

## Föreläsning om det 20:e århundradet del 5

av **Mårten Falk**

*Denna artikelserie startade i Gitarr och Luta nr 3/2000 och behandlar 1900-talets musikhistoria och den gitarrmusik som denna resulterat i. Jag fokuserar på de tonsättare som tillhörde det allmänna konstmusikkivet och jag avstår från att ta upp de många gitarrister och gitarrtonsättare som komponerat den större delen av vår repertoar. Denna femte del är den sista som behandlar tiden fram till och med andra världskriget och den tar främst upp musiken i Skandinavien och Östeuropa. De resterande delarna kommer att behandla efterkrigstiden.*

### **Nordisk nationalromantik**

Från sin i alla avseende blygsamma position träder plötsligt norden in på musikhistoriearenan vid slutet av 1800-talet med tre lysande föregångsmän: Edvard Grieg (1843-1907), Jean Sibelius (1865-1957) och Carl Nielsen (1865-1931). I Norge, Finland och Danmark fick dessa tre tonsättare ett sådant enormt inflytande att de flesta andra kompositörer hamnade i skymundan. I Sverige delades tronen av Hugo Alfvén (1872-1960) och Wilhelm Stenhammar (1871-1927). Liksom i många länder i Europas utkanter var det till en början nationalromantiken som lockade de nordiska tonsättarna.

Vid denna tid var gitarren som konsertinstrument närmast okänd vid våra farvatten<sup>1</sup>. Det är därför inte så konstigt att det under de första årtiondena i norden var ganska tunnslätt med seriös gitarrmusik. Den första gången en tonsättare ur det "officiella" nordiska musiklivet använde sig av gitarr var 1909 då Sibelius komponerade sina två sånger op. 60, *Kom nu hit, död!* och *Hållilå, uti storm och i regn*, till gitarrackompanjemang. Dessa sånger skrevs som mellanaktsmusik till Shakespeares Trettondagsafton. Även Stenhammar tycks ha ansett att gitarren passade vid teatern, hans enda verk med gitarr är sviten op. 39 för flöjt, mandolin, gitarr, tamburin och stråckkvartett. Stenhammar skrev denna musik 1919 till Hjalmar Söderbergs drama *Lodolezzi Sjunger*. Stenhammars instrumentation är intressant eftersom den visar på att han mer och mer sökte sig bort från den nationalromantiska ljudbilden och mot nya klangideal, delvis färgade av neoklassiska idéer. Kopplingen mellan gitarr och mandolin var vanlig vid denna tid (se bl a Webern, Schönberg, Krenek och Mahler). Som exempel skrev den populära danske violinisten och tonsättaren Fini Henriques (1867-1940) en *Valse Serenade* och en *Valse Grazioso* för gitarr och mandolin 1913.

Som tidigare nämnts var det för många danska tonsättare svårt att göra sig hörda i skuggan av Carl Nielsen. En som råkade ut för detta var Luis Glass (1864-1936). Glass var också till stora delar motståndare till Nielsens nymodiga idéer om objektivitet i komponerandet och gick flera gånger i polemik mot dessa. Glass ideal låg istället hos de senromantiska tonsättarna och han förespråkade en subjektiv musik med det personliga uttrycket i centrum. Två år före sin död komponerade Glass sin trio op. 76 för violin, viola och gitarr. Denna trio torde utan tvekan vara det mest betydande verket med gitarr i norden under tiden före andra världskriget<sup>2</sup>.

### **De första stegen mot en moderat modernism**

I och med den kull tonsättare som föddes på 1890-talet började nya impulser från impressionismen, neoklassicismen och den österrikiska expressionismen att påverka de nordiska tonsättarna. I Sverige var de mest betydande tonsättarna från denna generation G Nystroem, H Rosenberg och M Pergament, i Danmark bl a K Riisager, F Weis, F Høffding och E Brene, i Norge L J Jensen och H Sæverud, och i Finland t ex V Raitio. Till denna generation tillhör också den norske särlingen Fartein Valen (1887-1952) som helt på egen hand utvecklade ett egensinnigt atonalt tonspråk, opåverkad av Schönberg.

Gösta Nystroem (1890-1966) var en av Sveriges allra djärvaste nydanare. Efter att ha hoppat av sina studier vid Musikkonservatoriet i Stockholm redan efter ett år koncentrerade han sig på sin andra talang: måleriet. Relativt snabbt blev han upptagen i den svenska avantgardistiska konstnärskolonin i Paris och umgicks med bl a Grunewald, Hjertén, Dardel, O Sköld och GAN. Nystroem påverkades i sitt måleri av modernister som Chirico, Braque och Léger. I Paris återupptog han även sina kompositionsstudier för Vincent d'Indy och Leonid Sabanejev. Nystroem tog starka intryck från den nya musik han hörde i Paris (framförallt Stravinskij och Les Six) och hans symfoniska dikt, *Ishavet*, är med sina kärva dissonanser långt mer vågad än det mesta i den svenska 20-tals

<sup>1</sup> I Danmark och Sverige hade det dock förekommit en hel del gitarraktiviteter i början av 1800-talet. Se Erling Møldrups, Martin Giertz och Kenneth Sparrs utmärkta skrifter i ämnet.

<sup>2</sup> Se Erling Møldrups artikel i *Classical Guitar* dec. 1996

musiken. 1932 återvände Nystroem till Sverige och bosatte sig i Göteborg. Här blev han 1934 anställd som kompositör av teatermusik vid Stadsteatern och två år efteråt använde han sig för första gången av gitarren i musiken till Shakespeares *Köpmannen i Venedig*<sup>3</sup>. Nystroem var även aktiv som musikrecensent i Göteborgs Handelstidning och gav där bl a upphov till en livlig debatt efter (och framförallt innan!) Nils Larsons debut i Göteborgs Konserthus 1945<sup>4</sup>.

Hilding Rosenberg (1892-1985) var en annan av Sveriges modernistiska pionjärer. Han studerade i unga år för Stenhammar och var själv lärare till de mest framgångsrika svenska tonsättarna i den efterföljande generationen och bildar därmed länken mellan romantiken och modernismen i Sverige. På 20-talet kom Rosenberg i Tyskland och Frankrike i kontakt med bl a Schönbergs och den andra Wienskolas musik vilket han i sina tidiga kompositioner tog intryck av. Rosenberg betonade ofta det polyfona i sin musik och han var starkt påverkad av äldre tonsättare från renässansen och barocken. I operan *Hus med dubbel ingång* från 1970 finns en inte obetydlig stämma för gitarr.

Dansken Flemming Weis (1898-1981) var framförallt influerad av Carl Nielsens musik men tog också intryck av neoklassicismen och tolvtonstekniken. På gamla dar (mellan 1975-78) skrev han flera stycken för gitarr: *Aspekter* för sologitarr samt tre kammarmusikverk med gitarr. Även Finn Höföding (1899-1997) och Erling Brene (1896- ?) använde sig av gitarren i enstaka ensemblestycken.

Den generation tonsättare som skulle ta steget fullt ut mot en divertiserande klassicism var födda under 1900-talets första decennium. Man hyllade en absolut musik, inspirerad av barockens polyfoni, Les Six och Bartók. Av dessa män har faktiskt några av de mest framstående berikat gitarrens repertoar med många fina stycken. Danmarks store symfoniker Vagn Holmboe (1909-96) hade i unga år studerat både Schönbergs och Hayers tolvtonsteorier men tog inga starkare intryck av dessa, desto mera fascinerade Bartók och Stravinskij. Holmboe bedrev också ingående studier av folkmusiken på Balkan - han såg folkmusiken som all annan musiks ursprung. I formellt avseende var det framförallt wienklassicismen som påverkade hans kompositioner och han använde gärna former som symfoni, stråkkvartett och sonat. Ett exempel på detta är hans två sonater för sologitarr, op. 141 och 142. Han har även komponerat fem *Intermezzi* op. 149 samt samlingen *Parlare del piu e del meno* op. 176 för gitarr.

Herman D. Koppel (f. 1908) och hans familj har länge varit en vital del i det danska musiklivet. Han studerade till pianist och är mer eller mindre självlärd som tonsättare. Han var till en början framförallt inspirerad av neoklassicismen hos Nielsen, Stravinskij och Bartók men efter andra världskriget (på grund av sitt judiska påbrå var han tvungen att fly till Sverige men återvände efter kriget) fördjupades hans tonspråk och han började mer och mer att använda sig av rösten. Hans *Duo op. 116* för violin och gitarr i tre satser är ett virtuost och rytmiskt stycke, skrivet 1987. Detta var också året då Jörgen Jersild (f. 1913) skrev sina *10 Improvntu* för samma besättning. Jersild är i Sverige kanske närmast känd genom sina gehörsläroböcker men han förtjänar verkligen att uppmärksammas för sin musik. Jersilds influenser har framförallt kommit från Frankrike, han studerade ingående César Franks musik och tog på 30-talet lektioner för Albert Roussel i Paris.

I Sverige debuterade en samling tonsättare på 30-talet som ofta kopplas samman som en grupp med liknande estetiska värderingar: Lars-Erik Larsson (1908-86), Erland von Koch (1910), Dag Wirén (1905-86), Gunnar de Frumerie (1908-87) och Hilding Hallnäs (1903-84). Gemensamt för dessa tonsättare var att de strävade efter en enkel klassicism, uppblandad med svensk folkmusik. De hade alla studerat utomlands (Frankrike och Tyskland) och när de återvände blev den nystartade kammarmusikföreningen Fylkingen en samlingspunkt (utom för Hallnäs som bodde i Göteborg men som dock ofta fick sina verk framförda på Fylkingen). Även om flera av dem kom i kontakt med Schönbergs tolvtonsteknik var det endast Hallnäs som på allvar skulle använda sig av den, influenserna kom snarare från Les Six, Bartók och Hindemith. En stor del av deras musik är relativt "lättlyssnad" och många verk har blivit publikfavoriter. Av dessa är det bara Larsson som inte har skrivit något för gitarr. Wirén och de Frumerie har skrivit ett soloverk vardera: *Liten serenad* op. 39 (1964) respektive *Variationer över en svensk folkmelodi* op. 69 (1970),<sup>5</sup> Frumerie har dessutom skrivit en serie sånger till folkliga texter för flöjt, sopran och gitarr. Både Hallnäs och von Koch har skrivit en imponerande mängd musik för gitarr. Erland von Kochs gitarrkonsert hör dessutom till vårt lands mest lyckade<sup>6</sup>. Den något mindre kände Torsten Sörenson (1908-1992) var bl a elev till Carl Orff och kan också räknas till de svenska 30-talisterna. Influenser från både Hindemith och Orff kan spåras i hans *Sonatina för gitarr* från 1977.

<sup>3</sup> Se Intervjun med Rolf la Fleur, Gitarr och Luta 3/2001.

<sup>4</sup> Se Gitarr och Luta 3/1987

<sup>5</sup> Finns även i version för viola och gitarr.

<sup>6</sup> Den tidigaste kända gitarrkonserten i Sverige skrevs 1955 av tonsättaren och sångpedagogen Göte Strandsjö, den skrevs till och uruppfördes av Evert Ahlander.

Finlands Erik Bergman (f. 1911) studerade även han i Tyskland på 30-talet och hade där kommit i kontakt med "andra Wienskolan" (Schönberg m fl). Bergmans tidiga kompositioner från 30-talet är fortfarande i nationalromantisk stil men snart blev de mer expressionistiska och han började så småningom använda sig av seriella tekniker. Hans första komposition för gitarr, *Suite* op. 32, skrevs 1949 och får anses som ett av de mest avancerade nordiska verken för gitarr under denna period. Han har senare komponerat både för sologitarr och kammarmusik med gitarr.

### **Måndagsgruppen med flera**

Det behöver knappast påpekas att andra världskriget var en fruktansvärd tragedi för mänskligheten. Kriget sammanföll med och var naturligtvis förknippat med de diktaturstater som vuxit fram i en stor del av Europa (Tyskland, Sovjet, Italien, Spanien, Portugal samt de av Tyskland kontrollerade länderna som t ex Frankrike, Polen, Österrike, Danmark, Norge, Holland, Belgien, Tjeckoslovakien, Grekland, Ungern, Kroatien). Hitlers och Stalins förtryck inskränkte sig på alla nivåer, även den konstnärliga yttrandefriheten, vilket innebar ett dråpslag för den europeiska modernismen. Det innebar också att gräddan av Europas konstnärer och intellektuella flydde till Amerika (musiker som t ex Schönberg, Bartók, Stravinskij, Hindemith, Krenek, de Falla, Milhaud, Castelnuovo-Tedesco, Tansman, Toscanini, Walter, Schnabel, Horowitz, Segovia, Rubinstein och många fler). På grund av kriget var förbindelserna mellan de olika europeiska länderna avskurna och de konstnärliga idéer som uppkom kunde inte färdas över gränserna. Detta medförde en påtaglig känsla av isolation bland de unga tonsättarstuderanden.

I Sverige växte under krigsåren en ny generation tonsättare upp, födda runt 1920: Karl-Birger Blomdahl (1916-68), Sven-Erik Bäck (1919-94), Ingvar Lidholm (f. 1921), Sven-Eric Johanson (1919-97) och Klas-Thure (sedermera Claude Loyola) Allgén (1920-1990). De var alla elever till Hilding Rosenberg och de reagerade mot den alltför enkla och lyssnartillvända musiken från "30-talisterna". De sökte sig hellre tillbaka till sin lärares och dennes generationskamraters mer modernistiskt kärva musik från 20-talet. De kom att gå under benämningen *Måndagsgruppen* eftersom de varje måndag träffades i Blomdahls lägenhet på Drottninggatan i Stockholm. Huvudsyftet med gruppen var att söka råda bot på den okunskap som rådde om de nya musikaliska strömningarna till följd av isoleringen under krigsåren. Här diskuterades ny musik i allmänhet och Paul Hindemiths teorier om *Ny Saklighet*<sup>7</sup> i synnerhet. Den något äldre norske tonsättaren Gunnar Sønstevoid (1912-91) var också elev till Rosenberg vid denna tid och även han ingick i diskussionsgruppen.

Efter krigsslutet reste många av gruppens medlemmar utomlands för att studera vidare men 1947 återupptogs verksamheten igen och nya medlemmar tillkom. När den företagsamme mångsysslaren Göte Carlid (1920-53) anslöt sig uppmärksammades radikalare tonsättare som Schönberg och Edgar Varèse och många av gruppens medlemmar började nu kombinera Hindemiths polyfoni med atonalitet och tolvtonteknik. Den nya modernistiska estetik som Måndagsgruppens tonsättare propagerade för har en intressant parallell i en grupp bildkonstnärer som debuterade vid samma tid och som kom att gå under benämningen "1947 års män" med konstnärer som Olle Bonniér, Lennart Rodhe och Karl-Axel Pehrson m fl. De kom även att samarbeta med varandra och inför en utställning komponerade Måndagsgruppen två gemensamma verk för de utställda tavlorna och med dedikationer till konstnärerna. När Måndagsgruppens aktiviteter upphörde i slutet av 40-talet fortsatte deras inflytande bl a genom att de först "tog över" Fylkingen 1948 och sedan resten av Sveriges musikliv i och med att de satt på de flesta av de viktigaste chefspositionerna.

Tyvär var inte Måndagsgruppens medlemmar riktigt lika intresserade av gitarrkomponerande som tonsättarna i generationen innan. Det finns dock några intressanta verk med gitarr av en del av dem. Den första att använda instrumentet var Karl-Birger Blomdahl som 1949 skrev verket *Catullus* för tenor och gitarr. Stycket är relativt långt och med ett atonalt tonspråk även om det inte innehåller några seriella metoder, det har formen av ett recitativ med interfolierade cantabile-partier. Sven-Eric Johanson har en given plats i vårt instruments repertoarhistoria genom sin *Toccatacapriccio* från 1969. Detta är ett av de tidigaste exemplen på ett verk som nästan uteslutande är uppbyggt av effekter i form av trummande på lock, botten och sarg, spel bakom sadeln, glissando med vänsterhandens handflata över strängarna - man skall dessutom svänga gitarren som en pendel medan man spelar vissa passager<sup>8</sup>. Nästan lika många ovanliga spelarter förekommer i Johansons *Chitarronata* från 1977. Gunnar Sønstevoids opuslita omfattar en del kammarmusik med gitarr: *Five Songs by Tarjel Vesaas* från 1964 för sång och gitarr samt två versioner av *Samvirke*, en för kvintett och en för septett.

Carl-Olof Anderberg (1914-1972) var endast några få år äldre än tonsättarna i "Måndagsgruppen". Han slutförde dock tidigt sina studier i Stockholm och studerade sedan vidare i bl a

<sup>7</sup> Se Gitarr och Luta nr 4/2000

<sup>8</sup> Se Gunnar Lif's ingående presentation av verket i Gitarr och Luta 1/1970

Köpenhamn, Paris och London redan innan krigsutbrottet. Väl tillbaka i Sverige kom han att till största delen verka i Malmö, vilket gjorde att han aldrig deltog i mötena hos Blomdahl. Anderberg var tidigt ute med att experimentera med de flesta moderna tekniker som t ex serialism och elektroniskt komponerade. Anderbergs enda verk för sologitarr är *Hieteres Stück* från 1957, detta verk (som även fanns i Segovias ägo) hör till de bortglömda verken i Sverige och är hållet i ett relativt enkelt, kvasitonalt tonspråk. Två mindre betydande svenska tonsättare ur samma generation som komponerat för gitarren var Dorkas Norre (1911-1985) samt Lennart Lundén (1914-1966). De var båda utbildade till och aktiva som tonsättare men har nog haft större betydelse som pedagoger. Norre, som är den äldsta kvinnliga tonsättare som mig veterligen skrivit för gitarr i Sverige, komponerade 1982 en *Burlesco e capriccio* och Lundéns lilla *Barré-etyd nr 1* är daterad 1962<sup>9</sup>.

Niels Viggo Bentzons (f. 1919) produktion är lika diverserad som omfattande. Han debuterade som tonsättare redan i början av 40-talet och hans tidiga period kännetecknades framförallt av neoklassiska influenser, perioden efter 1960 däremot är mer experimentell. För gitarr har vi verk från olika perioder av hans skapande, *Musik* från 1945 är en kvintett med gitarr medan *European Form and Coda op.222* är för sologitarr, på nittioalet skrev han tre till ensembleverk med gitarr.

De jämgamla norska tonsättarna Johan Kvandal (f.1919) och Øistein Sommerfeldt (1919-1994) var båda elever till den legendariska franska pedagogen Nadia Boulanger. Liksom Per Hjort Albertsen (f. 1919) har de hållit fast vid den traditionella tonaliteten och en liknande typ av "neoklassicism med folkmusikinslag" som kännetecknar de svenska "30-talisterna". Kvandal har skrivit en *Sonata op. 65* för sologitarr och en *Duo op.78* för flöjt och gitarr, Sommerfeldt har komponerat för sologitarr: *Norwegian Landscape op. 61*, samt kammarmusik med gitarr (bl a gitarrduo och sång/gitarr). Albertsen har däremot bara skrivit ett verk med gitarr, *Three Pieces op.59 B* för violin och gitarr.

Bjørn Fongaard (1919-1980) skiljer sig från sina årsbarn på flera olika sätt. Dels var han vida mer nyfiken på nya kompositionstekniker än de andra - han använde sig flitigt av både kvartstoner, elektronik och datakomponerande. Han var även något så ovanligt som en gitarrist<sup>10</sup> med gedigen kompositionsutbildning och som komponerat både baletter, symfoniska verk, kyrkomusik och kammarmusik m m. Hans många verk för gitarr är oftast skrivna för ovanligare besättningar som t ex elektronisk mikrointervallgitarr, gitarr och bandspelare eller med elorgel och andra instrument. Han har även komponerat för äldre knäppinstrument, t ex hans op.131: nr 30 *Concerto for Baroque Guitar, Percussion and Tape*; nr 31 *Concierto for Baroque Lute, Flute, Oboe and Tape* samt nr 40 *Concierto for Vihuela and Tape* m fl.

### Musiken i Östeuropa - Ungern

Av de länder som efter andra världskriget kom att hamna bakom den så kallade "Järnridån" var Ungern ett av de mest musikaliskt nydanande med genier som bl a Bartók och Kodály. Ungern har naturligtvis (liksom många centraleuropeiska länder) en lång musiktradition som blomstrade under 1800-talets nationalromantiska våg med tonsättarnamn som framförallt Liszt, men även Erkel och Mosonyi. Från 1867 fram till första världskriget hörde Ungern ihop med Österrike i en s.k. "dubbelmonarki" och efter andra världskriget bildades Folkrepubliken Ungern som var underställd Sovjetunionen. De första modernistiska tendenserna i Ungern skedde i folkmusikens tecken, Bartók och Kodály hittade med dennas hjälp en väg bort från den tyskdominerade musiktraditionen. Deras folkmusiktendenser skilde sig dock väsentligt från exempelvis Liszts och Brahms Ungerska Danser och Rapsodier. I stället för den snällt anpassade musik som dessa kompositörer förmodligen hört diverse restaurangmusiker spela sökte sig Bartók och Kodály till de fjärran delarna av den ungerska landsbygden och till zigenarlägren. De upptäckte här en musik med växlande, ojämna taktarter, kärv harmonik och ovanliga skaltyper med kvartstoner.

Zoltán Kodály (1882-1967) studerade i början av 1900-talet både litteratur och språkvetenskap vid universitetet samtidigt som han tog kompositionslektioner för H Koessler<sup>11</sup>. 1905 började Kodály resa runt och samla in folkvisor och han samarbetade även med vännen Bartók inför publiceringen av dessa. Vokalmusiken var något som framförallt låg honom varmt om hjärtat och i all sin musik ville han sammansmälta Palestrinas och Bachs tonspråk med den ungerska folkmusiken.

I ett brev från 26 augusti 1939 skriver Segovia till sin vän Ponce att Kodály arbetar på en svit för gitarr som skall levereras till honom då han åker till Budapest i december. Efter detta nämns inte Kodály namn mer i Segovias brevväxling. Vad hände då med denna svit? Jag är inte säker på

<sup>9</sup> Ett par sånger med gitarr samt en förteckning över gitarr-arr finns också publicerade i *Gitarr och Luta* 1/1968 och 1/1969

<sup>10</sup> Fongaard anställdes 1945 som gitarrlärare vid Oslos Musikkonservatorium.

<sup>11</sup> Även lärare till Bartók, Dohnányi och Jemnitz.

Segovias förehavanden i december 1939 med det verkar inte troligt att han någonsin åkte till Budapest eftersom andra världskriget brutit ut endast en vecka efter att han sänt iväg sitt brev till Ponce och Segovias karriär i Europa därmed var lagd i träda. I Kodály-arkiven i Budapest finns en kort notskiss på endast 6 rader med beteckningen "Gitár/Segovia" bevarad. Två teorier framstår därmed som troliga om vad som hänt med gitarrsviten, antingen tappade Kodály intresset för att komponera något för gitarr samtidigt som han tappade kontakten med Segovia och denna korta skiss är det enda han någonsin skrev för instrumentet. Angelo Gilardino<sup>12</sup> är däremot mer optimistisk. Han tror att Kodály kan ha gett sviten till någon lokal ungersk gitarrist som, på grund av okunnighet, funnit sviten ospelbar och att den därmed blev liggande bland dennes papper där den ännu väntar på att upptäckas.

Ferenc Farkas (1905) heter en annan ungrare som deltog i det av Bartók och Kodály påbörjade insamlandet av folkmusik. Annars hör Farkas till de få tonsättare i sin generation som inte var direkt påverkade av de två äldre mästarna. Farkas studerade i Rom för Respighi,<sup>13</sup> hos denne kom han att bli en mästare i instrumenteringskonsten och han kom även att intressera sig för äldre tider musik. Hans övriga influenser kom både från Stravinskij och Schönberg. Farkas har längre räknats till en av Ungerns främsta tonsättare men trots detta har hans stora oevre för sologitarr och alla möjliga kammarmusikskonstellationer med gitarr ännu inte börjat framföras efter förtjänst. Angelo Gilardino beskriver i ett öppet brev på internet om hur det gick till när Farkas komponerade sin stora samling av 24 preludier för gitarr 1982: "Vi befann oss på en restaurang där vi åt middag tillsammans, jag hade just bett honom att skriva en samling på 24 preludier för gitarr för att matcha Ponces preludier och han visade inget tecken på att han hade hört min förfrågan. Jag höll mig tyst - jag tänkte att jag kanske varit för framfusig med mitt förslag till en så stor musiker - och jag observerade mannen som plötsligt börjat skriva frenetiskt i sitt stora notblock. Efter ungefär tio minuter, slutade Farkas tvärt att skriva och räckte mig en sida från sitt stora block där han hade skrivit ner det första stycket i C-dur, helt perfekt genomfört och exakt så som det är i de tryckta noterna! Två dagar senare fick jag mig tillsänt hela det första preludiet och, strax efteråt, hela samlingen... *Exercitium Tonale* (24 preludi) och hans tidigare *Six pièces brèves* (vars avslutande bulgariska dans *Tirnovó*, mycket väl kunde ha skrivits av Bartók), måste placeras mycket högt bland 1900-talets gitarrepertoar, även om de ännu inte är särskilt populära".

Farkas jämnåriga Mátyás Seiber (1905-1960) studerade för Kodály och man kan i hans musik spåra influenser från såväl hans lärare och Bartók som av jazz. Seiber kom att leva en stor del av sitt liv utanför Ungerns gränser och från 1935 var han en betydande personlighet i engelskt musikliv, bl a som lärare och promotor för unga tonsättare. Seiber använde gitarren i en del kammarmusik med sång, hans mest kända *Four French Folk Songs* för gitarr och röst skrevs för Julian Bream och Peter Pears.

Sándor Jemnitz (1890-1963) var annorlunda jämfört med de flesta av sina generationskamrater eftersom han inte stod under inflytande från den ungerska folkmusiken. Jemnitz skolning var istället helt tysk. Efter att han avslutat sina studier för Koessler, studerade han för både Max Reger i Leipzig och 1921-24 för Schönberg i Berlin. Han var därigenom, delvis genom sin lärargärning som professor vid Béla Bartók-konservatoriet, den som kom att föra Schönbergs seriella tekniker till Ungern. Hans *Trio op. 33* för violin, viola och gitarr från 1932 har på senare uppmärksammats som ett av tidens viktigaste kammarmusikverk med gitarr.

### Musiken i Tjeckoslovakien och Östtyskland

Tjeckoslovakien (numera som bekant delat i Tjeckien och Slovakien) har en av Europas allra längsta och stoltaste musiktraditioner med många stora tonsättare som t ex Smetana, Dvorák och Janáček<sup>14</sup>. Tjeckoslovakiens störste avantgardist var utan tvekan Alois Hába (1893-1973). Efter avslutade studier i Prag gick han för Franz Schreker i Wien och Berlin, här bevisade han även Schönbergs privata konserter och lärde känna den visionäre Busoni och dennes krets. Redan 1917 (i sviten för stråkorkester) använde Hába kvartstoner i sin musik och det var detta som kom att bli hans mission. 1922 skrev han en lärobok om kvartstonsmusik och året efter återvände han till Prag där han snart började undervisa i kvartstonsmusik vid konservatoriet. Han byggde upp en mängd system med mikrotonsskalor (med detta menas att oktaven delades in i t ex 24 eller 36 toner istället för 12)<sup>15</sup> och konstruerade även instrument för denna musik, både tangent-, blås- och knäppinstrument. 1938-42 komponerade han en sångcykel för mezzo och kvartstonsgitarr, året efter en *Sonat op. 52* för vanlig gitarr och en *Svit för kvartstonsgitarr op. 54* några år efteråt skrev han till sist en *Svit nr. 2 för kvartstonsgitarr op. 63*.

<sup>12</sup> Guitar Review nr 125, 2002.

<sup>13</sup> Se Gitarr och Luta nr 1/2001

<sup>14</sup> Bland gitarrtonsättare kan nämnas J K Mertz som föddes Bratislava som numera är Slovakiens huvudstad (som dock tidigare tillhörde Ungern).

<sup>15</sup> Se avsnittet om Julián Carillo i Gitarr och Luta nr 3/2001

Rudolf Wagner-Régeny (1903-1969) är kanske inte så känd i Sverige nuförtiden, i efterkrigstidens DDR räknades han däremot som landets mest inflytelserika tonsättare. Wagner-Régeny var som mest framgångsrik när det gällde scenisk musik i olika former. På 20-talet arbetade han med filmmusik och skrev flera kortare operor. Efter operan *Johanna Balk* från 1941 förbjöds hans musik av den nazistiska regimen. Från 50-talet kan man i Wagner-Régenys musik spåra influenser från Kurt Weill samtidigt som han använde sig av tolvtonstekniker med tonala element. Som professor i komposition på DDR:s främsta akademier kom han att prägla den efterföljande generationen tonsättare. För gitarr har han faktiskt skrivit en hel del, bl a en *Sonatin* från 1955 och samlingen *Fünf Miniaturen* från 1951. Han har också komponerat åtskilligt för flera gitarrer och gitarr med t ex sång.

### **La Jeune France**

Den sista musikaliska händelsen under mellankrigstiden som jag skall ta upp är bildandet av gruppen *La Jeune France*. 1936 slöt sig fyra unga parisiska tonsättare samman i sann fransk anda<sup>16</sup> och bildade "Det unga Frankrike". Gruppen bildades för att främja framföranden av egna och andra åsiktsfränders musik - de motsatte sig den förhärskande neoklassiska musiken som de såg som alltför akademisk liksom "talanglösa tolvtonskomponisters kallt beräknande musik". De ville istället propagera för en utmanande, expressiv musik. De fyra unga kompositörerna var: Y Baudier, Daniel-Lesur, A Jolivet och O Messiaen. Gruppens mest aktiva medlemmar var Daniel-Lesur och Messiaen medan Jolivet var den som öppnade de övrigas ögon för utomeuropeisk musik. Jolivet och Messiaens musik har utan tvekan visat sig vara mest livskraftig. Messiaen som är en av 1900-talets mest spelade och älskade tonsättare har också fått enorm betydelse som pedagog med elever som t ex Boulez och Stockhausen (mer om detta i ett kommande avsnitt om Darmstadt).

André Jolivet (1905-1974) var elev till Edgar Varèse och hans tidiga verk visar influenser från dennes dissonanta, rytmiskt komplicerade musik. Efter upptäckten av asiatisk musik kom han, likt Messiaen, att använda sig av indiska och sydostasiatiska skalor och rytmer. Han hade en förkärlek för ovanliga klanger och komponerade ofta för Ondes Martenot<sup>17</sup> och slagverksgrupper. Jolivet har berikat gitarrlitteraturen med tre mästerverk: *Deux études de concert* och sviten *Tombeau de Robert de Visée*<sup>18</sup> för sologitarr samt *Sérénade* för två gitarrer. De två solostyckena har vissa likheter med varandra, det är fråga om verkligt spännande musik, oupphörligt växlande mellan improvisatoriska tonkaskader, medryckande rytmik och ovanliga harmonier. Den lite tidigare serenaden för duo (1956) är mer traditionell i tonspråket och det lånar influenser från de länder som gitarren traditionellt förknippas med: Italien, Spanien, Frankrike samt jazzens USA.

Daniel-Lesur (f. 1908) kom in på Pariskonservatoriet redan vid 12 års ålder och kom tidigt att börja undervisa vid Schola Cantorum (1935-64). Då "La Jeune France" bildades såg han ut att bli en lika spännande organisttonsättare som Messiaen men han blev snarare mer konservativ vilket hans mycket vackra *Elégie*, från 1956 för gitarrduo (ursprungligen för harpa), tydligt visar.

© **Mårten Falk**

---

<sup>16</sup> Se avsnittet om Paris i *Gitarr och Luta* nr 4/2000 om andra franska tonsättargrupperingar.

<sup>17</sup> Ett av de första elektroniska instrumenten, även använt av Messiaen, Varèse, Debussy, Milhaud m fl.

<sup>18</sup> J W Duarte berättar att han en gång frågade Segovia om varför han inte spelat i Paris på länge, Segovia svarade: "André Jolivet har skrivit en svit, en hommage till Visée. Jag vet att jag kanske är gammalmodig med jag får ont i ögonen bara genom att titta på noterna! Om jag åker till Paris kommer han att fråga vad jag tycker om stycket."