoniskt samspel mellan människa och natur. Sagoprägeln förstärks av att operan utspelas under midsommarnatten – med början på midsommaraftons kväll. Ett slags ”vild jakt” anställs under natten då bonden Kristoffer konfronteras med sina förbrytelser vid en fantastisk naturens rättegång och döms till botgöring. Återställande av en tillfredsställande tingens ordning sker i fjärde akten, på midsommardagens morgon. Därtill kommer också operans kärlekspar, bondens dotter Lisa och Per Dräng (jo, han kallas så). Förhållandet dem emellan ses med ogillande i början, men betraktas mer generöst efter att Kristoffer kommit till ökad insikt.

Bäckahästen komponerades under åren 1923-24, och uruppfördes i Stockholm 23 januari 1925. Den blev en framgång för tonsättaren och spelades flitigt under 1930- och 40-talen. Den rönt även stor framgång i Tyskland, även om orterna där den framfördes, Dessau 1927 och Koburg 1932, kanske inte hör till de allra mest glansfulla operascenerna.

I motsats till *Härvard*, där Atterberg själv författade librettot, bygger *Bäckahästen* på en annan upphovsmans text. Det rör sig om ett sagospel av Anders Österling med samma namn, utgivet 1908. Texten är en gestaltning av skånska folksagomotiv, vilket i sig

naturligen gjort det till lockande stoff för en nationellt inriktad tonsättare. Sagospelet är intressant genom att Österling skrev det delvis som en provokation till debatt i frågan om användningen av språkliga dialekter på teatern: Genom användningen av skånsk dialekt, delvis rentav med ord som är svårbegripliga för icke-skåningar, ställs frågor om legitimiteten i användningen av dialekt, och om riksspråkets otillräcklighet i samband med etablerandet av lokalfärg.

Det är kanske troligt att Atterberg, som redan använt svenska folklåtar i en rad verk, och som haft anledning att reflektera en smula över förhållandet mellan folkmusiken och den generella konstmusikaliska sfären, sett en parallell mellan Österlings språkliga poäng och det egna arbetet med en specifikt svensk musikalisk identitet. När han skriver om sin nya opera, tar han upp just dessa aspekter, dock utan att dra några särskilt djupgående paralleller.

För tonsättaren har [användningen av skånska dialektord] varit ett avgjort tillskott, ägnat att för fantasien levandegöra dramats speciella stämning av humor, ävensom – som författaren till första upplagan av "Bäckahästen" säger – "den skånska sommarnatten i allt dess breda och substantiella stämningsliv".¹⁵⁰

Atterberg drar mer detaljerade paralleller till musikens område när det gäller den skånska dialektens funktion i texten, men de handlar inte direkt om användningen av folklig musik, och det är kanske oklart om de är avsedda att hålla för en tolkning i någon mer konkret bemärkelse.

Denna språkets färgning har utövat en tjusning, liksom för en musiker de av orkestrens instrument göra, som uttrycker sig på dialekt med diftonger: oboen, engelska hornet, fagotten, violan, cello.

150. ST 1925-01-19.

I själva verket framgår det att Atterberg inte varit ute efter några direkta musikaliska motsvarigheter till Österlings dialekt-experiment. Samtidigt gör hans diskussion av saken klart att det lokala är en del av det nationella, och att det överordnade nationella målet är det primära:

Att söka skriva någon etnografiskt riktig skånsk musik har icke fallit kompositören in. Musiken torde dock vara av utpräglad sydsvensk karaktär – åtminstone vid besinnandet av att Östersund ligger midt i Sverige. Några skånska motiv äro ej använda, utan alla polskor och visor äro nykomponerade och på ett tonspråk som tonsättaren hoppas kunna betraktas som svenskt.

Atterbergs artikel om "Bäckahästen" innehåller också en del reflektioner om hans förhållande till operatraditionen, och ger en del positionsbestämmelser i fråga om musik generellt. Inledningsvis behandlar han ett gammalt dilemma vid författandet av operalibretti – problemen med att motivera någon att skriva en litterärt godtagbar text, som samtidigt måste fylla rent funktionella ändamål, och som både under komponerandet och uppförandet kommer att konkurrera med andra verkningsmedel om uppmärksamheten:

Den moderna operan torde ha kommit in i en återvändsgränd. Den allmänna kulturnivån fordrar hög litterär halt av ett operalibretto, men det är helt naturligt, att de verkliga diktarna knappast ha lust att skriva textböcker till nya operor, då de riskera, att av deras dramer endast det rent visuella tränger fram till publiken över orkesterns klangorgier. Den med orkestermusik bortskämda publiken kräver nämligen även, att operan ger dem samma klangliga sensationer som symfoniorkestern – åtminstone tro de flesta kompositörer så – och resultatet har blivit, att det i moderna operor ofta stöter på t. o. m. rent akustiska omöjligheter att uppfatta vare sig sång eller text.

I artikelns slutkläm påpekar Atterberg försiktigtvis att det skånska idiommet, som i viss utsträckning är önskvärt, kan påverka förmågan att uppfatta texten, men han hoppas att "musiken, speciellt dess instrumentering" i det aktuella fallet "icke vid något tillfälle skall

vara av den art, att *den* kan klandras för att hindra diktens ord att tränga till publikens öron”.

Kritiken gentemot samtida avarter får Atterberg att tämligen snabbt glida över i en svepande kritik mot modern musik generellt, dock med en särskild spark åt dess begränsade flexibilitet i uttryckshänseende – dess bristande ändamålsenlighet som operamusik.

Den ultramoderna musiken, varom dess förespråkare älska dekretera att den skall vara kontemplativ, abstrakt och fri från romantisk klang och melos, kan dessutom aldrig bli ett riktigt komplement till andra operalibretton än sådana, som äro oromantiska, kontemplativa och abstrakta, och dessa stå som bekant icke högt i kurs vare sig hos publik eller operadirektioner.

Med denna retoriskt effektiva konstruktion som motpart, är Atterbergs inställning i det aktuella verket säkert tänkt att framstå som både befriande opretentiös och tilldragande:

Med detta för ögonen har det länge lekt den, som skriver dessa rader, i hågen att komponera en sagospelsopera, där man kan taga litet lidelsefriare på musiken, där man kan få tillfälle att med klangliga medel skapa stämning av mystik, men framförallt där musiken kan söpas i enklare former, än vad det stora operadramat kräver.

Det skånska sagspelet hade i detta sammanhang uppenbarligen en särskild lockelse. Det är egentligen inte helt klart hur Atterberg ställer sig gentemot de motbilder han inledningsvis skisserade. Han återkommer inte till de konkreta balansproblemen med en orkester gentemot sångarna. Trots att det faktiskt kunde legat i tiden att skriva en kammaropera, som motpol mot orkestrala excesser, är det uppenbarligen inte det som engagerat honom. Den lägre pretensionsnivå som sagspelet erbjuder, påverkar konceptionen av musiken, men det är egentligen inte klart om detta sker i motsats till traditionell, ”stor” operamusik, eller i förhållande till den ”ultramoderna” musiken. Användningen av detta ord är värt att notera: det är ett ord som kom i bruk redan vid sekelskiftet för att beteckna all slags ny, obegriplig musik – redan i bruket av ordet år

1925 ligger ett ordentligt mått av kulturell konservatism, även om Atterberg säkert menat sig ha uppdaterat dess konnotationer.

De notexempel ur operan som kantar fortsättningen av texten, är prov på de folkmelodier som enligt Atterberg passar samman med spelets föreskrifter. Det gäller konkreta musikslag, som ekona från dansbanan i första akten. Men Österlings text, eller snarare de associationer de väcker ”ge ju genast uppslag till ett förspel med virvlande polske-trioler, vilket naturligt utlöser sig i samma melodi, som återkommer i den ”Bäckens sång”, varmed författaren avslutat sitt sagospel”. Gränsen blir flytande mellan sådana ”naturliga” musikaliska samband och Atterbergs musikaliska porträtt av olika rollfigurer, som kanske i högre grad kunde tänkas spegla tonsättarens självständiga beslut. Tematiska samband genom verket, och liksom tonmåleriet, fyller logiska, naturliga funktioner. ”Det älskande paret, Lisa och Per, tala alltid om samma saker, även när orden falla olika – det hörs i musiken”.

Bilden av en naturlig, lokal miljö, som får en naturligt och logiskt framodlad musikalisk skildring, kompletteras för övrigt med en för denna miljö främmande figur: Jöns skomakare, en kringvandrande handelsman och kolportör som sätter harmonin i lokalsamfundet i relief genom sin avvikande läggning. Atterbergs hån, om än mildrat av den lättsamma kontexten, faller delvis på en bekant måltavla – yttlig och hycklande religiositet, ställd i motsats till den alternativa livsåskådning som genom kontrasten fås att framstå som oändligt mer lockande:

Den kringresande kolportören, som driver någon sorts kombinerad avlats- och träskohandel, har sin egen begränsade idésfär, och det gudsnådeliga och salvelsefulla är den källa, ur vilken han hämtar tröst och tillförsikt.

Apropå användningen av skånska i utförandet av operan, menar Atterberg att denne kringresande figur ”kan, kanske rentav bör” vara utsocknes – dvs inte sjunga på skånska. Med tanke på andra kringvandrande folkkategorier, vars öde så småningom skulle bli

ett utomordentligt laddat tema, är det beklämmande att notera att textens mer diskreta språkliga framställning av Jöns som en främmande figur uttolkas och slutligen faller på plats som en antisemitisk allusion, genom att Atterberg, helt i förbigående, kallar honom Jerusalems skomakare.

FANAL

Atterbergs största operaframgång

Kanske som ett erkännande av den större framgången med *Bäckahästen* i förhållande till *Härvard*, komponerade Atterberg även operan *Fanal* (1929-32, uruppf. 1934) till en existerande librettotext. Om den första operan var ett personligt credo, och den andra var ett medvetet, och för samtiden framgångsrikt, försök att skapa nationellt svensk musik, innebär *Fanal* en ökad anknytning till tysk kultur. Det libretto Atterberg fastnade för är en omdiktning av Heinrich Heines ballad *Der Schelm von Bergen* av två österrikiska författare. Den tyska anknytningen fortsatte genom operans framgångsrika framförande i Tyskland.

Fanal, som i den tyska texten har namnet *Flammendes Land* (Land i lågor), utspelas i Rhenlandet år 1525, under det stora bondeupproret. Om *Härvard* hade paralleller med Wagners germanska legender, och den arkeologiska exaktheten tonades ned av upphovsmannen i förhållande till dess allegoriska innebörd, kan *Fanal* placeras i en konkret historisk miljö. Samtidigt framhävs, både av Atterberg själv och av andra betraktare, att en "tidlös" (betyder detta ord ofrånkomligen "tidsenlig"?) allegorisk tolkning av operans innehåll är fullt möjlig. Den direkta parallell som osökt infinner sig blir snarare *Mästersångarna* än *Nibelungens ring*. Med tanke på den återkommande, och under kriget påträngande, tolkningen av wagneroperan som ett porträtt av det enade tyska riket som idealsamhälle, är det naturligtvis frestande att söka liknande antydningar i Atterbergs opera.

Atterberg skrev själv en artikel inför urpremiären om verket.¹⁵¹ Här avhandlas verkets titel ganska grundligt: Atterberg konstaterar att ordet *Fanal* tidigare varit problematiskt, eftersom det inte tillhör normalvokabulären. Ordets tidigare associationer var inte heller

151. *Min nya opera* ST 1934-01-12.

entydiga, och ofta nog tämligen prosaiska – med torr humor konstaterar han att ordet på italienska betyder gatlykta eller fyrtoarn, och att ordet leder tankarna till bilstrålkastare på franska. Det är den tyska innebörden av brandfackla eller upprorseld som ordet bör associera till. Med den för Atterberg typiska ”saklighet som ofta tolkats som ytlighet” redogör han för det fåfängliga sökandet efter alternativa svenska titlar och sår nästan tvivel på att han tar sin nya opera på större allvar – som omöjliga förslag radas upp Brända tomten, Brand (alltför starkt förbundet med Ibsen), Ny tid, Ny dag (!) eller Vårdkasen... Och så, konstaterar Atterberg, har en dagsaktuell händelse löst hela problemet åt honom på det mest behändiga sätt man kunde tänka sig. Det rör sig om inget mindre än den tyska riksdagshusbranden. Då denna händelse refererats i pressen, har ordet ”fanal”, i betydelsen brandfackla, enligt Atterberg lämnats ööversatt och således aktualiserats som ett svenskt ord.

Frågan om detta är korrekt i sak kan diskuteras, alldeles bortsett från att ordet i vilketdera fallet knappast kan sägas ha förblivit en del av svenskt ordförråd. Att döma av pressreaktioner vid premiären var ordets betydelse inte alls någon självklarhet för den svenska publiken.¹⁵²

Atterbergs behändiga koppling till dagsaktuella händelser är inte heller politiskt oskyldig. Att riksdagshusbranden tolkats som en upprorsfackla kan ses som en direkt återgivning av den tyska regimens officiella ståndpunkt om branden som en kommunistisk komplott i omstörtande syfte. Med en smula generositet kan man säga att omständigheterna kring branden var oklara, och att förhållandet mellan information och desinformation säkert inte varit lätta att reda ut. Samtidigt är det helt klart att den nazistiska hanteringen av händelseförloppet efter branden för många gav en

152. Se t ex Curt Bergs recension av urpremiären, DN 1934-02-28.

entydig, glasklar markering om vart regimen var på väg, som inte lämnade mycket tolkningsutrymme.¹⁵³

Atterbergs koppling till riksdagshusbranden går dessutom att följa till djupare skikt i operans innebörd, vilket understryker att denna association faktiskt kan vara tecken på ett problematiskt moment i operan. Atterberg skriver:

Bondeupprorets analogi med bolsjevismen är allom uppenbar, en folkrörelse med stora rättvisa motiv, som urartar till demagogiska rörelser. Däremot är det ej vidare bekant, att de bonderörelser, vilka under åren före nazismens genombrott ägde rum i Nordtyskland som protest mot pålagor och utarmning av den jordbrukande klassen, försiggingo under samma emblem "Der Bundschuh" (förbunds-skön) som prydde böndernas fanor vid upproren 1525.

Det är svårt att se många alternativa tolkningar till detta avsnitt. Kurt Atterberg framhäver en direkt parallell mellan den historiska period hans opera utspelas i och det samtida Tyskland. Han placerar bondeupproret, som en ursprungligen rättfärdig men urartad upprovsrörelse, tillsammans med bolsjevismen. Fast han inte kallar nazismens "genombrott" direkt för ett återställande av ordningen, är det svårt att inte tolka honom som att analogin mellan 1500-tal och mellankrigstid skall föras vidare just på det sättet. Att döma av Curt Bergs recension i Dagens Nyheter efter premiären var det fullt möjligt att uppsnappa åtminstone en musikalisk understrykning av det första ledet i denna koppling till dagsaktuell politik, nämligen att Atterberg lät bastuban citera *Internationalen* under böndernas otyglade orgier i första akten. Tolkningen av detta "musikaliska skämt" kan diskuteras, men Berg var inte särskilt road och menade att denna "onödiga trivialitet" inte hade "någon mening".¹⁵⁴ Atterberg undvek för sin del att vidare konkretisera ämnet i denna riktning. Fortsättningen av hans artikel löste, åtminstone i viss mån, upp kopplingen till den

153. Det finns många vittnesmål som understryker hur tydligt regimen visade sitt rätta ansikte i detta relativt tidiga skede. Jfr Henrik Karlsson, *Det fruktade märket*.

154. DN 1934-02-28.

dagsaktuella situationen genom att gå in på huruvida operans intrig var verklighetsförankrad i ordets snäva betydelse. Om analogin med 1930-talet är tänkt att fortsätta är oklart:

Operan "Fanal" slutar med uppgörelse och ömsesidig förlåtelse. – Det kan väl tänkas att något dylikt skett på någon enstaka plats i Tyskland 1525, eftersom de upproriska bönderna faktiskt i begynnelsen på många håll vunno sympatier och förståelse för sin sak.

Retoriken om försoning och fred är tilltalande, och kan, frikopplad från sitt historiska sammanhang, vinna sympati. Med hänsyn till den historiska kontexten för verkets premiärer (framföranden i Tyskland följde nästan omedelbart efter uruppförandet), kan den dock knappast tolkas som ett entydigt tecken, då ord som fredsvilja och broderskap så grundligt brukades och missbrukades i propagandasyfte av Tredje riket. Budskapet i operan kan lika gärna vara en hyllning till Hitlerregimens etablerande av inre ordning i landet under åren efter maktövertagandet som en universell appell om fred i en orolig tid. En kort rapport från den tyska instuderingen, i Braunschweig, fungerar för övrigt på precis samma sätt: Atterberg antyder en vilja till distansering från dagsaktualiteter i sitt skapande, samtidigt som hans ord om hur hans opera fungerar i ett sammanhang blir djupt oroande:

[...] dess idéinnehåll tycks – texten skrevs 1928! – genom en lycklig slump ha fått en alldeles påfallande aktualitet.¹⁵⁵

Liksom de ovanstående formuleringarna i artikeln om operans innehåll hänger dessa oroande moment kvar utan att riktigt konkretiseras åt någondera hållet. I artikeln inför den svenska premiären fjärrar sig Atterberg ännu längre från dagspolitiska händelser – och olika ställningstaganden till dem – i sin summering av den nya operans budskap.

155. ST 1934-02-24.

Den romantiska sagan "Fanal" har ingen annan tendens än att åter en gång visa exempel på kärlekens allmakt samt att – i själva slutscenen vara en hymn till – fred och förbrödring.

Musiken i Fanal enligt Atterberg

Kontinuiteten i Atterbergs förhållningssätt till musikdramatik understryks, inte oväntat, i artikeln inför premiären. Arbetet med kompositionen har, säger han, följt "samma princip som i min första opera *Härvard* Harpolekare, nämligen att frångå det wagnerska ledmotivet och i viss mån återgå till den gamla operaformen med dess slutna sångnummer" – vilket, tilfogar han, ådrog honom en hel del kritik i samband med den förgående operan. Nu, på 30-talet, anar han vind i seglen för detta avståndstagande till Richard Wagner:

Denna "reform" av min operamusik beslöt jag för nästan ett helt decennium [sic] innan den blev på modet hos våra dagars modernister.

Det är karakteristiskt att Atterberg använder sin egen individuella distansering från Wagners musikaliska och dramatiska principer som ett slagträ mot samtida, explicit "moderna" företeelser. Det hade varit en klar möjlighet att istället, kanske i förbigående, understryka sin egen tidsenlighet genom anknytningen till neoklassicistiska tendenser under mellankrigstiden. Istället understryks alltså rollen av lågmäld och sakkunnig auktoritet gentemot en publicitetssökande och orolig, "modern" motpol.

Liksom var fallet med *Härvard* komponerade alltså Atterberg med tanke på separata konsertuppföranden i tankarna, med alternativa konsertslut till särskilt tacksamma "nummer" inplanerade redan vid arbetet med operan som helhet. Detta visade sig vara välbetänkt också i detta fall, med det ökade genomslag som en mer framgångsrik operauppsättning innebar. Huvudrollen, Martin Skarp, passade väl för stjärntenoren Jussi Björling, men även

operachefen Set Svanholm kunde framföra de centrala slagnumren från operan i konsert och på grammofon.

Men uppsättningen vid urframförandet som ägde rum i Stockholm 27 januari 1934, blev faktiskt en succé även betraktad som en helhet. Framgångarna ledde – förutom till en rad föreställningar – dels till en orkestersvit med namnet *Fyra nocturner från Fanal*, men även till ett ”vidarekomponerande” av musiken, i form av sjunde symfonin. Som nämnts ovan fick denna symfoni undertiteln *Sinfonia romantica*, ”av retsamhet mot antiromantikerna” enligt upphovsmannen.¹⁵⁶ Den något trötta bitskheten till trots antyder denna process av vidareutveckling att *Fanal*musiken var viktig för Kurt Atterberg.

Att *Fanal* inte återkom på repertoaren i någon särskild utsträckning efter kriget, kan bero på en generell smakförskjutning. Men operan som institution slogs också under den omedelbara efterkrigstiden med en image som relik från det förflutna, ända tills nya grepp – både med avseende på skapandet av nya verk och iscensättning av den etablerade repertoaren – ledde till en förnyelse av verksamheten ytterligare något decennium senare. Med tanke på operans framgångar i Tyskland under Tredje riket, är det också möjligt att just *Fanal* uppfattades som komprometterad efter kriget, oavsett tonsättarens status.

Operans handling

I operans inledning har folket i en småstad gjort våldsamt uppror mot den lokale fursten, och firar i den första scenen otyglade orgier i dryckenskap och otukt. Man har tillfångatagit furstens dotter, Rosamund. Byns bödel, Martin Skarp, som bett om befrielse från sitt blodbesudlade yrke, tar den oskyldiga prinsessans parti

156. Citerat efter Stig Jakobssons konvoluttext till inspelningen på Sterling CDS-1026-2. Att inspelningen ingår i serien ”Swedish Romantics” ger citatet en speciell innebörd i sammanhanget.

gentemot pöbeln, och bestraffas för detta genom att åläggas uppgiften att ta hennes liv. Istället hjälper han henne att fly för att återförenas med sin far. I andra akten, i bödelsstugan, fördjupas förhållandet genom att Rosamund får allt tydligare aningar om sin räddares yrke – genom synen av bödelskappan och svärdet, men framför allt genom en dröm, där hon leds till sin avrättning genom bondehopen från första akten, och bödeln, Martin, höjer svärdet för att halshugga henne. Den inre konflikten i Martin Skarp förstärks: Hans kärlek till prinsessan tilltar, men han påminns om sin hopplösa sociala position genom att hans mor, den gamla bödelsänkan klagar högljutt över att han vill lämna bödelsyrket och överge familjetraditionen, som hon av någon anledning känner stor stolthet över. I tredje akten återförs prinsessan till hertigen, som segrat över bondehären. Martin ber hertigen om att denne genom en snabb död skall befria honom från skammen i att med sina av bödelsyrket smutsade händer ha berört prinsessan. Fursten utplånar hans skam, men inte genom att döda honom utan genom att slå honom till riddare. Genom Martins ingripande sluts fred mellan de stridande i förbrödringens tecken.

Om Fanal som musikdrama – analytiska saker och ting

Operans första akt saknar uvertyr; därmed kastas åskådaren direkt in i folkmyllret i första akten. Även om Atterberg inte har gett lokalfärgen (i generell bemärkelse) en lika hög prioritet som i *Bäckahästen*, är de musikaliska allusionerna på gamla dansvisor påfallande. Om Atterbergs ”tendens” i operan är att visa på ”kärlekens allmakt”, så är inledningen ändå dramatiskt högeffektiv i sin utmålning av bondeväldet och den anarki som följer i dess spår. Att frånvaron av uvertyr är uttryck för dramatisk instinkt hos upphovsmannen understryks snarast av det faktum att andra akten i motsats till den första har ett långt förspel. Etablerandet av situationen, *dramatis personae* och samtliga konflikter som kräver en lösning under styckets gång är fullgjord i första akten, och en vilopaus för ”symfonisk” musik är godtagbar. Citationstecknen beror inte bara på användningen av termen i en främmande genre.

Det tillkommer att förspelet har en rent illustrativ funktion som ovädersmålning, vilket komplicerar förhållandet mellan sceniskt förlopp och mer självständig musikalisk logik.

Två element brukar förknippas med wagnersk operapraxis. Atterberg själv uppehöll sig vid det ena då han framhöll sin återgång till en tidigare princip med slutna sångnummmmer. Ett element som ofta tas upp i samband med opera under 1800-talet, inte bara med wagnersk estetik i bagaget, är problemet med att skapa musikalisk kontinuitet genom det dramatiska stillestånd som sådana slutna arior innebär. Härvidlag är behovet av en lösning tillgodosett. Efter inledningen av första akten, som bygger på relativt utdragna fraser av autentiskt medeltidsklingande visor med omkväden, men där replikskiftet mellan olika rollfigurer trots det försiggår i ett tämligen högt tempo, förekommer egentligen inga musikaliskt utdragna repliker innan Martin introduceras och hans ställning som paria etableras. Här är fortfarande replikerna korthuggna:

Låt honom vara!
Han är icke en av oss.
Det är bödelns son.

Martins stigande frustration får slutligen utlopp i en vältalig vädjan om förståelse som fyller dramatiska funktioner. Dels genom att skapa en vilopunkt i virrvarret som dominerat scenen från operans början, dels genom att etablera huvudpersonen. Åskådarens intresse fokuseras särskilt på honom och sympati väcks. Samtidigt skapar situationen gynnsamma dramatiska förutsättningar för det stopp i handlingen som en aria innebär: den sceniska situationen möjliggör oavbrutet tal/sång från en rollfigur och tystnad från de övriga. I detta avseende fungerar alltså Fanal specifikt som *musikdramatik*, i bemärkelsen samverkan mellan scenhandling och musik.

Något av detsamma gäller då bondehären återvänder med den tillfångatagna prinsessan. Återigen bryts kontinuiteten upp och

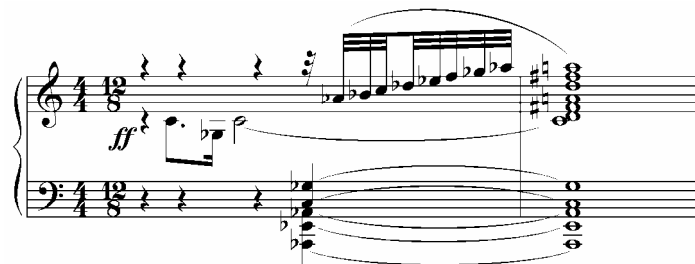
snabba replikväxlingar tar vid, med en målande skildring av pöbelväldets städse hotande kaos. Detta dominerar ända tills stadsskrivarens och Martins vädjanden om en rättvis behandling ger Rosamund en möjlighet att yttra sig. Resultatet blir återigen att det sceniska stillestånd som en aria medför har förberetts och infaller både naturligt och med dramatisk verkningsfullhet.

Detta är två exempel på hur librettot i *Fanal* skapar en möjlighet för kombination av dramatisk kontinuitet och slutna arior genom att avsnitt med snabba, recitativiskt anlagda replikväxlingar får etablera en situation där det dramatiskt är motiverat att en person ges tillfälle att yttra sig. Detta sker så i form av en aria.

Den andra wagnerska företeelsen, som kanske är den som är mest associerad med Wagners verk, är tanken på musikaliska ledmotiv. Härvidlag är det kanske inte av någon större betydelse om man använder begreppet med den starkt förenklade innebörd som länge varit den populära – olika personer, idéer och företeelser associeras med korta musikaliska signaler som spelas varje gång de förekommer på scenen eller omnämns – eller om man går djupare in på Wagners ursprungliga, och långt mångtydigare metodik, där motivens släktskap med handlingen är mer komplicerad och betydligt mindre entydig, och dessutom motiven – och deras innebörd – får genomgå en utvecklingsprocess genom musikdramats förlopp. Atterberg nämner inte alls något ställningstagande till ledmotivtanken i samband med *Fanal*, och knappast i förbindelse med något annat av sina verk heller.

De musikaliska element som kommer närmast en praktisk tillämpning av ledmotivsprincipen är inte många, men spelar en viktig roll. Det rör sig i första hand om det signalliknande motiv som inleder hela verket, med efterföljande ackordkombination. Genom att det uppträder i början av verket, men därefter återkommer på utvalda ställen och där associeras med bödelsyrkets attribut – svärdet och kappan – skapas en flertydighet i motivets direkta association som påminner mer om Wagner själv än om hans epigoner. Motivets kombination av tonal instabilitet – den i

detta hänseenden så användbara överstigande kvarten – och en bitonal samklang gör det verkningsfullt som snabbillustration både av det splittrade tillstånd samhället befinner sig i genom inbördeskriget, och av den motsvarande inre splittring huvudpersonen skall visa sig lida av, genom det påtvungna yrket som bödel.



Andra återkommande motiv har en betydligt mer entydig funktion av att knyta samman verket och leda lyssnarens associationer åt rätt håll – till exempel en liten marsch som associeras med bödeln och schavotten. Den beledsagar talet om bödelsyrket i första akten, och återkommer sedan i andra aktens avrättningsdröm.

Fanal som idédrama

Som synes är operan i flera avseenden välkonstruerad, utifrån de typiska krav som en operaintrig och dess iscensättande kunde anses ställa. Tonsättningen av librettot är verkningsfullt utförd med tanke på dess sceniska effekt kombinerat med de krav på musikaliska vilopunkter som krävs i en konventionell helaftonsopera i tre akter. Atterberg förhåller sig inte dogmatiskt till de olika inriktningar som dominerar de tidiga 1900-talets operaestetik, utan har ett övervägande pragmatiskt förhållande till de uttrycksmedel som står till buds.

Däremot är operans skildring av djupare underliggande temata inte helt oproblematiserad. Bödeln som social outsider i ett äldre samhälle är en tacksam, och därför ofta använd dramatisk effekt. Liksom

kärleken mellan en furstedotter och en man av folket är den ett tema som ligger nära det klichéartade. Samtidigt är det ett verkningsfullt drag att låta hjälten på detta sätt skiljas ut från omgivningen, genom att han betraktas som en avvikande person direkt vid sitt första uppträdande. I operarepertoaren under första hälften av 1900-talet, är det frestande att direkt dra paralleller till Alban Bergs *Wozzeck*, och än mer till Brittens *Peter Grimes*, där den socialt avvikande huvudgestalten också är en tenorroll. Men sådana associationer skulle, åtminstone i det förra fallet, säkert gjort Atterberg djupt upprörd. Här avses inte bara att Atterberg skulle ha betackat sig för att bli associerad med en representant för den andra wienskolan. Hela det dramatiska syftet med operan är just förbrödring och överbryggande av sociala olikheter, och det är tydligt att sådana allvarliga anpassningsproblem i förhållande till kollektivet som *Wozzeck* och *Grimes* sliter med, inte alls är önskvärda karaktärsdrag för unge Skarp. Effekten av den dramatiska fullträffen i Martins första entré upplöses alltså i viss mån genom att den sociala outsiderstatus som man kunde vänta sig var fast och orubblig istället blir föremål för diskussion. Folksamlingen, som framställts som otyglad berusad hop, visar sig förvånansvärt öppen för att finna en lösning. Martins förmåga att göra reda för sig i ord – eller sång – gör intryck, skökan Röda Ursel finner honom därtill fysiskt attraktiv (även om han inte besvarar hennes oblyga närmanden). Den skrämmande bild av pöbelväldet som uppmålats luckras upp än mer när stadsskrivaren, som tydligt fortfarande utför sitt arbete, tillkallas som auktoritet. Samtidigt som den otyglade lössläppheten, anarkin, utmålas som det stora hotet med bondeupproret, visar sig alltså ett i grund och botten fungerande samhälle i första scenen, trots onykterhet och förargelseväckande beteende. Stadsskrivaren Pankraz Knipperlein, som bär tydliga drag av Wagners Beckmesser, är en djupt konservativ person som håller på nedärvda traditioner. Men även han övergår snart till att fundera över det rent praktiska problem som föreligger, nämligen hur man ska hitta en ersättare för Martin Skarp. Tanken att ingen frivilligt utför bödelns arbete, att man därför kommer att få tvinga någon därtill med något medel, och att vederbörandes sociala status därigenom kommer att få en rejäl

törn, vilket alltsammans är utgångspunkten för Martins motvilja mot yrket, är vid det här laget på något sätt bortglömd. Folket/kören sjunger istället en jubelkör för hoppet om Martins befrielse.

Förhållandet mellan de olika sociala skikten, utgångspunkten för den yttre konflikten i handlingen, är inte alldeles entydigt. Av Atterbergs egna kommentarer framgår att hans budskap går ut på fred, försoning och förbrödring. Översiktligt uttryckt fortskrider operan också via konflikttillståndet i första akten, via andra aktens fördjupning och drömscener, fram till tredje aktens upplösning där fred stiftas i alla avseenden och man förenas i en hymn till förbrödring. Samtidigt understryks inte bara bondehärens otyglade sedeslöshet i första akten, utan också dess oförsonlighet. Detta sista drag upprätthålls fram till tredje akten, där bonderepresentanten Jost Hundsheimer får fara ut i en sista serie grova hot och smädelser mot hertigen, som gör det fullständigt klart att varje möjlighet till fred genom förhandling är otänkbar.

Att freden uppnås beror i själva verket uteslutande på hertigens totala militära seger, och böndernas ovillkorliga kapitulation inför övermakten. Det är i denna situation som Martin Skarp lyckas förmå hertigen att avstå från repressalier emot sina motståndare. Hoppet om förbrödring besjungs alltså först efter att "rätt" sida vunnit med makt.

Ytterligare en aspekt förtjänar att kommenteras, nämligen förhållandet till traditioner. Det kan tyckas som om operan vilar på en fundamentalt traditionsbejakande, för att inte säga att dess grundinställning är konservativ eller till och med högerpolitisk: anarkin som bondeupproret för med sig, blodspillan och kaos beror på revolten emot samhällets normala ordning. Samtidigt finns det egentligen bara två rollfigurer som vädjar explicit till det goda inflytande som traditionen tänks ha på människor, och värnar om det bestående. Båda framställs som löjliga, i det ena fallet rentav groteskt. Stadsskrivaren Pankraz Knipperlein är förvisso en auktoritetsperson som åberopas i komplicerade sammanhang, men

hans kunskaper har egentligen ingen betydelse och hans kunskaper visar sig inte vara till någon som helst hjälp i den konkreta situationen. Även om han inte som Sixtus Beckmesser i *Mästersångarna* utgör ett direkt fientligt eller skadligt inslag i handlingen, fungerar han som komisk krumelur mer än något annat. Bödelsänkan har inte heller hon någon större konkret inverkan på handlingen. Hennes funktion är närmast att vara ytterligare ett groteskt inslag i andra aktens mörkt spöklika stämning.

5. Atterbergs estetik

GRUNDDRAG

Som redan nämnts är det svårt att skilja ut någon abstrakt Atterbergsk estetik från hans praktiska verksamhet. Bland de fasta punkter som återkommer är flertalet på olika sätt betingade av praktiska omständigheter.

Nationalism är ett så dominerande drag att det bör nämnas först. Naturligtvis är det inget ovanligt drag i europeisk kultur att värna om nationella intressen inom kulturen – det har till och med hävdats att nationalismen som tankemönster är en påfallande internationell ideologi vid tiden kring sekelskiftet.¹⁵⁷

I Atterbergs fall har nationalismen en än mer dominerande betydelse genom hans engagemang i upphovsrätten. De ekonomiska aspekterna ger en högre markerad profil åt en generellt förekommande "völkisch" inställning till nationella särdrag i det svenska samhället i början av 1900-talet. Det blir uttryck för en svensk musikalisk protektionism, i vissa sammanhang driven till isolationism.

Det kan se ut som en motsägelse att Atterbergs avgörande roll i professionaliseringen av det svenska musiklivet sammanfaller med en i många avseenden diletterantisk inställning till konstnärskapet. Motsägelsen är dock inte så stor: den statligt anställda byråchefen

157. Sven-Eric Liedman och Sten Dahlstedt, *Nationalismens logik*, Stockholm 1996, s. 10f.

ser till principen att ett utfört arbete skall kompenseras med en reglerad ersättning, detta oavsett om det rör sig om en fast tjänst eller ett tillfälligt engagemang. Att förespråka reglerade tariffer för framföranden av musik behöver inte sammanfalla med höjda krav på komposition som en högt kvalificerad intellektuell verksamhet,

När det gäller förhållandet mellan grupptillhörighet och individualism, är det enkelt att fastslå Atterbergs inställning till konstskapande som traditionell romantisk individualism. En viktig dimension i hans kritik av förespråkare för ny musik är just misstänksamheten mot att individuella särdrag nedtonas till förmån för kollektivt omfattande idéer och värderingar. Att han egentligen själv förespråkar underkastelse under en gemensam norm, kanske betydligt snävare och obevekligare, är inte en aspekt som kommer till medvetet uttryck.

Betonandet av gruppsammanhållning, som förekommit från och med debuten, är praktiskt betingat och uppfattas inte av Atterberg som en faktor i estetiskt avseende. Gruppens föregivna sammansättning kan vara flexibel utifrån vad som är mest lägligt i ett givet sammanhang. Om man väljer att betrakta hans bruk av grupptänkande som opportunism eller som begåvning för marknadsföring beror kanske ytterst på vilken inställning man har till tonsättaren. Det finns i varje fall ingen direkt motsvarighet till de svenska litterära 10-talisterna, eller vad som kallats för ett extatiskt "vi", som ersatte det romantiska "jaget" bland unga tyska intellektuella vid ungefär samma tid.¹⁵⁸

Atterbergs komponerande utgick som nämnts från en utpräglat pragmatisk grund, som, eftersom den omedelbart ledde till framgångar, aldrig egentligen tycks ha kompletterats eller omprövats. Ett implicit avståndstagande från ett intellektuellt förhållningssätt till musik återfinns också i hans recensioner, tydligast markerat i oviljan att på något sätt diskutera eller

158. Werner Thomas, *Carl Orff*, London 1988, s. 7.

problematisera spontana intryck. Företeelser som appellerar till intellektet har som bäst en sekundär prioritet.

Motsatsförhållandet mellan "cerebrala" element och "känslan" är i själva verket ett fundamentalt inslag. När "känslan" upplevs som hotad, hårdnar Atterbergs kritik av intellektuellt musicerande. Rasistiska invektiv förefaller vara vanligare vid rapporter och reseberättelser från Tyskland. Om detta beror på att Atterberg upplevt situationen som mer kritisk i internationella sammanhang och reagerat med starkare ordval, eller om han bara fångat upp tonfallet i de kretsar där han umgåtts må vara osagt. Hans betydelsefulla roll som svensk ambassadör inom upphovsrätsorganisationer gör det nästan mest betydelsefullt vilka åsikter han givit uttryck åt. I det kontinuerliga utbytet med Tyskland var tydligen både skepsis mot modern musik och en rasistisk förklaringsmodell för dess uppkomst tankegodt som han var beredd att omfatta.

Det är frestande att ta till Atterbergs egna hånfulla ord gentemot ny musik från 1923 och beskriva "känsla" i musiken som *ett visst något*. Eftersom Atterberg står i kulturens mittpunkt under andra och tredje decennier av 1900-talet, har han nämligen inget märkbart behov av att närmare redovisa "känslans" egenskaper, utöver just att den genom toner inverkar direkt på människan. Ord som "värmande melos" fördjupar inte definitionen i nämnvärd utsträckning.

Något intryck av att Atterberg mer konsekvent hävdat konstens autonomi är svårt att utläsa, med tanke på den pragmatiskt flexibla inställning som ideligen återkommer. Och tankar om en andlig dimension i konsten, eller musikens möjlighet att komma med utsagor som är unika för just musik, motsägs också av det genomgående mycket sakliga tonläget när Atterberg talar om musik.

Det sakliga intrycket, och frånvaron av en eventuell andlig dimension i konsten sammanfaller som vi sett med en utpräglad

religionsfientlighet. Misstänksamheten mot organiserad religionsutövning delar Atterberg med åtskilliga. Men som nämnt finns det en viktig skillnad mellan Atterberg och t ex Peterson-Berger, genom att kristendomens grundläggande kärleksbudskap kvarstår som betydelsefullt i Arnljot. Atterbergs entusiastiska omfattande av "hedendomen" innebär att inget av detta finns kvar. Tydligast märks det i *Det är sabbatsdag i bygden*, med dyrkan av naturen i kontrast mot religiösa riter, styrka i kontrast mot svaghet. Men samma program återkommer i Atterbergs egen textliga utformning i *Härvard Harpolekare*.

Så länge Atterberg befunnit sig i kulturens centrum behövdes ingen verbalisering eller rationell förklaring av den egna verksamheten. När det däremot uppstod behov av en förklaring eller ett försvar av den egna verksamheten, och intellektuell analys varken varit ett bärande inslag i konstskapandet eller ett giltigt verktyg för förståelsen av verket, vad fanns då tillgängligt som grundlag för argumentation? Svaret är enkelt: ett hänvisande till auktoriteter. Ett exempel finns i ett inlägg som Atterberg författade efter att Julius Rabe skrivit en avvisande recension av violinkonserten op. 7 från 1914. Rabe hade berömt verket då det var nytt, men omprövade sin inställning vid ett framförande 1926 och skrev att stycket "åldrats fort, och kompositören har själv redan vuxit ifrån denna musik".¹⁵⁹ Med tanke på Atterbergs påstående att han redan på 1910-talet slutat bry sig om vad recensenterna skrev är hans reaktion på denna recension aningen oväntad. I ett inlägg till Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning protesterade han mot recensionens innehåll.¹⁶⁰ Rabes kritik angrips först av allt som osaklig:

Jag har flera gånger, då hr Rabe spelat översittare gentemot andra svenska tonsättare brukat läsa lagen för honom muntligen eller per brev med den följd, att hans galla på sistone börjat flöda påfallande ymnigt vid åhörandet av mina verk.

159. GHT 1926-10-21.

160. "Från allmänheten". G. H. T. 1926-10-26.

Atterberg går därefter in på Rabes förändring av ståndpunkt, och antyder att denne sätter nyhetsvärde framför mer bestående värden i bedömningen av musik; naturligtvis är detta i Atterbergs ögon tecken på ytlighet.

Man har haft anledning att av den pretentiösa tonen i hans kritiker förmoda att hr Rabes domsslut icke skulle låta sig influeras av sådana ytliga företeelser som att rytm eller harmonik är up to date, utan att han borde anse ett verks musikaliska skönhetsvärden som utslagsgivande. Så tycks emellertid ej vara fallet, vilket är att beklaga.

Den fortsatta strategin är det intressanta. Rabe skulle ju, påpekar Atterberg, kunna bemöta anklagelsen om ytlighet genom att hävda att Atterbergs konsert inte hade skönhetsvärden som mötte Rabes ”höga krav”. Atterberg radar ”med anledning av detta” upp en serie tyska citat som återges oöversatta. Professorerna ”Siegmond von Hausegger, President für ”Academie der Tonkunst” i München och ”ledare för philharmoniska konserterna där”, och professor Fritz Stein vid universitetet i Kiel, har båda skrivit vänliga brev där de meddelar att de uppfört konserten – den förstnämnde citeras i Atterbergs inlägg. Långa citat (fortfarande på tyska) ur recensioner från Allgemeine Musikzeitung och Berliner Zeitung am Mittag följer därefter. Poängen med alla dessa citat anges därefter:

Ingen människa kan framlägga skäl för att ovannämnda personer ej skulle mena, vad de säga. Jag måste sålunda tro på förefintligheten av skönhetsvärden och andra av hr Rabe ej vitsordade förtjänster hos min violinkonsert.

I aningen raljant tonfall spekulerar Atterberg över varför Rabe inte funnit dessa värden:

GHTs recensent är alltså endera oförmögen att begripa dem eller också försedd med andliga skygglappar, som otillbörligen avgränsa hans musikaliska synfält, eller så övermättad av musik att han endast förmår njuta av steriliserad vara i pillerdosis, eller kanske han helt enkelt bara vill göra sig bred på sina landsmäns bekostnad?

Atterberg slår hursomhelst fast att Rabe är ”i högsta grad olämplig att utgöra allmänhetens ledare i musikaliska frågor i en så anspråks- och ansvarsfull ram som G. H. T.” Smakomdömena om violinkonserten, sedda ”i belysning av ovan citerade yttranden av personer, *som åtnjuta hela den musikaliska världens odelade veneration*” (kurs. i original) har ingen giltighet; det är olämpligt att ”sprida sådana sjukligt grätna utlåtanden bland en publik som dock skall uppfostras till att älska god musik i almänhet och ej endast den musik, som *just för tillfället* faller hr Rabe på läppen.”

Med tanke på ovannämnda föregivna ointresse för recensenternas åsikter är denna bredsida ganska oväntad. Det ger också ett något besynnerligt intryck att angripa en recensentkollega för att han uttrycker en avvikande åsikt – Rabe kallade det ”omdömeslöst” och ”enfaldigt” i sitt genmäle samma dag. Han lät också hela resonemanget om ”nyhetsvärde” elegant slå tillbaka på Atterberg själv:

Sens moralen av min recension är ju just den, att man inte skall lita på det där intrycket, att något är ”nytt”. Just med Atterbergs violinkonsert ha vi ju upplevat, att detta som verkade nytt, hastigt nog nöts bort, och att sedan så gott som ingenting blivit kvar.¹⁶¹

Men det centrala inslaget i Atterbergs resonemang är alltså den anförda raden av erkännanden i Tyskland – hade Atterberg tänkt sig att de skulle överväldiga Rabe? Denne tar den givna möjligheten att plocka hem några enkla debattpoäng:

Jag må motsägas av aldrig så många auktoriteter – det där om ”den musikaliska världens odelade veneration” tror säkert inte ens Kurt Atterberg själv på! – så står jag vid min uppfattning.

Atterbergs försök att platta till Rabe genom att ogiltigförklara hans åsikt om violinkonserten gör inte något särskilt tilltalande intryck. Hänvisningen till ”den musikaliska världens” åsikt, som antyder en djupt rotad orientering mot Tyskland som kulturell stormakt är

161. Ibid.

inte anmärkningsvärd i sig. Men Atterbergs resonemang går ut på att om "Tyskland" säger något, så har personer som tycker annorlunda objektivt fel. Det underförstådda budskapet är en förlängning av Atterbergs synsätt i recensionsverksamheten – musikkulturen skall vara en enda och gemensam för alla. Avvikande åsikter är inte godtagbara, och blir inte heller föremål för diskussion. Istället hänvisas till viktigare, större, mer betydande skribenter; tyngden i deras auktoritet skall befästa den absoluta riktigheten i deras åsikter.

En märklig och något patetisk parallell till denna historia återfinns för övrigt i efterspelet till skivinspelningen av Atterbergs andra symfoni som ägde rum 1965. Atterberg blev djupt sårad över att bli förbigången som dirigent till förmån för Stig Westerberg ("dödförklarad") vid detta tillfälle.¹⁶² Att det tycks ha stått klart för alla övriga inblandade att den nästan 80-årige Atterberg inte var mäktig uppgiften hade ingen betydelse. I brev till producenten bifogades avskrift ur ett brev från Arthur Nikisch år 1918 där Atterberg erbjöds dirigera Gewandhausorkestern i Leipzig. Producenten Frank Hedman tog fasta på Atterbergs förnekande av tidens gång: "Att femtio år förrunnit ville han inte acceptera".¹⁶³ Man kan tillägga att det knappast kan ha imponerat att Atterberg vädjade till en auktoritet ur det förgångna när hans faktiska insats som dirigent vid en tidigare skivinspelning inte varit särskilt övertygande.

Nationalism, misstänksamhet mot eller avståndstagande från intellektuellt grundad konstnärlig verksamhet, avvisande av traditionell religion och kanske främst kristna grundtankar, en djupt rotad konventionell konstsyn kombinerad med en pragmatisk inställning, kombinerad med en tendens att hänvisa till högre auktoriteter – så kan man sammanfatta några av de viktigaste

162. Jakobsson, *Kurt Atterberg*, s. 177.

163. Frank Hedman, inlägga till CD-utgåvan, Swedish Society Discofil SCD 1006.

dragen i Atterbergs inställning till konstnärlig verksamhet inom det musikaliska området.

6. Atterberg och Tredje riket

Frågan om Atterbergs förhållande till Tredje riket, är som inledningsvis konstaterades, ett djupt problematiskt element i diskussionen om hans eftermäle. Det är svårt att åstadkomma ett enkelt och entydigt svar på frågan om hur Atterberg förhöll sig till nazismen. Däremot kan man granska en rad olika situationer, med de olika förhållningssätt som är möjliga i varje enskilt fall, för att klarlägga hans inställning så gott det går.

Det måste först sägas att källsituationen är bristfällig. Petra Garberding, som katalogiserat Atterbergs brev, påpekar att centrala inslag i Atterbergs korrespondens med tyska kolleger saknas. Hennes slutsats, som förefaller välgrundad, är att Atterberg i efterhand rensat bort särskilt känsliga brev. Detta förtjänar att understrykas särskilt eftersom Atterbergsamlingen är så omfattande, och kan ge ett så komplett intryck, att man frestas att dra heltäckande slutsatser utifrån vad som återfinns i samlingen, och vad som inte finns där. Men detta är alltså ingen garant. Att utpräglat pronazistiska uttalanden saknas betyder inte att inga sådana förekommit.

Det påpekades på flera håll att den kommission som utredde Atterbergs politiska göranden och låtanden efter kriget gick tämligen summariskt tillväga. Å ena sidan ligger misstanken nära till hands att kommissionen gärna ville fria Atterberg från anklagelserna; å andra sidan kan sägas att om en överväldigande bevisbörda förelegat hade ett sådant friande inte varit möjligt.

När det gäller Atterbergs konkreta agerande i förhållande till Tredje riket, kan man med fog hävda att det anständiga varit att ta avstånd från regimen eller åtminstone begränsa de officiella kontakterna till ett minimum. Kravet på medvetenhet om att även en föregiven ideologisk neutralitet kan vara ett ideologiskt ställningstagande är dock måhända anakronistiskt i förhållande till dåtida synsätt. En åtskillnad mellan konstnärliga/musikaliska affärer och politiska angelägenheter, som det i efterhand är svårt att godta, åberopades då av åtskilliga i förbindelse med det nazistiska Tyskland. Atterberg drev denna distinktion mycket långt, med uttalanden som ger ett rent makabert intryck i efterhand – till exempel att ”Tosse [Tor Mann] och jag blev nazister därför att vi ville skaffa den svenska musiken och de svenska musikerna en plats i solen”.¹⁶⁴

Men det finns också tecken på att Atterberg inte anlade något överdrivet kritiskt perspektiv på omkringliggande politiska omständigheter. Peterson-Berger hade redan i 1930-talets början med växande upprördhet skildrat fascistiska ogärningar i Italien och tog omedelbart avstånd från pöbelväldet i Hitlers Tyskland.¹⁶⁵ Kontrasten är stor mellan denna inställning och vad som framskymtar i en krönika av Atterberg från 1934 om musiklivet i en typisk mellanstor tysk stad. Efter redogörelser för konsertverksamhet och opera tillfogar han:

Men denna bild från det nya Tyskland vore inte fullständig, om man förtege, att teaterintendenten själv, liksom de flesta intellektuella arbetare trots allt tar sig tid till den uppfriskande rekreation, som består i att tre gånger i veckan delta i de idrottsligt betonade marscher, vartill de kommenderas av S.A.- och S.S.-formationerna. Ståndsskillnaden från kejsartiden måste nu vara bortblåst, ty en bekant till mig, tonsättare och juris doktor, berättade att han i ledet

164. Citerat efter Petra Garberding, ”Kurt Atterberg och Tyskland – brevväxling mellan tonsättare och översättare” i Henrik Karlsson (red.), *Anpassning Motstånd Naivitet. Svenskt musikliv i den bruna slagskuggan 1930-45*, Stockholm 2000, s. 97.

165. Henrik Karlsson, *Det fruktade märket. Wilhelm Peterson-Berger, antisemitismen och antinazismen*, Malmö 2005, s. 103f.

hade en före detta amiral på ena sidan om sig och på den andra ett vanligt cykelbud. Den braunschweigiske operachefen berättade å sin sida om sina S.S.-marscher, att hans kamrater i ledet voro människor så enkla, att när de frågade honom om vad han själv hade för yrke, tyckte han att det skulle bli alltför invecklat att klargöra något så konstigt som sin teaterchefs post. Han svarade istället för enkelhetens skull: "Na, ich hab' so ein Geschäft." Och det kan man ju kanske kalla det för.

Denna kombination av gammal kultur och ny tids arbete accentueras av de silverglänsande aeroplanen, tillhörande den i staden förlagda flygkåren, vilka slå sina sirliga men djärva bukter och finter kring de gamla katedralernas tornspiror.¹⁶⁶

För alla tyska tonsättare under tredje rikets regim gällde kravet att antingen på något sätt leva med regimen, eller gå i landsflykt. På detta sätt blir frågan om Hindemiths eller Schoenbergs positioner under kriget lättbesvarad. Schoenbergs "rastillhörighet" liksom hans modernitet gjorde honom "entartet" i nazisternas ögon, medan Goebbels intresse för Hindemith ur propagandasynpunkt snart fick ge vika för Hitlers personliga motvilja mot hans musik. Tonsättare som Egk eller Orff är något mer svårbedömda. Deras navigerande mellan blindskären i försök att klara sig helskinnade under en repressiv kulturpolitik och Hitlers "fragmenterade administration" ledde till olyckliga handlingar och uttalanden, vilket de dock delar med en mängd tyskar under samma tid.¹⁶⁷ Inte alla hade modet och möjligheterna att följa Karl Amadeus Hartmanns exempel genom den "inre exilen".¹⁶⁸ Om de flesta tyska tonsättare kan sägas att frågan om deras position under kriget är komplicerad. Richard Strauss upphöjdes till nationell hjälte, men stred för sitt oberoende och fick se familjemedlemmar trakasserade av SS. Hans Pfitzner, som var antisemit och klar att följa Hitler, behandlades likafullt tämligen illa under kriget eftersom Führern fått för sig att han var judisk!¹⁶⁹

166. ST 1934-03-04.

167. Michael Kater, *The Twisted Muse. Musicians and their music in the Third Reich, Oxford 1997 m fl.* s. 177-188.

168. Op. cit., s. 233ff.

169. Op. cit., s. 204-209 resp. 218-219.

För svenska tonsättare gäller däremot att de hela tiden haft ett *val*. Någon solidaritetsmarkering eller tecken på underkastelse gentemot den nazistiska regimen har inte avkrävts dem. Som svenska medborgare har de hela tiden kunnat hänvisa till den svenska politiska neutraliteten. När ett direkt sådant ställningstagande ändå föreligger, får det en starkare innebörd än påtvingna solidaritetsförklaringar till führern från tyska medborgare. Här syftas inte på den typ av eftergifter som umgänge inom ramen för "normalt" kulturellt eller politiskt utbyte förutsatte, och som ofta åberopats till försvar för Atterbergs tysklandskontakter i förbindelse med upphovsrättsorganisationer. Kurt Atterberg hörde till undertecknarna av uppropet som föregick stiftandet av Riksföreningen Sverige-Tyskland 1937. Som Sverker Oredsson kommenterat visar formuleringen i uppropet, "en rättvis bedömning av det nya Tyskland", att det inte rörde sig om "Goethes utan om Adolf Hitlers Tyskland".¹⁷⁰

En av få brevkontakter mellan Atterberg och Natanael Berg från krigstiden är en förfrågan från den senare, om Atterberg skulle kunna tänka sig att medverka i Riksföreningens tidning med en artikel om musik. Bergs exakta formulering är "Riksföreningen Sverige-Tyskland, vilken även jag tillhör", vilket måste betyda att Berg åtminstone antagit – om han inte vetat – att Atterberg fortfarande kvarstod som uttalad sympatisör med Tredje riket.¹⁷¹ Någon respons från Atterberg finns inte bevarad. Om Berg misstagit sig, eftersom kontakten glesnat mellan de båda tidigare vännerna, eller om formuleringen faktiskt innebär att båda två (inte bara Natanael Berg) fortfarande var nazistsympatisörer vid denna tid, går alltså inte att entydigt avgöra.

Men något beslutsamt brott med tysklandsförbindelserna under de tidiga krigsåren kan inte skönjas i Atterbergs kontinuerliga kulturella utbyte med Tyskland. Det fortsatte administrativt genom

170. Oredsson, *Lunds universitet under andra världskriget. Motsättningar, debatter och hjälpsatser*. Lund 1996, s. 48-51.

171. Brev Natanael Berg –Atterberg 1940-08-26. KA-samlingen.

upphovsorganisationerna och konstnärligt genom uppföranden av Atterbergs musik i Tyskland. I själva verket krympte den politiskt acceptabla konsertrepertoaren där i så hög takt under krigsutvecklingen att de få internationella inslag som kvarstod måste ha varit extra påfallande. I detta ljus blir sådana händelser som uruppförandet av Atterbergs sjunde symfoni i Frankfurt år 1943 en signifikant händelse.

Källor och litteratur

OTRYCKT MATERIAL

Material från Atterbergsamlingen, deponerad vid Musikmuseet i Stockholm.

Musikalier vid Statens Musikbibliotek, Stockholm; Kurt Atterberg, Requiem op. 5, Symfoni nr 4 'Sinfonia piccola'.

TRYCKT MATERIAL

Dagspressartiklar enligt hänvisning i fotnoter.

Musikalier deponerade vid Svensk Musik, Stockholm.

Atterberg, Kurt, *Föreningen Svenska Tonsättare 25 år*. Stockholm 1943.

— *Med notpenna och taktpinne. Ett och annat om partiturskrivning och taktslagning*. Stockholm 1946.

Blaukopf, Kurt, *Gustav Mahler*. Stockholm 1972.

Brodin, Gereon, "Kurt Atterberg" i *Sohlmanns musiklexikon*, [1a uppl.]. Stockholm 1951, vol. 1, sp. 189-192.

— "Vad är sanning om P.-B.:s symfonier?", *Musikvärlden* 1947 nr 4.

Broman, Per, *Kakofoni storhetsvansinne eller uttryck för det djupaste liv? Om ny musik och musikåskådning i svenskt 1920-tal, med särskild tonvikt på Hilding Rosenberg* (diss). Uppsala 2000.

Dahlstedt, Sten & Liedman, Sven Eric, *Nationalismens logik. Nationella identiteter i England, Frankrike och Tyskland decennierna kring sekelskiftet 1900*. Stockholm 1996.

- Edström, Olle, *Göteborgs rika musikliv. En översikt mellan världskrigen*. Göteborg 1996.
- *Harmoniskt samspel. Sjuttiofem år med STIM*. Göteborg 1998.
- Floros, Constantin, *Gustav Mahler. The Symphonies*. Pompton Plains and Cambridge 1993.
- Garberding, Petra, "Kurt Atterberg och Tyskland – brevväxling mellan tonsättare och översättare" i Henrik Karlsson (red.), *Anpassning Motstånd Naivitet. Svenskt musikliv i den bruna slagskuggan 1930-45*. Stockholm 2000.
- Helmer, *Ture Rangström. Liv och verk i samspel*. Stockholm 1998.
- Hedwall, Lennart *Den svenska symfonin*. Stockholm 1983.
- Jakobsson, Stig, *Kurt Atterberg*, Borås 1985.
- Jonsson, Leif (red.), *Musiken i Sverige*. Stockholm 1992.
- Karlsson, Henrik, *Det fruktade märket. Wilhelm Peterson-Berger, antisemitismen och antinazismen*. Malmö 2005.
- Kater, Michael, *The Twisted Muse. Musicians and their Music in the Third Reich*. New York & Oxford 1997.
- Nettel, Reginald, *The Music of Havergal Brian*. London 1976.
- Oredsson, Sverker, *Lunds universitet under andra världskriget. Motsättningar, debatter och hjälpinsatser*. Lund 1996.
- Peterson-Berger, Wilhelm, *Svensk Musikkultur*. Stockholm 1927.
- Prieberg, Erich, *Musik der NS-Staat*. Frankfurt am Main 1982.
- Sandin, Bo Harry, *Oskar Lindberg – en Guds spelman*. Stockholm 2000.
- Svensson, Sven G, *Tre porträtt*. Stockholm 1989.
- Tawaststjerna, Erik, *Jean Sibelius. Åren 1904-1914*, Keuruu 1991.
- Taylor, A. J. P, *Världskriget 1914-1918*. Stockholm 1967.
- Ternhag, Gunnar & Rudén, Jan-Olof (red.), *Hugo Alfvén. En vägvisare*. Stockholm 2003.
- Thomas, Werner, *Carl Orff*. London 1988.
- Wallner, Bo, *Vår tids musik i Norden*. Stockholm, Köpenhamn & Oslo 1968.
- "I drömmens våld" i *Skriftfest. 19 uppsatser om musik till Martin Tegen*. Stockholm 1979.