SVENSKA TONSÄTTARE

HILDING ROSENBERG

AV PER OLOV BROMAN

ATLANTIS

Hilding Rosenberg

Per Olov Broman

Hilding Rosenberg

ATLANTIS

KUNGL. MUSIKALISKA AKADEMIENS
SKRIFTSERIE NR 107

Atlantis, Stockholm
© *Per Olov Broman* 2006
© *Bokförlaget Atlantis AB* 2006
Omslagsbilder:
Framsidan: *»Vid ungdomens källa«, dekorskiss av Isaac Grünewald till operan* Lycksalighetens ö 1945. *Kungl. Operans arkiv*
Baksidan: *Hilding Rosenberg repeterar* 1956. *Foto Bertil S-son Åberg/SVT Bild*
Omslag & grafisk form: *Christer Jonson*
Tryck: *Gummerus Printing, Finland* 2006
ISBN: 978-91-7353-138-2
www.atlantisbok.se

7 *Förord*
9 *Författarens tack*
11 Hilding Rosenberg
13 Uppväxt och studietid
29 Dresden, Berlin och Paris 1920
39 Genombrottsåren
53 Traditionen
71 Teatermusiken och dess följder
91 Från symfoni till symfoniskt oratorium
111 Budskapet
123 Mästare och lärling
141 Hantverket
151 Det förflutnas brunn

169 SKRIFTER AV ROSENBERG
171 SYSTEMATISK VERKÖVERSIKT
187 OMNÄMNDA ROSENBERGVERK
189 PERSONREGISTER

ÖRAT KAN INTE ersätta ögat, och skildringar av musik kan inte ersätta den fysiska kontakten med tonerna. Men texter om verk och tonsättarskap kan foga in musiken i ett sammanhang som skärper vårt lyssnande och stimulerar vår nyfikenhet. Vi får syn på något nytt, vår karta vidgas eller blir mer detaljerad. I bästa fall kan vi slå in på nya spår.

För många är den svenska 1900-talsmusiken okänd terräng. Till skillnad från övriga länder i Norden har Sverige ingen självklar musikalisk förgrundsgestalt. Det är inte nödvändigtvis en nackdel. Kompositörer har inte behövt röra sig i gigantens skugga, den stilistiska bredden har varit stor.

Men frånvaron av en central musikpersonlighet har försvårat möjligheterna att hävda svensk tonkonst i det allmänna medvetandet. Intrycket att Sverige skulle sakna musikaliska personligheter med självständig lyskraft kan stärkas av att svenska verk bara sporadiskt dyker upp i konserthus och på skiva.

Svenska Tonsättare är en serie monografier som vill motverka den bilden. Betydelsefulla kompositörer presenteras mot bakgrund av den tid de verkat i. Förhoppningen är att läsarna ska förnya kontakten med redan kända verk och lockas vidare till de mindre kända. Att det helst bör ske i ett samspel med konsertinstitutioner och fonograrnbolag behöver knappast sägas. Efterfrågan styr tillgången och tillgången styr efterfrågan.

Serien består av kortfattade levnadsteckningar som inte kräver några avancerade förkunskaper. Volymerna kan givetvis läsas var och en för sig.

Sammantagna ger de en mosaik av det moderna Sveriges musikliv.

Kungl. Musikaliska Akademien

Författarens tack

UPPEMOT 80 *miljoner sekunder har förflutit sen jag först blev tillfrågad att skriva denna bok och jag efter att inte helt framgångsrikt ha bekämpat mitt tvivel om jag var uppgiften mogen accepterade uppdraget. När arbetet nu närmar sig sitt slut är det dags att rikta några tacksamhetens tankar framför allt till Göran Bergendal, som haft många värdefulla synpunkter på texten under arbetets gång. Likaledes stort tack till Örjan Broman, Sten Dahlstedt, Signe Rotter-Broman, Gunnar Ternhag och Carl-Gunnar Åhlén. Slutligen ett varmt tack till Margita Glaumann, som ställt ett antal av familjen Rosenbergs fotografier till förfogande, och till Ingvar Lidholm, som vänligt har lånat ut en bild ur sitt fotoalbum.*

KIEL I SEPTEMBER 2006
Per Olov Broman

Hilding Rosenberg

Musiklivet genomgick många och stora förändringar under 1900-talet. Nya musikformer såg dagens ljus. Nya stilar och uttryckssätt avlöste varandra i allt snabbare takt. Nya medier revolutionerade musikdistributionen och förändrade lyssningsvanorna.

Hilding Rosenberg (1892–1985) fick uppleva allt detta på nära håll, och vad gällde den svenska konstmusiken stod han under en rad decennier mitt i händelsernas centrum. Han var den förste som tog den moderna musiken på kontinenten på allvar, och han utvecklade en egen stil som bröt med många hävdvunna normer. Länge betraktades han av kritikerna som konstmusikens svarta får och fick finna sig i att hans musik stämplades som dårhusmässig kakofoni. Men så småningom växte hans anseende, bland annat genom ett flertal verk för radion. Han blev med tiden sedd som den moderna konstmusikens pionjär i Sverige och möttes i slutet av sitt liv med en vördnad som varit få svenska tonsättare förunnad.

Den här boken är tänkt som en introduktion till Rosenberg och hans musik. Uppläggningen är i grund och botten kronologisk och gör en översikt över Rosenbergs liv och musikskapande från barndom till ålderdom. Liksom de andra böckerna i den serie den ingår i ska den kunna läsas även med mycket få förkunskaper i musik. Den går därför inte så djupt in på musikaliska spörsmål utan lägger tonvikten på hur verken kommit till och tagits emot. Men det finns också tre temakapitel (Traditionen,

Budskapet och Hantverket) insprängda i det berättande skeendet, som går litet närmare in på olika aspekter av Rosenbergs musik och musikåskådning.

I boken har lagts stor vikt vid att låta Rosenberg själv komma till tals genom talrika citat. Om inget annat anges är de hämtade ur hans självbiografi *Toner från min örtagård*.

Uppväxt och studietid

Mitt i Skåne blänker likt två ögon de båda Ringsjöarnas vattenspeglar. De avdelas av ett näs och på själva nästippen gömmer sig bakom yppig grönska det gamla herresätet Bosjökloster där jag är född.

HILDING CONSTANTIN ROSENBERG föddes den 21 juni 1892 i Bosjökloster i hjärtat av Skåne. Han kom från en familj av smeder och trädgårdsmästare. Fadern, Carl Magnus, arbetade som det sistnämnda vid det gamla klostret, som nu ägdes av Sveriges och Norges minister i Köpenhamn. Hilding var yngst i en skara av sju syskon, fem bröder och två systrar.

Trots att ingen av föräldrarna spelade något instrument var det en musikalisk familj. I finrummet härbärgerades en taffel. Modern, Hilda, sjöng ofta och gärna för sina barn, och fadern var en van körsångare, som då och då gnolade på någon basstämma. Äldsta brodern Gustaf blev organist i Skurup, mellanbrodern Sigvard tjänade i sex år som klarinettist vid Södra skånska infanteriregementet och blev sedan även han organist. Sång och musik ingick alltså som en naturlig del i det rosenbergska hemmet, och även taffeln utövade sin lockelse på Hilding. På egen hand började han utforska tonerna och deras samband. Han berättar i sin självbiografi:

> Gustaf hade lämnat en koralbok hemma och nu kom pekfingret men också ögat i intensiv verksamhet. Jag började på mitt sätt lära mig noterna vilkas betydelse jag länge varit nyfiken på. Jag minns väl den underbara känsla av tillfredsställelse som grep mig då jag lyckades få fram en treklang. Att det var en treklang visste jag ju inte, det lärde jag mig sedan av Gustaf.

Något senare hade även Sigvard lämnat noter hemma, den här gången Mozarts pianosonat i A-dur.

> Nu började det verkliga äventyret. När jag efter mycken möda lyckades spela variationstemat något så när fylldes jag av en känsla av befrielse. Dörren till musikens ljusvärld hade öppnats. Visserligen ännu så länge endast på glänt, men underbara ting väntade. Jag förstår inte hur mor stod ut med mitt letande och trevande, men hon måste ha lagt märke till hur mina ögon tindrade och hur gripen jag var.

En annan historia förtäljer hur han fick sin far att köpa honom en fiol. Brodern Gustaf hade förutom orgel också studerat violin, och i tioårsåldern började Hilding längta efter att få spela instrumentet. Någon fiol hade han däremot inte, men tillsammans med modern organiserade han en kupp.

> Far skulle resa till Malmö och där träffa Gustaf … Mor bad mig skriva små lappar med påskriften »Köp en fiol!« och stoppa i fars fickor. För säkerhets skull skrev jag också ett brev till Gustaf och bad honom hjälpa till. Adressen på kuvertet var »Gustaf Rosenberg för närvarande i Malmö« och meningen var att far skulle lämna det till honom per-

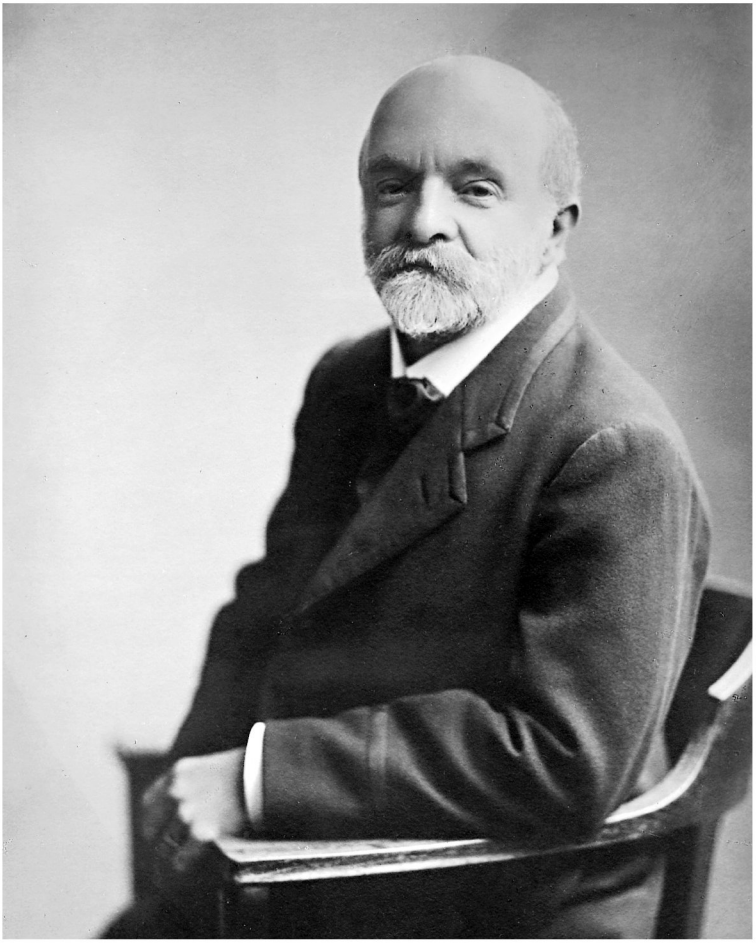
Familjen Rosenberg på Bosjökloster 1893 (trol.). Hilda sitter med Hilding i knät, Carl Magnus till höger med Axel. Stående från vänster: Gustaf, Hilma och Johan. Sittande: Sigvard och Frida. Tillhör familjen Rosenberg/Glaumann.

sonligen, men far lade brevet i en brevlåda. Ödet hjälpte postverket, ty min bror Johan, där far bodde, hade en vän som var brevbärare, och när far var sysselsatt med att hitta mina lappar kom brevbäraren med Gustafs brev. Det blev för mycket och jag fick min fiol.

16 Så fick han ta fiollektioner för kantorn i bygden, men det blev med tiden ändå pianot som hamnade i första rummet. Förutom det egna utforskandet fick han undervisning av Gustaf, och det ledde till att han 1909 kunde resa till Kalmar och ta organistexamen. Därefter vikarierade han som kantor på olika ställen i Skåne med utgångspunkt från Trelleborg, dit familjen nyligen hade flyttat. Han fortsatte sina pianostudier med lektioner för pianisten John Heintze i Malmö, spelade fiol i en orkester i Trelleborg och arrangerade tillsammans med cellisten Oscar Winberg egna konsertturnéer i Skåne.

Så småningom fick han ett längre vikariat i Östra och Västra Vemmenhögs församlingar. Där bildade han en kör och fick många vänner, men vistelsen blev ändå inte långvarig. Större utmaningar lockade, och han fick rådet att resa till Stockholm för att studera för pianopedagogen Richard Andersson. Denne drev sedan 1886 en privat musikskola vid sidan av Musikkonservatoriet, och tack vare ett lån från en av körmedlemmarna kunde den unge Rosenberg hösten 1914 ta tåget till Stockholm för att provspela för den kände pedagogen.

Med bly i knävecken gick jag uppför trapporna, Brunnsgatan 28, andra våningen, och ringde djärvt på. En liten vänlig man som skulle komma att betyda så mycket för mig bad mig komma in i sitt musikrum. Jag minns inte vad jag spelade men säkerligen också något litet



Richard Andersson.
Tillhör familjen Rosenberg/Glaumann.

klaverstycke som jag själv komponerat. Det måste ha varit mitt starka behov att uttrycka mig genom tonerna som påverkade hans positiva omdöme. Jag skulle börja spela piano för en underlärare och studera harmonilära för Harald Fryklöf. Det stora äventyret började få konturer.

Efter ett par månader fick han Richard Andersson själv som lärare, och snart gick han som barn i huset hos Anderssons. Rosenbergs allmänna utbildning begränsade sig till de obligatoriska sex åren i folkskola, men i samband med att han kom till Stockholm började han läsa mycket. Här kom Anderssons bibliotek och litterära råd väl till pass. Han utvecklade ett stort intresse för skönlitteratur och filosofi. Bland annat hörde Romain Rollands stora musikerroman *Jean-Christophe*, som 1915 förlänade Rolland nobelpriset i litteratur, till Rosenbergs favoritlektyr under den här tiden. *Jean-Christophe* gjorde så pass stort intryck på honom att den i slutet av 30-talet fick bilda utgångspunkt för hans Symfoni nr 3, »De fyra livsåldrarna«. Mycket annat slukades också, och i brev från den här tiden nämner han bland annat Platon, Homeros, Schiller, Goethe, Zola, Spinoza, Oscar Wilde och Ralph Waldo Emerson. Den sistnämnde kallade han sin »älsklingsfilosof«, och Emersons skrifter fick stor inverkan på Rosenbergs livsåskådning.

Hösten 1915 sökte han in till kompositionsklassen vid Musikkonservatoriet med en nyskriven violinsonat, blev antagen och började studera kontrapunkt och komposition. Pianostudierna för Richard Andersson fortsatte även de, och efter ett tag ingick Rosenberg i lärarstaben vid skolan. I och med konservatoriestudierna kom komponerandet att ta fart på allvar. Han hade redan skrivit en hel del, mest små pianostycken och sånger, men

nu lockade de större formerna, och redan under sitt första konservatorieår skrev han en symfoni.

Att en förstaårselev tog sig an att skriva en symfoni var ganska ovanligt och väckte flera personers intresse. Dels fick han sin kompositionslärare Ernst Ellbergs gillande, och denne rekommenderade andra satsen till uppförande vid Akademiens avslutningskonsert det året – det var första gången Rosenberg fick höra ett eget
större verk spelas. Dels visade Richard Andersson symfonin för en av sina före detta elever, tonsättaren och dirigenten Wilhelm Stenhammar, som var och är en av de främsta tonsättare Sverige haft.

Stenhammar blev nyfiken på den unge Rosenberg, och det blev inledningen på ett mångårigt utbyte som varade ända fram till Stenhammars död 1927. Under flera år korresponderade Rosenberg med Stenhammar i Göteborg, sände honom verk till påseende och fick många insiktsfulla, om än inte alltid upplyftande, kommentarer tillbaka. »Det länder Er närmast till heder att Ni inte lyckats åstadkomma annat än ointressant musik till denna underligt stillösa och i mitt tycke tämligen osmakliga dikt«, fick han läsa angående sin melodram till Michael Dybecks dikt Dödsfången. Men i samma brev kommenterar Stenhammar också en pianokonsert: »Klaverkonserten däremot innehåller ju förträffliga saker, särskilt i finalen – Gud signe er för sidorna 108–113«. Den självkritiske Rosenberg tog dock allvarligt på anmärkningarna och brände så småningom båda verken. Stenhammar kom senare att uruppföra flera andra av Rosenbergs kompositioner, och under mitten av 20-talet, när Stenhammar för en tid bodde i Stockholm och verkade som operadirigent, tog Rosenberg lektioner i kontrapunkt för honom.

Det konstmusikliv som Rosenberg nu var på väg att bli en del av var en värld som hade sina begränsningar. Vid sekelskiftet 1900

fanns det bara en enda professionell orkester med regelbunden konsertverksamhet i Sverige. Det var hovkapellet i Stockholm, som i första hand var en operaorkester. 1905 bildades Göteborgs orkesterförening som den första egentliga symfoniorkestern i landet. Strax därefter började man diskutera att med statligt stöd bilda ytterligare symfoniorkestrar i mindre städer. Det resulterade i orkestrarna i Gävle, Helsingborg och Norrköping 1911–13, och vid samma tid fick Konsertföreningen i Stockholm en egen orkester. 1925 fick även Malmö en fast symfoniorkester. Regelbundna kammarmusikserier var det ännu ont om, men de började bli mer talrika och stadigvarande.

En liknande utveckling skedde på musikutbildningens område. Kungl. Musikaliska akademiens konservatorium i Stockholm hade i långliga tider varit den enda offentliga musikaliska utbildningsinstitutionen i landet. Men nu fick Malmö ett eget konservatorium 1907, och Göteborg följde efter 1917. Det fanns också privata skolor med hög standard – Richard Anderssons musikskola var en av dem – men akademiens konservatorium hade länge ensamrätt på att examinera musiklärare och musikdirektörer. Där fanns också den enda kompositionsutbildningen i landet.

Det var alltså ett musikliv i expansion, men koncentrationen till de större städerna var fortfarande hög, och den som ville komma någonstans måste till Stockholm. På det hela taget var det en liten värld där alla kände alla, och att tillhöra denna värld innebar att tillhöra en särskild kulturell krets. Det är bland annat ur den aspekten man ska se Rosenbergs behov av att tillägna sig den litterära bildning han inte fått under den korta skoltiden, även om det säkert också fanns ett genuint intresse bakom.

Och som så ofta i mindre, slutna sammanhang möttes ansatser till förnyelse med stor skepsis. Mot den internationella modernismen var man i allmänhet mycket misstrogen. Den bröt

inte bara mot musikaliska normer som betraktades som mer eller mindre heliga. Att den var just internationell var också ett skäl att ta avstånd ifrån den. Den allmänna inställningen var att den inhemska musiken skulle ha nationella rötter och framhäva de nationella särdragen. Detta är saker man ska ha i bakhuvudet, när man ser på Rosenbergs utveckling och hur han mottogs av musiketablissemanget under de tidiga decennierna.

I dag är Rosenberg känd som den musikaliska modernismens banbrytare i Sverige. Det betyder dock inte att han bara intresserade sig för modern musik och ville förkasta allt det gamla. Vid den här tiden hade hans intresse för den kontinentala modernismen ännu alls inte väckts. Under 10-talet tillhörde Brahms och Bruckner dem som utövade störst inflytande på honom, och intresset och respekten för Bach, Mozart och Beethoven – de som fängslat honom så i barndomen – behöll han under hela sitt liv.

Vid Richard Anderssons musikskola var man inte helt främmande inför nya strömningar, och där fick han även lära känna musik av Skrjabin och de tidiga atonala *Tre pianostycken* av Arnold Schönberg. Dessa gjorde dock inga starkare intryck på Rosenberg. Impulserna till nydanande skulle komma från annat håll.

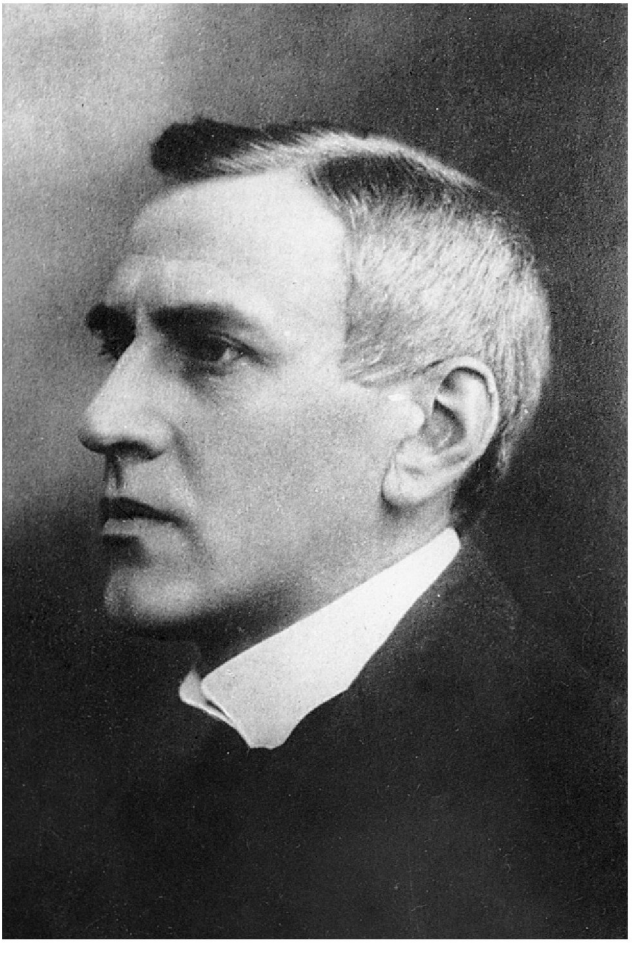
Den 1 mars 1917 uppfördes Jean Sibelius fjärde symfoni för första gången i Stockholm. Som så ofta var fallet med nyskriven musik blev den illa åtgången av kritikerna. Värst var, som vanligt, Dagens Nyheters recensent Wilhelm Peterson-Berger, som tyckte att symfonin framträdde som ett »buddistiskt svälthelgon, plågat av musikaliska hungervisioner«. Den fick honom att tänka på »en stilla dåre som sitter och småpratar och småfnissar för sig själv, otydligt och osammanhängande.« På Rosenberg fick verket en helt annan verkan. »Jag gick i flera dagar som i trans«, har han senare berättat för musikforskaren Bo Wallner. Sibelius

symfoni blev en fullständigt omvälvande upplevelse: »Det hänsynslösa kravet på att vara sig själv – utan tanke på form och tradition …« Han har flera gånger nämnt detta musikaliska möte som ett av de viktigaste i hans liv. Men, menade han också, »det är inte den unge konstnären i vilt, entusiastiskt uppror inför det nya som du ska se framför dig«. Det som grep så djupt var det förandligade i symfonin, det »eteriskt intensiva«.

> Nu skulle jag ta krafttag! Nu skulle det verkligen bli en Rosenbergs symfoni! Det var inte lätt ty först måste jag försöka övervinna Sibelius-symfoniens trollkraft.

Denna Rosenbergs symfoni tillkom huvudsakligen under sommaren 1917, en sommar han tillbringade med paret Andersson i deras sommarhem Solhaga i Sörmland. Trots att det var den andra i ordningen bär den i dag nummer »1«. Den första symfonin har sedermera dragits tillbaka och getts numret »0«. Där finns bara den långsamma satsen bevarad.

Liksom med det mesta han komponerade under den här tiden sände Rosenberg partituret till Stenhammar för påseende. Stenhammar hade många goda och berömmande ord att säga, men kom också med en hel del kritik. I ett brev december 1917 menade han att symfonin i det stora hela innehöll »en mängd verkligt förnämlig musik«, och han anade genast att Sibelius fjärde symfoni stått modell för verket. Stenhammar hade själv dirigerat denna symfoni i Göteborg 1915 och hyste stor beundran för den. »Ett förnämt mönster«, skriver han till Rosenberg, »men farligt«. Och även om han fann mycken god musik i Rosenbergs verk, var han inte tillfreds med helheten. Särskilt ställde han sig frågande inför den tredje satsen, som han tyckte var »ett rätt så makabert scherzo …, konstruktivt, intellektuellt«. Rakt på sak skrev han: »Denna tredje sats



Wilhelm Stenhammar.
Statens musiksamlingar.

fördärfvar för mig – tills vidare åtminstone – hela symfonien.« Rosenberg tog starka intryck av Stenhammars ord och beslutade sig för att skriva en ny tredje sats. Detta kom dock till stånd först våren 1919, och något uppförande blev det inte förrän 1921 – med Göteborgs orkesterförening under Stenhammars ledning.

Men Rosenberg var i slutet av 10-talet även sysselsatt med andra stora orkesterverk, framför allt tre naturlyriska orkesterstycken som gavs titeln *Tre fantasistycken*. Dessa komponerades 1918 och blev i och med uruppförandet av Stenhammar i Göteborg januari 1919 Rosenbergs första stora publik- och kritikerframgång – och även den sista på ganska många år. *Tre fantasistycken* hör till de Rosenbergverk som tillkommit genom litterär inspiration, i det här fallet Adolf Johanssons roman *De röda huvudena*. Musiken finns inte bevarad, men ett brev, där han ber vänner hjälpa honom att finna passande titlar till styckena, ger vissa inblickar såväl i vad det rörde sig om för musik som i hur starkt naturromantiskt Rosenberg kunde betrakta sin musik vid den här tiden. Han beskriver styckena så här:

> FÖRSTA STYCKET, A DUR: I soluppgången, med en vidsträckt blick över en vild och obändig natur. Ingen människa har satt sin prägel på densamma. Solen stiger allt högre och i skog och mark börjar det leva ett vildmarksliv. Man grips av den djupa stämning som vilar över allt. En dag är gången och solen sjunker i väster.

> ANDRA STYCKET: Naturstämning, dystert, vemodsfullt. En ensam människa som i nattens tystnad försöker fly in i sig själv. Långt bortom tid och rum. Han känner sig helt uppgå i naturens själ. Nattliga röster tala djupt till hans själ och allt tonar bort i en känsla av längtan.

TREDJE STYCKET: Ödemark, karg manlig, med kraft och styrka. En målmedveten strävan framåt omväxlande med en vemodstanke på det gångna, det som varit. Slutet kraftigt segervisst. Bakom allt ligger dock känslor som ord ej kan uttrycka.

Titlarna blev så småningom *Gryning – Solnedgång*, *Nattliga röster* och *Morgonen*.

Kritikerna var som sagt mycket positiva. Julius Rabe, som med tiden blev nära vän med Rosenberg, hade i Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning mycket beröm att komma med: »Rosenberg musicerar på det stora instrumentet orkestern som en överlägsen pianist på flygeln. Hans melodiska och harmoniska uppslag äro liksom födda med en bestämd instrumental dräkt, och det vidare utarbetandet av dem röjer en förbluffande erfarenhet av orkesterns möjligheter.« Han tillade dock att musiken uppvisade lite väl starka reminiscenser av Sibelius och andra, men avslutade: »Allt som allt bära hans nu uppförda stycken trots sin osjälvständighet obestridligt vittnesbörd om en ovanlig och sympatisk talang, som berättigar till förhoppningar om en rik utveckling.« Signaturen »S.« i Göteborgs Dagblad skriver: »Det är alldeles uppenbart att vi i Hilding Rosenberg fått en ny utpräglad tonsättarebegåfning af sällsynt talang – jag vågar inte använda ordet genialitet, även om jag känner en stark frestelse härtill – att räkna med.« Göteborgstidningens recensent är inte utan kritik, men även han huvudsakligen positiv: »Rosenbergs tre fantasistycken för orkester vittna om sin upphofsmans instrumentala begåfning och klangsinne, men lida också af en viss oro i den tematiska behandlingen, om de än i sista stycket: Morgonen bereda de angenämaste öfverraskningar i fråga om klanger och harmonier.«

Bara ett par veckor efter framförandet i Göteborg spelades

styckena också i Norrköping, den här gången under ledning av Rosenberg själv, som därmed gjorde sin debut som dirigent. Även här var recensionerna övervägande positiva, om än inte lika översvallande som i Göteborg.

I maj 1918 hade Richard Andersson gått ur tiden, 67 år gammal. Musikskolan som bar hans namn överlevde däremot, och Rosenberg fortsatte att verka som pianolärare där. Men han kunde inte försörja sig enbart på detta, och utan det stöd som Andersson gett honom fanns nu risken att han skulle bli tvungen att återvända till Skåne och söka kantorsvikariat. Men turligt nog hade han, också det via Richard Andersson, fått kontakt med en familj i Nora, som nu tog sig an honom och stödde honom ekonomiskt och socialt. Familjen hette Bomgren, och frun i familjen, Elsa, närde ett stort musikintresse och hade i unga år varit elev till Richard Andersson.

Familjen Bomgren blev under en tid som en andra familj för Rosenberg. Ett par månader under våren 1919 bodde han i deras stuga i närheten av Nora för att ostört få ägna sig åt komponerandet. Där påbörjade han bland annat en ny symfoni, den tredje i ordningen. Den blev dock färdig först året därefter, när Rosenberg befann sig i Dresden. Han umgicks redan med planer på att resa utomlands för att studera.

VIDARE LÄSNING

Den främsta informationskällan till Rosenbergs uppväxt är hans egen självbiografi *Toner från min örtagård*, Stockholm 1978. Han har också skrivit en artikel med titeln »Min skånska barndom« i *Sydsvenska Dagbladet Snällposten*, 19/11 1950. Den finns delvis återgiven i sammanställningen »Tankar – minnen« i *Nutida musik* 1961/62:4. Striktare biografisk information finns i artikeln om Rosenberg i *Svenskt biografiskt lexikon*.

I Bo Wallners *Stenhammar och hans tid* i tre band finns att läsa om Rosenbergs kontakter med Stenhammar. Det är över huvud taget en bok som är rik på informationer om svenskt musik- och kulturliv decennierna kring sekelskiftet 1900.

ÖVRIGA REFERENSER

Där inget annat angetts är citaten hämtade ur Rosenbergs *Toner från min örtagård*. Övriga citat är ur Rosenbergs brev till familjen Bomgren (i privat ägo), ur recensioner i *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning*, *Göteborgs Dagblad* och *Göteborgs-Tidningen* 16/1 1919 samt ur Wallner, »Rosenberg och 20-talet«, *Nutida musik* 1971/72:4.

Rosenberg, Vera Josephson och Siri Holmgren på vandring i Sachsiska Schweiz våren 1920. Tillhör familjen Rosenberg/Glaumann.

Dresden, Berlin och Paris 1920

Redan hösten 1918 hade Rosenberg funderingar på att resa till Tyskland för vidare studier, och tanken var då att söka sig till en dirigentskola i Sondershausen i Thüringen. Men första världskriget pågick fortfarande och därför fick sådana idéer tills vidare ligga på is. Ett år senare fick planerna nytt liv, och fortfarande var avsikten att i första hand studera dirigering. I oktober 1919 skriver han till Bomgrens:

> Den avsiktliga resplanen är att i Tyskland studera och utveckla mig, och då närmast i Dresden för att ägna den första tiden åt studiet av dirigeringskonst och möjligen även kontrapunkt och komposition. ... Mitt mål är att grundligt studera ett gammalt kulturlands musikaliska konstskatter i alla de former jag anser kunna utveckla och föra framåt.

Hans avsikt var alltså att i första hand studera dirigering och tillägna sig den kulturtradition Tyskland hade att erbjuda. Det kom han också att göra, men resan skulle dessutom bjuda på oväntade upplevelser som fick omvälvande inverkan på Rosenbergs musikuppfattning. Och även på det personliga planet fick resan största betydelse.

I Dresden befann sig redan två av hans gamla studiekamrater från Richard Anderssons musikskola, Vera Josephson och Siri Holmgren. De gick som elever till pianopedagogen Richard

Buchmayer. Rosenbergs beslut att fara till just Dresden kan mycket väl ha berott på dem. Genom Vera Josephsons förmedling fick han en inbjudan att studera dirigering för Kurt Striegler, som var kapellmästare vid operan i Dresden och en väl ansedd lärare. Han reste ut i mitten av januari 1920 och började snart studera såväl dirigering för Striegler som pianospel för

Richard Buchmayer. Under vistelsen kom han och Vera allt närmare varandra, och under våren bestämde de sig för att förlova sig. De gifte sig i Stockholm i augusti 1921.

Resan till Dresden var Rosenbergs första resa ut i världen, och han mötte ett Tyskland som fortfarande var i färd med att försöka återhämta sig efter den förödelse första världskriget hade inneburit. Hans brev hem till Sverige handlar bland annat om detta. I ett offentligt brev, som publicerades i Nora Stads och Bergslags Tidning, läser man till exempel:

> På kvällarna är det rätt mörkt, ty belysningen är dålig. Pengarna ha ju föga värde och allt är fruktansvärt dyrt; om man kastar en blick i en tidning, så är flera sidor upptagna av annonser om att guld, silvermynt och guldplomberade tänder uppköpas till högsta pris. Man betalar ända till 200 mark och däröver för ett guldstycke på 20 mark.

Den svenska valutan stod visserligen högt i kurs, men det innebar inte att man kunde leva i sus och dus.

> Går man förbi en af de större matvaruaffärerna, står där en kö af människor, som med lystna blickar betraktar godsakerna, ty allt finnes i dessa affärer, men till oerhörda priser. All handel med smör är dock numera strängeligen förbju-

> den … Tändstickor har man svårt att få köpa, för en främling ställer sig detta nästan omöjligt. Jag hade den turen att en kväll på gatan få köpa två små askar af en liten pojke med villkor, att jag äfven köpte en ask lanolin! Alltsammans kostade 80 pfennig, vilket man lycklig och glad betalade.

Någon nöd gick det dock inte på dem, mycket tack vare matsändningar från Sverige.

Målet med resan gällde dock musikstudier och att insupa kulturlivet. Vad gäller det sistnämnda var det klassikerna som stod i fokus. Vera Josephsons pensionatsvärdinna var angelägen om att de skulle lära känna den tyska dramatiken, och de gick ofta på teatern för att se pjäser av Goethe, Schiller, Hebbel och andra. Att Rosenberg stundtals tog starka intryck av detta går inte att ta miste på. Efter en uppsättning av Goethes *Faust* skriver han ett översvallande brev, som också visar något av hans filosofiintresse:

> Du jag har haft en oerhört stor upplevelse – jag har gjort »Faust« till min egendom. Underbart! Förstår du? Jag har upptäckt Faust! I söndags var jag och såg Faust första gången utan musik. Jag förstår ej hur en människa kan vara så idiotisk och skriva musik till Faust. … Jag har ej känt något dylikt sen jag upptäckte Spinoza.

Konstmuseer frekventerades också gärna och naturligtvis konserter. Även här var det den traditionella konstmusiken som stod i fokus. Han nämner särskilt musik av Wagner, Richard Strauss, Tjajkovskij, Brahms, Schumann och Beethoven.

Breven från Dresden ger inte intryck av att Rosenberg i första hand sökte de nya strömningarna i konst, litteratur och musik. Det enda han kommenterar om nyare strömningar är ett indi-

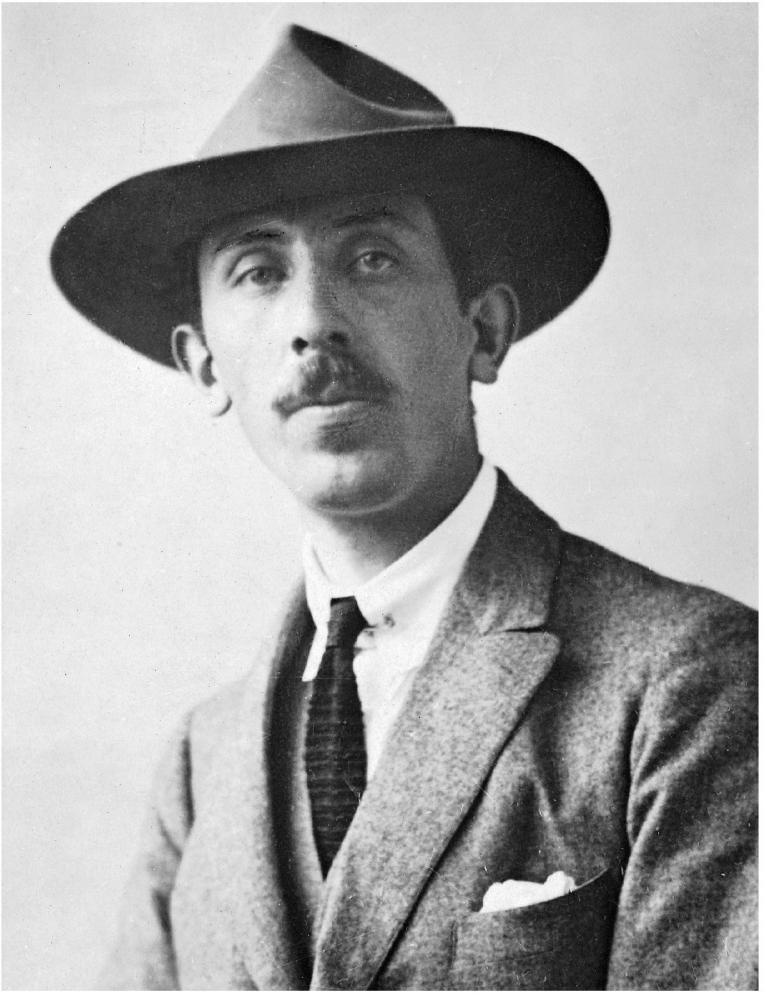
rekt möte med dadaismen, och det han skriver visar inte på någon större uppskattning:

> Vera och Siri voro på ett möte häromkvällen där det gick hett till. Det var några skojare som kallar sig för Daddasofer och de vilja låta göra gällande att all gammal kultur är humbug. Goethe, Schiller och Beethoven kalla de stora skojare. … Sådant är annars sällsynt här i Dresden. I Berlin är det nog tämligen vanligt.

Intresset för det nya tycks ha kommit först så småningom, och särskilt kom mötet med ett verk av en av den musikaliska modernismens främsta förgrundsgestalter, Arnold Schönberg, att få betydelse. Han drar sig i sin självbiografi till minnes:

> På en av konserterna uppfördes Arnold Schönbergs Kammarsymfoni. Det blev en skakande upplevelse, så stark att jag inte minns vad som mera spelades på denna konsert. … Den närmaste tiden efter denna – jag tvekar inte – omvälvande upplevelse var jag nog ingen trevlig studiekamrat för Vera och Siri. Schönbergs musik kändes som ett klubbslag som tycktes mig vända upp och ned på gängse begrepp om hur man skriver musik. Jag grep med häftig iver notpennan och började söka mig själv med större intensitet än någonsin förr.

Detta var i maj 1920, och Rosenberg hade just avslutat en stor symfoni i Ess-dur, som senare drogs in. Mötet med Schönbergs musik förde nu in honom på nya vägar. Efter att under senare delen av 10-talet huvudsakligen ha komponerat stora orkesterverk började han nu vända blicken mot kammarmusiken och tog



Hilding Rosenberg i början av 1920-talet.
Tillhör familjen Rosenberg/Glaumann.

sig genast an att skriva en stråkkvartett, en genre han tidigare inte hade prövat på. Efter ett par veckors arbete med kvartetten skriver han i ett brev:

> Och så skriver jag nu en stråkkvartett och efter vad jag redan skrivit så ser jag att Trean [symfonin i Ess] var det sista i den arten som jag hitintills skrivit. Känner mig mera självständig men kommer nog att möta mycken oförståelse genom att det är så mycket nytt i både harmonik och melodik. För min komposition har denna tid i Dresden även haft stor betydelse. Det ser jag nu.

Aningen om att han skulle möta mycken oförståelse kom minst sagt att besannas vid uruppförandet i Stockholm ett par år senare.

Efter upplevelsen av Schönbergs kammarsymfoni tycks Rosenberg ha börjat söka mer aktivt efter ny musik. I juni var han en tid i Weimar, där han bevistade en musikfest med huvudsakligen modern tysk musik, bland annat ännu ett verk av Schönberg: *Fem orkesterstycken* op. 16. Under sommaren fick han också tillfälle att studera Berlins musikliv, som han tyckte var »betydligt livligare än i Dresden, i synnerhet när det gällde ny musik«.

De ursprungliga resplanerna gällde bara ett halvår i Dresden, men under vistelsen bestämde han sig för att också vara några månader i Paris för att få uppleva det franska musiklivet. Sommaren tillbringades i Berlin, och mot hösten reste han ensam vidare till Paris. Där studerade han inte för någon och hade inte heller samma möjligheter att gå på museer och konserter. De huvudsakliga musikupplevelserna fick komma genom partiturstudier och ur den rikhaltiga, ofta avancerade, kafé- och restaurangmusiken. Han erinrar sig i memoarerna:

> Något väckelsemöte som i Dresden med Schönbergs Kammarsymfoni upplevde jag inte i Paris men väl en fördjupad förståelse för den franska impressionismen. Detta också tack vare studier i konservatoriets bibliotek, där jag bekantade mig med Debussys, Ravels och »Les Six's« partitur. Jag hade fått veta att man på en viss restaurang kunde höra en trio spela nyare fransk musik. Det blev upprepade besök och via ett billigt franskt vin, anpassat efter min kassa, drack jag mig till bekantskap med en del ny musik utanför konsertestraden.

En del konserter kunde han dock bevista, främst tack vare de kontakter han fick via musikkonservatoriet, och han fick också uppleva en del av de högljudda protester som då och då förekom på konserter med ny musik i Paris. I ett offentligt brev till Trelleborgs Allehanda skriver han om en konsert där Darius Milhauds *Suite symphonique* framförts:

> Första stycket åhördes under tystnad men efter detta bröt det löst och andra stycket hörde jag inte mycket av ty bakom mig satt en person, som visslade så det slog lock för öronen. Man höll tal för och emot, tjöt och skrek samt höll ett förfärligt oväsen. Slutligen vände sig kapellmästaren till publiken och frågade om han fick fortsätta samt bad i så fall publiken vänta med sina demonstrationer till efteråt. Därefter intonerade orkestern det tredje stycket, en Pastoral som jag för min del fann betagande genom sin läckra rytm och raffinerade instrumentation.

I Paris fanns vid den här tiden ett stort antal skandinaviska konstnärer, författare och musiker, men eftersom Rosenberg så has-

tigt bestämt sig för att resa dit hade han inte hunnit ta kontakt med dessa. Bland svenskarna var det i stort sett bara Svenska baletten, som då utgjorde en inte oviktig institution i det parisiska kulturlivet, som han fick kontakt med. Tonsättarna Gösta Nystroem och Moses Pergament, som befann sig i Paris vid den här tiden och som han senare blev nära vän med, träffade han däremot inte. Den enda svenska tonsättarkollega han mötte var den gamle studiekamraten Viking Dahl, som precis fått sin balett *Maison de fous* (Dårhuset) uppsatt av Svenska baletten.

I det stora hela tycks Parisvistelsen ha satt mindre spår än tiden i Dresden och Berlin, och det framgår att han ännu var ganska främmande för den franska musiken. Ett brev till Julius Rabe ger några inblickar i detta:

> Jag är nu i Paris och försöker modigt svälja alla parallella oktaver och kvinter som den franska musiken bjuder på kryddat av parfym och smink och Gud vet vad – men för övrigt förtjusande omedelbart och barnsligt för en nordbo, och jag känner mig också som en viking på härnad samt försöker ta med mej så många erfarenheter som möjligt till gamla Sverige.

Under hela vistelsen skrev han också på den stråkkvartett han påbörjat i Dresden, och han kunde i slutet av hösten lägga sista handen vid partituret med orden »Fine Paris 1920«.

VIDARE LÄSNING

Även här är Rosenbergs egen självbiografi *Toner från min örtagård* att rekommendera. Några ytterligare upplysningar om vad han gjorde under resan finns i Per Olov Broman, *Kakofont storhetsvansinne eller uttryck för det djupaste liv? Om ny musik och musikåskådning under svenskt* 1920-*tal, med särskild tonvikt på Hilding Rosenberg*, diss. Uppsala 2000.

Om franska influenser i Rosenbergs musik skriver Anders Edling kortfattat i *Franskt i svensk musik* 1880–1920. *Stilpåverkan hos Parisstuderande tonsättare och särskilt hos Emil Sjögren*, diss. Uppsala 1982.

ÖVRIGA REFERENSER

De citat som inte är ur självbiografin är i det här kapitlet samtliga hämtade ur brev från Rosenberg. Dels brev till familjen Bomgren (i privat ägo), dels till Julius Rabe (Statens musikbibliotek, Stockholm) samt offentliga brev till *Nora Stads och Bergslags Tidning*, 5/3 1920 och *Trelleborgs Allehanda* 20/11 1920. De offentliga breven återges i sin helhet i Broman, *Kakofont storhetsvansinne eller uttryck för det djupaste liv?*

Genombrottsåren

STRAX FÖRE JUL 1920 återvände Rosenberg till svensk jord och den vanliga vardagen. Till en början bosatte han sig i Göteborg och försökte göra sig ett namn där, kanske med det positiva mottagandet av *Tre fantasistycken* i bakhuvudet, men utan större framgång. Han var trots allt okänd i staden och saknade i stort sett kontakter där. Kassan fick drygas ut genom att han skrev recensioner i Göteborgstidningen, vilket han i sina memoarer omtalar som »enbart deprimerande«. Under en kort tid jobbade han också som restaurangmusiker i Gävle, inte heller det en syssla som han fann mycket nöje i. Det blev så småningom Stockholm som blev den permanenta vistelseorten. Under sommaren gifte han sig med Vera Josephson och de flyttade in i en lägenhet på Karlbergsvägen 73. I och med giftermålet kom han in i en familj som tillhörde Stockholms kulturelit. Den ene svågern, Gunnar, drev en bokhandel som hörde till de största i Stockholm. Han var också ordförande i Mosaiska församlingen. Den andre, Ragnar, var konst- och arkitekturhistoriker och författare. Mellan 1929 och 57 var han professor i konsthistoria i Lund och 1948–51 dessutom chef för Dramatiska Teatern i Stockholm. I släkten ingick även konstnären Ernst Josephson och (fr.o.m. 1923) Gunnars son Erland, som kom att bli en av Sveriges mest firade skådespelare. Själva fick Rosenbergs två döttrar, Margita 1924 och Ann Sofi 1927.

Under 20-talet fick Rosenberg försörja sig på en rad olika verksamheter. Han ingick i lärarstaben vid Richard Anderssons musikskola och hade även elever privat. Han var flitigt anlitad som ackompanjatör vid romansaftnar och liknande och hade spridda uppdrag som dirigent. Vidare gav han ut musik för pianopedagogiskt bruk i serien »Richard Anderssons Musikskolas studiebibliotek«. Det är utgåvor av huvudsakligen barockmusik av vid den tiden ganska okända tonsättare – bland annat François Couperin, Jean-Philippe Rameau och Domenico Scarlatti – samt även ett par svenskar: Joseph Martin Kraus, Johan Helmich Roman och Franz Berwald. Detta visar på något av Rosenbergs nyfikenhet på okänd musik och hans intresse för barocken. Slutligen var han dessutom under ett par år biograforganist vid Röda Kvarn. Det var ju fortfarande stumfilmens tid, och Röda Kvarn i Stockholm hade försett sig med en orgel som annonserades som den tredje största i Sverige. »Hela orgeln drives elektriskt av i källaren placerade motorer och genom cirka 3 000 elektriska ledningar verkställas organistens musikaliska intentioner medelst ett otal elektromagneter nere i ställverket«, kunde man läsa i Svenska Dagbladet. Biografen hade också en egen orkester som då och då gav konserter.

Trots allt detta var det komponerandet som var hans huvudsakliga sysselsättning, och en lång rad kompositioner tillkom under 20-talet. Han kom senare att återvända med kritiska blickar till det han gjort under decenniet, omarbetade en hel del och kasserade även flera verk. Vissa kompositioner är kända enbart till namnet. Och mycket tack vare sin rikhaltiga produktion hörde han till de svenska tonsättare som uppfördes mest.

Att Rosenberg i Dresden avslutade en symfoni och påbörjade en stråkkvartett är symptomatiskt för den inriktning hans kom-

ponerande nu tog. I stället för den tonvikt han under 10-talets slut lagt på storskaliga orkesterverk som symfonier och konserter, hamnade koncentrationen på det kammarmusikaliska området. En trio för flöjt, violin och viola modellerades 1921 efter ett verk av Max Reger och fick ett flertal framföranden. Samma år skrev Rosenberg en solosonat för violin, som blev det första av hans verk som kom ut i tryck. Ett flertal verk för duobesättning, det vill säga piano och soloinstrument, tillkom: en cellosonat, en flöjtsonatin, en svit för violin och piano, som han själv framförde tillsammans med violinisten Charles Barkel. Det finns uppgifter om inte mindre än tre sonater för violin och piano och en ytterligare svit för besättningen, men bara en sonat har bevarats i fullbordat skick. Stråkkvartetten från Europavistelsen följdes 1924 av en andra, och den tredje kom två år senare. Den fullständiga listan över kammarmusikverk är längre, och här finns en hel del spännande musik som sällan eller aldrig framförs.

En hel del verk för piano tillkom också: fyra pianosonater, en svit och ett par samlingar småstycken under rubrikerna *Plastiska scener* – tillägnade hustrun Vera, som även hon var en god pianist – och *Elva små föredragsstudier*. De sistnämnda var främst skrivna för pianoelever och är ett uttryck för det intresse att skriva för pedagogiskt bruk som fanns hos många tonsättare i Rosenbergs generation, och som bland annat resulterat i Béla Bartóks *Mikrokosmos*, Igor Stravinskijs *Les cinq doigts* (De fem fingrarna) och Paul Hindemiths *Ludus Tonalis*.

Pianosonaterna är intressanta på många sätt. Till det yttre spänner de över ett brett uttrycksområde. Den första med ett böljande, drömmande men mycket intensivt uttryck som många associerat med Skrjabin. Den andra stramt klassisk, den tredje skir, genomskinlig och lekfull och den fjärde robust med barocka drag. Samtidigt har de mycket gemensamt i att de alla tar ut-

gångspunkt i traditionen men söker olika sätt att komma vidare. De visar därmed på den utvecklingslust och experimentglädje som kännetecknar Rosenbergs 20-tal.

Vokalmusiken odlade han inte särskilt, men ett par små samlingar av sånger med pianoackompanjemang finns i 20-talsproduktionen, och till de piggaste verken från den här tiden hör en *Pastoral* i fem satser för sopran, flöjt, klarinett och viola till naturlyriska texter av Vilhelm Ekelund, som vuxit upp i samma trakt av Skåne som Rosenberg.

Även de orkesterverk han komponerade var i mindre format: en kammarsymfoni (som inte lånade mycket mer än namnet från det Schönbergverk som gjort så stort intryck på honom i Dresden), en violinkonsert och två *Sinfonie da chiesa*, det vill säga kyrkosymfonier, tillkom i mitten av 20-talet. De senare hade ingenting att göra med barockens »Sonata da chiesa«, även om Rosenberg hade stort intresse för barockmusik, utan fick sitt namn utifrån sina inspirationskällor. I det första fallet kom upprinnelsen till verket under ett besök i katedralen i Como i Italien, där glasmålningarna gjorde stort intryck på honom. Den andra skrevs efter födelsen av hans första dotter, Margita, i juli 1924, och har en koralmelodi som tema i sista satsen: Vänligt över jorden glänser.

Rosenberg hade under 20-talet inga större problem att få sina verk framförda. Åtminstone orkesterverken togs vanligtvis emot av Konsertföreningen i Stockholm inom ett par år efter att de komponerats. För kammarmusiken fick man söka andra lösningar, och där kom en nystartad internationell förening att spela en stor roll.

ISCM – *International Society for Contemporary Music* (på svenska ibland kallat ISSM – Internationella sällskapet för samtida

Rosenberg som biograforganist på Röda Kvarn i Stockholm 1922.
Tillhör familjen Rosenberg/Glaumann.

musik) bildades i Salzburg i samband med en musikfest sommaren 1922. Avsikten med föreningen var att verka för framförande och spridande av nyskriven musik, eftersom den nya musiken ofta hade svårt att komma upp på de traditionella konsertestraderna. Sällskapet organiserades så att varje medlemsland hade en egen sektion, som gav konserter på hemmaplan. Dessutom skulle man träffas varje år för en stor internationell musikfest. Arrangemanget slog väl ut och har bestått ända till i dag.

Sten Broman har ofta framställt sig själv som initiativtagaren till den svenska sektionen av ISCM, men det är inte helt sant. De som från början låg bakom var musikforskaren Gunnar Jeanson och Eric Bengtsson, sedermera chefdirigent för Gävleborgs symfoniorkester. Med Jeanson som ordförande bildades sektionen i Stockholm hösten 1923. Rosenberg var aktivt inblandad från starten, liksom även tonsättarkollegan och kritikern Moses Pergament. Sten Broman kom in i bilden något år senare och bildade 1925 en sydsvensk avdelning med säte i Lund. När Stockholmssektionen upplöstes 1932, blev den sydsvenska den enda i Sverige och Sten Broman således ordförande för hela den svenska sektionen, en post han innehade ända fram till 1962.

Genom den svenska sektionen av ISCM lärde Rosenberg känna några av de viktigaste vapendragarna för den nya musiken under flera decennier framöver: Gunnar Jeanson, som bland annat var konserthuschef i Stockholm från 1933 fram till sin tidiga död 1939, Moses Pergament, som vid sidan av sin tonsättargärning blev sin generations mest inflytelserika kritiker, och Sten Broman, som hade många järn i elden. Han var verksam som tonsättare, musiker, kritiker, skriftställare, programledare i radio och TV med mera, och han var även en betydelsefull debattör.

Rosenberg fick sju egna verk framförda på ISCM:s Stockholmssektion, och själv deltog han ofta i framföranden av andras

verk som pianist och dirigent. Bland annat dirigerade han 1924 den kammarsymfoni av Schönberg som han hade tagit så starka intryck av i Dresden fyra år tidigare. Stockholms musiketablissemang i allmänhet ställde sig dock rätt negativt till denna »påtagligen oppositionella förening«, som en recensent uttryckte saken efter första konserten, och efter nio säsonger med ganska glest besökta konserter var man tvungen att ställa in verksamheten. De inblandade hade då fått ta emot en hel del glåpord från Stockholmspressens kritiker, och detta hörde till rutinen för Rosenberg under 20-talet över huvud taget.

Rosenbergs andra symfoni (numera kallad »nr 1«) fick sitt uruppförande i Göteborg medan han ännu bodde där, närmare bestämt den 10 april 1921. Även den tredje symfonin i Ess-dur var planerad att framföras, men detta ställdes in på grund av tekniska svårigheter, och symfonin kom aldrig mer till uppförande. Till andra symfonin var recensenterna i Göteborg välvilligt inställda, precis som med *Tre fantasistycken* två år innan. Någon succé blev det däremot inte. Recensenterna använde formuleringar som »stor begåvning«, »intressant«, »rikt på idéer«, men de menade också att verket var »diffust och konturlöst«, »osammanhängande och brokigt« och att det var »svårt att finna någon enhetlig form«. I januari 1922 framfördes symfonin i Stockholm, med liknande reaktioner. Recensenterna erkände talang och begåvning men menade att symfonin på det hela taget var för oenhetlig och rapsodisk.

Under de första åren av 20-talet räknades Rosenberg alltså till den skara lovande begåvningar som vissa hyste förhoppningar för och andra såg misstroget på. Detta fick en ny vändning 1923, då det var dags för den stråkkvartett han skrivit i Dresden och Paris att få sitt uruppförande. Kvartetten tillägnades Wilhelm

Stenhammar på dennes 50-årsdag den 7 februari 1921. Men till skillnad från alla de verk Rosenberg sänt Stenhammar under 10-talet och fått utförlig kritik på, god som dålig, sa Stenhammar den här gången inte ett ord. Så småningom skickade han ett telegram som tackade för kvartetten, men han kommenterade den inte alls. Detta gjorde Rosenberg både ledsen och osäker. Väl medveten om att det fanns mycket nytt i både harmonik och melodik i den började han tvivla på sitt verk och släppte inte fram den till uppförande förrän han gjort en omarbetning.

Den 6 mars 1923 var det dags för dåtidens mest namnkunniga svenska stråkkvartett, Kjellströmkvartetten, att framföra stycket i KFUM:s hörsal i Stockholm. Kvartetten fick ett mottagande som gått till historien som en av de mest rabiata utskällningar ett svenskt musikverk någonsin fått, vilket fått vissa att sätta detta datum som dagen då den musikaliska modernismen på allvar gjorde sitt inträde i Sverige. Peterson-Bergers ord i Dagens Nyheter dagen efter har blivit smått klassiska:

> Med slutnumret öppnade sig helvetet för alla. Det hade formen av en stråkkvartett av Hilding Rosenberg. Jag kände honom hittills endast som upphov till några beskedliga romanser. Men 1920 greps han av det kakofona storhetsvansinnet och gav ifrån sig denna stråkkvartett, som på håret liknar de amerikanska, engelska, tyska, italienska kakofonisternas alster. … Vad vinner det hittills aktade sällskapet [Kjellströmkvartetten] med dylika musikaftnar? Att den moderna kakofonismen är en gamängaktigt maskerad impotens, det veta vi ju nu. För den saken behöver man inte stänga in aningslösa människor i en hemsk lokal och tortera dem till samma vanvett som musiken uttrycker. Och inte ökar det väl auktoriteten och publiksympati-

Wilhelm Peterson-Berger.
Statens musiksamlingar.

erna att uppträda som fyra förrymda konradsbergare, där de med nit och stiltrohet återge en femtes barbariska och nattomtöcknade fantasier.

Konradsberg var ett mentalsjukhus på Kungsholmen i Stockholm.

Ett par av recensenterna fann visserligen intressanta aspekter i kvartetten och menade att Rosenberg borde ha framtiden för sig, men de flesta var av samma mening som Peterson-Berger. I Svenska Morgonbladet stod att exempelvis läsa: »Så kom Rosenbergs 'stråkkvartett' och med den ett av de värsta pinoredskap för stackars öron, som kan tänkas. Det vore lönlöst att försöka beskriva smörjan, som Kjellström-kvartetten gjort sig mödan att inöva. Tror hr Kjellström, att han gläder mänskligheten med framförandet av dylika osmakligheter?« Och krönikören i den högt ansedda kulturtidskriften Ord och Bild skrev: »En stråkkvartett av H. Rosenberg hör hemma i en enskild krets, ett mer upprörande, fult, nerv- och öronpinande verk kan knappast tänkas. Som de olika satserna utan uppehåll slöto sig till varandra, var det ej möjligt att avvika, man måste hålla ut till 'the bitter end'. En åhörare yttrade vid utgåendet högt sitt missnöje att det ej fanns censur på sådan musik likaväl som på biografer.«

Från den dagen var Rosenberg känd, eller kanske snarare ökänd, som »ultramodernismens« representant i Sverige, och då ska man komma i håg att redan »modernism« användes som ett skällsord av de flesta. Bemötandet av Stockholmspressen förblev i stort sett detsamma genom hela decenniet, även om inget annat enskilt verk mötte så stort motstånd som kvartetten. »Måtte detta foster av en förryckt hjärna för alltid försvinna från Konsertföreningens program«, fick Rosenberg läsa efter uruppförandet av hans *Variationer och Passacaglia* för stor orkester 1925,

och liknande exempel kan man hitta efter praktiskt taget vartenda nytt verk.

Däremot kunde mottagandet se helt olika ut i olika städer. Rosenberg ger i sina memoarer själv exempel på hur olika hans *Sinfonia da chiesa nr* 2 från 1924 uppfattades i Stockholm respektive Helsingborg. Det som Stockholms Dagblads anmälare menade var »ett verkligt lidande att åhöra« fick Öresunds-Postens att utbrista: »Är Rosenbergs övriga verk av samma klass som denna hans 'Sinfonia da chiesa nr 2', då förstår åtminstone inte undertecknad belackarna: här står vi inför ett moget och fulländat konstverk av personlig och utkristalliserad form samt präglat av det högsta tekniska och artistiska mästerskap.«

När Rosenbergs verk då och då framfördes utomlands, fick han också en helt annan respons än därhemma. Om den andra stråkkvartetten skrev Stockholmskritikerna inte stort mer förstående än om den första, och vissa excellerade i hånfullheter om »kacklande höns« och »framställning av människans själstillstånd vid påkommande tandvärk«. När samma kvartett framfördes vid en musikfest i Kiel 1926 finner man i stället prov på recensioner med en helt annan infallsvinkel och recensenter som inte bara tar verket på allvar, utan dessutom skriver utifrån musikalisk sakkunskap: »Hans andra stråkkvartett op. 23 är visserligen inte radikalt atonal, men löser dock de harmoniska förbindelserna genom den linjära stämföringen i yttersatserna. Ett utomordentligt klangligt infall är andantinot: över två skira ackord (con sordino) som pendlar fram och tillbaka sjunger första violinen en skör, recitativisk melodi. Fulla av kraft och eld är de pregnanta temana i den fugerade finalsatsen, som starkast övertygar om tonsättarens formella och satstekniska begåvning.«

Detta visar inte bara att anmälarna i Stockholm var ovanligt konservativa. Det var också inne bland dem att håna och förlöj-

liga både musiker och tonsättare, särskilt då unga oerfarna sådana. Här hade Peterson-Berger bildat skola med sarkastiska elakheter ända sedan sekelskiftet och fått andra recensenter att följa efter.

VIDARE LÄSNING

En översikt över Rosenbergs 20-tal, bland annat med en genomgång av hur recensenterna behandlade honom ges i Bo Wallner, »Rosenberg och 20-talet«, *Nutida musik* 1971/72:4. En genomgång av verken finns i tonsättaren Sven-David Sandströms uppsats *Hilding Rosenberg som kompositör i 1920-talets Stockholm*, Inst. för musikforskning, Stockholms universitet 1967. Vidare behandlas Rosenbergs 20-tal ur flera aspekter i Per Olov Broman, *Kakofont 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. Svenska ISCM:s verksamhet tas upp i Wallners »ISCM-konserterna i Stockholm 1923–1931«, *Svensk tidskrift för musikforskning* 1957. Slutligen är Rosenbergs självbiografi *Toner från min örtagård* naturligtvis informativ även för tjugotalet.

INSPELNINGAR

De tre första stråkkvartetterna finns inspelade (i sina omarbetade versioner från 1955/56) i Caprice serie med Rosenbergs samtliga kvartetter, på CAP 21352, CAP 21354 och CAP 21379.

Mats Widlund har spelat in samtliga pianoverk på två CD: Daphne 1001 och 1003. Pianosonaterna 1, 2 och 4 samt *Plastiska scener* finns även med Øyvind Sørum på MAP CD 05 och tredje pianosonaten med Tom Ernst på MAP CD 9027. Sonaterna 1 och 2 finns även i äldre upptagningar på LP av José Ribera respektive Lucia Negro.

Cellosonaten har spelats in av Mats Lidström och Bengt Forsberg på Caprice, CAP 21460. Sviten för violin och piano från 1922 framförs av Semmy Stahlhammer och Elisabeth Boström på nosag CD 4049, och fjärde satsen ur samma svit finns i en inspelning från 1935 med Rosenberg själv vid pianot i CD-boxen »Rosenberg spelar Rosenberg«, Caprice CAP 21507. På denna CD finns även violinkonserten från 1924 med Rosenberg som dirigent och Charles Barkel som solist.

Sviten över svenska låtar för stråkorkester finns i två inspelningar: med Camerata Roman på Intim musik IMCD 027 och med Deutsche Kammerakademie Neuss under Johannes Goritzki på cpo 999 573-2.

ÖVRIGA REFERENSER

Recensioner i Göteborgspressen 7/4 1921 och Stockholmspressen 23/1 1922 samt i *Kieler Zeitung* 19/6 1926. Artikel om Röda Kvarns orgel i *Svenska Dagbladet* 21/3 1922.

Traditionen

Som framgått av det förra kapitlet betraktades Rosenberg av stora delar av 20-talets musiketablissemang som en traditionsomstörtare, och under efterkrigstiden har han blivit ansedd som den musikaliska modernismens stora banbrytare i Sverige. Just förhållandet till traditionen är en av kärnpunkterna i modernismen. Därför kan det vara på sin plats att titta litet närmare på Rosenbergs relation till traditionen – dels hur hans musik förhåller sig till den, dels vad han själv har sagt om detta förhållande.

Våren 1931 blev Rosenberg inbjuden att hålla ett föredrag om den nya musiken vid Musikhistoriska föreningen i Uppsala. Det var första gången någon bad honom uttrycka sig i ord i stället för i toner, och det blev upptakten till en föredragsverksamhet som under 40-talet var ganska flitig. Föredraget fick en hel del uppmärksamhet och gavs långa recensioner i dagspressen, inte bara i Uppsala utan också i Stockholm, vilket visar att Rosenberg under den gångna tioårsperioden hade blivit ett namn som beaktades, även om han fortfarande var omstridd. Det antyder också något av den offentlighet konstmusiken hade på den här tiden. Ett föredrag av en tonsättare väcker knappast dagstidningarnas intresse i dag.

Stridbarheten från Rosenbergs sida märks i föredraget. Han uttrycker sig ofta i tillspetsat polemiska yttranden, något som han kom att skratta åt, när han senare i livet drog sig det till minnes. Men de grundläggande åskådningar som han gav uttryck för

kom han att behålla livet ut. Om förhållandet till traditionen har han en hel del att säga, och vi kan börja med att ta tre lösryckta citat som slår an olika sidor av saken. Å ena sidan framträder en stor respekt för de stora mästarna och det man kan lära sig av dem:

> Studera flitigt de stora mästarna, ej bara klassikerna utan minst lika djupgående de förklassiska. … Lär av dem – men gör ej som de.

Å andra sidan finner man ett förakt för det traditionella:

> Traditionen, denna de svagas näringsställe, har alltid varit en hindrare vid sökandet av den direkta kontakten med materialet.

Och slutligen:

> Man måste förstå att det nya är framsprunget ur ett måste. Är sålunda en makt mot vilken de sterila människornas opposition är vanmäktig.

Det finns en stark spänning i dessa uttalanden. Inte bara genom den skarpa polemik som framträder i dem, utan även i den kombination av intresse och engagemang, avståndstagande och tvångskänsla som finns i dem.

Den sista åsikten, att det nya var »framsprunget ur ett måste«, var någonting som Rosenberg delade med modernismen över huvud taget. Det talades under 10- och 20-talet mycket om traditionens bankrutt och nödvändigheten av förnyelse, inte minst mot bakgrund av den katastrof som första världskriget inneburit. Men det var inte bara samhällsutvecklingen som ansågs pocka på

förändring. Man ska ha i minnet att detta var darwinismens tidevarv, en tid då de flesta företeelser ansågs drivna av sin egen inre utveckling. Utvecklingstänkande var ett allmängods som bildade ett viktigt fundament för hur man över huvud taget betraktade sin omvärld. Musiken utgjorde här inget undantag. Musikens historia beskrevs som ett förlopp där en musikalisk stil nödvändigt ledde vidare till en annan, som resultat av en utveckling inom musiken själv. Detta synsätt anammade även modernisterna, som alltså menade att upplösningen av det tonala systemet och de traditionella formerna var någonting som framtvingades av musikens egen utveckling.

I Rosenbergs föredrag kommer detta synsätt till fullt uttryck. Han målar upp ett panorama över hela musikhistorien, där nya epoker konsekvent beskrivs som resultat av en naturlig utveckling från de föregående. Övergångar mellan epokerna framställs som naturenliga, naturnödvändiga eller logiska följder – som resultat av verkande naturlagar. Atonaliteten, menar han, är alltså också naturlig, eftersom den är ett resultat av en utveckling inom musiken som sådan.

> Det är emellertid först med Wagner som alterationsprincipen drives till sin spets för att sedan med en naturlags oemotståndliga makt framtvinga vår tids tolvtonssystem och den s.k. atonala musiken.

Det ska tilläggas att Rosenberg vid den här tiden inte själv använde sig av tolvtonsteknik. Först under 50-talet började han intressera sig för tolvton och utvecklade sitt eget förhållningssätt till detta i sina sista stråkkvartetter. I föredraget talar Rosenberg inte i första hand om sin egen musik utan om den nya musiken i allmänhet.

Talet om det nya som ett direkt resultat av utvecklingen står i bjärt kontrast till den omstörtande verksamhet Rosenberg anklagades för av musikrecensenterna. Här låter det snarast som att Rosenberg menar att det alls inte handlar om något traditionsbrott och inte om något avståndstagande från det förgångna, utan tvärtom en naturlig fortsättning på traditionen. I ett radio-

program från 70-talet, där Rosenberg samtalade om 20-talet med generationskamraterna Gösta Nystroem och Moses Pergament, menade han: »Vi ville inte revolutionera, vi ville evolutionera.« I princip samma formulering finns redan i föredraget från 1931:

> För många är denna nya musik svår att tillägna sig, och de tro att ytterst märkvärdiga saker ske just nu. Ser man djupare finner man att denna utveckling är en fullt logisk följd av föregående tiders, ej är en revolution utan en evolution – en utveckling.

Men rimmar inte detta lite illa med ett annat redan citerat yttrande i föredraget: »Traditionen, denna de svagas näringsställe …«? Och vad menar Rosenberg med fortsättningen på det uttalandet, att traditionen skulle vara »en hindrare vid sökandet av den direkta kontakten med materialet«?

Här bakom finns andra aspekter som gör Rosenbergs traditionssyn lite egen – aspekter som kan föras tillbaka på hans läsning av den amerikanske filosofen Ralph Waldo Emerson (1803–1882), som han på 10-talet betecknade som sin »älsklingsfilosof«.

Själva grundtanken i Emersons världsåskådning är att allting i världen utgår från en och samma grund: en andlig grund, som ligger bortom den materiella världen. »De olika former varunder våra samhällsförhållanden, lagar, religion, naturvetenskap, åker-

Rosenberg föreläser om »Samtida musikträvanden« vid Musikhistoriska föreningen i Uppsala den 9 februari 1931.

bruk, konst, handel, litteratur för närvarande framträda har sina rötter i en osynlig andlig verklighet«, menar han. »Enskilda naturföremål« beskriver han som »symboler för enskilda andliga föremål«. Det är alltså den andliga verkligheten som enligt Emerson är den sanna verkligheten. Det materiella är bara avbilder av det andliga, men det är också det enda vi kan möta direkt. Genom att studera de materiella manifestationerna »med skarpsinne och kärlek nog« kan vi nå kunskap om den andliga grunden.

En annan viktig tanke hos Emerson är att allt som framträder i världen är i ständig rörelse och förändring. Själva ursjälen, alltings grund, menar han är absolut och oföränderlig. Det som framträder i världen kommer däremot hela tiden i nya skepnader. Och en skepnad är också just bara en skepnad, den är tillfällig och om man stannar vid den, förlorar man kontakten med den andliga grunden. Därmed ser Emerson etablerade normer och traditioner som någonting förljuget som står i motsats till kontakten med det andliga. All slags konformism och fasthållande av det traditionella vänder han sig emot, då det står i opposition till det levande och förhindrar en ursprunglig relation till världen. Sin stora essä »Naturen« inleder han på följande sätt:

> Vår tid älskar att skåda tillbaka. Den reser gravvårdar åt förfäderna. Den skriver biografier, historia, kritiker. De föregående generationerna skådade Gud och naturen ansikte mot ansikte; vi se genom deras ögon. Varför skulle ej även vi få glädja oss åt ett ursprungligt förhållande till världsalltet? Varför skulle ej även vi kunna äga en poesi och en filosofi, framsprungna ur vår egen erfarenhet och ej grundade på tradition; en religion, bottnande i en uppenbarelse för oss, och ej endast historien om deras? … Solen skiner även i dag. Det finns mer ull och lin på fälten. Det

> finns nya länder, nya människor, nya tankar. Låtom oss hävda vår rätt att verka våra verk, stifta våra lagar, dyrka vår Gud.

Detta synsätt satte djupa spår hos Rosenberg, särskilt vad gällde hans förhållande till traditionen. Här finns bakgrunden till Rosenbergs uttalande att traditionen skulle vara »en hindrare vid sökandet av den direkta kontakten med materialet.« Det musikaliska materialet var nämligen för Rosenberg någonting i grund och botten andligt, som genom tonsättarens kunskap och skicklighet skulle ges utformning i toner. Om man bara rättade sig efter traditionen, alltså bara komponerade som normerna bjöd utan att själv gå vidare, förlorade man kontakten med musikens verkliga material. I föredraget heter det också:

> En verklighet som blivit tradition är ej längre verklighet utan enbart en död form, ett tomt skal för vad som en gång varit verklighet.

Kravet att gå vidare och utifrån sin egen uppfattning forma musiken var därmed grundläggande för Rosenberg. Detta måste dock bygga på en gedigen kunskap, och denna kunskap kunde man bara få genom ett ingående studium av musiken – det vill säga av den musik som traditionen alstrat. Traditionen utgör alltså alltid en utgångspunkt, men man får aldrig fastna i den eller ta den som rättesnöre. I just det sistnämnda menar han att de flesta gör ett misstag. De tar de gamla mästarnas musik som norm för vad som är bra. För detta riktar han framför allt kritik emot kompositionsutbildningen vid musikhögskolorna:

> Att inte kunna tillägna sig något nytt är sterilitet. Man har i det längsta ur konventionella synpunkter sökt kvarhålla gamla stadfästa begrepp. Ja, våra läroanstalter äro i en del fall museer där sådana begrepp konserveras. … De visa den unge kompositionsadepten på de stora mästarna sägande: »Gör som de, ta det säkra för det osäkra. De ha stått sig genom tiderna. De ha patent.« Och så ställa de upp en massa regler för reglernas skull och vill att eleven skall lära sig göra så fullkomliga kopior som det är möjligt. En bra kopia = fint betyg.

Som delvis redan framgått lyder Rosenbergs råd i stället:

> Studera flitigt de stora mästarna, ej bara klassikerna utan minst lika djupgående de förklassiska. Ja, låt ert studium bli så historiskt levande och omfattande som möjligt. Lär av dem – men gör ej som de. … De [kompositionseleverna] måste lära sig det riktiga förnekandet av traditionen. Ett förnekande som bygger på en så stor kunskap, att en ursprunglig och egenlevande direkt kontakt med materialet har uppstått.

Rosenbergs syn på utveckling respektive tradition, som ytligt sett kan verka motsägelsefull, sitter alltså ändå ganska bra ihop. Vad Rosenberg menar med att förneka traditionen är inte att ta avstånd från allt som tidigare varit eller förneka dess värde. Det som förnekas är traditionen som rättesnöre. Traditionen är oundgänglig som utgångspunkt och kunskapskälla, men man får inte fastna i dess normer. Det rimmar väl med synsättet att det nya är en direkt utveckling av det som varit.

Hur ser det då ut rent konkret? Vad gör han i sin musik som bryter med respektive bygger vidare på traditionen?

Eftersom den stråkkvartett han skrev i Dresden och Paris 1920 är hans första verk där det är tal om något traditionsbrott ligger det nära till hands att ta en titt på den. Kvartetten har funnits i tre olika versioner. Den tredje, en omarbetning från 1956, är den aktuella och den enda som finns inspelad. Men även den allra första versionen, som han gav till Stenhammar på dennes 50-årsdag 1921, finns bevarad. Det var där traditionsbrottet ursprungligen skedde och vi ska börja med den.

Den första versionen är som helhet upplagd i fyra satser: en inledande allegrosats följs av ett intensivt scherzo, en kontemplativ långsam sats och slutligen en uppsluppen final. Alla satserna spelas dock *attacca*, det vill säga i en direkt följd utan paus emellan. Varje sats har sina egna teman, men mellan tredje och fjärde satsen finns ett extra parti insprängt, där teman från de tre första satserna återkommer och ytterligare bearbetas. Dessutom dyker det i första satsen upp ett tema som återkommer i förändrad form i alla de andra satserna och får stor betydelse i finalsatsen.

Själva uppläggningen av kvartetten har förmodligen inspirerats av Schönbergs *Kammarsymfoni* op. 9. Intrycken av denna på en konsert i Dresden hösten 1920 var ju det som fick Rosenberg att började arbeta på kvartetten. Schönbergs kammarsymfoni är upplagd i en enda sats men med mellansatser insprängda i den övergripande strukturen. Detta har sina paralleller i Rosenbergs kvartett med de sammanbundna satserna och det extra bearbetningspartiet mellan tredje och fjärde satsen. Fler direkta paralleller än så finns det dock inte. Den speciella harmonik Schönberg använder i kammarsymfonin har Rosenberg inte anammat. Inte heller i tonspråk och gestik finner man några direkta kopplingar. Här gick Rosenberg sina egna vägar.

Att det är en stråkkvartett i fyra satser är i sig traditionellt. Bland hans generationskamrater på kontinenten var det i stället vanligt att man skrev kortare stycken eller lösa satser för en viss ensemble, snarare än ett sammanhållet verk. Exempel på detta är Anton Weberns *Fünf Sätze* (Fem satser), Alfredo Casellas *Cinque Pezzi* (Fem stycken) och Alban Bergs *Lyrische Suite* (Lyrisk svit), samtliga för stråkkvartett. Satserna i Rosenbergs kvartett följer dessutom i grund och botten traditionella formtyper, så något rabiat traditionsbrott handlar det inte om. Snarare handlar det om att vissa element i traditionen behålls och vidareutvecklas, medan andra får lämna plats för nya förhållningssätt.

Det traditionsbrott man finner i kvartetten är ett resultat av flera samverkande faktorer. Ett traditionsbrott innebär alltid ett brott mot en förväntan, och det är tydligt att Rosenbergs musik gick stick i stäv med det omvärlden förväntade sig av musik. Det gäller både recensenternas reaktioner och den respons, eller icke-respons, han fick av sin beundrade vän Wilhelm Stenhammar. Denna förväntan är förstås olika från fall till fall. Vi ska börja med den store antagonisten själv, Wilhelm Peterson-Berger.

I en polemisk recension av en av just Stenhammars kvartetter 1898 gick Peterson-Berger till angrepp mot unga tonsättare som, i hans tycke, slentrianmässigt följde internationella kompositionstrender i stället för att försöka skapa en genuint svensk musik. Och till den svenska musiken, menade han, hörde egentligen inte kammarmusiken, däribland stråkkvartetten. Ballader, körverk och romanser var det som Peterson-Berger tyckte skulle utgöra ryggraden i den svenska musiken. Dessa kunde sägas »i sin form, icke blott till sitt innehåll, vara äkta uttryck för svenskt skönhetssinne«. Det var »melodierna och deras lyriska känsloinnehåll« som skulle vara huvudsaken. Om man över huvud taget skulle skriva kammarmusik, så skulle den vara som »knippen av

klingande visor«, med Emil Sjögrens violinsonater som exempel. Stråkkvartetten betraktade han som alltför intellektuell, konstlad och framför allt onationell. I Peterson-Bergers ögon var det ett steg i fel riktning att över huvud taget skriva en stråkkvartett. Att sedan göra det på Rosenbergs sätt blev uppenbarligen för mycket för Peterson-Berger. I dennes hudflängning av kvartetten ingick ju också att den påstods vara omöjlig att skilja från »de amerikanska, engelska, tyska, italienska kakofonisternas alster«, det vill säga att den skulle vara fullständigt osvensk. Vad Rosenberg här bröt emot var alltså den nationella förväntan på att en svensk tonsättare skulle skriva specifikt svensk musik och inte orientera sig mot internationella kompositionstendenser. I en intervju från 1967 uttrycker Rosenberg faktiskt en viss förståelse för Peterson-Bergers reaktion på kvartetten: »Den måste ha gjort ett oerhört uppretande intryck med hans inställning till musiken.«

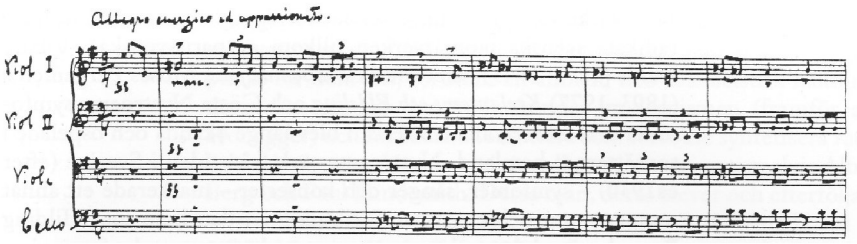
Vad var det då som störde recensenterna i övrigt? En övergripande aspekt gällde tonaliteten. Bland dem som bemödade sig om att vara litet mer sakliga i sin kritik klagade flera på att de inte kunde utröna någon fast tonart i det de hörde. Detta får i någon mån skrivas på recensenternas konto. Kvartetten saknar inte helt fasta tonarter, bland annat slutar den tydligt i E-dur, men däremot behandlar Rosenberg tonarterna ganska egensinnigt. Här finns, trots att det inte handlar om någon fullständig atonalitet, det skarpaste traditionsbrottet i kvartetten, något som Rosenberg själv var väl medveten om.

I den västerländska konstmusiken ända sedan 1600-talets slut innebar en fast tonart också ett slutet harmoniskt system, där varje ackord hade sin fasta roll som bestämdes av förhållandet till grundackordet, den så kallade tonikan. Detta är något som

börjar lösas upp under 1800-talets andra hälft, då man mer och mer tänjer på gränserna för detta system, framför allt hos Wagner och hans efterföljare. Och i och med modernismens inträde i början av 1900-talet bryts de normerna helt, vilket banar väg för en fullständigt atonal musik. På vägen dit finns dock utrymme för mycket musik som varken är tonal i traditionell bemärkelse eller fullständigt atonal. Det är där vi hittar Rosenbergs musik, med stråkkvartetten som första exempel. Kvartetten är inte fullständigt atonal, om man med det menar att det inte skulle finnas några tonala centra alls. Men den behandlar tonaliteten väldigt fritt, och tonala centra bestäms inte genom ett fastlagt traditionellt system, utan genom tonernas fria inbördes relationer. Vill man ha en benämning för detta är den vaga termen »fritonal« den som kommer närmast.

I linje med upplösningen av den traditionella harmoniken ligger även det såväl djärva som kärva tonspråket och den väldiga dissonansrikedom som präglar kvartetten. Inte för inte inleds kvartetten med en kraftigt markerad tritonus, ett intervall som under medeltiden benämndes *diabolus in musica* – djävulen i musiken – och som behållit sin dissonanta karaktär in i våra dagar. Om man dessutom tar med i beräkningen att kvartetten är väldigt rik på musikaliska infall och att mycket litet repeteras oförändrat, vilket gör den svår att följa med i vid ett enstaka åhörande, behöver man kanske inte vara så förvånad över att recensenterna inte fick något grepp om den.

På det hela taget handlar det alltså om en musik som söker sina egna vägar i förhållande till en av traditionens heligaste normer, tonaliteten, och som dessutom gör det på ett vågat, uppkäftigt och svårföljbart sätt.



Extra prydligt noterade Rosenberg det partitur till första stråkkvartetten, som han gav till Wilhelm Stenhammar på 50-årsdagen den 7 februari 1921. Här är de första takterna.

Men hur är det då med Stenhammar? Varför yttrade han inte ett ord om kvartetten? Eftersom han inte sa någonting, kan man naturligtvis bara spekulera i det. Man kan inte utesluta att också han stördes av det djärva tonspråket och brottet med den traditionella tonaliteten, men det behöver inte ha berott på det. Det finns andra faktorer som kan ha bidragit till att Stenhammar inte uppskattade verket.

Man bör ha i åtanke att stråkkvartetten var en av de mest prestigefyllda genrer som fanns i den västerländska konstmusiken under 1800- och tidigt 1900-tal, tonsättare emellan kanske den allra mest prestigefyllda. Många tonsättare, som till exempel Schumann och Brahms, gavs sig inte på genren förrän långt in i sina karriärer och efter enträgna studier av Haydns, Mozarts och Beethovens kvartetter. En stråkkvartett var inte vilken komposition som helst för två violiner, viola och cello, utan omgavs av en speciell uppsättning normer och regler, framför allt vad gällde stämföringen. Denna skulle ge alla stämmorna självständiga roller och individuell frihet gentemot varandra. Det finns ett berömt Goethe-citat där stråkkvartetten liknas vid ett civiliserat

samtal mellan fyra självständiga individer, och detta framfördes ofta som idealet.

Stenhammar var mycket medveten om detta. Stråkkvartetten var en av de genrer som låg honom närmast hjärtat, och han månade i sina kvartetter mycket om genrens grundläggande normer och om att skriva i dialog med traditionen.

I Rosenbergs kvartett finns det däremot mycket som går på kollisionskurs med dessa normer. Först och främst gäller det stämföringen. Det är ofta så att de stämmor som för stunden inte är melodiförande spelar en rent ackompanjerande roll, eller att vissa stämmor följer varandra parallellt. Detta står i strid med den stämmornas jämbördighet som tillhörde stråkkvartettens normer, och i den meningen är stycket inte särskilt kvartettmässigt. Den omarbetning han gjorde i mitten på 50-talet gällde bland annat den aspekten.

En annan aspekt har att göra med det tema som tidigare omtalades, som dyker upp i första satsen och finns med genom hela kvartetten. Detta tema kommer så att säga från ingenstans, det vill säga det dyker upp på ett ställe där man enligt traditionell formbehandling inte väntar sig att det ska komma något nytt tema. Det kommer dessutom med en kontemplativ stämning som bryter mot det hektiska, intensiva som behärskar satsen i övrigt. Temat får på så sätt en särställning, och att det finns med genom hela verket i olika omvandlingar bekräftar denna särställning.

I den symfoni i Ess-dur han avslutade i Dresden strax innan han började på kvartetten använder han ett tema på ett liknande sätt. Där har finalsatsen en långsam inledning med ett tema som Rosenberg i ett brev beskrivit som »grubbel och dysterhet.« Sedan förklarar han i brevet vidare att det är samma tema som ligger till grund för den snabba delen av finalen, som är mycket uppsluppen och där det grubblande har förvandlats till »seger och glädje«.

Att Rosenberg resonerade så kring ett temas omvandlingar i det verk han skrev precis före kvartetten öppnar möjligheten för liknande tolkningar av det sammanbindande temat i kvartetten. Det dyker upp som ett främmande element i första satsen – först något fragmentariskt, men strax därefter i fullt utbyggd form, ett förfarande som är vanligt hos Sibelius – och något liknande händer i andra satsen. Alldeles i slutet av denna intensiva scherzosats kommer plötsligt en föruttagning av tredje satsens tema, som innehåller element från det sammanbindande temat, och som kommer till bearbetning i den tredje, långsamma satsen. I finalsatsen dyker det återigen upp, och när satsen mot slutet stannar upp och övergår till dur, bygger detta på de första tonerna i temat. Sedan kommer det ytterligare en gång, nu helt inkorporerat i ett glatt och uppsluppet slut.

Det tema som i första satsen kommer som från ingenstans och inför en i sammanhanget främmande stämning, finns alltså med som en röd tråd genom de växlande sammanhang och känslolägen som kvartetten bjuder på. I slutet har dess kontrastverkan upplösts, och det som i början varit vagt och oroande har omvandlats och inkorporerats i en livfull avslutning.

Sammantaget ger detta kvartetten en uppläggning som snarare hör hemma i programmusikaliska sammanhang, också detta ett brott mot de traditionella kvartettnormerna, även om det finns exempel på uttalat programmatiska stråkkvartetter, exempelvis Bědrich Smetanas e-mollkvartett med undertiteln »Ur mitt liv« och Arnold Schönbergs första kvartett.

Som nämndes tidigare blev Kjellströmkvartettens framförande 1923 det enda kvartetten fick under 20-talet, då i en något omarbetad version som inte finns bevarad. Sedan låg den ospelad i drygt 30 år, tills Rosenberg i mitten av 50-talet återvände till den.

Kvartetten fick då genomgå en ganska omfattande revision, och det kan vara intressant att se vilka ändringar han har gjort.

Till att börja med har satserna brutits upp så att bara tredje och fjärde satsen spelas *attacca* och dessutom har andra och tredje satsen fått byta plats. I övrigt har Rosenberg för det första gett understämmorna mer utrymme och på så sätt skapat en mer jämbördig relation mellan stämmorna. Han har alltså anpassat fakturen efter de traditionella normerna för stråkkvartett. För det andra har det sammanbindande tema som omtalades ovan inte längre samma roll. Det finns fortfarande kvar i första satsen, något omformat, liksom i den långsamma satsen. Men i finalsatsen är det inte längre med alls. Detta tema har därmed förlorat sin sammanbindande funktion och genomgår inte längre någon metamorfos som kan följas genom verket. Det kvasiprogrammatiska elementet, som utgjordes av temats förändring och inkorporering i det uppsluppna slutet av finalsatsen, har alltså försvunnit.

På det hela taget gör detta omarbetningen mer kvartettmässig än den första versionen, det vill säga mer i enlighet med stråkkvartettens traditionella genrenormer. Här har Rosenberg tydligt tagit lärdom av de kvartetter han skrivit i mellantiden. Å andra sidan har uppläggningen av formen blivit djärvare i omarbetningen och avståndet till traditionella formtyper större.

Rosenbergs generella inställning till traditionen förändrades dock inte. Om uttalandet ur föredraget från 1931: »Studera flitigt de stora mästarna ... men gör ej som de«, sade han på 70-talet: »Det gäller i hög grad nu likaväl som då för var och en som med allvar sysslar med konstnärligt skapande.«

VIDARE LÄSNING

Om Rosenbergs första stråkkvartett skriver Bo Wallner ganska utförligt, men utifrån andra vinklar än här ovan, i *Lodet och spjutspetsen. En skrift om det konstnärliga utvecklingsarbetet* (=Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie, band 50), Stockholm 1985, s. 101–135. Kvartetten tas också upp i Friedhelm Krummachers stora översikt över stråkkvartettens historia *Das Streichquartett* (=Handbuch der musikalischen Gattungen, band 6), del 2, Laaber 2003, s. 403f.

En generell översikt över den svenska stråkkvartettodlingen under 1800- och tidigt 1900-tal finns i Wallners *Den svenska stråkkvartetten*, Stockholm 1979. Stenhammars stråkkvartetter och hans syn på kvartettskapandet behandlas ingående i Signe Rotter, *Studien zu den Streichquartetten von Wilhelm Stenhammar*, Kassel et al. 2001, och de tas också upp av Wallner i hans stora Stenhammarmonografi i tre band, *Wilhelm Stenhammar och hans tid*.

Rosenbergs syn på tradition och utveckling och hans relation till Emerson behandlas i Per Olov Broman, *Kakofont storhetsvansinne eller uttryck för det djupaste liv?*, Uppsala 2000. Där finns även föredraget från 1931 återgivet i sin helhet.

INSPELNINGAR

Rosenbergs första stråkkvartett finns bara inspelad i sin omarbetade version från 1955, med Kyndelkvartetten i en upptagning från 1956 på Caprice CAP 21352.

ÖVRIGA REFERENSER

Citaten från Ralph Waldo Emerson är hämtade ur Emerson, *Naturen och människan, Valda essayer och tal* (=Berömda filosofer, band 6), översättning: August Carr, Stockholm 1915.

Rosenbergcitatet om Peterson-Bergers reaktion på första stråkkvartetten är ur Göran Bergendal, »Samtal med örtagårdsmästare«, *Musikrevy* 1967:5.

Teatermusiken och dess följder

Under studieåren på tiotalet var Rosenberg framför allt intresserad av det symfoniska. Tonvikten låg på den stora orkestern och de stora formerna. Efter vistelsen i Dresden och Paris 1920 svängde det om. Han vände sig nästan helt till det mindre formatet och lät piano- och kammarmusiken komma i förgrunden. Musik till text ägnade han föga intresse, och musikdramatiken brydde han sig alls inte om. Han skriver i sina memoarer:

> I Dresden hade jag ju sett en del teater, men jag kan inte minnas någon särskild musik till en föreställning. Förnämliga operaframföranden gjorde mig ytterligare bekant med denna musikdramatiska form, och naturligtvis hade man drömmar om att en gång skriva en opera. Men det var ännu drömmar, långt ute i periferin. Min produktion vid denna tid var så kallad absolut musik med kammarmusikalisk inriktning, ja till och med mina symfonier var kammarsymfonier. Ord och ton, dikt och sång umgicks med viss misstänksamhet.

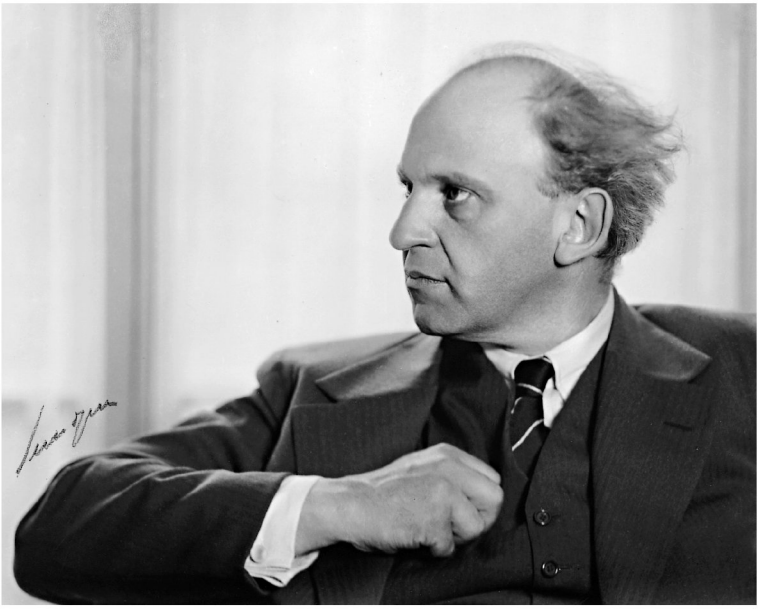
I mitten av tjugotalet hände någonting som förändrade detta och som kom att få stor betydelse för Rosenbergs inriktning de närmaste decennierna. »Den på absolut musik inriktade träffade den med musikaliska visioner belastade, djupt blickande teatermannen Per Lindberg«, erinrar sig Rosenberg. Per Lindberg, en av tidens mest namnkunniga och experimentglada regissörer,

hade i det tidiga 20-talet bland annat gjort uppsättningar vid Lorensbergsteatern i Göteborg och för detta engagerat Wilhelm Stenhammar som tonsättare. När Lindberg nu fortsatte sin verksamhet i Stockholm och Stenhammar inte längre hade möjlighet att komponera musiken till hans uppsättningar, gav Stenhammar Lindberg i stället rådet: »Vänd dig till Hilding Rosenberg. Han är mannen att låta tonerna svepa kring orden.« Det gjorde Lindberg, och det blev upptakten till ett samarbete som kom att omfatta drygt ett tjugotal uppsättningar. Som en ytterligare följd började även andra regissörer, framför allt Olof Molander, engagera Rosenberg till att komponera teatermusik.

Den första uppsättningen Lindberg och Rosenberg gjorde tillsammans var den spanske Nobelpristagaren Jacinto Benaventes Commedia dell'arte-inspirerade pjäs *De skapade intressena*. Pjäsen hade också undertiteln *Marionetterna*, och i Lindbergs uppsättning betonades marionettemat så mycket att stycket vid det här framförandet fick gå under det namnet.

Att musiken till *De skapade intressena* inte bara handlade om tillfällig teatermusik som skulle utgöra stämningsbakgrund vittnar flera saker om. För det första gavs musiken och även musikerna en öppet deltagande roll. En anmälan i Stockholms Dagblad inför premiären ger en liten bild av hur det hela gestaltades:

> Själva scenbilden blir enkel och originell på samma gång. Till höger och vänster på podiet placeras tvenne paviljonger, hållna i samma röda färg som de röda bonaderna på konsertsalens andra rad. Mellan paviljongerna stå i en halvcirkel fem, sex stycken dockskåp, vartdera härbärgerande en av huvudpersonerna i stycket. Slutligen befinner sig musiken uppe på en liten estrad, uppförd snett till vänster bakom skåpen.



Per Lindberg.
Foto: Gunnar Sundgren.

I en hyllningsbok till Per Lindberg efter dennes tidiga död 1944 talar Rosenberg om musiken till pjäsen: »Lindberg ville att musiken skulle motiviskt karaktärisera varje roll. Det hela utformades så, att huvudpersonerna fick var sitt motiv eller tema, som varierades och förändrades efter situationen.« Varje roll fick alltså ett slags ledmotiv, som musikaliskt bidrog till framställningen av det ödesstyrda i rollernas handlingar. Detta betonades också av musikernas placering ovanför skådespelarna, väl synliga för publiken. Dessutom fick dirigenten stundtals dirigera även skådespelarna, för att ytterligare understryka förhållandet.

Musikens framskjutna roll i gestaltningen av pjäsen framgår även av recensionerna av uruppförandet, som i flera fall skrivits av musikrecensenter. Moses Pergament, nära vän med Rosenberg men sällan okritisk i sin hållning, var närmast lyrisk i sin anmälan: »En tacksammare uppgift än att komponera musiken till Benaventes skälmkomedi kunde Hilding Rosenberg inte ha fått. Hans stora intresse för formen som sådan och hans osentimentala läggning utgöra de bästa tänkbara förutsättningarna för en lycklig lösning. ... Den omständigheten, att slutmarschen icke kunde höras för de långvariga stormande applådernas skull, var det bästa vittnesbördet om den fullständiga segern.« Ture Rangström, som inte alltid tillhörde Rosenbergs beundrare, kommenterade något senare »den enkla, nobla lyrik, som plötsligt börjar sjunga i Harlekins sång. Jag minns hur starkt dessa toner verkade som underlag till Benaventes mäktigt romantiska poesi vid den glänsande föreställningen på Konserthusteatern. Här hade tonsättaren lyssnat till sitt hjärta. Tonen blev dikt.«

Mycket av musiken kom dessutom att återanvändas, dels i form av en orkestersvit som snabbt blev ett av Rosenbergs mest uppförda orkesterstycken, dels, tolv år senare, i form av en opera byggd på samma skådespel, som fick titeln *Marionetter*.

Med framgången med Benaventes pjäs i bagaget vände Lindberg och Rosenberg sitt intresse mot antika skådespel. På så sätt introducerades något som kom att bli ett viktigt tema för Rosenberg: det grekiska. Både som allmänt kulturintresse – han hade redan under 10-talet intresserat sig för Platons dialoger – och som utgångspunkt för musikverk blev antikens Grekland något som Rosenberg återvände till genom hela sitt liv. Vid 50-talets utgång hade han gjort musik till tolv uppsättningar av antika dramer, och mycket av musiken kom även att användas till andra uppsättningar än de från början var tänkta för. Bland 28 svenska uppsättningar av antika dramer som gjordes under denna tid, i första hand i radio, hade inte mindre än 23 musik av Rosenberg. Hans musik kom därmed att sätta en ganska stor prägel på hur antikens dramatik gestaltades i Sverige under seklets första hälft.

Först ut var Sofokles *Kung Oidipus* 1926, och uppsättningen av Aiskylos *Agamemnon* 1928 har Rosenberg betecknat som höjdpunkten. I samband med denna gav han en intervju i Svenska Dagbladet, där han berättar något om tankarna bakom musiken till pjäserna. Det framgår att Lindberg var intresserad av att göra dramat så autentiskt som möjligt. Dräkter och scenerier skulle utformas med antika förebilder och skådespelarna försågs med masker, vilket var seden under antiken. Maskerna fick dock skäras upp ganska mycket för att dialogen skulle ha en chans att tränga fram och inte reduceras till ett mummel bakom masken. Vidare fick kören i Lindbergs uppsättningar en framskjuten roll, och i linje med strävan efter autenticitet ingick att körerna skulle sjungas.

För musiken innebar autenticitetstanken naturligtvis ett problem, eftersom mycket litet av forngrekisk musik finns bevarad. Rosenberg studerade i sammanhanget en hymn till Apollon, som finns inristad på en marmorplatta i museet i Delfi, och en kör

som tillskrevs Euripides. Men han försökte inte rekonstruera forngrekisk musik, han sökte bara inspiration därifrån. Till grund för musiken har han tagit den princip som man antar har legat bakom musiken till antikens dramer: en recitativisk sång, utformad med talets rytm och tonfall som bas för den melodiska utformningen. För detta utformade Lindberg och Rosenberg en arbetsmetod som innebar att Lindberg reciterade med dramatik och inlevelse, och Rosenberg skrev ned de melodiska tonfall som detta resulterade i. Sedan använde han nedteckningarna som utgångspunkt för kompositionen.

Även efter premiären på *Agamemnon* var kritiken övervägande positiv och fäste stor vikt vid musiken. Moses Pergament menar i sin recension: »De för våra 'modernt' inställda öron till en början något väl monotona melodiska fraserna framstodo sedermera, d.v.s. ju längre man hörde dem, som körens enda naturliga uttrycksform.« Peterson-Berger var, sin vana otrogen, inte fullständigt avogt inställd till Rosenbergs musik, utan fann vissa avsnitt »rätt stämningsfulla«. Däremot tyckte han det var störande att kören skulle sjunga sina anföranden och han kunde inte låta bli att ge Rosenberg en liten känga för att vara 'atonal': »I mellanspelet efter dråpet på Agamemnon har den i sitt hjärta alltjämt atonale tonsättaren inte kunnat neka sig en liten från olåt, som även för oss nutida bär alla kännetecken på ohöljt barbari. Vad skulle då inte Aiskylos och hans atenare ha sagt!«

Samarbetet med Lindberg och verksamheten vid teatern fick många och skiftande konsekvenser för Rosenberg. Det gäller inte bara den grekiska tematiken, som bland annat dyker upp i baletten *Orfeus i stan* från 1938 och melodramen *Prometheus och Ahasverus* från 1941. Det innebar också att hans musik fick träda i tjänst i andra sammanhang än tidigare, vilket ledde till möten

med en publik som bemötte musiken ur andra synvinklar. Vidare blev det en inkörsport till de större musikdramatiska formerna liksom till engagemang vid det nystartade AB Radiotjänst, sedermera Sveriges Radio. Dessutom förde det honom på flera upptäcktsresor i litteraturen, med tillhörande studium av musikslag som kunde passa för att gestalta pjäserna.

Att Rosenberg studerade forngrekisk musik som förberedelse för musiken till de antika dramerna var inget särfall. Hans stora intresse för olika kulturers och tiders musik fick honom att göra liknande studier inför snart sagt varje skådespel han satte musik till, vilket förde honom ut på många musikaliska upptäcktsfärder. Redan under sin tid som biografmusiker på Röda Kvarn 1922–23 hade han inför en dokumentär om Afrika studerat utomeuropeisk musik via inspelningar på Etnografiska museet i Stockholm. Nu ledde honom *Tusen och en natt* 1927 till att studera orientalisk musik, Alf Henriksons revy *Betongen och skogen* fick inslag av blues, och uppsättningen av Atterboms *Lycksalighetens ö* 1931 förde honom till Geijertidens sånger och den svenska folkmusiken. Den sistnämnda hade han redan tidigare funnit intresse i, och från 1927 stammar en *Svit över svenska låtar* för stråkorkester – ett piggt och fräckt stycke, som inte liknar någon annan svit över svenska låtar. *Lycksalighetens ö* kom senare, liksom *Marionetter* och Calderóns *Hus med dubbel ingång* att bilda underlag för en opera.

Ett annat resultat av teatermusiken var att den gav utrymme för experimenterande med stundtals mycket udda instrumentalensembler, vilket gjorde att Rosenberg förfinade sin känsla för instrumentation. Till de grekiska dramerna utgjordes de huvudsakliga instrumenten av engelskt horn (för att motsvara det antika rörbladsinstrumentet aulos) och harpa. För övriga uppsättningar finner man en rad skilda instrumentkombinationer. Ett urval:

Tusen och en natt, 1927: flöjt, klarinett, slagverk, celesta, stråkar
Molnen (Aristofanes), 1927: flöjt, damkör
Porten (Hjalmar Bergman), 1927: stråkar, slagverk
Längtans land (William Butler Yeats), 1927: flöjt, viola
Gravoffret (Aiskylos), 1930: klarinetter, fagotter, horn, basun, slagverk, harpa, fyra violiner, cello, kontrabas
Trettondagsafton (Shakespeare) 1932: cembalo, viola d'amore, stråkar
Flugorna (Jean Paul Sartre), 1945: flöjt, piccola, saxofon, trumpet, trombon, slagverk

Engagemangen vid radion och de konsekvenser de fick är värda att titta litet extra på, inte minst med tanke på radions roll som kulturinstitution. Radion, som började sina ordinarie sändningar 1925, blev det medium som tillsammans med grammofonen och dess efterföljare skulle komma att fullständigt förändra musikens situation. Detta skedde naturligtvis inte i ett slag, men att radion redan på ett tidigt stadium fick betydelse för konstmusikens spridning och tonsättarens situation visar inte minst Rosenbergs karriär.

Man ska också komma ihåg att radion bara hade en kanal ända fram till 1955, och egentlig konkurrens av TV:n fick den inte förrän ett par år därefter. Fram till mitten av 50-talet var denna radiokanal alltså det enda etermedium som fanns allmänt tillgängligt i Sverige, vilket säger något om vilken genomslagskraft den kunde ha.

Musiken spelade redan från starten en framträdande roll i radion. Själva premiärsändningen den 1 januari 1925 utgjordes av en festkonsert, där man bland annat framförde Wagners ouvertyr till *Tannhäuser*, Schuberts ofullbordade symfoni och Sten-

Radiotjänsts orkester 1925. Stående i mitten orkesterns ledare Charles Barkel. Rosenberg sitter vid flygeln till höger. Tillhör familjen Rosenberg/Glaumann.

hammars *Sverige*. Bara under första vårsäsongen gjordes 16 utsändningar från Operan i Stockholm och 17 från konsertföreningens symfonikonserter, därtill mindre konserter och musikinslag. En särskild musikavdelning inrättades dessutom redan från starten och fick sin första fast anställda chef i april 1925.

Den 16 februari samma år debuterade en ensemble som kallades »Radiotjänsts orkester«. Denna fick så småningom heta Radioorkestern och bestod vid detta första tillfälle av 8 musiker under violinisten Charles Barkels ledning. Där engagerades Rosenberg som pianist, och han var också flitigt anlitad som ackompanjatör. Bland annat framförde han violinsonater tillsammans med Moses Pergament i en utsändning från en privatvåning på Regeringsgatan.

Radion hade under sina första decennier en utpräglat folkbildande ambition, och detta märktes även på musikens område. I det tidiga 1900-talet var det en spridd uppfattning att viss musik hade en fostrande verkan. Den »goda musiken« hävdade man hade en »förädlande« effekt, framför allt på ungdomen. Och att det som klassades som »dålig musik« ansågs ha motsvarande fördärvande effekt finns gott om exempel på. Under 20- och 30-talet var det jazzen som tillskrevs denna negativa verkan, och föreställningen om viss musiks dåliga inflytande har ju levat kvar ända sen dess. Det finns knappt någon populärmusikform från förra seklet som inte blivit stämplad som fördärvlig för ungdomen.

För att ta ett exempel på hur dessa föreställningar kunde ta sig uttryck använde skivbolaget Polyphon dem i reklamsyfte i slutet av 20-talet. I en annons i dagspressen heter det så här: »Låt oss njuta av den stora musiken. Men njut av den hemma, ty god musikalisk underhållning i hemmet är glädjespridande samt väcker och utvecklar sinnet för vacker musik. Detta gäller i syn-

Till sin julbilaga 1927 gjorde Stockholms-Tidningen en serie intervjuer under rubriken »Hur det unga vinet jäser – Glimtar ur de nya konstnärsidealen«. Unga konstnärer och artister tillfrågades om sina ideal och presenterades tillsammans med karikatyrer av tecknaren Jon-And. Det här är hans version av Rosenberg, som i atikeln fick stå som »representant för den nymoderna komponistriktningen«.
© Jon-And/BUS 2006.

nerhet hos ungdomen, på vilkas sinnen den goda musiken ofta har ett avgörande inflytande i förädlande riktning. Denna musik bör alltså finnas och spelas i varje svenskt hem.«

I stort sett samma idéer cirkulerade i debatten kring de statsunderstödda symfoniorkestrarna, som inrättades i Gävle, Helsingborg och Norrköping i början av 10-talet. Där talas det bland annat om musikens betydelse för »ett folks höjande i andligt hänseende« och om »de alltmera maktpåliggande sträfvandena för tänkesättets och känslolifvets förädlande, de sociala motsatsernas mildrande och folkets sammangjutande till en verklig enhet«. Orden återfinns i *Bihang till Riksdagens protokoll vid lagtima Riksdagen i Stockholm år* 1911.

Liknande tankar fanns också i radions barndom, och de folkbildningsideal som genomsyrade radion fick på så sätt en dubbel verkan på musikområdet. Dels sände man särskilda musiklyssningsprogram som skulle bilda folk i musik – bland de första var en serie föredrag med tillhörande studiebrev som kallades *Att lyssna till musik*, som Julius Rabe och Gunnar Jeanson hade hand om. Dels hade man ambitionen att sända »lättfattlig musik av folkuppfostrande karaktär«. Man ville föra en musikalisk programpolitik som också bidrog till »känslolivets förädlande« hos lyssnarna.

Rosenbergs första engagemang vid radion var alltså som pianist. Men det var som tonsättare han framför allt kom att bli förknippad med mediet. Detta skedde till en början i samband med teatermusik, där Rosenberg framträdde som tonsättare (i vissa fall som arrangör) och dirigent. De första uppsättningarna i radio skedde dock inte tillsammans med Per Lindberg utan med Olof Molander. Den 28 augusti 1928 gjordes Aristofanes *Molnen* i radio med musik av Rosenberg, och det blev inledningen till en lång rad radiouppsättningar.

Arbetet med teatermusiken öppnade också vägen för egna musikdramatiska verk av Rosenbergs hand. Först ut bland dessa var balettpantomimen *Yttersta domen*, som också var det första verk där Rosenberg tog upp ett bibliskt tema.

Yttersta domen är modellerad efter Erik Axel Karlfeldts diktcykel med samma namn. Med denna som utgångspunkt gjorde regissören Sandro Malmquist ett scenario där ramhandlingen utgår från en dalamålare som faller i sömn, medan han är i färd med att dekorera en kista. Och han drömmer en intensiv dröm, där den kristna föreställningen om den yttersta domen vid tidens slut tecknas i daladräkt.

Baletten inlämnades till Operan i Stockholm på våren 1930, men därifrån meddelades så småningom att man inte ville uppföra den. Officiellt berodde det inte på musiken. Den förklaring som gavs var att man inte kunde acceptera balettens scenario, eftersom det innehöll »hädiska« inslag. Vad detta hädiska egentligen bestod i är litet oklart, och förmodligen var det bara ett svepskäl. Rosenbergs musik var ännu stundtals föremål för tämligen hätsk debatt, och det fanns många som ställde sig negativa till hans tonspråk. Musiken fick i stället bilda grund för en orkestersvit som vann stora framgångar, men baletten som helhet har förblivit ouppförd som sceniskt verk ända till i dag.

När Rosenberg fick besked om att Operan hade refuserat verket var han på dirigentkurs i Königsberg. Han hade året innan fått tag i den tyske stordirigenten Hermann Scherchens nyutkomna lärobok i dirigering, en av de första egentliga läroböckerna i ämnet. Dirigentskapet hade annars en litet speciell »geniaura« omkring sig, och det hette ofta att man antingen var född till dirigent, eller så var man det inte. Många ansåg att det inte var nånting man kunde lära sig. Den uppfattningen hade inte Scher-

chen, och sommaren 1930 anordnade han en kurs där Rosenberg deltog. Han berättar i sina memoarer:

> Kursdeltagarna samlades och vi bekantade oss med varandra. Vi var elva stycken, fem tyskar, tre schweizare, en ryss, en holländare och en svensk. Det började inte så bra. Vi tänkte oss att vi enligt kursplanen skulle sätta igång omedelbart, men det blev att vänta, och vänta kostade pengar. Scherchen hade annat för sig och många blev otåliga och funderade på att resa igen. Några dagar efter det vi skulle ha börjat var HAN färdig att ta semester. HAN for till badorten Kranz vid Rigabukten och vi följde efter. Det hela kunde börja, men var fanns orkestern? Jo, den tillhörde slutprovet. Gott, vi satte igång. ... Vi tilldelades olika stämmor i Brahms tredje symfoni och sjöng dem. Det var inte lätt och lät inte vackert men det var ytterst lärorikt. ... Vi började ofta våra övningar klockan 7 på morgonen och fortsatte till klockan 2. Sedan tog vi ett bad och under resten av dagen blev det självstudier. De som såg oss gå omkring fäktande och gestikulerande på sandstranden vid Kranz trodde nog att de hade kommit till ett dårhus.

Den dåliga organisationen och lustigheterna till trots framgår det att Rosenberg fick ut mycket av Scherchens undervisning. Till hans slutprov hörde att utantill dirigera ett par satser ur Stravinskijs *Histoire du soldat* (Historien om en soldat), ett stycke han har kommenterat med stor entusiasm. De decennier som följde kom han allt oftare att framträda som dirigent, inte minst med egna verk.

Två år efter Operans refusering av *Yttersta domen* kom helt andra signaler från samma institution. Operachefen John Forsell frågade plötsligt om Rosenberg inte var intresserad av att pröva på som operadirigent. Rosenberg blev först överraskad och förskräckt men också intresserad, och efter att ha övervägt saken tackade han ja. Detta var under våren 1932. Hans första premiär skulle gå av stapeln under hösten med Mozarts *Figaros bröllop*, och eftersom han för stunden inte hade så många andra uppgifter hade han gott om tid att förbereda sig – trodde han. Då fick Forsell ytterligare en idé.

> Jag stod i en korridor på Operan tillsammans med Grevillius, [hovkapellmästare och ledare för Radioorkestern] Forsell stötte till och talet kom in på min dirigentdebut. Det var då Forsell framkastade sin farliga idé att jag skulle skriva en opera. Jag var tveksam och framhöll vilken jätteuppgift det är att bara skriva noterna till ett modernt partitur. Då sade Forsell: »Tänk på Mozart! Så snabbt han skrev en opera!« Varpå jag svarade: »Får jag skriva som Mozart då?« Jag har sällan sett någon skratta så hjärtligt som Grevillius gjorde då han hörde det. Jag tyckte uppriktigt inte det var något att skratta åt, ty anbudet var en stor frestelse, och jag tackade ja.

Två år tidigare hade han skrivit musiken till Alf Henriksons radiorevy *Betongen och skogen*, och nu blev det denne författare som fick lämna libretto till Rosenbergs första opera. Stycket hette *Resa till Amerika* och handlade som namnet antyder om emigrationen till Amerika kring sekelskiftet 1900. Rosenberg tyckte egentligen librettot var mer lyriskt än dramatiskt, men fångades både av Henriksons fyndiga verskonst och av ämnet –

liksom så många andra hade han anförvanter som emigrerat. På bara ett halvår var operan färdig, och den 24 november fick den premiär. Såväl kritikermässigt som publikt uteblev dock framgången och operan lades ned efter bara fem föreställningar.

> Jag har varje gång jag skrivit en opera sagt mig själv: aldrig mer en opera!

Som operadirigent stannade han dock fram till 1934, då han sade upp sig för att ägna mer tid åt komponerandet. Det blev den enda fasta anställning Rosenberg kom att inneha. Under resten av sitt liv levde han på frilansbasis som tonsättare, kompositionslärare och dirigent. 1947 sökte han professuren i komposition vid Musikhögskolan i Stockholm, men med 55 år räknades han som för gammal, och tjänsten gick i stället till Lars-Erik Larsson.

Verksamheten med teatermusiken ledde till ytterligare ett möte av vikt för Rosenbergs fortsatta gärning. 1934 gjorde han musik till två pjäser – den spanske renässansdiktaren Calderóns *Livet en dröm* och den antika komedin *Lysistrate* av Aristofanes – som båda var översatta av Ivar Harrie och Hjalmar Gullberg. Den senare var en av mellankrigstidens mest uppmärksammade poeter, precis som Rosenberg bördig från Skåne, och i samband med dessa uppsättningar lärde de känna varandra. 1936 blev Gullberg chef för Radioteatern, och det fick stor betydelse för Rosenberg. Hans karaktäristik av hur Gullberg var privat är värd att återge:

> Någon av de första dagarna han var chef vid radions teateravdelning ringde min telefon och en mjuk, lågmäld stämma med lundensisk melodiföring sade: »Det är Hjalmar Gullberg.« Jag, glatt och ivrigt: »Goddag, Hjalmar.« Efter

> en kort tystnad fortsätter jag: »Hur känns det att sitta på chefsstol i radiobikupan?« Gullberg: »Jodå«, paus, »vi hade tänkt framföra ett stycke som jag behöver musik till.« I långsam takt med inbrytande pauser som jag sökte utfylla blev en uppgörelse om musik till »Fåglarna« av Aristofanes hop-pauserad.

Strax därefter kom ett annat samarbete på tal. Det gällde Gullbergs diktcykel *Den heliga natten* som skulle sättas till musik i form av ett juloratorium.

Den heliga natten har blivit ett av Rosenbergs mest kända och uppförda verk. Den fick sitt uruppförande i ett radioprogram den 27 december 1936, upprepades på juldagen året därefter för att under det kommande decenniet bli ett stående inslag på julafton. Detta bidrog säkerligen till att göra Rosenbergs musik känd i bredare folklager och förankra hans position i det svenska musiklivet. Den enkla sättningen och begränsade ensemblen har också inneburit att verket låter sig uppföras även av amatörensembler.

Inför uruppförandet i radion 1936 skrev Rosenberg några rader om verket i radions egen programtidskrift Röster i Radio. Han inleder: »Den heliga natten kan väl i sin på samma gång realistiska åskådlighet och enkla, naiva ton karaktäriseras som ett modernt legendspel.« Just realismen kombinerad med den enkla, naiva tonen, som han uttrycker det, är talande för såväl texten som musiken. En av tankarna bakom Gullbergs diktcykel var att anknyta julhistorien till en modern verklighet – »Denna dikt börjar modernt med en stämning på en trottoar i ett gathörn«, har han formulerat det. Och Rosenbergs tonsättning kännetecknas bland annat av en kombination av traditionella och moderna element. Vidare i Röster i Radio-artikeln heter det:

> Den visionära stämningen anslås redan av inledningens första takter, som bygger på den gamla julkoralen Var hälsad sköna morgonstund. Mot denna kontrasterar ett helt modernt avsnitt, som bildar övergången till den första sången. Orkesterns ackompanjemang rör sig under denna övervägande med moderna tonfall och vändningar, men vid orden »Ett barn är fött i dag«, klingar plötsligt den gamla julpsalmen och ger mitt i den moderna bilden liksom en vision av Jesusbarnet i krubban.

Uppläggningen är i stort att den fullständiga texten till julevangeliet läses i melodramatisk form, det vill säga med bakomliggande musik. Detta inramas av inledning och avslutning och varvas med sånger som reflekterar över händelserna från de olika inblandades synvinklar. Ett återkommande fanfarmotiv introducerar de melodramatiska avsnitten. Det hela avslutas med »Sången om stjärnan«, en koralartad slutkör ackompanjerad av skira stråkar och klockspel.

Grundstämningen i stycket är lyrisk, och tonspråket är huvudsakligen konventionellt. Visserligen finns det vissa moderna element, men det är befriat från allt som skulle kunna vara alltför ovant för lyssnaren. Exempelvis har de tre vise männens sång tydliga orientaliska inslag, men det är en orientalism som inte gör några allvarliga försök att anamma stildrag från exempelvis persisk eller indisk musik, utan snarare utgör en bekräftelse på den allmänna västerländska uppfattningen om vad som är »orientaliskt«. Detta är typiskt för *Den heliga natten*, den utgör ett slags folkhemsmodernism, som huvudsakligen stryker lyssnaren medhårs. »Den vill ej erbjuda några problem utan strävar att återge diktens enkla, naiva stämning«, skriver Rosenberg. Detta passar väl ihop med radions ambitioner att »stimulera våra dagars

komponister att skapa sådan musik, som utan att göra koncessioner ifråga om konstnärlig halt äger sådan karaktär och sådana proportioner, att den moderna människan även i radio kan finna utbyte av att lyssna därtill.« Orden är hämtade ur radions så kallade tioårsbok »Röster om radio« från 1934.

Kontakten med Gullberg växte till en varm och djup vänskap, där deras skånska härstamning och gemensamma syn på Bibeln bildade bas. Just de bibliska temana blev framträdande i deras samarbete, och *Den heliga natten* blev inte det sista.

VIDARE LÄSNING

I sin andra artikel om »Rosenberg och 20-talet« i första numret av *Nutida musik* 1972/73 skriver Bo Wallner utförligt om Rosenbergs samarbete med Per Lindberg, teatermusiken och *Yttersta domen*. Samme författare tar också upp det grekiska temat hos Rosenberg i »Antiken, Rosenberg och åren 1937–38 e. Kr.«, *En bok till Hilding Rosenberg* 21/6 1977, Stockholm 1977, s. 97–129 samt »Rosenberg och det grekiska«, *Kungl. Vitterhets historie och antikvitetsakademiens årsbok* 1986, s. 71–78. Om *Den heliga natten* skriver Anders Tykesson i *Musikrevy* 1992:2.

Rosenbergs verksamhet som dirigent och musiker finns beskriven, inklusive förteckningar, i Carl-Gunnar Åhléns gedigna häfte till CD-utgåvan »Rosenberg spelar Rosenberg«, Caprice CAP 21510.

Standardverket om musiken i radion är Alf Björnbergs *Skval och harmoni. Musik i radio och TV* 1925–1995, Stockholm 1998, och om grundandet av de statsunderstödda symfoniorkestrarna och de ideal som låg bakom detta står att läsa i Boel Lindberg, »Symfonimusik som folkuppfostran«, *Svensk tidskrift för musikforskning* 1996, s. 51–83.

INSPELNINGAR

I CD-boxen »Rosenberg spelar Rosenberg«, CAP 21510, finns *Den heliga natten* i en upptagning från 1949 med Rosenberg som dirigent. Verket finns också på en CD tillsammans med Lars-Erik Larssons *Förklädd Gud*, dirigent: Petter Sundkvist, Naxos 8.553738. Ouvertyren till *Marionetter* framförs av London Symphony Orchestra under Sixten Ehrling på Discofil SCD1026, och *Orfeus i Stan* samt förspelet till *Yttersta domen* finns med Radiosymfonikerna och B Thommy Andersson respektive Petter Sundkvist på Phono Suecia PSCD 702.

En inspelning med Rosenberg som pianist finns i CD-boxen »Rosenberg spelar Rosenberg«, där han tillsammans med Lottie Andréason uppför ett par satser ur sin *Suite för violin och piano* i D-dur från 1922, i en upptagning från en radiokonsert 1935. Rosenbergs pianospel hörs även på en inspelning med Radioorkestern från 1928, där Kurt Atterberg dirigerar sin egen hornkonsert med Axel Malm som solist; inspelningen återutgiven på LP 1982: HMV 7C 037-35928.

ÖVRIGA REFERENSER

Förutom litteraturen ovan har i det här kapitlet använts dagstidningsrecensioner ur Stockholms Dagblad 19/11 1926 och Svenska Dagbladet 20/11 1926.

Från symfoni till symfoniskt oratorium

ÅRET INNAN *Den heliga natten* kom till var det dags för uruppförande av Rosenbergs första fullskaliga symfoni på 15 år, *Sinfonia grave*. Redan 1928 fanns symfonin i en första version, och den var uppe till repetition i Stockholms konsertförening under Vaclav Talichs ledning. Talich var angelägen om att uppföra verket, men Rosenberg blev tveksam och drog tills vidare in det. Tonspråket tycktes honom både för djärvt och för kärvt polyfoniskt. Inte förrän 1935, efter en rejäl omarbetning, kom den till framförande i Göteborg under Tor Mann. Symfonin gavs numret 2 sedan den första och tredje av dem han tidigare komponerat dragits in.

»Här ville han göra sitt första bokslut, summera alla tillgångar och rensa ut allt obehövligt«, skriver Moses Pergament i sin bok om svenska tonsättare 1943. Han fortsätter: »Nu hade han fått den sanna symfoniska bredden över konceptionen och en monumentalitet i formen, som kom verket att framstå som det fullödigaste han dittills skapat. Sinfonia grave var en generaluppgörelse för både människan och tonsättaren Rosenberg, och den hade lett till en inre seger.« Själv har Rosenberg talat om »självrannsakan« i samband med symfonin.

På flera sätt utgör *Sinfonia grave* en milstolpe i Rosenbergs komponerande, den är både en slutpunkt på någonting gammalt och inledningen till något nytt. Verket har en monumentalitet i utformningen, som ville det stå som ett vakttorn mellan två musikaliska världar. Denna monumentalitet finns inte så mycket

i formatet som i uttrycket. Symfonin är inte särskilt lång, bara tre satser på cirka 10 minuter vardera, och orkestern är inte speciellt stor. Men det finns i anslaget och orkestreringen ett högtidligt drag (den heter inte för inte *Sinfonia grave* – den allvarliga symfonin), som ger den en monumental karaktär. Symfonin inleder med brass, pukor och slagverk som tillsammans med stråkarna bygger upp stora block. Detta kontrasteras med mer transparenta och innerliga partier, och Pergaments ord om inre uppgörelse kan man ganska lätt applicera på stycket. Mycket handlar, liksom i flera andra verk från tiden innan, om kamp mellan olika stämningslägen och upplösning av dystrare i ljusare tongångar.

På det hela taget är symfonin en summering av 20-talets huvudsakligen kammarmusikaliska skapande, med ett stort arbete i detaljen och en händelsetäthet som gör att man måste lyssna noga för att kunna följa med. Samtidigt blev det, som hans första verkligt symfoniska verk sedan 1920, inledningen till en period då de stora formerna stod i centrum. Under de följande 15 åren komponerade han fortfarande mycket skådespelsmusik, men huvudsakligen tillkom en lång rad melodramer, oratorier, konserter och symfonier, och dessutom två operor.

I de här verken finns självklart en stark betoning på relationen mellan text och musik i allmänhet och litteratur och musik i synnerhet. Just dessa frågor stod på programmet inför hans symfoni nummer tre, som ursprungligen hade undertiteln »De fyra livsåldrarna«.

> Kan man genom ordet förklara de händelser, som äga rum i ett musikverk? För att undvika att svara eller rättare inseende det hopplösa häri vill jag ställa frågan omvänd. Kan man genom musik ge en förklaring för ordet? Svaret blir

> här, att musiken väl kan berika och fördjupa ordets innebörd men ej förklara detsamma. »De Fyra Livsåldrarna« är ett försök att åstadkomma en växelverkan mellan musiken och ord, som beröra musikaliska upplevelser.

Så inleder Rosenberg sin presentation av symfonin i Röster i Radio inför uruppförandet i december 1939. Symfonin bygger på Romain Rollands stora romancykel *Jean-Christophe*, som Rosenberg blivit djupt tagen av under sin första Stockholmstid i slutet av tiotalet. Han erinrar sig i självbiografin:

> De teman, melodier och rytmer som sprang fram ur Christophes upplevelser och som han fäste på notpapper blev en realitet även för mig. Det skulle bli en symfoni, en symfoni som Jean Christophe i verkligheten aldrig skrev. Under trettiotalet började den på allvar kräva penna och notpapper.

Symfonin tar direkt avstamp i citat ur boken som i den ursprungliga versionen av verket lästes inför de olika satserna. Romancykeln handlar om en musikers och tonsättares uppväxt och utveckling, och »De fyra livsåldrarna« avser hos Rosenberg fyra olika stadier i denna utveckling, representerande de fyra satserna: Barnet, Gossen, Ynglingen och den mognande Mannen. Det första citatet, inför satsen Barnet, börjar:

> Flodens gröna massa glider fram, enhetlig som en enda tanke, utan vågor, nästan utan en krusning, endast med långa, glänsande vattenringar. Ur flodens sorlande djup springer brådstörtat en hett jublande rytm fram och längs denna rytm stiga nu melodier, liksom vinrankan klättrar utmed en spaljé!

Man kan lätt få intrycket att verket skulle vara en programsymfoni, som helt enkelt musikaliskt gestaltar vissa episoder ur boken. Men, menar Rosenberg, det handlar inte om programmusik i egentlig mening.

> Musiken har här getts en form, som även är helt oberoende av texten och endast är byggd på rent musikaliska lagar. Man kan kanske säga, att texten är utvald så att den passar musiken, och musiken skriven så att den passar texten. Med ömsesidigt förtroende vilja de verka var på sitt sätt vid sidan av varandra och liksom kompletterande varandra.

De citat han valt kan ses som målande beskrivningar av ett tonspråk han redan hade, ett tonspråk som finns förebådat i *Sinfonia grave* och som här hade renodlats. Symfonin är uppbyggd av långa linjer och stora block, dock inte längre med den komplexitet och detaljrikedom som fanns i *Sinfonia grave*, utan med en genomskinlighet och tydlighet som gör förloppen lätt följbara. Att det är musik komponerad för radiomediet, som därmed vänder sig till en betydligt större och bredare publik än vid en vanlig konsert, har säkert också bidragit till detta.

Så småningom ändrade Rosenberg på förutsättningarna för stycket och lät Jean-Christophe »dra sig diskret tillbaka«. Han instruerade att symfonin skulle uppföras utan att citaten uppläs-tes, och strök titeln »De fyra livsåldrarna«, för att kort och gott bara kalla den *Symfoni nr* 3.

Några månader efter uruppförandet av symfonin bad honom Per Lindfors, intendent vid musikavdelningen på radion, att han skulle fundera över någonting nytt i samma stil. Det gjorde

Rosenberg, och det resulterade i ännu ett samarbete med Hjalmar Gullberg. Den 23 juli 1940 skriver han till denne:

> Under denna vinter har Johannes uppenbarelser legat och grott i mig och pockat på att få ett uttryck. Denna den mänskliga diktens mäktigaste vision tyckes mig ropa efter musik. Det är vansinnigt djärvt, jag vet det, men jag känner mig mogen att våga språnget ut i himlarymden.

Detta är upptakten till det som blivit Rosenbergs mest omtalade verk: *Symfoni nr* 4 – »*Johannes uppenbarelse*«.

När brevet skrevs var andra världskriget inne i ett mycket dramatiskt skede, inte minst ur skandinavisk synvinkel. Den 9 april hade Danmark och Norge ockuperats av tyskarna. I juni hade Tyskland inlett sin offensiv mot Holland, Belgien och Frankrike, vilket slutat med fransk kapitulation den 25 juni och inledningen på »Slaget om Storbritannien«. Strax efteråt annekterades Estland, Lettland och Litauen av Sovjetunionen, och Finlands fred med Sovjet var endast tillfällig. Så även om Sverige skonades från direkt inblandning i kriget var det en minst sagt hotfull bild som tornade upp sig.

Det här var den verklighet som bildade fond när Uppenbarelsebokens berättelser gestaltades i Rosenbergs symfoni. Denna det nya testamentets sista bok, skriven av aposteln Johannes i fångenskap på ön Patmos, skildrar en vision av hur världens undergång skulle komma att gestalta sig, och hur därur en ny himmel och en ny jord skulle resa sig. Med kriget i bakgrunden blev det till en allegori över kampen mot de fascistiska diktaturerna och hoppet om en slutgiltig seger. I brevet till Gullberg heter det också:

> Så i t.ex. fjärde satsen – vilddjuret – kommer jag att fatta vilddjuret som en maskin, maskinens seger över anden, och låta musiken vältra fram som tanks. Det hela är enligt min uppfattning visionen om människosläktets kamp och seger, ve och vånda, glädje och jubel. Det kan bli ett mäktigt, men ett allvarligt verk.

Rosenberg fick snart ett positivt svar från Gullberg och kunde sätta igång med arbetet.

Det blev ett stort och omfattande verk i åtta satser för stor orkester, kör och recitation och med en speltid på en bra bit över en timme. Den grundläggande idén var att låta valda texter ur Uppenbarelseboken läsas – precis som i *De fyra livsåldrarna* och många andra kompositioner för radion från den här tiden – och mellan dessa recitationer ha orkestersatser som knöt an till orden och bildade en musikalisk botten för det hela. I dessa satser skulle även kören göra inpass med tonsättningar av centrala ställen ur Uppenbarelseboken. Efter hand ansåg Rosenberg att det inte riktigt räckte med detta, och det hela utvecklades till att också innefatta Gullbergs aktiva deltagande.

> Då jag under arbetet på symfonien fann att jag måste skapa vilopunkter och ge dem en nutida jagbetraktelse, bad jag Gullberg skriva dikter med denna avsikt, och det dröjde inte länge förrän jag fick dem i min hand. De skrevs musikaliskt tillbakablickande för kör a cappella.

I Gullbergs dikter, som bildat grund för de betraktande koralerna i verket, framträder relationen till de aktuella omständigheterna direkt. Den första dikten inleds:

Hjalmar Gullberg 1941.
SVT Bild.

Det brinner en ö som heter Jorden.
Vi hörde dån ur skyn och kröp i källare.
Till syner för vår själ blev bibelorden,
till hopp och tröst en helig tankeställare.

Bombplan förvandlas och får änglavingar
i rymden kring de sargade och flyende.
Sång från den ö som hette Patmos klingar
ur ödeläggelse och eldutspyende.

Och den sista innehåller en vision om förlösningen, krigets upphörande och människans seger över grymheten:

Förföljelserna, morden
skall icke vara mer.
Sorg skall ej vara mer, ej lik på bårar;
ty natten är förbi.
Din bödels yxa ej en blomma sårar –
ditt fängelse har öppnats, du är fri.

Johannes uppenbarelse bjuder på ett mycket stort uttrycksspektrum, från lågmälda, innerliga a capella-körer och mjuka, lyriska instrumentalsolon till våldsamma utrop och rasande orkestertuttin. Liksom med *Symfoni nr* 3 är det hela dock inte svårtillgängligt, utan tämligen tydligt och lätt att följa. Även här handlar det om en komposition för radion och dessutom om att förmedla ett konkret budskap till en stor publik.

Att uruppförandet skedde i radio innebar att det hamnade utanför den vanliga recensionsverksamheten – det var i första hand konserter som anmäldes, inte radioframföranden. De recensio-

ner som finns är dock positiva, och går väl i linje med radions annonsering av verket som »Höstens viktigaste musikprogram«. Dagens Nyheters recensent skriver att man fick »ett starkt intryck av att tonsättaren drivits till arbetet av sina innersta känslor och tankar – och inte minst beundran för det storstilat sublima och dramatiska i denna världslitteraturens märkligaste vision av slutstriden av det goda och det onda«. Och Kajsa Rootzén skriver översvallande i Svenska Dagbladet: »Nu behöver man bestämt inte tveka längre om att skriva det utan förbehåll, rent ut: Hilding Rosenberg *är* en enastående företeelse i svenskt musikliv i dag.« Verket kom att uppföras flera gånger under kriget, också dessa väl mottagna, och det kom av vissa att uppfattas som en musikalisk motsvarighet till Vilhelm Mobergs roman *Rid i natt!*

Det betyder däremot inte att *Johannes uppenbarelses* historia är begränsad till kriget. Det handlar om mer än en antikrigs-symfoni. Rosenberg ville inte ens under 40-talet ha så stor betoning på symfonins relation till de aktuella händelserna. Han uttryckte sig hellre i mer generella termer. I den kommentar som publicerades i Röster i Radio inför uruppförandet den 6 december 1940 – under Rosenbergs egen ledning – skriver han:

> Den [Uppenbarelseboken] har alltid haft en viss aktualitet, och man kan ej säga att det sålunda är de nuvarande apokryfiska [sic] tiderna som nödvändiggöra en musikalisk utformning av denna mäktiga vision. Ty för mig framstår Johannes uppenbarelse som en sådan vision av människosläktets nöd och vånda, kamp och seger under tidernas lopp och av dess hängivna tro på en slutgiltig seger.

Det var alltså det allmängiltiga, tidlösa Rosenberg ville betona. Det var enligt honom det som gjorde konsten till konst.

Efter kriget gjorde han också en omarbetning, dock bara till formen, inte till innehållet. Den direkta orsaken var ett framförande han dirigerade i Chicago under en USA-resa 1948, där man hade engagerat en recitatör som inte riktigt höll måttet.

> Berättaren … var totalt omusikalisk. Vi hade gjort noggranna överenskommelser om teckengivning till honom, men när jag gav tecken till kören att resa sig, slutade han att deklamera fastän han hade några viktiga satser kvar. Jag måste gå vidare, men i nästa sats då han skulle läsa till musik – vilken idiot! – läste han de satser han hade kvar. Tack vare mitt skånska lugn och en orkester som var ett under lyckades jag trassla samman det hela. Men aldrig mer nån pratrecitation i detta verk!

Rosenberg tog alltså avstånd från textläsningen också i denna symfoni, och i stället komponerade han ut textavsnitten i uttrycksfulla recitativ, som på ett övertygande sätt smälter in i helheten. Den versionen fick sitt första framförande 1950.

I och med att det är ett verk där texten spelar en framträdande roll har några velat hävda att *Johannes uppenbarelse* snarare är ett oratorium än en symfoni. Rosenberg själv menade dock att det rörde sig om en symfoni. I presentationen i Röster i Radio skriver han att själva Uppenbarelseboken är »till form och innehåll rent symfonisk«, och fortsätter:

> Därför har också i detta verk den symfoniska uttrycksformen, d.v.s. orkesterpartierna, fått det största utrymmet. Det är således ej ett oratorium i egentlig mening utan mera

> ett orkesterverk med recitation och kör. Musiken vill ej programmusikaliskt skildra händelserna i boken, utan den dynamiska kraften i dessa händelser ha här utlöst en musik, som vill uttrycka sig med rent musikaliska uttrycksformer.

I andra uttalanden vill han ännu mer framhålla att det handlar om en symfoni. Dels genom att instrumentalsatserna var de som hade den största vikten, dels genom att det inte rörde sig om en berättelse utan om ett verk med grund i en särskild idé. Han talar under denna tid om symfonin i allmänhet som »idégestaltning« och som »motivs och temans organiska växande till ett större orkestralt sammanhang«. Det sistnämnda sätts i motsats till »de formscheman som utbildats av olika musikepoker«. Vad som utgjorde en symfoni kunde enligt Rosenberg alltså inte bara utläsas ur de traditionella normerna för hur en sådan skulle se ut. Det skulle snarare avgöras av vad som gestaltades. Att han ville kalla det en symfoni är också en markering av den vikt han gav verket i sin produktion.

Förutom att den intar en central roll bland de symfonisk-oratoriska verken från 40-talet hör *Johannes uppenbarelse* också till en grupp av verk som Rosenberg, med ett citat ur ett av dem, kallat en resa till »det förflutnas brunn«. Det handlar förutom Uppenbarelsesymfonin om den femte symfonin: *Örtagårdsmästaren*, de båda operorna *Marionetter* och *Lycksalighetens ö* samt det fyrdelade operaoratoriet *Josef och hans bröder*. Gemensamt för dessa är att de antingen bär nära relationer till barndomsupplevelser eller att de innebär utarbetningar av tidigare påbörjade projekt och ansatser.

Uppenbarelseboken tillhörde de texter ur bibeln som Rosenberg starkt tagit till sig i barndomen. Som uppväxt på Bosjöklo-ster hade han kyrkan närmare än runt knuten, nämligen i själva

byggnadskomplexet. Och med fadern som trädgårdsmästare på godset var närheten till jorden lika självklar som närheten till Bibeln. Detta avspeglas i *Symfoni nr* 5, med tillnamnet *Hortulanus – Örtagårdsmästaren*. Den är i mångt och mycket en pendang till *Johannes uppenbarelse*. Även här är det ett bibliskt tema som gestaltas, och i presentationen inför uruppförandet i radion den

17 oktober 1944 skriver Rosenberg:

> Att verket fullbordats just nu är – tyckes det mig – en logisk följd av Johannes Uppenbarelse-symfonien som i sin kanske mera podiemässiga dramatiska art krävde en mera inåtvänd, kontemplativ symfoni som motsats och – jag skulle vilja säga – komplettering.

Första satsen har beteckningen »Med djup innerlighet« och just detta ville han betona som kärnan i verket. Liksom *Johannes uppenbarelse* är det ett textbaserat verk med dragning åt det oratoriska, men också i det här fallet ville han kalla det en symfoni, av samma anledning som med *Johannes uppenbarelse*:

> De rent orkestrala partierna äro även här starkt framträdande, och satsernas form, med undantag för den fjärde, har i stort sett den traditionella symfoniens med sin inledning övergående i ett allegro, sin långsamma andra sats, sitt scherzo om man så vill och sin final.

Operorna hade båda bakgrund i teateruppsättningar av Per Lindberg, som Rosenberg gjort musiken till. *Marionetter* utgick från deras allra första samarbete 1926, som redan som teateruppsättning blev mycket uppskattad. Den gjorde Rosenberg nu som en opera buffa, det vill säga en komisk opera, en genre som inte

Familjen Rosenberg vid flygeln i villan i Ålsten, mitten av 40-talet. Vera sitter vid pianot, stående till vänster Hilding och Margita, till höger Ann Sofi. I bakgrunden Hanna Paulis porträtt av Wilhelm Stenhammar. Dagens Nyheter.

varit särskilt odlad i Sverige. Det var hans första opera sen publikfiaskot med *Resa till Amerika*, och säkert var han tämligen nervös inför premiären i februari 1939. Men det blev en stor framgång. Det talades om succé, om »hög och munter stämning«, och stundtals möter man riktigt stora ord i recensionerna: »Det var mer än skickligt, det var delikat konst, något av det bästa Rosenberg skrivit«, skriver DN:s recensent Curt Berg.

P. D. A. Atterboms sagospel *Lycksalighetens ö* gjorde Lindberg och Rosenberg som radioteater på nyårsdagen 1931. Styckets tema fick Rosenberg från första stund att fundera över om den kunde göras som opera. Länge beredde det honom stora svårigheter. Det var inte så lätt att vaska fram den dramatiska koncentration en opera behöver ur Atterboms mer än 600 sidor långa verk, och även ämnets romantiska art störde honom en smula.

> Verkets överbelastning av tidens filosofiska strömningar, framför allt av tysk filosofi, gjorde människorna i dramat overkliga, och det syntes mig till en början omöjligt att få någon kontakt med dem.

Till råga på allt var Per Lindberg tveksam till projektet. Men Rosenberg var inte den som gav upp så lätt när han fått en idé i huvudet. Han fortsatte jobba på saken, talade med forskare som sysslat med Atterbom, och så småningom växte konturerna fram. Han lyckades väcka både Per Lindbergs och operachefen Harald Andrés intresse.

Atterboms sagokung Astolf, som söker efter och går förlorad på Lycksalighetens ö, var den person som hela dramat kretsade kring. Hos Rosenberg blev hans strävan till en allegori över konstnärens sökande efter det allmängiltiga, eviga. På så sätt delar operan vissa centrala idéer med de båda symfonierna *Johan-*

Rosenberg repeterar *Josef och hans bröder* med Radioorkestern och Radiokören 1946.
Foto: Sören Hoffman/SVT Bild.

nes uppenbarelse och *Örtagårdsmästaren*. Hans ord om detta visar också på ett öppnare förhållande till det romantiska än han visat tidigare.

> Problemet tiden – evigheten blev för mig det centrala i Atterboms dikt, blev den ledstjärna som lyste väg. Ur detta dynamiska motsatsförhållande måste gestalterna formas ut till levande människor. Astolfs konflikter blevo liktydiga med varje skapande konstnärs, hans drömmar voro en konstnärs drömmar, och hans flykt undan tiden blev ett dramatiskt tecknat förlopp av det konstnärliga skapandet. Och detta skapande är ju ingenting annat än strävan att finna ett adekvat och koncentrerat uttryck för sin egen situation så starkt, att tidsbegreppet liksom upphäves och lycksalighetens evigt sommargröna ö blir en verklighet. Om man kallar denna dröm om de eviga värdena för romantisk, ja då måste all konst vara romantisk. Men är den inte det?

Det var meningen att Per Lindberg skulle stå för regin, men han avled innan projektet stod färdigt. Operachefen Harald André trädde i stället in som regissör, och Isaac Grünewald engagerades som scenograf.

Även den här gången blev det en framgång, men recensenterna var inte odelat positiva. Som ofta i fallet med opera var det inte självklart musiken som stod i förgrunden för anmälarnas intresse. DN:s recension hade till exempel rubriken »Grünewaldvernissage med Rosenbergmusik«. Aftonbladets konservative kritiker Teddy Nyblom berömmer helheten av regi, scenografi och sångarinsatser, men hånar Rosenberg. »Ensamt utgör Rosenbergs musik knappast något som bör kallas opera … Det

musikaliska underlaget … spelar oavsett stora ansatser att göra riktig musik trots allt en underordnad roll.« Den direkt hånfulla tonen var Nyblom ensam om. Men att det fortfarande fanns en misstänksamhet mot Rosenberg som »modernist« märks även hos andra. De flesta uttrycker förvåning över att just han tagit sig an Atterboms romantiska epos. DN:s recensent William Seymer skriver: »Det har ovan nämnts att Rosenbergs musik denna gång gör ett mildare intryck än förr, vilket är sant. Bitvis låter den – om man törs säga det för tonsättaren – riktigt tjusigt vacker, och orkestern behandlas mästerligt, med rikt skiftande klanger och effekter.« Svenska Dagbladets Kajsa Rootzén, som var en av dem som förstod Rosenbergs intentioner bäst, visar dock ingen större förvåning över vägvalet: »Någon plötslig helomvändning är det knappast fråga om, och någon förnekelse av personliga ideal och grundsatser behöver denna allians med Atterbom inte nödvändigtvis innebära.«

Med det fyrdelade opera-oratoriet *Josef och hans bröder* avslutas den här resan till »det förflutnas brunn« och den skapandeperiod där de stora textbaserade verken stått i förgrunden. Återigen var det en biblisk berättelse som bildade underlag: den gammaltestamentliga historien om Josef, och även av denna hade Rosenberg starka minnen från skoltiden. Men det var en litterär utarbetning av historien, Thomas Manns romansvit »Josef och hans bröder«, som blev det direkta incitamentet. Rosenberg läste den med stor inlevelse och hela tiden med musik »sjungande mellan raderna«. Efter det inledande planeringsarbetet vintern 1945 skrev han och Gullberg till Mann med förhoppning om hans gillande.

> Med första delen på tyska till Thomas Mann hade också skickats en ungefärlig synopsis över beteckningen av de olika delarna. Hur skulle svaret bli? … Mina steg var fyllda av förväntans spänning varje gång jag gick för att titta i brevlådan som jag tyckte hängde där kall och okänslig och utan minsta intresse för vad den kunde bära i sitt sköte. Men så en dag hände det som några år framåt skulle fylla mitt liv. Ett ljusblått kuvert, avsänt den 15 juli från Californien och Thomas Mann.

Mann visade sig mycket positiv till idén och gav Rosenberg fria händer.

> Fröjd och skaparlust! Sprängfylld av musik som hade laddats upp under utarbetandet av texten! Partitursidor fylldes i snabb takt, så att notpennan föreföll att gå varm och min högra arm började värka.

Den första delen stod färdig något år senare och sändes ut i radio den 30 juni 1946. Den sista fick sitt uruppförande den 23 mars 1948.

Även den här gången handlade det om ett verk för radion, och att radion ställde upp och stöttade ett sådant projekt – fyra stora oratorier med en sammanlagd speltid på över sex timmar – var en förutsättning för att det över huvud taget skulle kunna genomföras. Rosenberg omtalade vid den här tiden ofta radion som »vår tids Medicéer«, syftande på den italienska konstmecenatfamiljen de Medici.

Under arbetet förde han en korrespondens med Mann om hur det hela framskred, något som kröntes med ett personligt sammanträffande med Mann i dennes hem utanför Los Angeles

under Rosenbergs USA-resa 1948. Mycket av brevväxlingen kring verket finns återgivet i *Toner från min örtagård*, liksom en redogörelse för mötet. Hans djupa beundran för Mann lyser tydligt igenom i det han skriver – en sinnebild för hans aktning för litteraturen.

VIDARE LÄSNING

Johannes uppenbarelse är Rosenbergs mest omskrivna verk, och det har ägnats ett flertal arbeten. Björn Martinson har ägnat stycket en hel avhandling: *Hilding Rosenbergs apokalyps. Studier i Johannes Uppenbarelse – ett musikverk i stridsutrustning*, diss. Lund 1999. Vidare skrev Nils L. Wallin en artikel om ord-tonförhållandet i verket i *Nordisk musikkultur* 1952:1, den återges i *Musikrevy* 1992:4. I *Nutida musik* 1965/66:4 har Bo Wallner bland annat gjort ett hörpartitur till det, Gert Schönfelder har ägnat det en längre uppsats i *Contemporary Swedish music through the telescopic sight*, Stockholm 1993 och den danske musikforskaren Bo Marschner har skrivit en artikel som tar upp verkets relation till Uppenbarelseboken: »Hilding Rosenberg: Johannes Uppenbarelse (Symphonie Nr. 4). Eine evangelische Apokalypse-Fassung?«, *Apokalypse. Symposion* 1999 (=Studien zu Franz Schmidt 13), utg. C. Ottner, Wien och München 2001, s. 268–280. *Örtagårdsmästaren* har ägnats en artikel i *Musikvärlden* 1949:4 av Gunnar Stærn.

Om *Lycksalighetens ö* har Rosenberg själv skrivit en artikel i *Musikvärlden* 1945:1, och Sofia Nyblom skriver en initierad och omfångsrik kommentar till CD:n PSCD 722 samt i *Musikdramatik* 2002:1.

Ett annat oratoriskt verk från den här tiden, *Svensk Lagsaga*, behandlas av Henrik Karlsson i »Hilding Rosenbergs beredskapsoratorium«, *Svensk tidskrift för musikforskning* 1992, och flera av de oratoriska verken berörs i Christina Tobecks avhandling *Karl-Birger Blomdahl. En musikbiografi med inriktning på förhållandet mellan ord och ton i hans tidiga produktion*, Göteborg 2002.

INSPELNINGAR

Inspelningar av *Sinfonia grave* och *Symfoni nr* 3 finns med Stockholms filharmoniker under Herbert Blomstedt på Swedish Society Discofil SCD 1026 respektive Phono Suecia PS 100. Den sistnämnda finns även med samma orkester under Andrew Davis på Finlandia 3984-29719-2.

Johannes uppenbarelse finns i flera inspelningar. Den senaste är med Göteborgssymfonikerna och Radiokören under Sixten Ehrlings ledning och med Håkan Hagegård som solist – Caprice CAP 21429.

I CD-boxen »Rosenberg spelar Rosenberg«, CAP 21510, finns delar av *Johannes uppenbarelse* i ursprungsversionen med Anders de Wahl som recitatör. Där finns dessutom radioinspelningar från 40-talet av *Örtagårdsmästaren* och ursprungsversionen av *Symfoni nr 3* – »De fyra livsåldrarna«, båda i sin helhet och samtliga under Rosenbergs ledning.

En inspelning av Norrlandsoperans uppsättning av *Lycksalighetens ö* från 2002 är utgiven på Phono Suecia, PSCD 722 (1–2).

ÖVRIGA REFERENSER

Rosenbergs kommentarer till Symfoni 3–5 i Röster i Radio 1939:50, 1940:49 respektive 1944:42. Hans brev till Hjalmar Gullberg 23/7 1940 finns återgivet i Martinsson, *Hilding Rosenbergs apokalyps*, s. 76. Citatet från Moses Pergament ur *Svenska tonsättare*, Stockholm 1943.

Recensioner ur Stockholmspressen 15/2 1939, 7/12 1940 och 2/2 1945.

Budskapet

I SAMBAND MED de stora textbaserade verken från krigsåren – särskilt *Johannes uppenbarelse* – är det tydligt att Rosenberg har ett direkt budskap han vill förmedla till åhöraren. Han vill skapa hopp, han vill ge kraft, vilja och liv. I en artikel från den här tiden heter det:

> Är mörker omkring oss: skapa ljus! Förlorar du tron på människan: skapa ny tro! Är sorg omkring dig: skapa glädje!

I samma artikel talar han om konsten som »en idealisering av livsupplevelsen, ett försök att i toner och musikalisk form bygga upp en idealbild av de erfarenheter som livets yttre tvinga på«. Bakom detta ligger en uppfattning som hade stor betydelse för Rosenberg: att konsten utgjorde en koncentration av liv, och att den därigenom kunde förmedla och understödja liv.

När det gäller de textbaserade verken är det lätt att se den här relationen, lätt att dra paralleller till den yttre verkligheten och förstå vad han vill åstadkomma. Men synsättet har mycket vidare implikationer än så. Det gäller inte bara de textbaserade verken. Inställningen att musik skulle gestalta och förmedla liv var fundamental för honom i samband med all musik, och den bildar också grunden för hans åsikt om tonsättarens samhällsuppgift.

I ett aldrig publicerat artikelmanuskript om musik till film skriver han redan 1919:

> Låtom oss … försöka åskådliggöra vad konst är. Jo, i få ord: Ett ideellt livsuttryck, det behov av att skapa liv, som livet bjuder oss. Konstens uppgift är att lära människorna blicka framåt, ej mot ett dimhöljt fjärran utan mot en frostklar soluppgång. Att lära oss känna och förstå det sublima i livet, att lära oss älska livet …

Och när han precis avslutat sin senare indragna symfoni i Ess-dur 1920 – en symfoni utan vare sig text, program eller titel – skriver han i ett brev:

> Jag hoppas och tror att alla som får höra denna symfoni och förstå den eller rättare sagt känner för den skall finna livet värt och dyrbart att leva och med friskt mod ta till sitt knog igen. Min enda och innerligaste önskan är att den måtte skänka förtröstan och styrka för mina medvandrare och för alla de som ha det svårt och tycka livet är meningslöst. Dem skulle jag vilja genom denna musik skänka nytt hopp och ny tro på livet och människorna.

Den här inställningen behöll Rosenberg under hela sitt liv. Den applicerades inte heller bara på tonsättaren och hans uppgift, utan påverkade också synen på åhörarens roll. I föredraget om samtida musiksträvanden från 1931 beskriver han den ideale lyssnaren som den »som i konsten ej ser en mängd formler utan i varje nytt söker det levande livets blodfulla puls«.

Men på vad sätt skulle ren instrumentalmusik kunna skänka liv? Vad är det för föreställningar som finns där bakom? Det handlar dels om synen på det musikaliska konstverket som någonting organiskt, dels om musiken – särskilt den melodiska linjen – som bärare av kraft och gestaltare av energi.

Det förstnämnda bottnar i en föreställning som varit central i konstmusiken sen slutet av 1700-talet: att konsten stod i ett analogiförhållande till naturen och det levande. Om musiken skulle göra anspråk på att vara konst måste den framstå som en levande organism, som vore den ett naturföremål. Den tyske estetikern Christian Friedrich Michaelis skriver i en avhandling 1795:

> Ett skönt konstverk (och alltså också ett musikaliskt) ska vara så i sig fulländat att det utgör ett fullständigt, i sig sammanfogat helt, som inte framträder som konstnärens mekaniska färdighet, inte som konstregler eller skolformer, utan föreligger för oss som ett verk av naturen.

Ett verk skulle vara ett i sig självt fulländat helt. Det skulle utgöra en organisk enhet, där delarna var beroende av varandra och av helheten och där ingenting kunde ändras utan att helheten gick förlorad. Det skulle inte heller uppvisa några spår av tillkomsten av det, av konstnärens arbete med det, utan göra intryck av att vara ett naturföremål.

En annan aspekt av organismtanken hade rötter hos Goethe: uppfattningen att verket skulle växa fram ur sina grundläggande beståndsdelar. I musikens fall uttrycktes det så att teman och motiv utgjorde de frön som hela verket skulle framkomma ur, som en blomma ur en knopp.

Att de här föreställningarna var centrala för Rosenberg visar sig såväl i hans uttalanden som i hans musik. I ett för en gångs skull argt brev till vännen Julius Rabe som just vid den tiden, 1934, var riksprogramchef vid radion skriver han:

> I går hade ni för ovanlighetens skull – jag säger med full rätt så – uppsatt min svit »Marionetter« på ert program.

> Denna komposition är att betrakta som en HELHET, den är avsedd att uppfattas så och dess pockande på att förstås så kan ej gärna tyckes det mig missförstås av en konstnärlig ledning. Möjligen kan jag gå med på att utelämna två satser, ty de kunna ej förrycka sammanhanget, men att som i går helt enkelt bara spela två satser mitt inne i sviten synes mig vittna – förlåt mig – om en genant bristande vilja att verkligen presentera min musik som den är avsedd.

Att ett verk utgjorde en enhet var alltså viktigt för Rosenberg. Metaforen om det växande var minst lika central. Som nämndes tidigare betraktade han symfonin som »motivs och temans organiska växande till ett större orkestralt sammanhang«, och i andra uttalanden appliceras detta tänkesätt på musik över huvud taget. I en radiointervju 1958 säger han:

> Hur klart jag än förnummit karaktär och helhet i det anade verket, så är musikskapandet en det oavbrutna födandets ström, ett flöde som måste sammanhållas till en organisk enhet genom den tekniska skicklighetens förmåga att utnyttja ett motivs inneboende möjligheter. Så bottnar den visionära föreställningen slutligen i all mänsklig tanke och känslas bundenhet till det organiskt växande, såväl i naturen som i musikens uttryck för själsliga affekter.

På så sätt betraktades musiken som någonting som hade en direkt relation till det levande. Den skulle själv vara gestaltad ur det växande och utgöra en organisk enhet. Detta var ett allmänt synsätt i den tradition Rosenberg arbetade i och hade för honom, genom hans naturnära uppväxt och erfarenheter av odlandet, en särskild dimension.

När Rosenberg talar om musik som livsuttryck är det dock inte en framställning av det egna livet som åsyftas. Visserligen fäste han vikt vid att man måste vara sann mot sig själv och sin egen uppfattning och på så sätt alltid utgå från sitt eget inre. Men det var inte det speciella som skulle gestaltas. Med ett citat från Arthur Schopenhauer menar han i sin självbiografi: »Överallt uttrycker musiken blott kvintessensen i livet och dess förlopp, aldrig händelserna själva«. Tonsättarens inre liv skulle genom formandet till musik ges en sublimering som gick utanför det enskilda och fick en allmängiltighet. I ett artikelmanuskript från 40-talet skriver han:

> Ett uttrycksspråk för livet. Ja kan vi inte komma överens om, att all konst för att bli levande och uttrycksfull för oss, måste vara ett uttryck för livserfarenheten. … Musiken är ett språk som talar med synteser. En viss människas sorg eller glädje i ett visst fall blir i musikspråk till en koncentrering av dessa känslor. Det blir en sublimering och något oändligt vittomfattande som gör att var och en kan göra denna livserfarenhet till sin egen, med den skillnaden att musiken förmår ge åt denna mottagande människas livserfarenhet av t.ex. sorgen en sublimering och en upphöjdhet som alla som erfarit det, vet är något av ett under.

För att förstå på vad sätt han menade att ren instrumentalmusik kunde ha denna funktion måste man beakta att Rosenbergs förståelse av »liv« var nära sammanknuten med fundamentala begrepp som vilja, kraft, energi och rörelse. Dessa termer bildade för honom, liksom för hans meningsfränder i samma generation, ett enhetligt begreppskomplex kring vad musik kunde uttrycka och förmedla. Mycket av detta hade bakgrund i inflytandet från

den tyske musikteoretikern Ernst Kurth, framför allt hans 1917 utkomna *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* – »Den linjära kontrapunktens grunder«. I ett samtal med Bo Wallner på 50-talet menade Rosenberg:

> På tal om Bach, så har Kurths Grundlagen des linearen Kontrapunkts i konstruktiv betydelse många gånger betytt mer för mig än studiet av de stora mästarna.

Inflytandet från Kurth fanns inte bara på det konstruktiva planet utan gällde även synen på musiken som uttrycksmedel över huvud taget. Kurth bygger sin kontrapunktlära på en ganska speciell musikåskådning med rötter i Schopenhauers filosofi. Från denna har han hämtat föreställningen att Viljan är alltings grund och orsak och att konsterna är objektiveringar av denna vilja. I det sammanhanget ges musiken en särställning. De andra konstarterna ses endast som indirekta gestaltningar av Viljan, medan den rena instrumentalmusiken betraktas som en omedelbar objektivering av Viljan. Denna vilja kommer enligt Kurth till uttryck i form av kraft, rörelse och energi, och i musiken är dess fysiska gestalt melodi. Den melodiska rörelsen menar han alltså är musikens mest fundamentala dimension, och en melodisk linje anses bära på en viss rörelseenergi. »Rörelse är det melodiskas ursprung och levande vilja« är ett centralt citat ur *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*.

Enligt Schopenhauer var Viljan blind och band människan vid ett liv som var ett evigt lidande. Konsterna hade sin uppgift i att man genom dessa kunde lära känna Viljan och därmed inte vara fullständigt underkastad den. Denna svartsyn tycks inte ha delats av Kurth, och den delades i varje fall inte av Rosenberg. Viljan var för honom inte en destruktiv kraft, utan tvärtom

någonting starkt konstruktivt. Viljan framstår hos Rosenberg som grunden för handling och associeras med allt positivt livgivande: aktivitet, energi, rörelse.

I ett föreläsningsmanuskript från 1947 resonerar han över musik som rörelse och livsgestaltning med direkt hänvisning till Kurth:

> Vi talade om musiken som rörelse, men innan denna rörelse fått sitt uttryck i toner kan man tala om en energiutveckling, en spänning och avspänning i vårt inre liv. En musikalisk händelse har i själva verket ägt rum innan den fått sin realitet på våra notlinjer. Detta är ett faktum som är ganska självklart för en skapande musiker, men som kanske ej är så bekant för en utomstående.

Liksom Kurth talar han om musikens ursprung som »spänning och avspänning i vårt inre liv« och tonerna som en manifestation av denna energiutveckling. Han framhäver också betydelsen av det melodiska. Melodin upphöjs till den främsta bäraren av uttrycket, »musiktänkandets andliga konsekvens«.

> Vad är då melodi? Många mena med musik melodi och melodi är sång. Ja melodi är ett sjungande flöde inom oss. Den är rytmens och harmoniens yttersta mening och avsikt. Rytmens fysiska blodfullhet och pulsslag samt harmoniens naturbundna klangvärld blir i melodien ande och själ. Den är andens seger över materien skulle man kanske kunna säga, den är musiktänkandets andliga konsekvens. Den är tonernas rörelse till en sluten enhet.

Den melodiska rörelsen är alltså fundamental för Rosenberg. Den är ande och själ, den är energi, vilja och liv. Genom melodin och dess utvidgning till stora formförlopp ska musiken ge energi och kraft, skapa vilja till liv.

Med den inställningen är det klart att han ser tonsättarens främsta uppgift i samhället som en moralisk uppgift. Detta finns

också klart uttryckt hos Rosenberg. »För mig är all konst förfelad i den mån den ej lär oss älska livet«, skriver han i ett brev till Ragnar Josephson 1920. Och i ett manuskript från 1944 kommer den moraliska sidan av detta fram:

> Kan konsten vara neutral? Kan den isolera sig från sin omvärld och vara till blott för sin egen skull? Kan den förneka sitt medborgarskap i det mänskliga samfundet och säga: jag är inte människa, jag är konstnär? Ett sådant påstående synes mig vara en omöjlighet, då det största och starkaste i all konstyttring måste vara en förbränning, en sublimering, av livserfarenheten. Måste ur den mänskliga kontakten skapa en syntes, skapa tro på det goda och sköna i livet. … strävan efter hög moral synes mig liktydigt med strävan efter höga konstnärliga ideal.

Uppfattningen om det moraliska i konsten har många bottnar. I Rosenbergs fall kan det också relateras till favoritfilosofen Emersons uttalanden om konstens moraliska uppgift:

> Konsten har ännu ej nått sin mognad, om den ej går hand i hand med världens bästa och mäktigaste inflytelser, om den ej har ett praktiskt och moraliskt syfte, om den ej står i en levande kontakt med samvetet, om den ej låter de fattiga och obildade känna, att den talar till dem med en röst, som

> uppmuntrar dem att sträva mot höga mål. Det finns en högre uppgift för Konsten än »de sköna konsterna«.

Under 40-talet fanns ett debattämne bland Rosenbergs elever, tonsättarna i den så kallade Måndagsgruppen, huruvida man skulle sträva efter »sanning« eller efter »kontakt«. Förenklat uttryckt var frågan om man strikt skulle följa sin egen vision eller i första hand syfta till en publikkontakt. Rosenberg deltog inte offentligt i denna debatt, men det är tydligt att problematiken fanns även hos honom. För honom var det dock inte en fråga om antingen eller, utan om både och. Problematiken bestod snarast i hur man skulle bära sig åt för att förena de båda aspekterna. I ett odaterat brev till Kurt Atterberg skriver han:

> Jag påstod att en aldrig så högt syftande komponist måste skriva för publiken. Jag menade naturligtvis ej att han på något sätt skulle svika de ideal eller låt oss hellre säga de skönhetsvärden han ansåg vara de enda och aldrig svika sitt eget väsens pockande på uttryck – men man kan ju ej heller förgäta realiteten.

Att man måste etablera en kontakt med åhöraren var fundamentalt för Rosenberg. Annars vore ju också hela budskapet, hela intentionen förfelad. Men för att budskapet skulle ha någon mening alls var det lika viktigt att det var verkligt, att det var ett sant budskap. Redan i ett brev 1918 skrev han:

> Inga kompromisser – Sanning – !! Var sann! det är ett av de djupaste grunddragen i min uppfattning.

I det ovan citerade föredraget, där han i anslutning till Kurth utgår från musik som rörelse och livsgestaltning, skriver han också om detta. Här smälter de båda aspekterna samman. I första hand måste man nå fram till publiken:

> I sin yttersta mening är konstnären en förkunnare av
> 120 människan, av livet genom människan och han vädjar först och främst till människan hos den som skall förmedla konstverket genom den instrumentala eller vokala apparaten, men slutmålet för hans strävan är dock åhöraren. Han måste förmedla ett budskap i någon form och i denna högre mening kan man säga att han skall skriva för publiken.

Men tonsättaren måste också vara sann mot sig själv och sin egen uppfattning. Dessutom tillkommer en viktig aspekt. Musiken kräver också någonting av åhöraren – även den som lyssnar måste anstränga sig för att kunna ta åt sig musiken.

> Han [tonsättaren] får ej dagtinga med sina ideal ett ögonblick och ej falla för dagsaktuella krav utan allvarligt sträva vidare såsom han anser att han talar sanning om sig själv. Men liksom det kräves fantasi för att skapa ett musikverk och fantasi för att ge den dess klangliga liv så kräves det också fantasi hos åhöraren. I själva verket är åhörandet av musik också en skapelseprocess hos åhöraren. Det skall även inom honom ske ett förlösande av inre krafter.

För Rosenberg var musiken alltså inte någon direkt själskommunikation, inte något omedelbart språk för det undermedvetna. Den energigestaltning han såg i musiken kräver en aktiv åhörare

som själv är villig att ta emot budskapet och göra det till sitt eget. Här finns ett dilemma. Det förutsätter en viss kunskap hos åhöraren, att åhöraren har så mycket musikförståelse att han eller hon förmår följa det som händer i musikverket. Det begränsar naturligtvis den möjliga kretsen. Och det är just där som frågan om sanning *eller* kontakt uppstår. Rosenberg löser detta genom att erbjuda ett brett spektrum av olika uttrycksformer och -stilar. Vissa verk riktar sig till en liten krets kännare, andra till en bredare allmänhet, ytterligare andra till särskilda grupper, till barn och ungdomar eller en bestämd målgrupp.

Den grundläggande inställningen att musiken skulle förmedla liv gällde över hela linjen. Det var vad Rosenberg i grund och botten ville framställa med hjälp av den energi han ansåg den melodiska linjen bära och genom den organiska utarbetningen av teman och motiv. Detta förmedlande menade han också var det huvudsakliga i tonsättarens uppgift i samhället.

VIDARE LÄSNING

De här aspekterna av Rosenbergs musikåskådning finns utarbetade i Broman, *Kakofont storhetsvansinne eller uttryck för det djupaste liv?*, Uppsala 2000, särskilt kapitel II.4–II.6; för hur det organiska idealet musikaliskt gestaltades hos Rosenberg se avsnitt III.

För vidare perspektiv se Sten Dahlstedt, »Det sanna, det rätta och det sköna. En studie i svensk musikalisk modernism«, *Tonsättarens val. Texter om svensk musikalisk modernism och postmodernism*, red. Björn Billing, Bromma 1993, s. 11–46.

Bland tonsättare med en liknande musikåskådning kan särskilt nämnas Carl Nielsen. Se Finn Mathiassen, »Musik er liv. Om Carl Nielsens musiksyn«, *Oplevelser og studier omkring Carl Nielsen*, Tønder 1966, s. 52–78.

ÖVRIGA REFERENSER

Rosenberg: Brev till Ragnar Josephson, Lunds universitetsbibliotek, till Julius Rabe, Statens musikbibliotek och till Elsa Bomgren, privat ägo. Artikel- och föreläsningsmanuskript på Statens musikbibliotek.

Citatet från Emerson är ur *Andliga lagar och andra essayer* (=Berömda filosofer; 32), översättning: August Carr, Stockholm 1927, s. 149.

Mästare och lärling

EFTER ARBETET med mastodontverket *Josef och hans bröder* började Rosenberg återigen vända sitt intresse mot de mindre formaten och de intimare uttrycksmedlen. Visserligen fortsatte han komponera för större orkesterbesättningar, symfoniska såväl som konsertanta. Men nu sökte han sig mer i riktning mot andra uttrycksområden, å ena sidan komplexitet och detaljrikedom, å andra sidan det enkla, lekfulla. Den sjätte symfonin kom 1951 och den fick betecknande titeln *Sinfonia semplice* – den enkla symfonin. Det är en rent instrumental symfoni i fyra satser med en mindre orkesterapparat och intimare känsla än i de föregående symfonierna.

> Jag kände länge och dunkelt att verket måste ha en underrubrik. Och jag valde »semplice«, därför att jag tror den säger något om verkets innersta syftning. Med åren förefaller det mig som om ens förhållande till tonspråket undergick en förvandling. Det blir enklare.

Han hade under krigstiden inte fullständigt hållit sig ifrån de mindre formaten. En stråkkvartett, den fjärde, tillkom 1939 och en violinsonat 1942, samt ett flertal mindre verk. Kvartetten är mycket elegant och välgjord, traditionell i den yttre uppläggningen men inte i temabehandlingen. Den har med rätta blivit en hans mest uppförda kvartetter. Däremot har den inte den intensitet man finner i hans senare kvartettverk. Sonaten är när-

mast klassisk i tonspråket och har en för Rosenberg ovanligt traditionell harmonik, men den är ändå påhittig och infallsrik och liksom kvartetten omisskännligt rosenbergsk.

Samtidigt med arbetet på *Josef och hans bröder* öppnade han dessutom en ny verkgrupp. Det skedde i form av en *Concerto för stråkorkester*, komponerad 1946 och uruppförd året efter. Han hade redan skrivit flera konserter för olika soloinstrument och dessutom en *Sinfonia concertante* för soloviolin, soloviola och orkester, där såväl besättning som titel direkt anspelar på ett verk av Mozart.

Nu handlade det om orkesterkonserter utan några fastlagda solostämmor. I stället bryter sig valda instrument stundtals ut ur orkestersatsen med solistiska passager. Formen är alltså en annan än solokonsertens, och även om Rosenberg hade ett stort intresse för barockens musik – bland annat gjorde han utgåvor av flera verk av den svenske barockmästaren Johan Helmich Roman – har den heller ingenting att göra med barockens *Concerto grosso*. Verken är snarare besläktade med Béla Bartóks *Konsert för orkester*.

Med *Concerton* spänner han åter en sträng som hängt slapp under de oratoriska verkens period. Här finner man på nytt den intimitet, den detaljrikedom och den koncentration i uttrycket som känns igen från perioden fram till *Sinfonia grave*. Den här gången dock med en mogenhet och behärskning av medlen som tvättat bort den tendens till överarbetning som kunde finnas i tidigare verk. I mitten av 50-talet återvände han också till många av 20-talsverken och gjorde omarbetningar av dem.

Concerton följdes av ytterligare tre *concerti* för olika orkesterbesättningar. Den andra skrevs 1949 för full symfoniorkester och där visar han åter sitt intresse för folkmusiken. Den långsamma satsen bygger på en samisk melodi som varieras i olika stämmor. Den tredje i serien, *Louisville Concerto*, har blivit den mest kända.

Den kom till 1954 genom en beställning från symfoniorkestern i Louisville, Kentucky, som vid den här tiden årligen brukade beställa verk från tonsättare världen över. Konserten inleds med långsamt intonande stråk- och bleckklanger, ackompanjerat av ett avlägset slagverk i bakgrunden. Ur detta reser sig en soloviolin med virtuosa ansatser, som om det intonerades en romantisk violinkonsert. Violinen avlöses dock av en viola, endast ackompanjerad av en virveltrumma, därpå kommer en cello med sitt bidrag, och det utvecklar sig så småningom till en dialog mellan de tre instrumenten.

Det är denna variation mellan symfonisk orkestersats, soloinsatser och kammarmusikaliska inslag som kännetecknar *Louisville Concerto* och hela verkgruppen. Soloinslagen begränsar sig inte heller bara till den officiella sologruppen i stråkarna; valda instrument ur trä- och bleckblåssektionerna får också sololiknande insatser. I sista satsen tar han, liksom i andra concerton, ett folkmusikaliskt tema som utgångspunkt: en samisk jojk som får klinga ut i hornen och kontrapunkteras mot en rörlig motstämma i stråkarna. Detta utvecklas till en polyfon sats med ett myller av stämmor, vilket kontrasteras med enklare avsnitt och sammantaget bildar en finalsats, där jojkens melodik ställs mot den moderna satsens komplexitet.

Vid sidan av orkesterkonserterna närde han under den här perioden också ett intresse för solokonserten. En cellokonsert och en violakonsert från 1939 respektive 1942 fick under 50-talets första år sällskap av ytterligare en cellokonsert, en pianokonsert och en violinkonsert, den andra. Inför pianokonsertens uruppförande reflekterade han över konsertformen på ett sätt som åter ger inblick i hans förhållande till traditionen.

> Jag tycker det är ett oerhört problem att balansera rollerna och klangförhållandena mellan pianot och orkestern. Jag kan inte finna för min del, att de romantiska pianokonserterna har nått fram till någon idealisk lösning. … Det finns en mästare som har löst problemet på ett idealiskt sätt, och det är Mozart. … Det är honom jag helst skulle vilja efterlikna, men min stil och vår tids överhuvudtaget är ju en helt annan – det är det som gör problemet så besvärligt.

Under 40-talet började ännu en verksamhet bli tongivande för Rosenberg: lärarens. Redan under tidigt 30-tal hade Gunnar de Frumerie en kort tid varit hans elev. Men nu började en generation unga blivande tonsättare söka upp Rosenberg för att få en undervisning som gav någonting annat än Musikhögskolans, som vid den här tiden var tämligen konservativ. Först ut av dessa var Karl-Birger Blomdahl, som började studera för honom redan 1935. Han berättar i en artikel:

> Hos de förgrundsfigurer inom officiellt svenskt musikliv, som jag i tur och ordning uppsökte för att få råd och anvisningar för min kommande utbildning, möttes jag av en kompakt oförståelse för allt som inte följde de traditionella formerna och medlen. Jag bibragtes den uppfattningen, att utanför Akademien och utom genom dess organ Musikhögskolan fanns ingen väg eller plats i svenskt musikliv. Emellertid ledde en lycklig stjärna mina steg till Hilding Rosenberg, och i honom fann jag den lärare jag sökte.

Blomdahl fick under 40-talet sällskap av många andra, bland andra Sven-Erik Bäck, Ingvar Lidholm och Sven-Eric Johanson. Dessa bildade kärnan i den grupp av tonsättare, interpreter och

Rosenberg bedriver sommarundervisning i Hjortnäs 1944. Eleverna från vänster: Ingvar Lidholm, Klas-Thure (sedermera Claude Loyola) Allgén, Sven-Eric Johanson, alla knutna till Måndagsgruppen. Tillhör Ingvar Lidholm.

forskare som hösten 1944 började träffas i Blomdahls lägenhet i Stockholm för att diskutera musikaliska spörsmål. Eftersom mötena ägde rum på måndagar fick sammanslutningen namnet Måndagsgruppen. I denna krets fanns förutom tonsättare även interpreter som Claude Genetay, Hans Leygraf och Eric Ericson samt forskare som Ingmar Bengtsson och Bo Wallner.

Inte minst den sistnämnde fick stor betydelse för Rosenberg. Genom nära samtal, diskussioner och ingående verkstudier blev han Rosenbergs främste uttolkare i ord. Från och med 50-talet åtföljdes Rosenbergs verk ofta av kommentarer och analyser av Wallner, och denne har mer än någon annan format bilden av Rosenberg som den svenska modernismens pionjär. Och eftersom Wallner, precis som flera andra i Måndagsgruppen, med tiden fick en mycket stark ställning i det svenska musiklivet bidrog detta till att befästa Rosenbergs position.

I sin undervisning fäste Rosenberg, i opposition till den traditionella uppfattningen, ingen större vikt vid harmonilära. »Harmoniläran är ett historiskt misstag«, menade han i sitt föredrag 1931, »en rent akustisk formalitet, som numera saknar varje positiv betydelse. Harmoniläran hör helt enkelt inte till musikens grundelement.« Särskilt riktade sig hans kritik mot tidens standardbok i ämnet, Bergensons harmonilära, som han i samma föredrag menade var fullständigt omusikalisk.

> Själv är jag ett tremaligt offer för den senares [Bergensons] lärobok och det sorgliga är att offrandet fortfar. I akademisk prakt och gala stiga fortfarande dess snustorra rökelseångor mot skyn.

Betoningen i Rosenbergs undervisning låg i stället på det melodiska, på hur man skapar musikalisk spänning genom den melo-

Sten Frykberg, Hilding Rosenberg och Stig Westerberg efter uruppförandet av Rosenbergs sjätte symfoni i Gävle 1952. Detta var en jubileumskonsert där Westerberg dirigerade uruppförandet och den tidigare ordinarie dirigenten Frykberg ledde ett framförande av Berwalds Ess-Dur-symfoni.
Tillhör familjen Rosenberg/Glaumann.

diska rörelsen och hur man genom sammanförandet av melodiskt tänkta förlopp bygger större verk med denna spänning inom sig. Den pedagogiska modellen för detta låg i studiet av renässansmästaren Palestrinas kontrapunktiska linjespel, som den danske forskaren Knud Jeppesen lyft fram i en lärobok som sedermera blivit en klassiker. Ingmar Bengtsson har beskrivit det så här:

> Rosenbergs undervisning kan sammanfattas i ordet melodistudier. I regel har hans elever fått börja med Jeppesens Palestrinakontrapunkt och fortsätta med melodiska och kontrapunktiska övningar i Bach-stil, för att så småningom helt släppas lösa för att inom studiernas ram arbeta sig fram till en egen kontrapunktisk stil. … Därutöver har han endast velat fungera som en konstnärlig rådgivare, vilken delgivit av sina erfarenheter och sin musikaliska visdom, utan att ålägga den sökande personligheten något tvång.

Undervisningen skulle ge en grundläggande skolning i det musikaliska hantverket, men det skulle göras genom en inre kännedom av hur man hanterar ett musikaliskt material, inte genom tillämpning av yttre regler. Och viktigast av allt var att eleverna lärde sig utveckla sin egen stil. Att Rosenberg däremot förmedlade mycket av sin egen musikåskådning är tydligt. Ingvar Lidholm berättar:

> Det gällde redan från studiernas början att komponera – inte bara lösa teoretiska och tekniska problem. Den enstämmiga melodin var då det perfekta arbetsmaterialet. I spänningsförhållandet mellan tonerna i en sådan melodi kan ju utvecklas en märklig energi – och under första fasen

> i studierna märkte jag att koncentrationen på denna mikrovärld lärde mig att överblicka större förlopp. Det var som om dessa minsta strukturer i sig innefattade musikens alla uttrycksmöjligheter och parametrar.

Att undervisningen också innebar kontakt utöver det rent formella och att läraren inte behövde inta någon översittarattityd framgår också:

> En lektion hemma hos Hilding kunde vara ett tvåtimmarspass av total koncentration och stringens. En annan gång kunde lektionen börja på morgonen med avspänt samtal, partiturstudier, och så skulle styrkan i mina melodier prövas såväl sjungande som vid pianot. Lunch – varm, mänsklig kontakt med både fru Vera och Hilding. Eftermiddagen hårda kontrapunktiska övningar och diskussioner.

Rosenbergs roll i musiklivet hade i och med lärarverksamheten fått en ny dimension – senare fick han även Daniel Börtz och Åke Hermanson som elever, och det bidrog också till att hans ställning både förstärktes och förändrades. Hur detta gestaltade sig kan illustreras med mottagandet av de tre stråkkvartetterna 4–6. Den fjärde fick sitt uruppförande i februari 1940 och uppfördes ännu en gång två år senare. I Teddy Nybloms anmälningar i Aftonbladet finner man en reminiscens av 20-talets sågningar. Efter första framförandet skriver han: »Ett mycket oinspirerat stycke tonkonst, om man nu kan kalla det så! Scenmusik kan Rosenberg skriva, det veta vi alla, men när han inte har några planscher att illustrera sviker honom oftast utförsgåvan.« Och efter det andra är han ännu beskare i tonen: »För några årtionden sedan ansågs dylik musik vara så där ett sekel eller mer före

sin tid, nu tycker man ganska allmänt och med större rätt att den är dessa årtionden för gammal. ... All musik behöver ej uttrycka något skönt, men att idissla om fulheten med gravallvarlig min fyller ingen som helst mission varken i uppfostrande eller underhållande bemärkelse.« Övriga recensenter låter hånet vara och skriver i allmänhet vänligt uppskattande, men utan större intresse. Kajsa Rootzén är den enda som berömmer stycket och kallar det »ett inspirerat verk av en mästare«.

Den femte kvartetten komponerades 1949 och uruppfördes i maj 1950. Det var den första av Rosenbergs kvartetter som fick sitt första framförande av Kyndelkvartetten, den ensemble som i fortsättningen kom att stå för uruppförandet av hans kvartettverk. Här är tonen bland recensenterna klart ljusare, och de flesta har många berömmande ord att komma med. Kurt Atterberg skriver: »Tydligt är emellertid, att Rosenberg mer och mer befriar sig från spekulativa intryck ... utan att hans musik för den skull förlorat något av livskraft, virulens.« Och Curt Berg beskriver stycket som »ett nytt prov på hans mogna mästerskap. Under det fina silverskimmer som han ofta låter stråkarna skapa utspelades ett kvickt och delikat drama i fyra satser, här och där ... fördjupat till en eftertänksam poesi av sublim renhet.«

Den sjätte kvartetten från 1953 har med tiden blivit ansedd som mästerverket bland Rosenbergs stråkkvartetter. Den kraft och intensitet verket utvecklar i all sin uttryckstäthet har gett den en särställning, och det är den kvartett som fått störst internationellt erkännande. Genombrottet kom vid ISCM:s (*International Society for Contemporary Music*) internationella musikfest i Stockholm 1956, där kvartetten belönades med första priset, och den spelades under 50-talet förutom av Kyndelkvartetten också av Benthienkvartetten från Hamburg och University of Washington String Quartet.

Med tanke på detta känns det litet märkligt att läsa recensionerna från uruppförandet 1954. De är inte alls översvallande, inte ens positiva. »Ett milt stämningsstycke med mycken kromatik«, är allt Kurt Atterberg har att säga om verket. Och Kajsa Rootzén är för en gångs skull riktigt negativ: »Dess inledande andante grep genast tag i en med sin lidelsefulla ton … men fortsättningen höll tyvärr inte alltigenom vad denna lysande början lovade. Inför andra satsen t.ex. hade man snarast ett intryck av att detta allegretto hade tonsättaren liksom skakat ur ärmen på ren rutin, utan något djupare engagemang, och det kändes onekligen som något av en besvikelse i sammanhanget.«

Det tycks som att man inte lagt märke till det täta sambandet mellan satserna, utan helt enkelt sett det som en kvartett med fyra separata satser. »Den långsamma satsen står sist. Varför?« frågar Alf Thoor i sin recension. Men han tillägger: »Kanske ett åhörande till ger svar på den frågan.« Rosenberg hade här byggt en stråkkvartett på ett annat sätt än tidigare, och det tog litet tid för lyssnarna att komma underfund med den. Erkännandet kom dock ganska snart, och med besked.

I mitten av 50-talet tog Rosenberg fram de tre första kvartetterna från 20-talet, som länge legat ospelade, och gjorde omarbetningar av dem. Detta banade väg för en konsertserie i radion, där Rosenbergs dittills samtliga sex stråkkvartetter framfördes. Inför serien gjorde Bo Wallner ett introduktionsprogram i radion, som fick titeln »Från rabulist till klassiker«, och han skriver i Röster i Radio:

> En dylik »inventering« av ett livsverk har alltid fallit sig naturligt inom konst- teater- och litteraturkretsar. Men aldrig förr har en svensk tonsättare satts in i ett sådant perspektiv över personlighetsutvecklingen. Att nu Hilding

> Rosenberg blivit den förste gav sig nästan självt, förgrundsfiguren, »mannen som skapat den svenska modernismen«.

Det här är talande för den position Rosenberg nu började få. Av hans elevgeneration, som hade börjat sätta sin prägel på musiklivet, betraktades han som den store pionjären, den som på egen hand brutit ny mark och berett vägen för en svensk musikalisk modernism. Tämligen hastigt hade han gått från att fortfarande litet misstänksamt ha betraktats som radikal »nytonare« till att bli sedd som fadersgestalten i svensk modern musik.

Efter framgången med sjätte stråkkvartetten väntade sig många att han skulle komma med en ny kvartett, men det dröjde. Över huvud taget presenterade han under den tid som följde bara ett fåtal nya verk, med hans mått mätt. Året 1955 är, fram till 70-talet, det enda i Rosenbergs verkförteckning som bara upptas av ett enda verk – operan *Porträttet* efter en pjäs av Nikolaj Gogol. Men det var inte så att operan beredde honom stora svårigheter. Han hade egentligen annat för sig. Den nu ansedde mästaren hade satt sig själv på skolbänken för att lära sig behärska en teknik som han visserligen känt till ända sedan 20-talet, då den skapades, men aldrig använt sig av: tolvtonstekniken. I övrigt var han mycket hemlighetsfull kring vad han sysslade med. På frågan vad han för närvarande komponerade svarade han undvikande:

> Jag skriver bara noter, mest tolvtonsmelodier. Det är intressant. Men det är bara för mitt eget nöjes skull.

Till slut meddelade han dock att han var redo att presentera det han arbetat med. Bo Wallner berättar:

Rosenberg och Kyndelkvartetten vid instuderandet av Rosenbergs stråkkvartetter 1958–59. Kvartettens medlemmar från vänster: Otto Kyndel, Gert Crafoord, Kurt Lewin och Folke Bramme. SVT Bild.

En novemberkväll 1957 bjuder Rosenbergs – Hilding och Vera – på middag. Gästerna är bara två: Otto Kyndel och jag själv. När vi går dit anar vi – på gränsen till förvissning – att nu handlar det om en ny kvartett. Men timmarna går och samtalen rör sig kring allt annat än musik: läsintryck, politik, programmen i radio… Till sist blir vi dock om-

bedda att gå fram till flygeln. Och där ligger den: nr 7. Men, säger Hilding, otåligt, pådrivande – fortsätt! För där ligger också nr 8, nr 9, nr 10, nr 11, nr 12. I ett par år har han – i det tysta – ägnat all sin tid åt att skriva stråkkvartetter. Nu vill han att Kyndelkvartetten skall föra dem till dopet.

Han kom alltså inte bara med en kvartett, utan med en svit om sex stycken. En sådan svit om sex verk i samma genre tillhörde minst sagt ovanligheterna under 1900-talet men var praxis i 1700- och tidigt 1800-tal. Det kan ses som en Rosenbergs hälsning till sina beundrade mästare Bach, Haydn och Mozart.

Samtidigt innebar kvartetterna en nyorientering för Rosenberg. Han var noga med att framhålla att de samtliga var skrivna i tolvtonsteknik. Enkelt uttryckt innebär tekniken ett sätt att organisera tonmaterialet. Den kromatiska skalans tolv toner anordnas i en serie som får bilda grund för hur tonhöjderna används i verket, såväl melodiskt som harmoniskt. Denna tonhöjdsserie kan sedan användas inverterad, retrograd (baklänges) och i retrograd inversion samt även transponeras. En av de grundläggande avsikterna med detta är att skapa ramar för hur tonhöjderna organiseras i ett stycke som inte bygger på det tonala harmoniska systemet. På så sätt sätter man gränser att ha som utgångspunkt och språngbräda.

> Tolvtonstekniken är inte bara mycket intressant ur hantverkssynpunkt. Jag skulle vilja gå så långt, att jag kallar den en välsignelse för tonsättaren just nu. Eftersom kadensen inte längre finns som sammanhållande formell kraft, skulle vi utan en ny lagbundenhet ha ett rent kaos.

Men Rosenbergs tolvton handlar inte om någon strikt tillämpning av ett regelsystem. Han är mycket fri i sin behandling av tekniken.

> Jag är inte alls så rigorös i mitt sätt att skriva tolvton. De strängaste reglerna använder jag mig inte av. Inte heller arbetar jag så metodiskt med serierna före själva komponerandet som jag vet att många andra gör. Jag tycker dessutom att man kan variera antalet toner i serierna allt efter de gestalter man vill ha fram.

Anammandet av tolvtonstekniken innebar inte heller att han började skriva atonalt. Hans musik fortsatte röra sig i det fritonala området.

> Mina nya kvartetter är lika litet atonala som mina tidigare verk. Möjligen är de kärvare i klangen.

Man märker knappt någon skillnad i tonspråket mellan den sjätte kvartetten och de senare. Det handlar om en ny teknik, inte ett nytt uttryckssätt. Inte heller gick han över till att alltid skriva i tolvton. Tekniken blev ett komplement till hans tidigare förfaringssätt och medförde inte några förändringar i hans sätt att se på musik. I svenskt 50-tal betraktades det dock märkligt nog fortfarande som radikalt att anamma tolvtonstekniken, och Rosenberg fick finna

sig i att på nytt bli betraktad med skepsis av delar av musiklivet, men inte på långt när i den grad som varit fallet under 20-talet.

Av de här kvartetterna är det bara den åttonde som har en dedikation. Den är tillägnad Kyndelkvartetten, som nu fick ett styvt jobb att utföra. Under drygt ett års tid repeterade den in och uruppförde alla sex kvartetterna i radion, ibland med bara en månads mellanrum. Det är inte gott om tid för att instudera så pass tekniskt och musikaliskt avancerad musik, som dessutom ingen tidigare hört. Vid ett tillfälle menade cellisten Folke Bramme att en passage var fullständigt ospelbar. Rosenberg gav så småningom med sig och kom efter ett par dagar med en ny version – den var ännu svårare.

Den sista i sviten, den tolfte kvartetten, gav han titeln »Quartetto riepilogo«. Direkt översatt blir det »återepilog« och det har av Wallner uttolkats som »tillbakablickande sammanfattning«. Det är en kvartett i två satser, kort och gott kallade *Parte prima* och *Parte seconda*, första delen och andra delen. I verket ser Rosenberg musikaliskt tillbaka på sina tidigare kvartetter, särskilt de sex första, och återknyter till teman och strukturer ur dessa, men betraktat ur den nya teknikens synvinkel. Från de gamla temana har han skalat av det rytmiska momentet och bara bevarat tonhöjdsserier som i flera fall blivit till rena tolvtonsserier. Ur dessa bygger han nya tematiska gestalter, och han låter dessutom båda satserna inledas med parafraser på inledningen av kvartett nummer sex.

Rosenberg kom att återvända till ensembleformen 1972 med 6 *moments musicaux*, sex småstycken tillägnade Carl Nielsen, men den tolfte kvartetten blev hans sista fullskaliga stråkkvartett.

VIDARE LÄSNING

Om concertoserien skriver Bo Wallner i »Kring Rosenbergs Riflessioni 1–3«, *Nutida musik* 1961/62:4, och i »Rosenbergs Concerti«, *Musikrevy* 1992:4. Den andra concerton behandlar han särskilt i »Till den himmelske fadern: en vuolleh som symfoniskt tema«, *Svensk tidskrift för musikforskning* 1956. Samme författare gör panoraman över stråkkvartetterna i »Kammarmusikalisk sammanfattning«, *Nutida Musik* 1958/59:1–2 och i »Tre korta kapitel om Stråkkvartetter, Hilding Rosenberg och musiklivet i Stockholm«, *Den europeiske Rosenberg* (Programbok från Stockholms konserthusstiftelse), Stockholm 1997. Den sistnämnda finns också utgiven under titeln »Kvartetter från fyra decennier« i Wallner, *Profiler: fem essäer om svensk tonkonst under förra seklet*, Stockholm 2002. De enskilda kvartetterna 7–12 har dessutom getts mer ingående presentationer av Wallner i *Nutida musik* 1958/59:2, 3, 5 och 6 samt 1959/60:1 och 3. Den sjätte kvartetten får en liknande presentation i *Nutida musik* 1961/62:4. Wallner har även skrivit en introduktion till »Melodiken i Hilding Rosenbergs senaste instrumentalverk« i *Ord och Bild* 1952.

Kvartetterna 6 och 12 behandlas även i Friedhelm Krummachers *Das Streichquartett* (=Handbuch der musikalischen Gattungen, band 6), del 2, s. 403f.

Om Måndagsgruppen och det svenska 40-talet finns att läsa i Wallners, *40-tal. En klippbok om Måndagsgruppen och det svenska musiklivet*, Stockholm 1971, samt i Christina Tobecks avhandling *Karl-Birger Blomdahl. En musikbiografi med inriktning på förhållandet mellan ord och ton i hans tidiga produktion*, Göteborg 2002.

Violinkonsert nr 2 behandlas i Joakim Andersson, »Hilding Rosenberg och 50-talet«, *Musikrevy* 1992:4 och Anders Tykessons uppsats »Gestaltande analys, analytisk gestaltning«, Göteborgs universitet 2003. Kort om den andra cellokonserten skriver Wallner i »Rosenberg och violoncellen«, *Nutida musik* 1982/83:1.

INSPELNINGAR

Rosenbergs samtliga verk för stråkkvartett finns inspelade med sex olika ensembler på Caprice, boxen som helhet har nummer CAP 21431. Den fjärde kvartetten finns i en inspelning med Garaguly-kvartetten från 1944 i boxen »Äldre svenska stråkkvartetter«, CAP 21506 (som enskild CD nr CAP 21502).

Concerto nr 1 och nr 4, båda för stråkorkester, har spelats in av Deutsche Kammerakademie Neuss under Johannes Goritzki på cpo 999 573-2. *Concerto* nr 1 finns även i en inspelning med Carl von Garaguly från 1950 i CD-boxen

»Stockholms Filharmoniska Orkester 75 år«, BIS CD-421/24. *Louisville Concerto* finns tillgänglig med Stockholms filharmoniker under Andrew Davis på Finlandia 3984-29719-2 och med Radiosymfonikerna och Stig Westerberg på Swedish Society Discofil SCD 1026. *Sinfonia Concertante* ingår, med Rosenberg som dirigent i en inspelning från 1949, i boxen »Rosenberg spelar Rosenberg«, Caprice CAP 21507.

En inspelning av *Symfoni nr* 6 med en sammansatt »Stockholms symfoniorkester« under Stig Westerberg finns på Phono Suecia PS 100. *Violinkonsert nr* 2 har spelats in av Leon Spierer och Stockholms filharmoniker under Arvids Jansons, Caprice CAP 21367, och andra violinsonaten med Cecilia Zilliacus och Bengt-Åke Lundin finns på Phono Suecia PS 705. Pianokonserten finns, tillsammans med en ofullbordad konsert från 1930, med Mats Widlund och Radiosymfonikerna under Petter Sundqvist, Daphne DR 1006.

ÖVRIGA REFERENSER

Citatet om *Sinfonia semplice* är ur Gefle Dagblad 16/1 1952 och citatet om pianokonserten ur Röster i Radio mars 1951. Båda finns återgivna i Wallners sammanställning »Hilding Rosenberg. Tankar – minnen«, *Nutida musik* 1961/62:4. Rosenbergs uttalanden om tolvtonstekniken och kvartetterna 7–12 är hämtade ur Wallner, »Kammarmusikalisk sammanfattning«, *Nutida musik* 1958/59:1.

Citatet från Blomdahl ur »Ung svensk musik«, *Musikvärlden* 1946, även tryckt i »*Facetter*« *av och om Karl-Birger Blomdahl*, red. Gunnar Bucht et al., Stockholm 1970. Ingmar Bengtsson citerad ur »Den unga svenska musiken«, *Prisma* 1948:6, och Lidholm ur »Studier hos Hilding«, *Den europeiske Rosenberg*, Stockholm 1997.

Recensioner ur Stockholmspressen 7/2 1940, 3/11 1942, 24/5 1950 och 26/5 1954.

Hantverket

Rosenberg har ofta uttalat sin beundran för 1700-talet, en tid då tonsättaren fortfarande betraktades som en musikalisk hantverkare, innan det romantiska konstnärsbegreppet uppstod. »På Mozarts tid och tiden före honom förstod man vikten av att kunna«, sa han i en intervju 1927. Pläderandet för att tonsättaren måste kunna sitt hantverk går som en röd tråd genom hans uttalanden om musik. I samma intervju, där han presenteras som »representant för den nymoderna komponistriktningen«, heter det också:

> Man säger litet fränt till en del av oss musiker, att vi äro skickliga, habila. Jag för min del tar detta som en komplimang. … Musikerns glädje är att kunna. Men för att kunna måste man lära och åter lära. … Musik är form, och vi komma icke ifrån, att ju bättre vi bemästra det som är denna forms underlag, d.v.s. kunnigheten, ju starkare och klarare tränger den personliga egenarten fram.

Och i en intervju gjord efter uruppförandet av *Johannes uppenbarelse* säger han bland annat:

> Den som säger att hantverket dödar inspirationen är ingen konstnär, han sätter konsten för lågt.

Denna betoning av hantverk och form har tolkats som att Rosenberg ville ta avstånd från den innehållsliga sidan av musiken, som om han menade att komponerandet inte var ett subjektivt uttryck utan bara ett hantverk.

Inom den rörelse som under 20-talet benämnde sig Ny saklighet – *Neue Sachlichkeit* – fanns sådana tendenser. Tonsättaren skulle komma ned från sitt elfenbenstorn och träda i den direkta användningens tjänst, han skulle inte längre skapa för evigheten utan för dagen. I stället för upphöjd Konstnär skulle han nu vara en hantverkare, en mästare inom sitt skrå.

Rosenberg var inte helt främmande för sådana tankar, men i det stora hela rimmar de ganska illa med den syn på konstens livgivande och moraliska uppgift som togs upp i kapitlet om budskapet. Ser man uttalandena om hantverket i ett större sammanhang visar det sig att hantverket för honom bara var ett medel för att uppnå högre mål. Han tillskrev inte hantverket något egenvärde. Han menade inte heller att tonsättaren bara skulle vara hantverkare, och hans framhävande av formens betydelse innebar inte någon nedvärdering av innehållet.

Pläderandet för hantverket har två aspekter. Den första är direkt knuten till synen på musikverket som en organism. Den andra har att göra med arbetsmoral och yrkesstolthet.

Man kan se på musikalisk form på många olika sätt. Enligt vissa synsätt står form och innehåll i ett motsatsförhållande till varandra. Då betraktas formen enbart som ett yttre hölje, den behållare som innehållet transporteras i för att förmedlas till mottagaren. De som företräder det synsättet brukar som regel se innehållet som det väsentliga och formen som bara ett nödvändigt ont. Men det finns också andra synsätt, som inte drar någon skarp gräns mellan innehåll och form utan betraktar for-

men som en gestaltning av innehållet. Där finner vi Rosenberg.

Det organiska tänkandet betydde inte bara att ett enskilt verk skulle utgöra en organisk enhet utan också att musiken över huvud taget betraktades som en enda stor organism. Det innebar att musiken sågs som ett eget väsen som hade sina lagar inom sig själv, sin egen inre logik. För att lära känna denna inre logik måste man studera flitigt, sätta sig in i de stora mästarnas verk från alla tider och lära sig att själv omsätta denna i praktiken. Detta var en sida av att lära sig hantverket.

Vidare var verket enligt organismtanken något som växte fram ur sina centrala beståndsdelar, ur teman och motiv. Ett tema såg Rosenberg inte som en samling toner i en viss ordning, utan som en idé, en inre idé som ursprungligen hade en andlig existens, och som först i andra hand fick tonande gestalt. Att utarbeta detta tema till ett större sammanhang, som i kombination med andra idéer och deras utarbetning bildade hela verk, det var vad komponerandet i grund och botten gick ut på.

Därmed säger det sig nästan självt att han inte betraktade form som ett yttre schema. Form var just utarbetandet av motiv och teman till större sammanhang, och denna form skulle vara betingad av de grundläggande idéerna och deras inneboende möjligheter.

Innehållet i musiken var för Rosenberg detsamma som de inre idéerna, det uttryck och de erfarenheter som de bar med sig. Och formen var inte ett hölje för dessa utan gestaltningen av dem, det var att låta idéerna komma till uttryck och ge dem fysisk existens. För att kunna göra detta krävdes att tonsättaren verkligen behärskade sitt hantverk.

Läser man hans uttalanden med detta i bakhuvudet, märker man att allt detta finns uttryckt hos honom. Det andra av de inledande citaten lyder i ett större sammanhang:

> Hantverket är det sundaste hjälpmedlet för inspirationen … det är oundgängligt och det måste vara otadligt. Visst måste man först och främst ha något att säga, men lika viktigt är att man uttrycker det väl, klart, enkelt och så tydligt som möjligt. Den som säger att hantverket dödar inspirationen är ingen konstnär, han sätter konsten för lågt. Inspirationen är inte något slags opiumrus, den är en viljeakt förenad med patos för det ideal man vill kämpa för. Och den kan omsättas endast då man behärskar sina tekniska medel.

Och i ett brev till eleven Karl-Birger Blomdahl skrev han 1941:

> Fördjupning och innerlighet bör vara ditt mål. Ännu är du liksom generad att tala ut ur djupet av ditt väsen, men det måste du, det är det enda som håller. Dock kräves därför teknik, teknik, teknik.

Samma sak kommer till uttryck i det tidigare citerade yttrandet om musikskapandet som »en det oavbrutna födandets ström, ett flöde som måste sammanhållas till en organisk enhet *genom den tekniska skicklighetens förmåga att utnyttja ett motivs inneboende möjligheter*«.

Kravet att behärska hantverket hade alltså kort och gott sin grund i att det var en förutsättning för att man skulle kunna gestalta det man ville uttrycka.

Men det finns också en annan sida av hantverkspläderandet. För att belysa denna ska vi ta en liten omväg över Ragnar Josephson, Rosenbergs svåger.

Hösten 1920 sände Josephson sin nyutkomna bok *Imperfektum* till Rosenberg, som då befann sig i Paris. *Imperfektum* hand-

lar om en ung Uppsalastudent, Jacob, och hans kamp med sitt forskningsarbete om en svensk författare från 1800-talets början. Som ett genomgående tema i boken framstår Jacobs tvivel över den väg han valt, den samhällsfrånvände humanisten vars arbete inte kan användas till någonting allmännyttigt. Hans betänkligheter går så småningom så djupt att han börjar se den akademiska världen som »ett väl organiserat frimureri, en hemlig orden av andligen defekta individer. Kallad till medlem i sällskapet blir var och en som inte duger till verkligt arbete.«

Men så snart han har känt detta förakt börjar hans strävan att finna det samhällslegitima i forskningen, och han når till slut fram till ett berättigande med två aspekter. Den ena är en förklaring av forskningen som i grund och botten ett utslag av kärleken till livet och omvärlden:

> Vad var detta arbete i grunden annat än en form av kärlek till den verklighet, i vilken han var satt att leva. Den som hyser en öm, djup och varaktig känsla för något i naturens liv eller för något annat i människans, måste vara ett stycke av en vetenskapsman. … Varje vetenskapligt arbete av värde var egentligen en förtäckt kärleksförklaring till livet, till en timlig eller andlig verklighet.

I Josephsons formulering blir vetenskapen en allmänmänsklig verksamhet, gemensam för alla som intresserar sig för det levande och dess yttringar. Den blir därmed inte en sysselsättning för dem som inte duger till verkligt arbete, utan en utarbetning av något grundläggande mänskligt som var och en kan få utbyte av.

Den andra aspekten är det värde som tillskrivs arbetet som sådant. Genom insikten att även forskningen är ett arbete och »att det blott är det ständiga, jämna, ihållande arbetet, som kan

rädda honom från föraktet inför arbetet« menar Josephson att verksamheten är lika berättigad som vilket arbete som helst. Som den främsta meningen med detta framstår inte det som produceras, utan den moraliska daning arbetet som sådant innebär:

> Det föreföll Jacob, som karaktärens härdning och fullkomning måste vara målet för de mänskliga individernas liv och som de olika verksamhetsuppgifterna voro givna som medel till denna karaktärsdaning. Det vetenskapliga yrket var en smärtsam härdning, men det kunde också giva rent smide. ... Det syntes Jacob i dag, som om forskaruppgifterna voro tilldelade ynglingarna, icke framför allt för att vetenskapliga vinster skulle ernås ur problemen, men etiska vinster ur ynglingarna själva.

Grundtesen i resonemanget heter att arbetet som sådant är karaktärsdanande och att arbetet därmed har legitimitet i sig självt, av vilket slag det än är. Josephson sluter därmed an till den tes om arbetets moraliska egenvärde som predikades över breda samhällslager under decennierna kring sekelskiftet.

Rosenberg ligger i många yttranden mycket nära Josephsons resonemang. Närmast till hands ligger hans svar till Josephson, som sändes från Paris den 7/12 1920.

> Käre Ragnar!
> Du ska 'ha' ett riktigt varmt tack för den stora glädje du beredde mig genom ditt brev o boken. Jag har med stort intresse läst densamma och jag tror mig förstå dig och de känslor du har destillerat fram i din bok. Jag sätter ditt arbete mycket högt och finner dina ideal stå ganska nära mina. Den värld du skildrar är ju egentligen främmande

> för en sån där självgod en som jag, men de tankar du hava – Ack! Tror du ej de äro gemensamma som vilja vinna nya skönhetsområden, som vilja känna sig själva? Säkerligen! … Förstår du också då varför jag sätter ditt arbete så högt, när du talar om »arbete«. Vilken välsignad gåva åt oss människor »arbetet«. En trollformel till livets oändliga skatter.

I Rosenbergs brev bekräftas Josephsons tankar om arbetets egenvärde och arbetet som karaktärsdanande. Och Jacobs tvivel över nyttan med den väg han valt delade Rosenberg i unga dar. I sin självbiografi omtalar han ett brev han sände till Stenhammar 1919, där han gav uttryck åt sin »känsla av att vara onyttig i samhället« och skrev att han »avundades snickaren hans hantverk«.

Genom att betona kunnandet manifesterar Rosenberg musikskapandet som en samhällsnyttig verksamhet. Att påvisa att det är någonting som kräver gedigna kunskaper och hårt arbete är ett sätt att hävda att musikskapandet är ett yrke och att det som sådant också har sin rättmätiga plats i samhället. I en intervju gjord av Sten Broman 1930 framgår den här nyttoaspekten, liksom att Rosenberg relaterade kunnandet till yrkesrollen. Han hade precis fått en beställning på musik till Hjalmar Bergmans *Spelet om flickan och frestaren* till Stockholmsutställningen 1930, och hans komponerande hade den senaste tiden helt varit inriktat på scenisk musik. Broman frågade honom om han inte skrev någon ren instrumentalmusik. Svaret lyder:

> – Nej, det är förresten ganska klokt med en sådan »avspänning«. Man återvänder så mycket friskare till den »absoluta« musiken. Dessutom har denna teatermusik det goda med sig att man mycket tydligt kan känna kontakten

> med en större publik och därvid erfara, att musiken faktiskt är någonting nyttigt.

Tonsättaren skulle inte bara skapa »absolut musik«, även om det var vad som prioriterades. Han måste också kunna tillfredsställa beställare och behärska sitt hantverk så pass att han kunde fungera som musikskapare för bestämda tillfällen och önskemål. Detta är dock inte att jämställa med inställningen inom *Neue Sachlichkeit*, där komponerandet för bestämda sammanhang framställdes som tonsättarens *huvudsakliga* uppgift. För Rosenberg var komponerandet för speciella önskemål en uppgift som tonsättaren visserligen måste behärska, men som inte var hans egentliga hemvist.

Bakom pläderandet för hantverket fanns alltså inte bara synen på kunnandet som en nödvändighet för att tonsättaren skulle kunna gestalta det han ville uttrycka. Det hade också en dimension av arbetsmoral och hävdande av musikskapandet som samhällslegitimt yrke. Ur den aspekten tillskrevs hantverket ett moraliskt värde i sig, en inställning som Rosenberg också torde ha funnit stöd för hos Emerson:

> Finns ingen kärlek till kunskapen och konsten och vår uppgift för deras egen skull? Förmå vi ej finna någon glädje i utförandet av vårt verk eller i vinnandet av sanning och makt utan att bli prisade därför? Jag vinner mitt mål, alla mina mål, om jag kan nå mina medmänniskor med någon tanke, som lär dem deras eget värde. Vishetens summa är, att den tid aldrig är förlorad, som ägnas åt arbete. Den skicklige hantverkaren säger aldrig: »Se där, det duger!« utan: »Se där, pröva det, och kom sedan igen, det håller för alltid!« Om konstnären, det må vara inom vilket om-

råde som helst, med allvar griper sig an med sin uppgift, betyder det föga, att han ännu ej får några beställningar eller någon köpare.

VIDARE LÄSNING

Dessa aspekter av Rosenbergs musikåskådning tas upp i Per Olov Broman, *Kakofont storhetsvansinne eller uttryck för det djupaste liv?*, Uppsala 2000, kapitel II.4 och II.7.

En sammanställning av uttalanden från Rosenberg som kan fördjupa dem som tagits upp ovan finns i »Tankar – minnen«, *Nutida musik* 1961/62:4.

ÖVRIGA REFERENSER

Rosenberg: Brev till Ragnar Josephson 7/12 1920, Lunds universitetsbibliotek. Brev till Karl-Birger Blomdahl citerat ur Wallner, 40-*tal. En klippbok om Måndagsgruppen och det svenska musiklivet*, Stockholm 1971, s. 7.

Sten Broman, »Rosenberg skriver musiken till festspelet i Stockholm«, *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* 21/3 1930; Ragnar Josephson, *Imperfektum*, Stockholm 1920; Citatet från Emerson ur *Samfundsliv och ensamhet* (=Berömda filosofer; 7), översättning: August Carr, Stockholm 1917, s. 146.

Det förflutnas brunn

Barndomens storögda upptäckter av omvärlden etsar sig djupt in hos oss människor. Det är ju inget privilegium för konstskaparen. Men detta barnasinnets rika fantasiliv och upptäckarglädje är hos en konstnär en nödvändig naivitet under hela hans liv. Naivitet – formad, tuktad naivitet – är den kraft genom vilken han kan gripa nervcellerna i kragen och liksom upphäva åldersförändringen. En konstnär måste vara god vän med troll och prinsessor, han måste hela livet kunna leka sin barndoms lekar.

BREDDEN i Rosenbergs komponerande är större än vad som framgått av den här boken. Här har bara de stora linjerna dragits upp, och tonvikten har legat på de verk som anses som de mest betydande. Genom hela hans verksamhet finns dessutom återkommande inslag av orgelmusik, filmmusik, musik för barn, solosånger, körmusik, musik för amatörer och en rik flora av mindre stycken för olika konstellationer. Denna bredd behöll han även i det sena skapandet, liksom nyfikenheten inför nya tekniker och arbetssätt. Samtidigt gjorde han allt tätare resor tillbaka till »det förflutnas brunn«. När 60-talet inträdde hade Rosenberg uppnått pensionsåldern. Någon tanke på att gå i pension hade han däremot inte.

Sedan han avslutat sitt stora stråkkvartettprojekt vände han nu intresset mot kammarmusiken för blåsare, något han, frånsett en trio för oboe, klarinett och fagott från det experimente-

rande 20-talet, inte hade ägnat sig särskilt åt. 1959 skrev han först en kvintett för träblåsare och strax därpå två sonater för soloinstrument, en för flöjt och en för klarinett. Kvintetten erinrar på vissa sätt om de sena stråkkvartetterna. Den är liksom dessa skriven i en fritt behandlad tolvtonsteknik och tänjer på de tonala gränserna utan att bli atonal. Jämfört med kvartetterna har den dock en mer pastoral ton, något som understryks av att Rosenberg i sista satsen vävt in en skånsk koral i hornstämman.

Han slutade för den skull inte odla stråkmusiken, utan arbetade samtidigt på en serie verk som innebar en förlängning på såväl stråkkvartetterna som Concertoserien: *Riflessioni* 1–3. Dessa var skrivna för stråkorkester, och den första har dessutom tillägget »för stråkorkester och soloviolin«. Som formuleringen antyder handlar det inte om en violinkonsert, utan om ett konsertant stycke för stråkorkester där en violin stundtals har en solistisk roll. Däri finns sambandet till de orkesterkonserter han tidigare skrivit. Även de båda andra *Riflessioni* har denna konserterande karaktär men utan att framhäva ett särskilt soloinstrument.

Rosenbergs *Riflessioni* tillhör de få verk i hans produktion där en musikalisk upplevelse har varit inspirationsgivande för kompositionen. Den här gången handlade det dock inte om ny musik, som vid hans ungdomsupplevelser av Sibelius fjärde symfoni eller Schönbergs kammarsymfoni. Inte heller rörde det sig om konserterande musik. Det som gripit honom denna gång var den skira klangen och den täta polyfonin i den engelske 1600-talstonsättaren Henry Purcells *Fancies*.

Verktiteln *Riflessioni* – reflektioner – kan läsas som att det handlar om musikaliska reflektioner över Purcells musik. Men han gör inga direkta anknytningar till Purcell, och musiken är inte arkaiserande. Släktskapet finns snarare i arbetssättet och karaktären, i den komplexa polyfonin och i det genomskinliga,

Rosenberg och Birgit Cullberg med partituret till baletten *Sönerna* 1964.
Foto: Rune Johansson/Scanpix.

lågmälda. Man kan också läsa titeln som att den syftar på denna lågmäldhet. Det är en inåtvänd musik som har något kontemplativt över sig.

I mitten av 60-talet komponerade han också sina första baletter på 25 år. Den refuserade *Yttersta domen* från 1929 och *Orfeus i stan* från 1938 följdes upp av musik till baletter av Birgit Cullberg – detta var strax innan Cullbergbaletten bildades. Cullberg hade 1961 gjort baletten *Eden* till Rosenbergs första *Concerto för stråkorkester*. Nu beställdes nyskriven musik till tre ytterligare baletter. Den här gången var Rosenberg inställd på att balettmusiken också skulle kunna användas som konsertmusik, och han skrev dem så att de med små ändringar kunde omformas till konsertstycken. Musiken till *Salome* delades upp i två separata verk med titlarna *Metamorfosi sinfoniche* 1 respektive 2, och musiken till *Sönerna* blev till *Metamorfosi sinfoniche* 3. Slutligen gjordes balettmusiken till *Babels torn* till en *Symfoni för blåsare och slagverk*.

Ytterligare två symfonier tillkom. Den sjunde komponerades 1968, byggd i en enda sats, och den åttonde kom i sin första version 1974, då för blandad kör och orkester med text av Vilhelm Ekelund och titeln »In candidum«. Den omformades 1980 så att endast förspelet fick bilda grund för symfonin. Kören och därmed även textunderlaget togs bort och symfonin gavs i stället titeln *Sinfonia serena* – den klara, fridfulla symfonin. 1969 blev det också ännu en opera, byggd på den spanske barockdramatikern Calderóns *Hus med dubbel ingång*. Även den här gången hade det bakgrund i en teateruppsättning. Denna hade ägt rum 1934, dock inte med Per Lindberg utan med Knut Ström som regissör.

Två sångcykler komponerades under 60-talet, *Åt jordgudinnan* och *Dagdrivaren*. Den första hade texter av Johannes Edfeldt

och gjordes för mezzosopran och en udda kammarensemble bestående av flöjt, klarinett, luta och stråktrio – en besättning som snarast går tillbaka på den lilla cykel till Ekelunddikter han skrev för sopran, flöjt, klarinett och viola 1924. *Dagdrivaren* byggde på Sven Alfons mörka diktsvit ur samlingen *Ängelens Bild* och sattes för baryton och orkester. Båda verken bjuder på en intim kommunikation mellan sångsolist och ensemble, såväl den kammarmusikaliska *Åt jordgudinnan* som den orkestrala *Dagdrivaren*, vilken Rosenberg på 70-talet betraktade som ett av sina bästa verk.

Vid sidan av allt detta gjorde han också omarbetningar av ett flertal verk ur skilda skaparperioder. Bland mycket annat gällde det hans *Symfoni nr* 1, som han ursprungligen skrev på Richard Anderssons sommarställe under sommaren 1917. Den hade redan genomgått två omarbetningar, en 1919, då den fick en ny scherzosats, och en omfattande 1932. Den sistnämnda var Rosenberg nu inte nöjd med, han tyckte den kommit för långt ifrån originalet. Han hade bränt de gamla partituren och bara behållit det huvudsakliga materialet, de grundläggande temana. Utifrån detta utarbetade han nu symfonin på nytt och kom till slut fram till en version som han tyckte låg mycket nära den ursprungliga versionen:

> Numera synes det mig är den – frånsett en formell klarsyn på det hela – den symfoni som jag sommaren 1917 skrev i mangelboden på Solhaga.

Detta är en illustration av hans uppfattning att allt det musikaliskt väsentliga finns i de grundläggande motiven, och att verket är en utarbetning av de utvecklingsmöjligheter som finns inom dem.

Ett annorlunda och tämligen originellt öde fick en stråkkvartett som han hade påbörjat 1942 men aldrig avslutat. I början av 80-talet hittade han de tre fullbordade satserna och den sista ofullbordade till en kvartett han fullständigt glömt bort. Att nu fullborda den ville och orkade han inte, men han fick idén att be tre gamla elever göra det åt honom. Sven-Erik Bäck, Daniel Börtz och Ingvar Lidholm accepterade uppdraget och skrev i en slags kompositorisk stafett en avslutning på den kvartett som fick sitt uruppförande 1984.

Alla dessa återknytningar till tidigare produktion betydde dock inte att han blev konservativ och stannade upp i sitt sökande. När Rosenberg i ett radioprogram 1957 blev ombedd att ge några råd till sina yngre kollegor, svarade han att han inte tyckte att han kunde ett dugg mer än de, »ty detta att kunna har en inre relation till vad man är och vad man vill«. Någon sorts klok gubbe i svensk musik hade han ingen lust att bli. I stället sökte han hela tiden bevara öppenheten och nyfikenheten inför vad de yngre generationerna höll på med och lära av dem. »Den här boken har jag lärt mig av mina elever«, skrev Arnold Schönberg i sin harmonilära, och det var ett uttalande som Rosenberg ofta relaterade till.

Men visst fanns det gränser för vad han ville ta till sig och göra till sitt. Han var alltid på det klara med vad han ansåg värt att studera och vad han tog avstånd ifrån. Tolvtonstekniken såg han länge som svårförenlig med sitt eget synsätt, och när han i mitten av 50-talet anammade den gjorde han det på ett mycket odogmatiskt och egensinnigt sätt.

I början av 60-talet fick Musikhögskolan i Stockholm ungraren György Ligeti som återkommande gästprofessor. Ligeti tillhörde då det unga internationella avantgarde som gått vidare

Scenbild från operan *Hus med dubbel ingång* 1970. Från vänster: Elisabeth Söderström, Kerstin Meyer och Erik Saedén. Kungliga Operan.

från de seriella teknikerna och vänt sitt intresse mot nya klangidéer och klangkonceptioner. Karl-Birger Blomdahl och Bo Wallner berättade entusiastiskt för Rosenberg om detta och han blev mycket nyfiken och följde med dem till Musikhögskolan. Wallner berättar: »När han kom, satt han länge och läste i elevernas övningsuppgifter. Han var uppenbart fängslad. Men till sist såg han på oss med en blick som var både sträng och frågande och sa: – Men var är melodierna?« Melodin var och förblev det grundläggande enligt Rosenbergs uppfattning. I en intervju från 1971 säger han:

> Tonen är själva musikens A och O, den är både oundgänglig och oförgänglig. Det som ligger utanför de tolv tonerna naturen erbjuder kan enligt min mening inte kallas musik, det bör få en annan rubricering. Melodin är det förnämsta uttryck tonen fått och utan tonernas rörelse inom ramen för vårt naturliga tonsystem finns för mig ingen musik. ... Förnekar man tonen rycker man undan själva grunden för vår musik.

Vad han accepterade som musik hade alltså sina begränsningar. Sven-Erik Bäck försökte på 70-talet få honom att komma till elektronmusikstudion (EMS), men det var definitivt ett steg för långt för honom.

Däremot hade han förståelse för att detta intresserade de unga. Mycket tack vare sin öppenhet inför de yngre generationerna var det med en oerhörd vördnad och respekt Rosenberg bemöttes i det svenska musiklivet under sina sista decennier och fram till sin död den 19 maj 1985. Daniel Börtz, som hade Rosenberg som lärare innan han gick på Musikhögskolan, berättar ett minne från studietiden:

> Det var under den här tiden [60-talet] som Hilding, från att ha varit lite av en fadersgestalt, långsamt och alltmer gled över till att bli en »kollega«. Det låter mycket övermaga att en 20–25-åring kunde känna detta om den store nestorn i svenskt musikliv. Men hemligheten var Hildings vetgirighet. Han ville inte alltid själv berätta eller fälla omdömen, långt därifrån. Han ville höra vad vi, de yngsta, tyckte: om clustermusiken och Ligeti, om Cage, om den musikaliska teatern, om happenings… Jag minns att han en gång bad mig ta med ett gäng kamrater från Musikhögskolan och komma ut till Ålsten en kväll och prata musik. Det kan ha varit runt 1963–64. Jag tror ingen av de då närvarande har glömt den kvällen. Så skapade han gemenskap över många generationer.

Så även om han inte önskade bli någon klok gubbe fick han finna sig i att bli sedd som nestorn i svensk musik, en roll som tycks ha passat honom ganska väl. Dirigenten Herbert Blomstedt, som i sin ungdom hade mycket kontakt med Rosenberg har sagt: »För mig har Rosenberg alltid stått på piedestal och piedestalen har blivit högre ju närmare honom jag kommit. Samtidigt har jag dock kommit honom närmare också på ett mänskligt sätt och under vissa perioder har han t.o.m. varit som en far för mig. Det är kanske något i honom som disponerar för fadersrollen eftersom flera andra också har upplevt det så.« Och inför en intervju med Rosenberg i början av 70-talet skrev musikskribenten Herbert Connor: »Jag känner mig som en lilleputt inför ett väldigt bergsmassiv.« Sen fick han uppleva detsamma som Blomstedt, att Rosenberg öppnade sig och bjöd på flera personliga samtal om sig och sin musik.

Även officiellt blev han med tiden vördad och belönad. Han fick den kungliga medaljen *Litteris et artibus* (För vetenskap och

konst) 1951, blev utsedd till filosofie hedersdoktor vid Uppsala universitet 1957 och fick Kungl. Musikaliska akademiens medalj För tonkonstens främjande 1962.

Men det kunde också bli för mycket av det goda, så att upphöjdheten blev till en onåbarhet som lade sig som en hämmande slöja över hans musik. »Jag undrar om man inte skulle vara mindre full av vördnad och mera full av kärlek när man spelar Rosenberg«, menade den spanskfödde pianisten José Ribera. Och musikjournalisten Per-Anders Hellquist skrev i en artikel inför hans 70-årsdag:

> Ibland undrar man om inte publiken vet för litet om den Hilding Rosenberg som äter glass och strövar omkring i staden med uppknäppt skjorta, sommarhatt och kamera på magen. Han har trängt in i medvetandet som en av dem som introducerade modernismen i svenskt musikliv på 20-talet ... en allvarlig skrivbordsmusiker, en konstnär med nästan fanatisk böjelse för komponerandet som hantverk ... Och i allt detta ligger väl något av sanningen, men bara en del av sanningen.

I början av 60-talet satte sig regissören Folke Abenius i sinnet att göra en nyuppsättning av buffaoperan *Marionetter*. I slutfasen av repetitionsarbetet kom Rosenberg själv ned till Malmö för att se hur det gick, »... en lågmäld fin äldre herre med aristokratisk förnämhet i tal och uppträdande. Återhållsam, lite stram kanske. Lite envis också förstås, på ett milt sätt, med ansatser till behärskad iver inför vissa detaljer som inte gick som de skulle.« Så kom generalrepetitionen i full kostymering, med press och publik i salongen och all den nervositet inför mottagandet ett så stort arbete för med sig. Abenius berättar:

Rosenberg får Kungl. Musikaliska Akademiens medalj För tonkonstens främjande av Kung Gustaf VI Adolf 1962. Foto: Lasse Olsson/Scanpix.

> Efter första akten flydde jag in till en kopp kaffe i kantinen. Då kommer Hilding Rosenberg, inte lugn och värdig som vi sett honom ett par veckors tid, men instörtande med glesnande hår på ända. Sällsamt utstyrda harlekiner, colombinor, värdshusvärdar och andra grep krampaktigt i kaffekopparna för att rädda vad som räddas kunde undan den vilde jägaren. I skräck och undran stirrade de. Såg honom gripa tag i regissören med båda händerna. Jag kände förvirrad greppet, mötte blicken ur upprörda ögon och så kom det. »Va bra det går, va bra dom är!« Och nu såg jag glädjen, den nakna, rena entusiastiska glädjen.

Ytterligare ett porträtt får komplettera bilden. Erland Josephson, son till Rosenbergs svåger Gunnar, tecknar i sina egna självbiografiska anteckningar från 90-talets början sin bild av paret Rosenberg:

> Farbror Hilding Rosenberg gav intryck av att ha ett totalt balanserat förhållande till sitt yrke. Den »förrymde dåren« gav varken uttryck för tvivel eller kompensatorisk självhävdelse. Genom serier av stråkkvartetter arbetade han sig fram genom musikaliska och andra verkligheter. Jag såg honom aldrig upprörd. Jag såg honom aldrig plågad eller sårad.
>
> Hantverket, Hantverket.
>
> Han betraktade roat och beundrande faster Veras expansiva livlighet. Hon kunde betrakta hans lugn med beundrande otålighet. Jag tyckte så mycket om dem som par att jag vägrade se eventuella sprickor och konflikter.
>
> Faster Vera fick vara den som åtog sig att bli sårad och oroad av kritiken. Faster Vera fick vara den som åtog sig att bli stolt när framgångarna kom.

När Daniel Börtz första symfoni uruppfördes i Göteborg 1974 var Rosenberg förhindrad att närvara. Han fick i stället möjlighet att höra en bandupptagning på Sveriges Radio i samband med inspelningen av programmet »Samtal över generationerna«, där han och Börtz talade om sina respektive första symfonier. Från vänster Vera och Hilding Rosenberg och Daniel Börtz. Foto: Bertil S-son Åberg/SVT Bild.

Farbror Hilding: Hantverk. Balans. Fortsätta.

Jag skulle vilja spela en gammal kompositör. På så sätt skulle jag komma en bit till in i musiken Det finns för mig inget bättre sätt att lyssna än att låtsas att jag har hittat på alltsammans själv.

Men jag kan inte använda mig av Farbror Hilding. Jag ser honom där, geniet. Praktisk. Envis. Orubblig.

Han är helt enkelt en dålig roll.

Det får man lägga till hans övriga förtjänster.

1974 gav Bonniers ut en antologi med texter om åldrandet, där Rosenberg ombetts göra ett bidrag. Han tog sedan med texten också i sin självbiografi. Den inleds:

> Årens gång och livspulsens förhållande till konstnärligt skapande har i min ålder blivit påträngande intressant. Frågeställningar, tillbakablick och en viss självrannsakan blir alltmer en levande rubrik i komponerandet. Betungande, men nödvändig och sund. Hårdare kamp med materialet. Men hur är det med de tematiska och melodiska infallen? Att våra nervcellers vitalitet skulle nå sin höjdpunkt vid omkring trettio års ålder är en rent fysisk bedömning, ty dessa nervcellers förmåga till konstnärlig verksamhet lyser och klingar med vederläggande kraft genom hela vår konst- och musikhistoria. Man kan säga att andens seger över materien här spelar upp en av sina finaste dialoger.

Förutom omarbetningen av åttonde symfonin 1980 var *Ensam i tysta natten* för stråkkvintett och tenorsolist Rosenbergs sista avslutade verk. Stycket tillkom 1976, när han var 84 år gammal,

Hilding Rosenberg i sin trädgård 1978.
Foto: Ingegärd Abenius.

och texten utgörs av den avslutande dikten ur Gunnar Ekelöfs sista diktsamling, *Vägvisare till underjorden*.

Det handlar i grund och botten inte om en tonsättning av dikten, utan om en stråkkvintett i fyra satser med intermedier mellan satserna, och det är i dessa intermedier tenorsolisten kommer in. Och precis som i fallet med »De fyra livsåldrarna« har

Rosenberg valt orden för att passa hans musik, och kanske framför allt hans musikåskådning.

> Vad vet väl en metronom om musik, om takt
> om det den är konstruerad att mäta.

Metronomen kontra musiken, det mekaniska mot det organiska. Denna polarisering mellan det döda och det levande är central för Ekelöfs dikt och inte mindre central i Rosenbergs musiksyn.

> Hur frigöra liv? Hur nå extasen av liv?

Orden är satta i pianonyans till ett stilla men kromatiskt laddat ackompanjemang i de låga stråkarna och med flageoletter i violinerna.

> Liv kan inte mätas med död, musik inte med taktslag

I de tidiga samtalen mellan Rosenberg och Stenhammar i slutet av 10-talet menade Stenhammar bland annat att »man måste skaffa sig en tjock hud«. Man skulle inte vara så känslig för kritiska synpunkter och inte heller utlämna för mycket av sig själv i sina kompositioner, inte vara för självupptagen. Rosenberg tog till sig detta och insåg det nödvändiga i det – också det en aspekt på hantverket – men det störde honom nog också, att inte bara få tala rakt ut.

Liv avsöndrar död omkring sig som till ett skydd
vars tjocklek ni vill mäta med klocka och metronom

Se inte till utanpåverket, utan till det som finns på djupet. Den ideale lyssnaren var för Rosenberg den »som i konsten ej ser en mängd formler utan i varje nytt söker det levande livets blodfulla puls«.

»Ensam i tysta natten« – själva titeln kan läsas som en reflektion över döden, och det är också det centrala temat i Ekelöfs diktsamling.

Ett hantverk, till sist bara ett avtryck av liv
en rispa av mejseln som deras jordiska livs hand höll

Det mörker och den ångest som kännetecknar Ekelöfs långa epos var dock inte Rosenbergs. Han har valt den sista dikten, då man är tillbaka ur underjorden igen, nyktert och vaket betraktande. När han själv reflekterar i ord är det de ljusa aspekterna, inte den annalkande döden utan minnena av livet som kommer fram.

När jag minns min barndom förefaller det mig som om jag hade en bandspelare i skallen som infångade ljud av fåglar, Ringsjöns vatten, vinterstormar, åsknedslag, fjäderfän och andra djurläten, kyrkklockor och koralsång med stämningar omkring allt detta. … Min barndoms bandupptagning tycks mig dallra märkbart både i mina nervcellers vibrationer och i min musik. Den tycks hålla tillbaka åldrandets obeveklighet. Jag skakar fortfarande gärna hand med tomtar och troll, sagoprinsar och prinsessor.

VIDARE LÄSNING

Även här finns en rad uppsatser av Bo Wallner att nämna: »Kring Rosenbergs Riflessioni 1–3«, *Nutida musik* 1961/62:4; »En oceanisk musik i orons öppna hus« (om *Åt jordgudinnan* och *Dagdrivaren*), *Nutida musik* 1964/65:1; »Hilding Rosenbergs symfoni nr 7 och blåsarsymfoni«, *Nutida musik* 1968/69:1; »Rosenbergiana« (om solosonaterna), *Musikrevy* 1962:4.

Musikrevy 1992:2 är ett temanummer om Rosenberg med artiklar i ett flertal ämnen, bland annat om orgelmusiken, blåsmusiken och romanskomponerandet.

Herbert Connors intervju i *Samtal med tonsättare*, Stockholm 1971, ger ytterligare perspektiv på den sene Rosenberg.

INSPELNINGAR

Det finns än så länge märkvärdigt dåligt med inspelningar av Rosenbergs senare verk. Sonaten för klarinett solo har spelats in av Kjell Fagéus på Opus 3 CD 19406, och träblåskvintetten framförs av Amadékvintetten på Daphne 1019 och av Stockholms filharmonikers blåsarkvintett på EMI 7638672. *Dagdrivaren* är utgiven med Rolf Leanderson och Norrköpings symfoniorkester under Göran W. Nilsson som BIS CD 55, och *Symfoni för blåsare och slagverk* har spelats in av Östgöta Blåsarsymfoniker och Hermann Bäumer på BIS CD 1136.

ÖVRIGA REFERENSER

Citatet från Wallner är ur »Hilding Rosenbergs sakliga romantik«, *SvD* 22/5 1985, från Börtz ur »Hilding Rosenberg – minnen«, *Tonsättare om tonsättare*, Bromma 1993, från Hellquist ur »Hilding Rosenberg – lyriker och virtuos«, *SvD* 20/6 1962 och från Erland Josephson ur *Föreställningar*, Stockholm 1991. Abenius citeras ur »Kring Marionetter«, *En bok till Hilding Rosenberg* 21/6 1977, och Ribera och Blomstedt ur Ulla-Britt Edberg, »Tre interpreter«, *En bok till Hilding Rosenberg* 21/6 1977.

Rosenbergcitatet om tonen som A och O är ur Connor, *Samtal med tonsättare*, Stockholm 1971, och det om första symfonin ur ett manuskript till radioprogrammet »Samtal över generationerna« 1976.

»Brev från Dresden«, *Nora Stads och Bergslags Tidning* 5/3 1920.

»Brev från Paris«, *Trelleborgs Allehanda* 20/11 1920.

»Minnesbilder ur Wilhelm Stenhammars konstnärsliv. IV«, *Musikern* årg. 24 (1931), nr 5, s. 54.

»Wilhelm Stenhammar. En minnesbild«, *Musikmänniskor*, red. F. H. Törnblom, Uppsala 1943, s. 132–134.

»Per Lindberg och den skapande musikern«, *En bok om Per Lindberg*, Stockholm 1944, s. 211–223.

»Hilding Rosenbergs Lycksalighetens ö. Tonsättaren berättar om tillkomsten av sin nya opera«, *Musikvärlden* årg. 1 (1945), nr 1, s. 3–4.

»Min skånska barndom«, *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* 19/11 1950, s. 4, 14.

»Tankar – minnen« (sammanställda av Bo Wallner), *Nutida Musik* årg. 5 (1961/62), nr 4, s. 1–4.

»Melodier till ett klockspel«, *Sydsvenska Dagbladets årsbok* 1971. *Musik i Skåne*, red. Ragnar Gustafson, Malmö 1970, s. 9f.

»Om åldrandet«, *Att åldras. Fem aspekter*, red. D. H. Ingvar, Stockholm 1974, s. 67–72.

Toner från min örtagård (självbiografi), Stockholm 1978.

Recensioner i *Göteborgs-Posten* våren 1921.

Vidare finns en rad opublicerade föreläsningsmanuskript i Rosenbergsamlingen på Statens musikbibliotek, Stockholm. Några av dessa återges i *Toner från min örtagård*, och ett manuskript om »Samtida musiksträvanden« från 1931 återges i Broman, *Kakofont storhetsvansinne eller uttryck för det djupaste liv?*, appendix A. Där återges även de offentliga breven från Dresden och Paris 1920.

Det här är en översikt över Rosenbergs kompositioner med grundläggande informationer om verken. Förteckningen är uppdelad i verkgrupper och inom varje grupp har verken ställts upp i kronologisk ordning efter tillkomstår. Indragna verk har som regel inte förtecknats. Undantag har gjorts för verk som nämns i boken. Opustal har inte tagits med, eftersom Rosenberg slutade opusnumrera sina verk i mitten av 30-talet, och även fram till dess är numreringen sporadisk och oenhetlig. Datum för uruppförande har tagits med i den mån det är känt och som regel endast för första versionen av ett verk.

För mer detaljerade uppgifter hänvisas till Peter Lynes verkförteckning i *En bok till Hilding Rosenberg* 21/6 1977 och Carl-Gunnar Åhléns i häftet till CD-boxen »Rosenberg spelar Rosenberg«, Caprice CAP 21510. Det finns också en förteckning sammanställd av Walter Ekelin tillgänglig på internet, f.n. (hösten 2006) på adressen http://web.telia.com/~u48022134/

För en förteckning över ungdomsverk se Broman, *Kakofont storhetsvansinne eller uttryck för det djupaste liv?*, appendix B.

Instrumentalmusik
Orkestermusik

SYMFONIER

Symfoni »nr 0«
Komp. 1915–16, uruppf. 15/12 1916, Stockholm
Indragen, endast andra satsen bevarad

Symfoni nr 1
Komp. 1917, omarb. 1919, 1932, 1971, uruppf. 6/4 1921, Göteborg

Symfoni i Ess
Komp. 1919–20, aldrig uppförd, indragen

Symfoni nr 2, *Sinfonia grave*
Komp. 1928–35, uruppf. 27/3 1935, Göteborg
Symfoni nr 3
Komp. 1939, uruppf. 11/12 1939, SR. Ursprungligen försedd med titeln »De fyra livsåldrarna« samt recitation ur Romain Rollands *Jean-Christophe*.
Symfoni nr 4, *Johannes uppenbarelse*

Komp. 1940, omarb. 1948–49, uruppf. 6/12 1940, SR
Symfoni nr 5, *Örtagårdsmästaren* (*Hortulanus*)
Komp. 1944, uruppf. 17/10 1944, Stockholm
Symfoni nr 6, *Sinfonia semplice*
Komp. 1951, uruppf. 16/1 1952, Gävle
Symfoni nr 7
Komp. 1968, omarb. 1968, uruppf. 29/9 1968, Stockholm
Symfoni nr 8, *Sinfonia serena*
Komp. 1974, uruppf. 24/1 1975, Malmö, omarb. 1980, uruppf. 3/11 1981, Malmö. Första versionen för kör och orkester med titeln »In candidum« och text av Vilhelm Ekelund, den finns i form av en kantat. Andra versionen är en bearbetning och utvidgning av förspelet till första versionen.

ANDRA SYMFONISKA VERK

Sinfonia da chiesa nr 1
Komp. 1923, omarb. 1950, uruppf.12/3 1924, Göteborg
Kammarsymfoni
Komp. 1923, uruppf. 19/3 1924, Stockholm, indragen
Sinfonia da chiesa nr 2
Komp. 1924, uruppf. 20/1 1926, Stockholm
Metamorfosi sinfoniche nr 1
Musik ur baletten *Salome*. Komp. 1963, uruppf. 7/9 1967, Stockholm
Metamorfosi sinfoniche nr 2
Musik ur baletten *Salome*. Komp. 1963
Metamorfosi sinfoniche nr 3
Musik ur baletten *Sönerna*.
Komp. 1964, uruppf. 13/11 1966, Norrköping

Symfoni för blåsare och slagverk
Musiken densamma som till baletten *Babels torn*.
Komp. 1966, uruppf. 9/10 1968, Stockholm

SOLOKONSERTER

Violinkonsert nr 1
Komp. 1924, uruppf. 8/5 1927, Stockholm
Trumpetkonsert
Komp. 1928, uruppf. 16/1 1929, Stockholm
Pianokonsert (*ofullb.*)
Komp.1930, endast två satser
Violoncellkonsert nr 1
Komp. 1939, uruppf. 15/2 1940, Göteborg
Violakonsert
Komp. 1942, omarb. 1945, 1964, uruppf. 11/2 1943, Stockholm
Pianokonsert
Komp. 1950, uruppf. 7/3 1951, Stockholm
Violinkonsert nr 2
Komp. 1951, uruppf. 13/2 1952, Stockholm
Violoncellkonsert nr 2
Komp. 1953, uruppf. 24/4 1954, Stockholm

ANDRA VERK FÖR SOLO-INSTRUMENT OCH ORKESTER

Variation macabre för violin och orkester
Komp. 1929, uruppf. 16/3 1930, Göteborg, musik ur *Dåren och döden*
Ett litet stycke för cello eller viola och stråkar
Komp. 1940, uruppf. 6/1 1940, Göteborg
Variationer över en saraband
Omarb. 1953 av *Variation macabre*, uruppf. 2/12 1953, Stockholm
Fem stycken för piano och stråkorkester
Komp. 1965, musik ur *Stora Landsvägen*, uruppf. 19/6 1972, SR

KONSERTANTA ORKESTERVERK

Sinfonia concertante för soloviolin, soloviola och orkester
Komp. 1935, uruppf. 9/1 1936, Göteborg

Concerto nr 1 *för stråkorkester*
Komp. 1946, uruppf. 5/2 1947, Stockholm
Concerto nr 2 *för stor orkester*
Komp. 1949, uruppf. 12/1 1950, Malmö
Concerto nr 3 *för stor orkester, Louisville concerto*
Komp. 1954, uruppf. mars 1955, Louisville, Kentucky, USA
Riflessioni nr 1 *för stråkorkester och violin*
Komp. 1959, uruppf. 24/4 1965, Stockholm
Riflessioni nr 2 *för stråkorkester*
Komp. 1960, uruppf. 2/3 1962, Stockholm
Riflessioni nr 3 *för stråkorkester*
Komp. 1960, uruppf. 31/8 1961, Luzern, Schweiz
Concerto nr 4 *för stråkorkester*
Komp. 1966, uruppf. 8/2 1967, Stockholm

ORKESTEROUVERTYRER OCH -SVITER UR SCENISKA VERK

Svit ur De skapade intressena (*Marionetterna*)
Komp. 1926, uruppf. 30/10 1927, Helsingborg
Svit för liten orkester ur De skapade intressena (*Marionetterna*)
Komp. 1926?, uruppf. 27/4 1930, Stockholm
Svit för salongsorkester ur Livet en dröm
Komp. 1927?
Svit för stor orkester ur Livet en dröm
Komp. 1927?, uruppf. 29/8 1930, Stockholm
Förspel ur Yttersta domen
Komp. 1929, uruppf. 3/2 1932, Stockholm
Förspel för liten orkester ur Yttersta domen
Komp. 1929
Svit för stor orkester ur Yttersta domen
Komp. 1929, uruppf. 5/11 1930, Stockholm
Svit för stråkorkester ur Yttersta domen
Komp. 1929
Svit ur Moralitet
Komp. 1930, uruppf. 8/1 1931, Stockholm

Symfonisk svit ur Resa till Amerika
Komp. 1932, uruppf. 18/11 1934, Stockholm
Danssvit för liten orkester ur Resa till Amerika
Komp. 1932?, arr: Yngve Sköld, uruppf. 31/10 1935, Stockholm
Ouvertura piccola ur Hus med dubbel ingång
Komp. 1934
Bergslagsbilder (*svit ur filmen Bergslagsfolk*)
Komp. 1937, uruppf. 16/11 1937, Stockholm
Uvertyr ur Marionetter
Komp. 1938?
Danssvit ur Marionetter
Komp. 1938, uruppf. 18/10 1944, Stockholm
Danssvit ur Orfeus i sta'n
Komp. 1938, uruppf. 7/11 1945, Stockholm
Plastiska scener ur Orfeus i sta'n
Komp. 1938, uruppf. 16/2 1939, Göteborg
Danssvit »I Bergakungens sal«
Komp. 1940, musik ur *De två konungadöttrarna*
Vindarnas musik (*ur Lycksalighetens ö*)
Komp. 1943, uruppf. 26/4 1946, Stockholm
Partita för orkester (*ur Josef och hans bröder, del* 3)
Komp. 1947, uruppf. 14/12 1949, SR

ÖVRIGA ORKESTERVERK

Tre fantasistycken
Komp. 1918, uruppf. 15/1 1919, Göteborg, indragen
Variationer och passacaglia över eget tema
Komp. 1922, uruppf. 19/11 1924, Stockholm
Sorgemusik över Wilhelm Stenhammar
Komp. 1927, uruppf. 21/8 1929, Stockholm
Suite över svenska låtar för stråkorkester
Komp. 1927, uruppf. 13/9 1927, Stockholm
Taffelmusik för kammarorkester
Komp. 1939. Även i version för pianotrio.
Djufar – svit för orkester
Komp. 1942, uruppf. 18/12 1942, SR

Overtura Bianca-nera för stråkorkester
Komp. 1946
Ingresso solenne del premio nobel för stor orkester
Komp. 1952, uruppf. 10/12 1952, Stockholm
Lento per orchestra d'archi (*Elegi – Ungernkrisen*)
Komp. 1956, uruppf. 21/6 1972, Bosjökloster

Kammarmusik

KVINTETTER

Quintetto (*Blåskvintett*) *för flöjt, oboe, klarinett, fagott och horn*
Komp. 1959, omarb. 1968, uruppf. 29/9 1959, Stockholm

KVARTETTER

Stråkkvartett nr 1
Komp. 1920, omarb. 1923, 1955, uruppf. 6/3 1923, Stockholm
Stråkkvartett nr 2
Komp. 1924, omarb. 1955, uruppf. 6/3 1925, Stockholm
Stråkkvartett nr 3
Komp. 1926, omarb. 1955, uruppf. 22/2 1932, Göteborg
Stråkkvartett nr 4
Komp. 1939, uruppf. 6/2 1940, Stockholm
Stråkkvartett »1942«
Tre satser och inledningen till den fjärde komp. 1942, fjärde satsen fullbordad 1984 av Sven-Erik Bäck, Daniel Börtz och Ingvar Lidholm.
Stråkkvartett nr 5
Komp. 1949, uruppf. 23/5 1950, Stockholm
Stråkkvartett nr 6
Komp. 1953, uruppf. 25/5 1954, Stockholm
Stråkkvartett nr 7
Komp. 1956, uruppf. 7/11 1958, SR
Stråkkvartett nr 8
Komp. 1957, uruppf. 11/12 1958, SR
Stråkkvartett nr 9
Komp. 1957, omarb. 1965, uruppf. 17/3 1959, SR

Stråkkvartett nr 10
Komp. 1957, uruppf. 12/5 1959, SR
Stråkkvartett nr 11
Komp. 1957, uruppf. 23/10 1959, SR
Stråkkvartett nr 12
Komp. 1957, uruppf. 11/12 1959, Stockholm
6 *moments musicaux* (*för stråkkvartett*)
Komp. 1972, uruppf. 9/6 1973, Nørre Lyndelse, Danmark

TRIOR

Trio för flöjt, violin och viola
Komp. 1921, uruppf. 15/2 1924, Stockholm
Trio för oboe, klarinett och fagott
Komp. 1927, uruppf. 25/3 1928, SR
Divertimento för stråktrio
Komp. 1936, musik ur *Den store guden Brown*, uruppf. 30/3 1938, SR
Taffelmusik för violin, violoncell och piano
Komp. 1939, uruppf. 27/9 1939, SR. Även i version för kammarorkester
Serenad för flöjt, violin och viola
Komp. 1940, uruppf. 11/8 1940, SR

VERK FÖR ETT INSTRUMENT OCH PIANO

Suite för violin och piano
Komp. 1922, uruppf. 21/2 1923, Stockholm
Sonat för violoncell och piano
Komp. 1923
Sonatin för flöjt och piano
Komp. 1923
Sonat för violin och piano (*nr* 1)
Komp. 1926, uruppf. 3/3 1927, Stockholm
Sonat nr 2 *för violin och piano*
Komp. 1940, uruppf. 11/8 1940, SR

VERK FÖR SOLOINSTRUMENT

Sonat nr 1 *för violin solo*
Komp. 1921, omarb. 1966, uruppf. 28/10 1930, Stockholm
Sonat nr 2 *för violin solo*
Komp. 1953, uruppf. 2/6 1966, SR
Sonat för soloflöjt
Komp. 1959, omarb. 1965, uruppf. 24/4 1960
Sonat för klarinett solo
Komp. 1960, uruppf. 5/6 1961, Stockholm
Sonat nr 3 *för violin solo*
Komp. 1963, omarb. 1967, uruppf. 20/3 1966, Arvika

Verk för piano

SONATER

Sonat nr 1
Komp. 1923
Sonat nr 2
Komp. 1925, uruppf. 4/9 1970, Hässelby
Sonat nr 3
Komp. 1926, uruppf. 14/1 1935, SR
Sonat nr 4
Komp. 1926, omarb. 1955, uruppf. 14/11 1928, Stockholm

ÖVRIGA PIANOKOMPOSITIONER

Tre intermezzi
Komp. 1916
Åtta plastiska scener
Komp. 1921, uruppf. 9/2 1931, Uppsala
Suite
Komp. 1924, uruppf. 29/3 1928, Stockholm
Elva små föredragsstudier
Komp. 1925
Improvisationer
Komp. 1939, omarb. 1941, uruppf. 11/8 1940, SR

Tema con variazioni
Komp. 1941, uruppf. 26/9 1941, SR
Sex polyfona föredragsstudier
Komp. 1945
Elva nya små föredragsstudier
Komp. 1949, uruppf. (delvis) 3/3 1952, Stockholm
Sonatin
Komp. 1949, uruppf. 13/11 1949, Stockholm
De kära sekunderna
Komp. 1962

Verk för orgel

Fantasia e fuga
Komp. 1941, uruppf. 10/1 1942, SR
Preludium och fuga
Komp. 1948, uruppf. 23/4 1956
Toccata, aria pastorale, ciaccona
Komp. 1952, uruppf. 21/6 1952
Sekvens nr 40
Komp. 1961, uruppf. 2/6 1961, SR
Koralvariationer »Loven Gud i himmelshöjd«
Musik ur kantaten *Hymnus*. Komp. 1965, uruppf. 6/6 1966, Stockholm

Vokalmusik
Verk för röster och instrument

ORATORIER

Den heliga natten
Juloratorium för melodram, soli, blandad kör och orkester. Komp. 1936, text av Hjalmar Gullberg och ur Bibeln, uruppf. 27/12 1936, SR
Perserna
Dramatiskt oratorium för soli, kör och orkester. Komp. 1937.

Huvudskalleplats
Oratorium för soli, kör, recitation och orkester, text: Hjalmar Gullberg och ur Bibeln. Komp. 1938, omarb. 1964–65, uruppf. 15/4 1938, Stockholm

Johannes uppenbarelse – se Symfoni nr 4

Svensk lagsaga
Oratorium för soli, deklamation, kör och orkester.
Komp. 1942, uruppf. 24/2 1942, SR

Örtagårdsmästaren – se Symfoni nr 5

Josef och hans bröder
Operaoratorium i fyra delar efter Thomas Mann.
Komp. 1946–1948, uruppf. 30/5 1946 (del 1), 19/12 1946 (del 2), 9/9 1947 (del 3) och 23/3 1948 (del 4), SR

KANTATER

Kantat till Nationalmuseum
Komp. 1942 för soli, kör och orkester, text: Hjalmar Gullberg, uruppf. 28/6 1942, Stockholm

Lyrisk svit
Kantat för mezzosopran, kör och orkester, text: Harry Martinson.
Komp. 1954, uruppf. 2/10 1954, Göteborg

Åt jordgudinnan
Kantat för mezzosopran, flöjt, klarinett, luta, violin, viola och violoncell, text: Johannes Edfeldt. Komp. 1960, uruppf. 5/6 1961, Stockholm

Hymnus
Kantat för körer och instrumentalensemble, text: Hj. Gullberg samt psalmtext. Komp. 1965, uruppf. 6/6 1966, Stockholm

Hymn till ett universitet
Kantat för baryton solo, kör och orkester, text: Hjalmar Gullberg och Esias Tegnér.
Komp. 1967, uruppf. 13/6 1968, Lund

In candidum
Första versionen av symfoni nr 8, text: Vilhelm Ekelund.
Komp. 1974, uruppf. 24/1 1975, Malmö

ANDRA VERK FÖR RÖSTER OCH FLERA INSTRUMENT

Kvartett (*Pastoral*) *för en sångröst, flöjt, klarinett och viola*
Komp. 1924, text: Vilhelm Ekelund

Tre sånger (*för en röst och orkester*)
Komp. 1926, text: Erik Blomberg, uruppf. 27/12 1928
Även i version för röst och piano

Glaukes sånger (*för röst och kammarensemble*)
Komp. 1940, omarb. 1959, musik ur *Kvinnan i Hyllos hus*

Grekiska strövtåg
Svit för sång, flöjt och piano. Komp. 1940, musik ur *Kvinnan i Hyllos hus*

Järnålder (*för recitation och blåsare*)
Komp. ca 1940, dikter av Johannes Edfeldt

Prometheus och Ahasverus (*för deklamation, kör och orkester*)
Komp. 1941, text: V. Rydberg, uruppf. 27/4 1941, SR

Romanus julhymn (*för melodram, soli, kör och orkester*)
Komp. 1941, översättn. Hjalmar Gullberg, uruppf. 25/12 1941, SR

Två sånger
Komp. 1960 för röst, flöjt, 2 klarinetter och violoncell, text: J. Edfeldt

Dagdrivaren
Komp. 1962 för baryton solo och orkester, text: Sven Alfons, uruppf. 28/10 1964

Indianlyrik från Nordamerika
Komp. 1969 för damkör och instrument, texttolkningar H. Fredenholm

Ensam i tysta natten
Komp. 1976 för stråkkvintett och tenor solo, text: Gunnar Ekelöf

SÅNGER FÖR EN RÖST OCH PIANO

Tre sånger
Komp. 1917, text: Verner von Heidenstam

Skeppet
Komp. 1918, text: Sten Selander

Visa
Komp. 1918, text: Gunnar Bomgren

Hjärtat skall gro av drömmar
Komp. 1919, text: Bo Bergman
Vaggvisa
Komp. 1919, text: Elsa Bomgren
Två sånger
Komp. 1920, text: Friedrich Hebbel
Tre sånger
Komp. 1926, text: Erik Blomberg.
Även i version för sopran och orkester
Fyra judiska sånger
Komp. 1941, text: Ragnar Josephson, uruppf. 10/9 1941, SR
Även i version för sång och orkester
Fjorton kinesiska sånger
Komp. 1945–51, texter i tolkning av Erik Blomberg
Fyra sånger
Komp. 1959, text: Johannes Edfeldt, uruppf. 26/4 1971, SR

Verk för kör a cappella

Två damkörer
Komp. 1931, text: Gustav Fröding, uruppf. 15/3 1931, SR
Skördefolkets sång (*ur Lycksalighetens ö*)
Komp. 1943, SATB
Fem motetter
Komp. 1949, SATB
Tre svenska folkvisor
Komp. 1953, SATB

Scenisk musik

Operor

Resa till Amerika
Lyriskt spel i tre akter, libretto: Alf Henrikson
Komp. 1932, uruppf. 24/11 1932, Stockholm
Marionetter
Opera buffa i tre akter efter Benaventes *De skapade intressena*.
Komp. 1938, uruppf. 14/2 1939, Stockholm

De två konungadöttrarna
Sagoopera för barn i fyra bilder, libretto: tonsättaren.
Komp. 1940, uruppf. 19/9 1940, Stockholm
Lycksalighetens ö
Opera i fyra akter efter P. D. A. Atterbom.
Komp. 1943, uruppf. 1/2 1945, Stockholm
Kaspers fettisdag
Kammaropera efter Strindberg. Komp. 1953, uruppf. 28/1 1954, Stockholm
Porträttet
Opera i två akter efter Gogol (parafras av B. Malmberg).
Komp. 1955, omarb. 1956, 1963, uruppf. 22/3 1956
Hus med dubbel ingång
Lyrisk komedi i två akter efter Calderón, övers. Hj. Gullberg och I. Harrie. Komp. 1969, uruppf. 24/5 1970, Stockholm

Baletter

Yttersta domen
Balettpantomim, scenario: Sandro Malmquist efter Erik Axel Karlfeldt. Komp. 1929, aldrig framfört som sceniskt verk
Orfeus i sta'n
Balett av Julian Algo och Vera Sager för soli, kör och orkester.
Komp. 1938, uruppf.19/11 1938, Stockholm
Salome
Balett av Birgit Cullberg. Komp. 1963, uruppf. 28/2 1964, Stockholm
Sönerna
Balett av Birgit Cullberg. Komp. 1964, uruppf. 6/12 1964, SR-TV
Babels torn
Balett av Birgit Cullberg. Komp. 1966, uruppf. 8/1 1968, SR-TV

Annan scenisk musik

Spelet om S:t Örjan
Folkvisedramatisering med musik för barn i fem bilder
Komp. 1937, uruppf. 22/5 1937, Bromma

Skådespelsmusik

MUSIK TILL	PJÄSFÖRFATTARE	ÅR
De skapade intressena (Marionetterna)	Jacinto Benavente	1926
Kung Oidipus	Sofokles	1926
Hippolytos	Euripides	1927
Lek ej med kärleken	Alfred de Musset	1927
Livet en dröm	Pedro Calderón de la Barca	1927
Längtans land	William Butler Yeats	1927
Molnen	Aristofanes	1927
Porten	Hjalmar Bergman	1927
Tusen och en natt	Per Hallström	1927
Agamemnon	Aiskylos	1928
Ljusstaken	Alfred de Musset	1928
Hans nåds testamente	Hjalmar Bergman	1929
Dåren och döden	Hugo von Hofmannsthal	1929
De trogna	John Masefield	1930
Markurells i Wadköping	Hjalmar Bergman	1930
Spelet om flickan och frestaren eller Moralitet	Hjalmar Bergman	1930
Betongen och skogen	Alf Henrikson	1930
Gravoffret	Aiskylos	1930
Lycksalighetens ö	P. D. A. Atterbom	1930
Långfredag	John Masefield	1931
Medea	Euripides	1931
Sakuntula	Kalidasa	1931
Trettondagsafton	Shakespeare	1932
Alkestis	Euripides	1933
Stora landsvägen	Strindberg	1933
Hus med dubbel ingång	Calderón	1934
Antigone	Sofokles	1934
Lysistrate	Aristofanes	1934
Circus Juris	Sv. Broberg	1935
Noak	André Obey	1935

Kvinnan av börd och mannen av folket	Lope de Vega	1935
Köpmannen i Venedig	Shakespeare	1935
Den store guden Brown	Eugene O'Neill	1936
Fåglarna	Aristofanes	1936
Spökdamen	Calderón	1936
Perserna	Aiskylos	1937
Ifigenia på Tauris	Goethe	1940
Kvinnan i Hyllos hus	E. Byström-Baeckström	1940
Fårakällan	Lope de Vega	1944
Blodsbröllop	F. G. Lorca	1944
Djami och vattenandarna	Sigfrid Siewertz	1945
Oidipus på Kolonos	Sofokles	1945
Flugorna	Jean-Paul Sartre	1945
Bron vid Arta	G. Theotokas	1945
Philoktetes	Sofokles	1947
Richard III	Shakespeare	1947
Yerma	F. G. Lorca	1948
Egmont	Goethe	1949
Hippolytos	Euripides	1950
Aias	Sofokles	1950
Oidipus	Sofokles	1951
Wadköping runt	A. Henriques	1952

Filmmusik

FILM	REGISSÖR	ÅR
Bergslagsfolk	Gunnar Olsson	1937
Industrifilm – stål	Per Lindberg	1940
I paradis	Per Lindberg	1941
Det sägs på stan	Per Lindberg	1941
Trut	Arne Sucksdorff	1944
Hets	Alf Sjöberg	1944
Ödemarksprästen	Gösta Folke	1946

Missionären och medicinmannen	Sven Nykvist	1946
Ett hörn i norr	Arne Sucksdorff	1950
World of Beauty (*Millesgården*)		1960
Tärningen är kastad	Rolf Husberg	1960
Pan (*Kort är sommaren*)	Bjarne Henning-Jensen	1962

6 *moments musicaux* (för stråkkvartett) 138
Agamemnon 75–76
Babels torn 154
Betongen och skogen 77, 85
Concerto för stråkorkester 124, 154
Concerti nr 1–4 124–125
Dagdrivaren 154–155
De skapade intressena (Marionetterna) 72–73
Den heliga natten 87–89
Dödsfången (indragen) 19
Elva små föredragsstudier för piano 41
Ensam i tysta natten 164–167
Flugorna 78
Fåglarna 87
Gravoffret 78
Hus med dubbel ingång (opera) 154
Johannes uppenbarelse, se Symfoni nr 4
Josef och hans bröder 101, 107–109, 123
Kammarsymfoni (indragen) 42
Konsert för piano och orkester (1919, indragen) 19
Konsert för piano och orkester 125–126
Konsert för viola och orkester 125
Konsert för violin och orkester nr 1 42
Konsert för violin och orkester nr 2 125
Konsert för violoncell och orkester nr 1 125
Konsert för violoncell och orkester nr 2 125
Kung Oidipus 75
Kvintett för träblåsare 151–152
Livet en dröm 86
Louisville Concerto 124–125
Lycksalighetens ö (opera) 101, 104–107
Lycksalighetens ö (teatermusik) 77
Lysistrate 86
Längtans land 78
Marionetter (opera) 74, 101, 102–104, 160–162
Marionetter (orkestersvit) 113–114
Metamorfosi sinfoniche nr 1–3 154
Molnen 78, 82
Orfeus i stan 76
Pastoral för sopran, flöjt, klarinett och viola 42
Plastiska scener för piano 41
Porten 78
Porträttet 134
Prometheus och Ahasverus 76

Resa till Amerika 85–86
Riflessioni nr 1–3 152–154
Salome 154
Sinfonia concertante 124
Sinfonia da chiesa nr 1 42
Sinfonia da chiesa nr 2 42, 49
Sonat för klarinett solo 152
Sonat för flöjt solo 152
Sonat för violoncell och piano 41
Sonat nr 1 för violin solo 41
Sonater för piano 41–42
Sonat nr 1 för violin och piano 41
Sonat nr 2 för violin och piano 123–124
Sonatin för flöjt och piano 41
Spelet om flickan och frestaren 147
Stråkkvartett »1942« 156
Stråkkvartett nr 1 34, 36, 45–48, 61–68
Stråkkvartett nr 2 41, 49
Stråkkvartett nr 3 41
Stråkkvartett nr 4 123–124, 131–132
Stråkkvartett nr 5 132
Stråkkvartett nr 6 132–133
Stråkkvartetter nr 7–12 134–138
Svit för piano 41
Svit för violin och piano 41
Svit över svenska låtar 77
Symfoni för blåsare och slagverk 154
Symfoni »nr 0« 19, 22
Symfoni nr 1 22–23, 45, 155
Symfoni i Ess (indragen) 26, 32, 34, 45, 66, 112
Symfoni nr 2, *Sinfonia grave* 91–92
Symfoni nr 3, (»De fyra livsåldrarna«) 92–94
Symfoni nr 4, *Johannes uppenbarelse* 94–101, 111, 141
Symfoni nr 5, *Hortulanus – Örtagårdsmästaren* 101–102
Symfoni nr 6, *Sinfonia semplice* 123
Symfoni nr 7 154
Symfoni nr 8, *Sinfonia serena* 154
Sönerna 154
Tre fantasistycken 24–26, 39
Trettondagsafton 78
Trio för flöjt, violin och viola 41
Trio för oboe, klarinett och fagott 151
Tusen och en natt 77, 78
Variationer och Passacaglia (indragen) 48
Yttersta domen 83
Åt jordgudinnan 154–155

Abenius, Folke 160–162
Aiskylos 75, 76, 78
Alfons, Sven 155
Andersson, Richard 16–22, 26, 155
André, Harald 104, 106
Aristofanes 78, 82, 86, 87
Atterberg, Kurt 119, 132–133
Atterbom, Per Daniel Amadeus 107, 104–107

Bach, Johann Sebastian 21, 116, 136
Barkel, Charles 41, 80
Bartók, Béla 41, 124
Beethoven, Ludwig van 21, 31, 32, 65
Benavente, Jacinto 72, 74–75
Bengtsson, Eric 44
Bengtsson, Ingmar 128, 130
Berg, Alban 62
Berg, Curt 104, 132
Bergenson, Aron 128
Bergman, Hjalmar 78, 147
Berwald, Franz 40
Blomdahl, Karl-Birger 126, 128, 144, 158
Blomstedt, Herbert 159
Bomgren, Elsa 26, 29
Brahms, Johannes 21, 31, 65, 85
Bramme, Folke 138
Broman, Sten 44, 147
Bruckner, Anton 21
Buchmayer , Richard 30
Bäck, Sven-Erik 126, 156, 158
Börtz, Daniel 131, 156, 158–159

Cage, John 159
Calderón 77, 86, 154
Casella, Alfredo 62
Connor, Herbert 159
Couperin, François 40
Cullberg, Birgit 154

Dahl, Viking 36
Debussy, Claude 35
Dybeck, Michael 19

Edfeldt, Johannes 154
Ekelund, Vilhelm 42, 154, 155
Ekelöf, Gunnar 166–167
Ellberg, Ernst 19
Emerson, Ralph Waldo 18, 56–59, 118–119, 148–149
Ericson, Eric 128
Euripides 76

Forsell, John 85
Frumerie, Gunnar de 126
Fryklöf, Harald 18

Genetay, Claude 128
Goethe, Johann Wolfgang von 18, 31, 32, 65, 113
Gogol, Nikolaj 134
Grevillius, Nils 85
Grünewald, Isaac 106
Gullberg, Hjalmar 86–89, 95–98, 107

Harrie, Ivar 86
Heintze, John 16
Hellquist, Per-Anders 160
Henrikson, Alf 77, 85–86
Hermanson, Åke 131
Hindemith, Paul 41
Holmgren, Siri 29
Homeros 18

Jeanson, Gunnar 44, 82
Jeppesen, Knud 130
Johanson, Sven-Eric 126
Johansson, Adolph 24
Josephson, Erland 39, 162–164
Josephson, Ernst 39
Josephson, Gunnar 39, 162
Josephson, Ragnar 39, 118, 144–146

Karlfeldt, Erik Axel 83
Kjellström, Sven 46–48, 67
Kraus, Joseph Martin 40
Kurth, Ernst 116–117, 120
Kyndel, Otto 132, 136, 138

Larsson, Lars-Erik 86
Leygraf, Hans 128
Lidholm, Ingvar 126, 130–131, 156
Ligeti, György 156–158, 159
Lindberg, Per 71–77, 82, 102–106, 154
Lindfors, Per 94

Malmquist, Sandro 83
Mann, Thomas 107–109
Mann, Tor 91
Michaelis, Christian Friedrich 113
Milhaud, Darius 35
Moberg, Vilhelm 99
Molander, Olof 72, 82
Mozart, Wolfgang Amadeus 14, 21, 65, 85, 124, 126, 136, 141

Nielsen, Carl 138
Nyblom, Teddy 106–107, 131–132
Nystroem, Gösta 36, 56

Pergament, Moses 36, 44, 56, 74, 76, 80, 91, 92
Peterson-Berger, Wilhelm 21, 46–48, 50, 62–63, 76
Platon 18, 75
Purcell, Henry 152

Rabe, Julius 25, 36, 82, 113–114
Rameau, Jean-Philippe 40
Rangström, Ture 74
Ravel, Maurice 35
Reger, Max 41
Ribera, José 160
Rolland, Romain 18, 93
Roman, Johan Helmich 40, 124
Rootzén, Kajsa 99, 107, 132–133

Rosenberg, Ann Sofi 39
Rosenberg, Carl Magnus 13–16
Rosenberg, Gustaf 13–16
Rosenberg, Hilda 13–14
Rosenberg, Johan 16
Rosenberg, Margita, g. Glaumann 39, 42
Rosenberg, Sigvard 13–14
Rosenberg, Vera, f. Josephson 29–32, 39, 41, 131, 136, 162

Sartre, Jean Paul 78
Scarlatti, Domenico 40
Scherchen, Hermann 83–84
Schiller, Friedrich 18, 31, 32
Schopenhauer, Arthur 115–116
Schubert, Franz 78
Schumann, Robert 31, 65
Schönberg, Arnold 21, 32–35, 42, 45, 61, 67, 152, 156
Seymer, William 107
Shakespeare, William 78
Sibelius, Jean 21–22, 25, 67, 152
Skrjabin, Alexander 21, 41
Smetana, Bědrich 67
Sofokles 75
Stenhammar, Wilhelm 19, 22–24, 45–46, 61–62, 65–66, 72, 147, 166
Strauss, Richard 31
Stravinskij, Igor 41, 84
Striegler, Kurt 30
Ström, Knut 154

Talich, Vaclav 91
Thoor, Alf 133
Tjajkovskij, Pjotr 31

Wagner, Richard 31, 55, 64, 78
Wallner, Bo 21, 116, 128, 133, 134–136, 138, 158
Webern, Anton 62
Wilde, Oscar 18
Winberg, Oscar 16

Yeats, William Butler 78

Zola, Emile 18

PER OLOV BROMAN, f. 1967, fil. dr i musikvetenskap, disputerade år 2000 på en avhandling om musikåskådningen i 1920-talets svenska modernism. Tonvikten låg där på Hilding Rosenberg, som var den generationens ledande tonsättare.

Efter disputationen har han med understöd av Vetenskapsrådet varit verksam som projektforskare, vilket resulterat i en bok om idéerna kring elektronmusiken i svenskt 1950- och 60-tal.

Den svenska musikhistoriens mest beryktade recension publicerades 1923. Wilhelm Peterson-Berger skrev om musiker som uppträdde som »fyra förrymda konradsbergare, där de med nit och stiltrohet återge en femtes barbariska nattomtöcknade fantasier«. Dessa ord och en mängd andra invektiv gällde en stråkkvartett av den då trettioårige Hilding Rosenberg, som sedermera skulle komma att kallas ömsom modernismens banbrytare, ömsom den svenska musikens grand old man.

Hilding Rosenberg är den förste som ägnas en biografi i den serie som Kungliga Musikaliska Akademien och Bokförlaget Atlantis nu påbörjar med porträtt av svenska tonsättare i 1900-talet. Böckerna i serien är förhållandevis korta och lättillgängliga med rikt bildmaterial, utförliga verkförteckningar och information om tillgängliga inspelningar.

ATLANTIS
ISBN: 978-91-7353-138-2

9 789173 531382

www.atlantisbok.se