

## **Föreläsning om det 20:e århundradet**

### **Del 1**

#### **Inledning**

Jag skall i ett antal artiklar ge en framställning om det nyss avslutade seklets musikaliska strömningar och den gitarrmusik som detta resulterat i. 1900-talets gitarrmusik är naturligtvis ett enormt stort ämne och jag har valt att begränsa området på följande sätt: Jag kommer att inrikta mig på de kompositörer som tillhör musiklivet i stort och som påverkat musikhistorien oavsett instrument eller ensembleryp. Tárrega, Barrios, Sainz de la Maza, Duarte och Dyens må vara nog så viktiga i gitarristkretsar men deras inflytande för övrigt är inte stort. Det finns två orsaker till att jag valt denna typ av framställning. Den första är att jag vill placera in gitarrens musik i de stora musikaliska utvecklingslinjerna. Den andra är att jag med denna artikelserie vill ge läsaren en större repertoarkännedom. Genom att späcka texten med namn på kompositörer hoppas jag att den intresserade skall gå vidare och själv utforska dessa kompositörers gitarrmusik.

#### **Sekelskifte**

Det sena 1800-talets och tidiga 1900-talets mest betydande kompositör hette Richard Wagner (1813-1883). För att öka musikens uttryckskraft hade Wagner fyllt sina operor med kromatik i melodierna, kryddat ackorden med förhållningar och harmoniken med enharmoniska förväxlingar. Detta gjorde att grunderna för tonaliteten började ruckas. Med detta menas att man i Wagners musik ibland inte kan höra var det tonala centret ligger eller vad de ovanliga ackorden står i för slags förhållande till detta centrum. Franz Liszt (för övrigt Wagners svärfar) m fl fortsatte denna utveckling och Liszt skrev i slutet av sitt liv faktiskt stycken "utan tonalitet".

En annan viktig strömning under 1800-talet var den nationella. Konstnärer i många länder, kanske främst de i Europas utkanter (t ex Ryssland, Östeuropa, Spanien, Skandinavien) sökte sin egen nationella identitet och ville göra sig av med influenserna från främst Tyskland, Italien och Frankrike. Man sökte ofta efter det lite exotiska och mystiska i den folkliga kulturen, t ex romernas musik i Spanien, Balkan och Östeuropa. Detta sökande efter exotism skulle sedan göra att man även intresserade sig för andra länders folkmusik. Det kan här vara intressant att se sambanden mellan de olika konstarterna. van Goghs intresse för japansk konst, Gauguins för Stilla havets övärld och svensken Ivan Aguélis målningar från Egypten kan jämföras med Puccinis influenser från Kina och Japan och Debussys intryck från indonesisk och spansk musik. Många andra fransmän som t ex Ravel, Bizet och Ibert skulle för övrigt också hämta intryck från Spanien.

#### **Senromantik**

De romantiska tonsättarna under 1800-talet var intresserade av de stora gesterna. Symfoniorkestrarna utökades succesivt från Beethoven, Berlioz och Wagner för att slutligen kulminera i Mahlers åttonde symfoni och Schönbergs Gurrelieder med många hundra, ibland upp till tusen musiker. Den kammarmusik som komponerades av de stora tonsättarna under detta sekel var främst inriktad på instrument som piano, violin, violoncell och några få till. Gitarren hade ingen plats varken i orkestrarna eller i kammarmusiken hos dessa kompositörer (med undantag av vissa tidiga romantiker som von Weber, Berlioz och Schubert som använt gitarren i vissa mindre betydande verk). Romantiska gitarrkomponister som Mertz, Regondi, Coste, Sychra, Viñas, Arcas, Tárrega och Manjon m fl verkade relativt isolerade från den övriga romantiska musikscenen. Under 1900-talets första år förde dock senromantikernas sökande efter nya ovanliga klangfärger i orkestreringen med sig att gitarren blev "upptäckt" på nytt.

Sommaren 1904 började Gustav Mahler (1860-1911) komponera sin 7:e symfoni. Den sats han påbörjade denna sommar var den fjärde, kallad "Nachtmusik" och denna sats är förmodligen den första i den symfoniska historien att innefatta gitarr. Symfonin avslutades sommaren 1905 men uruppfördes inte förrän den 19 september 1908 (i Prag med Mahler själv som dirigent). Det var kanske just i Wien som gitarren först skulle komma att användas av de moderna tonsättarna. Samma år som Mahlers sjuva uruppfördes använde en annan Wien-tonsättare, Franz Schreker, gitarren i sin orkestersvit "Der geburtstag der Infantín". Schreker skrev året därefter sin stora opera "Der ferne klang". Denna opera som uruppfördes i Frankfurt 1912 skulle bli hans stora genombrott. Också här finns gitarren med i orkestern. Gitarren har under 1900-talet faktiskt blivit ett instrument som ofta använts i just operaorkestrar: Jules Massenet i sin "Don Quichotte" från 1910 och Manuel de Falla i sin "La vida breve" från 1905 (uruppförd i Nice 1913) för att nämna några av de tidigaste exemplen.

## Wien

Mahler tillhörde dem som definitivt tänjde tonalitetsgränser till det yttersta och ibland faktiskt överskred dessa gränser. Men den som skulle ta steget fullt ut och komponera musik som helt och hållet lämnar de tonala systemen och där det råder full "jämslaldhet" mellan den kromatiska skalans tolv toner var dock Arnold Schönberg (1874-1951). Schönberg komponerade sina första stycken i ett mycket romantiskt tonspråk och precis som Mahler skulle han berika harmoniken med allt fler komplicerade dissonanser. Schönberg kom till slut till den punkt år 1908 då han komponerade sina första atonala stycken. Schönberg verkade även som lärare och bland hans elever fanns Anton Webern (1883-1945) och Alban Berg (1885-1935). Dessa tre har sedan kommit att hyllas som några av seklets mest betydande tonsättare. Både Berg och Webern skulle snart följa Schönberg och skriva atonalt. Webern skrev 1913 sina fem stycken för orkester op.10 och i detta verk finner vi för första gången gitarren i ett verk av någon ur Schönbergkretsen. Detta torde även vara det första atonala stycket som använder sig av gitarr. Alban Bergs opera "Wozzeck" (1922) blev den första atonala operan samt även det största verk i denna stil av någon av de tre wienarna. I kaféscenen i denna opera finns en gitarrist med på scenen.

I början av 1920-talet började Schönberg känna att han behövde en ny slags musikalisk logik för att ordna det musikaliska materialet. Detta resulterade i formulerandet av tolvtonssystemet som blev 1900-talets viktigaste teoretiska system. De första styckena som använder detta system kom 1923. Året efter använde Schönberg gitarren för första gången, i Serenaden op.24 för åtta instrument. Han skulle senare, precis som Berg, ha med gitarr i orkestern i sina operor "Von heute auf morgen" (1928/29) samt "Moses und Aron" (påbörjad 1930, ofullbordad). 20-talet skulle också bli det sekel då tonsättarna på allvar började intressera sig för gitarren, inte minst genom Segovias insatser. Detta kommer jag att gå in på närmare i avsnittet om Paris. 1925 och 26 kom Webern än en gång att använda gitarren i sina sånger op. 18 och op. 19. Dessa verk tillhör definitivt pärlorna i kammarmusiklitteraturen för gitarr. Andra elever till Schönberg som komponerat för gitarr är Hans-Erich Apostel (Sechs Musiken op.25 för sologitarr från 1955 samt en del kammarmusik) och Roberto Gerhard (Fantasy för sologitarr från 1957 samt kammarmusik).

Josef Matthias Hauer hette en annan österrikare som var samtida med Schönberg och märkligt nog uppfann även han ett liknande system som baseras på serier om tolv toner och det uppstod strider mellan dessa om vem som var först med idén. Hauer har dock inte haft något stort inflytande i musikhistorien och hans system har inte studerats i samma utsträckning som Schönbergs. Hauers enda verk med gitarr är en duo för flöjt och gitarr "Zwölftonspiel" från 1948.

Många andra i Wien tog starka intryck av Schönbergs krets även om de inte direkt var hans elever. En av dessa var Hans Holewa som föddes i Wien 1905 men som 1937 flyttade till Sverige där han dog 1991. Holewa var en av de första att använda tolvtonstekniken i Sverige. Holewa komponerade på 1980-talet en mängd stycken för gitarr, t ex Fantasia e Ricercare för sologitarr, en Concertino samt kammarmusik.

Ernst Krenek (1900-1991) hade prövat flera olika stilar innan han på 30-talet slutgiltigt började komponera enligt tolvtonstekniken. Hans bidrag till gitarrepertoaren består av en svit från 1957, som först på senare år börjat framföras oftare, samt en mängd kammarmusik m m. Även utanför Wien spred sig så småningom detta system. Den Schweiziske tonsättaren Frank Martin experimenterade för första gången med tolvton 1933 i sina fyra korta stycken för gitarr. Han kom sedan att använda denna teknik på ett odogmatiskt sätt blandat med influenser från "neoklassicismen" som jag skall gå in på i ett kommande avsnitt. © Mårten Falk

## Litteratur och källförteckning

- ✕ Musiklexikon, AB Kulturhistoriska förlagen, 1982
- ✕ Bonniers Musiklexikon, 1983
- ✕ Brigitte François-Sappey - Europas Musikhistoria, Alhambra förlag AB, 1998
- ✕ L. Sjöberg & G. Åberg – Vem är vem i klassisk musik, Rabén Prisma 1997
- ✕ S. Sadie – Musikguide, Bonnier 1987
- ✕ T. Anderberg – Vilse i sjuan, artikel i DN 27/1 2000

☒ "Hans Holewa", folder från SMIC

☒ Daniel Mitchell – CD-folder till Mahlers 7:a med Chicago SO och Abbado, DG 1984

☒ Vincenzo Poggi – The Guitarists 20<sup>th</sup> Century Repertoire Guide, CD-rom, VP Music Media 2000

## Föreläsning om det 20:e århundradet

### Del 2

#### **Fransk konst – "la folle époque"**

Skillnaderna har alltid varit stora mellan fransk och tyskspråkig musik. Ända sedan Couperin och Rameau till Berlioz, Franck och Saint-Saëns har franska tonsättare intresserat sig för klangen. Skall man generalisera kan man säga att fransmännen genom historien har komponerat med klangfärger medan tyskarna har arbetat med linjer och stora former. I Österrike och Tyskland i början av seklet var den stora konstrikningen expressionismen, både inom måleri, poesi, teater och musik. Det finns tydliga paralleller mellan Schieles och Kokoschkas måleri, Trakls poesi och Schönbergkretsens musik<sup>1</sup>. I Frankrike var det däremot impressionismen som var den stora konststilen. Målare som Renoir, Pissarro och Monet har mycket gemensamt med framförallt Debussys musik. Paris blev i början av seklet det stora centret för konstnärer från hela världen. Målare som Picasso och Dalí, arkitekter som Le Corbusier, författare som Joyce och kompositörer som Stravinskij bosatte sig i staden och förde in nya impulser och ny experimentell konst.

#### **Fransk musik**

Paris skulle snart bli en smältdegel med ett otal ismer – kubism, surrealism, dadaism m fl. Kompositören Erik Satie umgicks med många konstnärer inom dessa grupper och förde in deras idéer i sin musik. Saties musik var oerhört originell och många tonsättare som t ex Debussy<sup>2</sup> och gruppen *Les Six* skulle ta starka intryck av honom. Debussys musikaliska impressionism skulle också vara mycket betydelsefull för den kommande generationen med kompositörer som Ravel<sup>3</sup>, Dukas och Albert Roussel<sup>4</sup> (1869-1937). Roussels *Segovia op. 29* från 1924 är ett av de första sologitarrstyckena av en betydande fransk tonsättare. Samma år komponerade Georges Migot (1891-1976) sin tresatsiga *Pour un hommage à Claude Debussy*. Migot ville i sin musik kombinera influenser från Debussy med franska barocktonsättare som Rameau. Det samma kan sägas om Jacques Ibert (1890-1962) som dock hämtade mycken inspiration från spansk musik. Ibert komponerade sitt första sologitarrstycke, *Française*, 1926 och skulle sedan skriva en del till på 30-talet – bl a den populära *Entr'acte* för gitarr och flöjt. Kompositören och kritikern Gustave Samazeuilh (1877-1967) som skrev i Debussys efterföljd komponerade 1925 en *Sérénade* för Segovia.

#### **Les Six och L'Ecole d'Arcueil**

"Vi har fått nog av skyar, böljor, akvarier, vattunymfer och nattliga dofter". Orden är författaren Jean Cocteaus. 1920 samlade han kring sig en grupp unga tonsättare som fördes samman i sin beundran av Satie, Picasso och Stravinskij. Dessa tonsättare hade det gemensamt att de ville göra sig av med inflytandet från romantikens känslostormar och impressionismens nostalgiska tonmåleri. De ville i stället propagera för en musik med rena linjer och enkla, vardagliga känslor. Denna estetik tog sig dock mycket olika uttryck hos de individuella konstnärerna. Namnet *Les Six* myntades av journalisten, pianisten och tonsättaren Henri Collet<sup>5</sup> och omfattade kompositörerna Georges Auric (1899-1983), Louis Durey (1888-1979), Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1974), Francis Poulenc (1899-1963) och Germaine Tailleferre (1892-1983). Alla dessa sex tonsättare hade i unga år

<sup>1</sup> Kandinsky "uppfann" det abstrakta måleriet inspirerad av Schönbergs upphävande av tonaliteten. Schönberg målade f ö också och ställde ut tillsammans med Kandinsky.

<sup>2</sup> Enligt Segovia ville Debussy gärna komponera för Llobets gitarr men denne struntade i att visa honom hur han skulle gå till väga.

<sup>3</sup> Enligt José de Azpiazu lovade Ravel att komponera en gitarrkonsert för Segovia men hans för tidiga död hindrade honom.

<sup>4</sup> Roussel var Saties lärare i kontrapunkt.

<sup>5</sup> Enligt Pujol komponerade Collet ett stycke för Segovia runt denna tid som denne dock aldrig spelade offentligt. Denna komposition har jag ej kunnat finna och den tycks vara försvunnen.

fått mycket hjälp av Satie. Både Auric och Poulenc hade umgåtts med Satie sedan tidiga tonåren.<sup>6</sup> Milhaud skrev sin *Segoviana op. 366* för sologitarr 1957, Poulencs berömda *Sarabande* kom 1960 och Auric komponerade samma år en *Hommage à Alonso Mudarra* för gitarr. Det är intressant att se hur olika dessa stycken låter, trots alla yttre gemensamma faktorer. Milhauds och Aurics stycken är t ex mycket mer moderna i tonspråket än Poulencs stycke.

I takt med att deras framgångar ökade började Satie allt mer att distansera sig från de sex. 1923 bildade Satie i stället en ny grupp med unga tonsättare, *L'Ecole d'Arcueil*, i vilken bl a Henri Sauget (1901-1989) ingick. Sauget skulle få stora framgångar med framförallt sin balletmusik. Hans första stycke för gitarr är en hyllning till Manuel de Falla, *Soliloque* från 1958. På 70-talet skulle han skriva en del till, både för sologitarr och för flöjt och gitarr. Två andra franska tonsättare som hade mycket gemensamt med de tidigare nämnda, även om de aldrig ingick i någon av dessa grupperingar, var Jean Francaix (1912-1997) och Jean Rivier (1896-1987). Francaix namn stämmer ovanligt väl in på hans personlighet och musik som är helt igenom franska. När Saint-Saëns dog utropade den nio-årige Francaix "Jag skall ersätta honom"! Han har bl a skrivit en gitarrkonsert, stycken för sologitarr samt kammarmusik med gitarr. Riviers musik växlar mellan impressionism och neoklassicism. Rivier komponerade på 70-talet några stycken för sologitarr.

### Neoklassicism

Les Six sökande efter enkelhet i uttrycket och rena linjer i musiken anknyter till en strömning på 20-talet som kom att kallas *neoklassicism* eller *ny saklighet*. Tonsättarna inom denna riktning ville nå fram till en objektivitet och strävade efter att uppnå den "sakliga" polyfoni man såg hos barockens mästare. De imiterade gärna former från barocken eller wienklassicismen. När man läser om neoklassicismen kan man lätt få intryck av att den är en rörelse som uppstod väldigt plötsligt på 20-talet. Studerar man detta noggrannare finner man dock snart att den mer är att betrakta som en radikaliserings av en lång linje klassicistiska tonsättare från Mendelssohn och Brahms till en rad kompositörer runt sekelskiftet som t ex Nielsen, Reger och Busoni som alla på sitt sätt tog starka intryck av pre-romantisk musik. Man hittar också många verk med klassiska formtyper hos Debussy och Ravel liksom hos Schönberg. Prokofjevs klassiska symfoni från 1917 är även den en fingervisning om vad som låg i luften.

### Stravinskij och Hindemith

Igor Stravinskij (1882-1971) genomgick flera olika faser i sitt komponerande. Den första fasen brukar kallas den ryska, det var under denna period han skrev sina tre berömda baletter: *Eldfågeln*, *Petrusjka* och *Våroffer*. Den första av dessa är tydligt inspirerad av både hans lärare Rimskij-Korsakov och av Debussy. Med *Petrusjka* och framför allt *Våroffer* hittade han en helt egen stil av hamrande "barbariska" rytmer och polytonalitet, dvs flera tonarter som förekommer samtidigt. Detta var en annan utväg för att utvidga och förnya harmoniken än den Schönberg kom fram till. Under denna första period skrev han också operan *Näktergalen* som (liksom många 1900-tals operor) innehåller gitarr. 1918 skrev Stravinskij sina fyra ryska sånger som han 1952 instrumenterade för sopran, flöjt, harpa och gitarr. Detta är ett av de riktigt fina kammarmusikverken med gitarr. Från c:a 1920 med baletten *Pulcinella* (över melodier av Pergolesi) inträder Stravinskij i den neoklassiska perioden. Denna period kom att vara ända till början av 50-talet då han plötsligt började använda sig av tolvtonstekniken.

I sina samtal med Robert Craft säger Stravinskij att gitarren är ett av hans favoritinstrument men att det tyvärr inte finns några drivna instrumentalister för detta instrument. Detta påstående är uppseendeväckande eftersom Stravinskij bevisligen både kände och hörde Segovia, Barrios<sup>7</sup> och Bream<sup>8</sup> spela. Stravinskij säger också att han anser lutan vara det mest fulländade och mest personliga av alla instrument. På ett annat ställe frågar Craft om den nyaste musiken som Stravinskij hört och vad som karakteriserar den. Stravinskij svarar: "Den *nyaste* musiken jag sett på sistonde är en luttabulatur från 1551 av Adrien Le Roy. Det karakteristiska för den musiken är att varenda stycke är en pärla".<sup>9</sup> Om han nu tyckte så mycket om gitarren och lutan, varför skrev han då inte mer för dessa instrument? Detta är naturligtvis omöjligt att veta något om, men en av orsakerna kan ha varit Segovias motvilja mot Stravinskijns musik. Det finns en historia som Segovia själv berättade där Stravinskij frågade

<sup>6</sup> När Auric var endast 13 år gammal arrangerade Satie en konsert med hans musik.

<sup>7</sup> B. D. Prado säger sig ha ett vykort från Stravinskij till Barrios där Stravinskij bl a nämner Barrios "melodiösa musik" (A. Barrios: Un Genio... Ed. Araverá 1985, s 109). De skall ha lärt känna varandra i Bryssel 1934 enligt R.

D. Stover, s 151

<sup>8</sup> Tony Palmer, s 91

<sup>9</sup> Översättning av Kajsa Rootzén

Segovia varför denne aldrig bett honom om ett stycke. Svaret blev: "Därför att jag inte vill förolämpa din musik genom att inte spela den".

Paul Hindemith (1895-1963) räknades i mitten av seklet som en av de mest inflytelserika tonsättarna. Även om hans popularitet sedan dess har dalat, spelas han naturligtvis fortfarande en del. Hindemiths tidiga musik är romantisk, ibland på gränsen till expressionistisk men fr o m början på 20-talet började han skriva en neoklassisk musik framförallt inspirerad av Bachs polyfoni. Hindemith lanserade termen *Gebrauchsmusik*. Med detta menas musik som är "demokratisk" och till för alla att använda. Hindemith skrev 1925 sitt *Rondo* för tre gitarrer, ett stycke som fortfarande är populärt bland många gitarrtrios. Idén om bruksmusik togs upp av andra tonsättare, framförallt i Tyskland.

Carl Orff (1895-1982) var en av få tonsättare som stannade kvar i Tyskland under nazisternas förtryck. Carl Orffs mest berömda verk är *Carmina Burana* som är påverkat både av Stravinskis *Våroffer* och av Hindemiths neoklassicism. Orff har genom att bygga vidare på Hindemiths idéer om bruksmusik fått stor betydelse genom sina pedagogiska stycken. Orff har också använt gitarr i en del av sin kammarmusik.

Harald Genzmer (f. 1909) var elev till Hindemith och har komponerat i en stil som mycket påminner om sin lärares. Genzmer har skrivit en hel del för gitarr, bl a en sonat och en sonatin för sologitarr samt en konsert för två gitarrer. Werner Wolf Glaser föddes 1910 i Köln och var även han elev till Hindemith. Glaser har sedan 1943 varit verksam i Sverige – både som lärare, dirigent, pianist, recensent och tonsättare. Glaser använde för första gången gitarr i sitt komponerande 1972 och har sedan dess skrivit både för sologitarr (även för altgitarr), gitarrduo samt kammarmusik med gitarr.

Andra neoklassiska tonsättare från centraleuropa under denna period som komponerat för gitarr är Willy Burkhard (1900-1955), Franz Burkhart (1902-1978), Hans Haug (1900-1967), Alfred Uhl (1909-1992), Jean Absil (1893-1974) och Johann Nepomuk David (1895-1977).

### Segovia, de Falla och andra utlänningar i Paris

1924 gav Andres Segovia sin första konsert i Paris. Konserten blev en otrolig succé. I publiken satt många av Paris musikaliska och intellektuella storheter. Segovia spelade bl a Roussels *Segoviana* och Manuel de Fallas *Hommenaje à Debussy* (1920). Fallas stycke skrevs för Miguel Llobet och är ett av de första sologitarrstyckena någonsin att skrivas av en tonsättare som inte själv är gitarrist. Henri Prunières som var

redaktör för *La Revue Musicale* bad Falla att bidra med ett stycke till ett nummer av tidningen som var ägnat minnet av den nyligen bortgångne Debussy. I slutet av det korta stycket har Falla infogat ett citat från Debussys pianostycke *La Soirée dans Grenade* (kvällen i Granada). Fallas stycke har alltsedan det uruppfördes av Emilio Pujol i december 1922 ansetts som ett av mästerverken i gitarrlitteraturen. Manuel de Falla blev en viktig föregångare för många spanska musiker genom att föra samman impressionism, spansk nationalromantik och neoklassicism till en mycket egensinnig och spännande musik. Ungrarna Béla Bartók och Zoltán Kodály<sup>10</sup> musik visar upp liknande tendenser men med intryck från de östeuropeiska romernas musik i stället för de spanska.

Ungefär runt samma tid som Falla skrev sitt gitarrstycke började Segovia sitt livslånga arbete med att övertala kompositörer att skriva för gitarr. Den första att infria hans förhoppningar blev den spanske nationalromantikern Federico Moreno Torroba (1891-1982). Torroba skrev sitt första gitarrstycke 1923 och skulle sedan bli en av de allra flitigaste av Segovias kompositörer med sina över hundra stycken för sologitarr, sina gitarrkonserter och en stor mängd kammarmusik för gitarr. Näste kompositör att komponera för Segovia blev Joaquín Turina (1882-1949) med sin *Fantasia Sevillana op. 29* från 1923. Turina var en av många spanska musiker att studera komposition i Paris. 1907 hörde Albéniz Turinas första pianokvintett som var tydligt påverkad av fransk impressionism. Efter konserten rådde Albéniz den unge kompositören att istället ägna sig åt en musik inspirerad av Spaniens egen kultur, främst då flamencon. Detta tog Turina fasta på och liksom hos Falla kan man hos honom finna influenser både från de franska impressionisterna och den genuint spanska musiken.

Samma år (1923) framträdde Segovia för första gången i Mexiko där han träffade tonsättaren Manuel M. Ponce (1882-1948) som det året skrev sitt första verk för gitarr: *Sonata Mexicana*. Segovia och Ponce skulle snart bli nära vänner och Segovia ansåg alltid Ponce vara den mest begåvade av alla de kompositörer han samarbetat med. 1925 flyttade Ponce (vid 43 års ålder!) till Paris för att studera komposition på *Ecole Normale de Musique* för Paul Dukas. I samma klass som Ponce fanns den unge blinde spanjoren Joaquín Rodrigo (1901-1999). Både Ponce och Rodrigo var i sin musik mycket influerade av Falla. Rodrigo komponerade sin *Zarabanda lejana* för gitarr 1926. Detta stycke är

<sup>10</sup> I ett brev till Ponce 1939 skriver Segovia att Kodály har skrivit en svit för gitarr. A. Gilardino påstår sig dessutom ha ytterligare information som tyder på att denna svit verkligen existerar.

tillägnat "Luis Milans vihuela".<sup>11</sup> Ponce och Rodrigo fortsatte att komponera en mängd musik för gitarr och de skulle snart bli två av de mest spelade av alla gitarrkompositörer. Precis som Ponce och Rodrigo studerade tysk/kubanen Joaquin Nin-Culmell (f. 1908) för Dukas under 30-talet. Han tog dessutom lektioner för Manuel de Falla i Granada. Nin-Culmell skrev sitt första verk för gitarr 1929, *La Matilde Y El Emilio*. Som titeln antyder är det tillägnat Matilde Cuervas och hennes man Emilio Pujol. Han har också skrivit ett variationsverk över ett tema av Milán. En annan latinamerikan som vid denna tid var bosatt i Paris var brasilienaren Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Villa-Lobos komponerade 1924-29 sina *12 Etudes* för Andres Segovia. Av de kompositörer som försåg Segovia med nya stycken var Villa-Lobos den mest experimentella och nyskapande. Hans gitarmusik är visserligen något mindre modernistisk än hans övriga musik men här är han istället nyskapande på det instrumental-tekniska området. Dessa etyder innehåller en mängd aldrig tidigare använda tekniker. Villa-Lobos var själv gitarrist och hade redan komponerat en hel del solomusik för instrumentet runt sekelskiftet.<sup>12</sup>

I Paris bodde vid denna tid även polacken Alexandre Tansman (1897-1986). I unga år hade Tansman framförallt komponerat i Chopins efterföljd men efter flytten till Paris på 20-talet tog han starka intryck av Ravel och framförallt Stravinskij som han till och med skrev en biografi över. Tansman räknades på 20-talet i Paris som en av de mest intressanta unga tonsättarna. En stor del av hans musik är numera snudd på bortglömd vilket är synd eftersom han har skrivit många intressanta verk. Tansman lärde känna Segovia i början av 20-talet och 1925 komponerade han sitt första stycke för honom: *Mazurka*. Tansman skrev många fler stycken för gitarr under hela sitt liv. Av dessa spelas endast ett fåtal och det finns mycket fin musik att upptäcka för nyfikna gitarrister.

Två spanska tonsättare som studerade i Paris redan i början av 10-talet var Oscar Esplá (1886-1976) och Federico Mompou (1893-1987). Esplá studerade både för Max Reger i München och för Camille Saint-Saëns i Paris. Han levde många år i exil i Belgien men skrev ändå en mycket typiskt spansk musik blandat med influenser från Debussy och Stravinskij. På 20-talet skrev Esplá en sonat för Segovia eller Llobet som senare försvann innan den blev färdigställd. Efter kompositörens död hittades en sonat för harpa som visades för harpisten Zabaleta som dock tyckte att stycket var bättre lämpat för gitarr. José Tomás gjorde då ett arrangemang av sonaten och när han visade den för Segovia bekräftade denna att detta var den borttappade sonaten.

Mompou var bosatt i Paris i många år under första halvan av seklet. Han skrev framförallt för pianot, ett instrument han behärskade fulländat. Han beskriver själv sin musik som "primitiv" och han ville nå ett maximalt uttryck med minimala medel. Liksom Falla före honom blandade han influenser från spansk (framförallt katalansk) folkmusik med impressionism. Mompou har skrivit två verk för gitarr, *Suite Compostelana* för Segovia och *Canço I Dança n. 13* för Narciso Yepes.

Den belgiske tonsättaren Henri Gagnebin (1886-1977) studerade för Vincent d'Indy vid Schola Cantorum i Paris mellan 1908-16. I unga år var han mycket påverkad av impressionisternas tonspråk men hans senare musik är framförallt klassicistisk. Gagnebins tre gitarrstycken är tillägnade Segovia men framfördes aldrig av denne. Detta kan vara orsaken till att dessa stycken än i dag är negligerade av de flesta gitarrister.<sup>13</sup> Antonio José (1902-1936) spenderade endast några somrar i Paris men influenserna från Ravels musik är mycket tydliga, framförallt i sonaten från 1933. José skrev faktiskt ett stycke för gitarr innan han skrev sin numera så populära sonat: *Romacillo Infantil*. Detta är ett vackert stycke som bygger på en folkvisa från Burgos, José's hemstad. Andra spanjorer som t ex Joan Manén (1883-1930), Adolfo Salazar (1890-1958), Vicente Arregui (1871-1925) och Eduardo Lopez-Chavarri (1871-1970)

---

<sup>11</sup> Det är anmärkningsvärt att Rodrigo redan vid denna tid kände till Milans musik för vihuela. Den som förde fram denna musik var Emilio Pujol som för första gången framförde musik av 1500-talets vihuelamästare 1926 och som publicerade sina första arrangemang av samma musik 1928.

<sup>12</sup> Villa-Lobos första komposition var en Mazurka i D-dur för gitarr, skriven 1899. Manuskriptet till detta stycke är försvunnet. Hans tidigaste bevarade gitarrkomposition är *Suite Popular Brasileira* 1908-12.

<sup>13</sup> Dessa stycken kommer att få sitt skandinaviska uruppförande den 6:e mars i Århus av Erling Möldrup.

komponerade under denna tid musik för Segovia, mer eller mindre i samma tradition som de tidigare nämnda.

©Mårten Falk 2000

### **Litteratur och källor**

- Alcazár, Miguel (Red) – Segovia-Ponce letters, Ed. Orphée 1989  
Azpiazu, José de – The Guitar and Guitarists, Ricordi 1960  
Barraqué, Jean – Claude Debussy, Norma 1983  
Broman, Natanael m fl – Tonkonsten, Bonniers 1957  
Craft, Robert – Samtal med Stravinskij, Pan/Nordstedts 1970  
Duarte, John W – Andrés Segovia, As I Knew Him, Mel Bay Publ. 1998  
Giertz, Martin – Den klassiska gitarren, Nordstedts 1979  
Lebrecht, Norman – The Complete Companion to 20<sup>th</sup> Century Music, Simon & Schuster 2000  
Otero, Corazón – M.M. Ponce and The Guitar, The Bold Strummer 1994  
Palmer, Tony – Julian Bream, A Life..., Macdonald & Co 1982  
Sadie, Stanley – Musikguide, Bonniers 1987  
Stover, Richard D – Six Silver Moonbeams, Querico Publ. 1992  
Turnbull, Harvey – The Guitar from the Renaissance to the present day, The Bold Strummer 1991  
Törnblom, Folke H (Red) – Bonniers musiklexion, 1983  
Vinton, John (Red.) – Dictionary of Contemporary Music, E.P. Dutton & Co 1974  
Volta, Ornette – Erik Satie, en brevbiografi, Bo Ejeby förlag 1992  
Classical Guitar, december 1998  
Salvatore Cosentino – Angelo Gilardino, Intervju i Guitar Review, Winter 1999  
Pocci, Vincezo – The Guitarist's 20<sup>th</sup> Century Repertoire Guide, VP Music Media 2000 (CD-Rom)  
Purcell, Ronald C – Emilio Pujol, Just Classical Guitar 1998-99 (från internet)  
Fraga, Orlando – Heitor Villa-Lobos: A Survey..., UFPr Arts Department (internet)  
Erling Möldrups hemsida  
Radiointervju med Andres Segovia  
Diverse CD-foldrar och förord till noter

## Föreläsning om det 20:e århundradet

### Del 3

#### **Italiensk konst och musik**

Gitarren har alltid i första hand förknippats med Spanien men faktum är att Italien har en nästan lika lång och betydande gitarrhistoria. Ända sedan Melchior Barberis gitarrfantasier från 1549 har italienska kompositörer alltid bidragit med högkvalitativ gitarmusik (Corbetta, Roncalli, Boccherini, Moretti, Paganini, Giuliani, Legnani, Ferranti, Mozzani etc). Italiens musikliv har annars varit synonymt med opera och många av de stora tonsättarna i Italien har nästan uteslutande ägnat sig åt denna konstform. Under 1800-talet sökte framförallt Verdi efter en nationell italiensk musik. I början av 1900-talet stöddes denna nationalism självklart av de italienska fascisterna. Sökandet efter en typisk italiensk musiktradition gjorde att man började återupptäcka sin musik från 1500, 1600 och 1700-talen på samma sätt som man i Frankrike och Spanien utforskade sin musikhistoria.

De fascistiska makthavarna hade inte en lika utarbetad politik gentemot konsterna som nazisterna i Tyskland och Österrike. De modernistiska experimenten i Italien kunde därför fortgå relativt ostört. En av de viktigaste litterära och konstnärliga strömningarna i Italien under seklets första årtionden var futurismen med målare som Severini, Boccioni, Carrà och Balla och författare som t ex Marinetti. De uttryckte ett förakt för all gammal konst och tradition samt hyllade maskinen, kriget och våldet. Denna konst kunde naturligtvis utan problem anpassas till fascistisk ideologi och Marinetti skulle bli en framskjuten position hos Mussolini.

#### **Generazione dell'Ottanta**

Inom musikens sfär kom futurismens historielöshet att få mycket liten betydelse. De få musikaliska uttrycken för denna riktning var väl Francisco Pratellas *Musica Futurista* och Luigi Russolos bullerkompositioner. Det blev istället musikforskningen som skulle utöva det främsta inflytandet över de italienska tonsättarna. Alfredo Casella (1883-1947), Gian Francesco Malipiero (1882-1973), Ildebrando Pizzetti (1880-1968) och Ottorino Respighi (1879-1936) var fyra tonsättare som kallades *80-tals generationen* eftersom deras födelsedagar inträffade runt detta år. De fördes även samman av en snarlik estetik med influenser från den italienska barockmusiken med kompositörer som Monteverdi och Vivaldi samt från både neoklassicismen och impressionismen. Detta får kanske sitt allra omedelbaraste uttryck i de orkesterarrangemang de gjorde av äldre musik. För oss gitarrister är Respighis tre orkestersviter *Antiche danze ed arie per liuto* (1917, 1924, 1931), de kanske mest intressanta av dessa. I dessa stycken har Respighi transkriberat renässans- och barockmusik för luta och gitarr till modern orkester (den sista sviten slutar med en Passacaglia i g-moll av Roncalli, original för barockgitarr).

1993 gjorde Angelo Gilardino en sensationell upptäckt. När han gick igenom gitarristen Luigi Mozzanis (1869-1943) papper hittade han ett tidigare okänt gitarrverk av Respighi. Manuskriftet som är utan titel innehåller 12 satser som alla går i olika tonarter (C-dur, a-moll o s v med ökat antal b-förtecken till bess-moll). Det verkar som om syftet varit att fortsätta tills alla 24 tonarterna avklarats (detta är bara spekulationer från min sida eftersom verket inte omtalas av vare sig Mozzani eller Respighi). Stycket skrevs antagligen någon gång mellan 1900-1909 och är därigenom det kanske första gitarrstycket någonsin av en tonsättare som själv ej är gitarrist. Respighis tonspråk är i detta verk senromantiskt och han hade ännu inte hittat sin mogna stil.

Av de övriga tonsättarna i *Generazione dell'Ottanta* är det endast Malipiero som bidragit med ett sologitarrverk: *Preludio* från 1958. Samma år använde sig dock Pizzetti av gitarr i sin opera *Assassinio nella Cattedrale* över en text av T.S. Eliot.

#### **Castelnuovo-Tedesco, Ghedini m fl**

Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) och Giorgio Federico Ghedini (1892-1965) visar i sin musik på samma tendenser som de fyra äldre tonsättarna. Castelnuovo-Tedesco studerade för Pizzetti och de två blev goda vänner. Pizzettis inflytande på den unge tonsättaren är tydligt, särskilt i den musik han komponerade före 2:a världskriget. Segovia och Castelnuovo-Tedesco träffades för första gången under en festival i Venedig 1932. Resultatet av detta möte blev Castelnuovo-Tedescos första gitarrstycke *Variazioni attraverso i secoli op. 71*. Stycket beskriver en resa genom tiden, från barockens chaconne till 30-talets Fox-Trot. Segovia var förtjust över verket och detta kom att bli början på ett av Segovias mest fruktbara samarbeten med en tonsättare: över hundra stycken för sologitarr, många verk för gitarrduo, gitarrkonserter, kammarmusik samt flera sångcykler med gitarr. Castelnuovo-Tedesco blev för övrigt den första att skriva en gitarrkonsert för Segovia. De stycken av Castelnuovo-Tedesco

som Segovia framförde har sedan länge tillhört standardrepertoaren. De stycken han inte spelade, d v s merparten, har däremot först de senaste fem, sex åren börjat framföras oftare och det finns fortfarande en del kvar att upptäcka för den som vill gå lite utanför den mest kända repertoaren.

Ghedini skrev liksom Castelnuovo-Tedesco i en stil som hämtar influenser från både neoklassicismen och impressionismen men Ghedinis musik var kanske lite mer kärv och modern i tonspråket. Ghedini komponerade sitt enda gitarrstycke *Studio da Concerto* 1959.

Andra italienska tonsättare från samma generation som komponerat gitarrmusik i en stil liknande de tidigare nämnda är Mario Barbieri (1888-1968), Ettore Desderi (1892-1974) och Giuseppe Rosetta (1901-1985). Jag anser att man i detta sammanhang även bör nämna Teresa de Rogatis (1893-1973) *Sonatina* som uppvisar en helt annan klass än de flesta andra gitarrist-kompositioner. Detta verk har också en estetisk samhörighet med de ovan nämnda komponisterna.

### **Futurismen i Sovjet**

I Italien skulle futurismen bli en ganska kortlivad företeelse och det var i stället i Ryssland som den fick sina mest betydande utövare. Den ryska revolutionen framkallade en våg av experimentlusta och konstnärlig framtidstro som har få motstycken i historien. Konsten under 1910 och 20-talen i Ryssland (Sovjet) har länge varit fullständigt okänd för oss i väst och det är först på senare år som vi med förvåning upptäckt att många av våra sentida uppfinningar och konstexperiment i själva verket redan florerat i det pre-stalinistiska Sovjet. Konstnärer som Kandinsky, Malevitj och de mindre kända Rodtjenko, Tatlin, Rozanova och Popova, poeter som Majakovskij, Mandelstam, Achmatova och Pasternak, filmare som Eisenstein och Vertov, regissörer som Meyerhold, arkitekter som Vesnin, Melnikov och Leonidov skapade konst som var många år "före sin tid".

Även inom musiken pågick en mängd modernistiska projekt. Alexander Mosolov skrev en futuristisk maskinmusik (bl a baletten *Järngjuteri*), Georgij Rimskij-Korsakov använde sig av kvartstoner och Leon Théremin uppfann ett av de tidigaste elektroniska instrumenten. Även Sergej Prokofjev tog intryck av futurismen – t ex i baletten *Le pas d'acier* från 1927.

### **Stalins socialrealism**

Om få revolutioner väckt så mycket konstnärlig entusiasm som den ryska så har få utopier också blivit krossade så brutalt som den sovjetiska. Under Lenins styre var Anatolij Lunatjarskij kulturminister. Lunatjarskij var relativt konstnärligt liberal och devisen tycks ha varit att konstnärerna gärna fick hållas – så länge de inte hängav sig åt "kontrarevolutionär verksamhet". Efter att Stalin tagit makten över landet började tumskrubarna dras åt och konsten skulle anpassa sig efter "folkets" smak (folkets smak betydde nog snarare Stalins smak eftersom folket sällan blev tillfrågat). Termen Socialrealism som myntades av författaren Maxim Gorkij antogs som norm för alla konstarterna. Denna term som var relativt användbar på litteraturen får nog anses som fullständigt meningslös när den appliceras på musik. Allt som inte föll den lynnige Stalin på läppen brännmärktes som "formalism" och upphovsmannen (eller kvinnan) riskerade en mängd repressalier, i värsta fall också sitt liv. Människorna i Stalins samhälle levde i en ständig skräck och de flesta konstnärer fogade sig i Stalins estetik. Zhdanovs (en av Stalins närmaste ministrar) påhopp på Sovjets främsta kompositörer som Sjostakovitj, Prokofjev, Mjaskovskij, Sjebalin och Chatjaturjan 1948, då deras musik bannlystes, är ett av de mest kända exemplen på terrorn.

### **Gitarrmusik i Sovjet**

I Ryssland hade gitarren, precis som i västeuropa, haft en glansperiod mellan c:a 1800-1850. Även om den "spanska" 6-strängade gitarren faktiskt förekom, var det i huvudsak den ryska 7-strängade gitarren, stämd i ett G-dur ackord, som användes. Det komponerades under denna tid tusentals gitarrstycken i Ryssland, de flesta av nationell-folkmusikinspirerad karaktär. Men liksom i väst var det uteslutande gitarrister själva som skrev för instrumentet och även här var det Segovia som för första gången föreslog de "professionella" tonsättarna att komponera för gitarr. Under Segovias första besök i Sovjet 1926 publicerade han en artikel "Gitara v favore" där han inbjöd kompositörer att börja skriva för gitarr. Det är svårt att säga om någon kompositör inspirerades att följa Segovias uppmaning men ett som är säkert är att många började studera gitarr efter att ha hört Segovia och inte långt efteråt började det dyka upp gitarrstycken av olika tonsättare i Sovjet.

Efter en av Segovias första konserter i Sovjet publicerades en hyllande recension av Igor Glebov – pseudonym för Boris Asafiev (1884-1949). Asafiev var sitt lands mest inflytelserika musikforskare – hans teorier var mycket betydelsefulla för att sammansmälta musik och ideologi. Asafiev var också högt aktad som tonsättare – särskilt av balettmusik. Segovias sista konsert i Sovjet ägde rum 1936<sup>1</sup> och

<sup>1</sup> Samma år började Stalins förföljelser av tonsättare med hans första påhopp på Sjostakovitj

tre år efteråt började Asafiev sitt komponerande för gitarr med *12 preludier, 6 romanser* och en *gitarrkonsert* (alla komponerade samma år!).

Asafiev studerade komposition för Nikolaj Rimskij-Korsakov och Alexander Glazunov runt sekelskiftet och ungefär samtidigt studerade en annan ryss vid namn Vasilij Jasjnev (1879-1962) för samma lärare. Yasjnev komponerade många operor, körstycken, symfonier och pianostycken innan han efter Segovias konsert 1926 bestämde sig för att börja studera gitarr. Under Segovias turné 1935/36 tog Yasjnev till och med lektioner för denne och han blev med tiden en kunnig gitarrist och gitarrtonsättare<sup>2</sup>.

Dmitrij Sjostakovitj och Sergej Prokofjev anses som Rysslands främsta tonsättare under Sovjettiden. Sjostakovitj har tyvärr inte komponerat något för gitarr även om han var positiv när Julian Bream bad honom skriva ett stycke. Prokofjev skrev inte heller något för sologitarr men han använde sig dock av instrumentet i operan *Semjon Kotko* 1939.

Aram Chatjaturjan (1903-1978) har även han blivit en av de mest populära av de sovjetiska tonsättarna, han var elev till Nikolaj Mjaskovskij och liksom denne skrev han i ett lättillgängligt tonspråk. Chatjaturjan kom från Armenien och många av hans verk bär spår av armenisk folkmusik blandat med vissa (relativt) moderna klanger. Hans enda(?) gitarrstycke är ett litet oansenligt preludium som ställer små krav på både åhörare och interpret. En annan Mjaskovsikjelev som, åtminstone i Sovjet, kom att bli mycket framgångsrik som tonsättare var Vissarion Sjebalin (1902-1963). Sjebalin också var mycket framstående som lärare och sedermera rektor vid Moskvakonservatoriet med elever som Gubajdulina, Denisov, Khrennikov<sup>3</sup>, V. Kucera, Karen Chatjaturjan och Rostropovitj. Sjebalins tonspråk är genomgående mycket melodiskt och närmar sig nästan Tjajkovskijs. Harmoniskt förhåll han sig däremot relativt fri från traditionell tonalitet och använde gärna nya skaltyper, inspirerade av de gamla kyrkotonarterna och folkliga modi. Sjebalin har skrivit en hel del för gitarr, bl a en sonatina och flera småstycken – de flesta i samarbete med Alexander Ivanov-Kramskoj.

Georgij Sviridov (1915-1998) och Igor Boldyrev (1912-1980) studerade båda för Sjostakovitj på 40-talet. De komponerade båda i ett relativt konservativt tonspråk utan att för den skull bli banala. Sviridov var aktiv inom tonsättarföreningen och var högt aktad bland många av de mer modernistiska tonsättarna. Boldyrev har skrivit många gitarrstycken – bl a två korta sonater medan Sviridov endast komponerat några få småstycken för gitarr.

### ”Landet utan musik”

Från att ha haft en framskjuten position i Europas musikliv hade England sedan andra hälften av 1700-talet mer och mer kommit i skymundan. Under mitten av 1800-talet levde ingen internationellt erkänd tonsättare och landet kom därför att få öknamnet ”Landet utan musik”. Vid sekelskiftet ändrade Edward Elgars framgångar på detta och gav landets musik förnyat självförtroende. Den absolut viktigaste faktorn för brittiska tonsättare under för- och mellankrigstiden var återupptäckandet av folkvisan, tonsättare som t ex Ralph Vaughan Williams reste runt och samlade in folkmelodier och använde sedan dessa i sitt komponerande. Intryck utifrån kom bl a från Frankrike och impressionistiska influenser kan spåras hos t ex Gustav Holst och Frederick Delius – dock blandat med en rejäl dos brittisk folklöre.

Cyril Scott (1879-1970) var den engelsman som tog starkast intryck av Debussys musik. Scott var även mycket intresserad av österländsk mystik och ockultism och han skrev många böcker om bl a musik och andeväsen. Scott blev den förste engelske tonsättaren som skrev för Segovia, *Rêverie* (och/eller *Sonatina?*). Stycket uruppfördes av Segovia på 20-talet men är numera försvunnet och det pågår för närvarande en del efterforskningar för att finna det igen.

1923 gjorde en ung engelsman sig känd som landets mest lovande modernistiska tonsättare: William Walton (1902-1983). Waltons musik från 20-talet (*Façade, Portsmouth Point, Violakonsert*) hämtar influenser från Stravinskij och Prokofjev samtidigt som den aldrig förlorar sin romantiska grundton. Walton använde sig för första gången av gitarr 1960 i sångcykeln *Anon in Love*. Sent i livet, 1972, skrev Walton sina omåttligt populära 5 Bagateller<sup>4</sup> för Julian Breams gitarr. Styckena visar upp både Waltons kärlek till jazz, Latinamerika och Italien där han bodde en stor del av sitt liv.

### Benjamin Britten

Walton, som alltid komponerat långsamt, skrev nästan ingenting under andra världskriget. Det gjorde däremot den unge Benjamin Britten (1913-1976) och Waltons roll som Englands unga tonsättarhopp övertogs snart av honom.

<sup>2</sup> Yasjnev redigerade även vissa av Asafievs gitarrstycken – bl a konserten.

<sup>3</sup> Ordförande i tonsättarföreningen som gjorde mycket för att tyrannisera sina tonsättarkollegor.

<sup>4</sup> 1976 orkestrerade som *Varii Capricci*

Mellan 1939-42 bodde Britten i USA och det var under denna period hans första betydande verk tillkom. Efter återkomsten till England började han arbeta på operan *Peter Grimes*. Premiären i juni 1945, strax efter krigsslutet, betydde Brittens genombrott och hans anseende som Englands finaste tonsättare sedan Purcell befästes alltmer.

Även om Britten i unga år var mycket influerad av Alban Berg och t o m ville studera för denne, blev han tonaliteten trogen. I likhet med Sjostakovitj ansåg han inte att tonalitetens utvecklingsmöjligheter var på långa vägar uttömda och han skapade en mycket egen och orginell stil som ofta hämtar influenser från olika håll men som ändå behåller sin individualitet.

Britten var kanske allra framgångsrikast som vokaltonsättare med sina operor, körstycken och sångcykler. En stor del av dessa är tillägnade hans livskamrat och ständiga inspiration, tenoren Peter Pears. På 50-talet började Pears samarbeta med den unge Julian Bream. Detta samarbete som i början mest handlade om lutsånger av bl a Dowland, skulle så småningom resultera i många nyskrivna verk för tenor och gitarr. Brittens första cykel för duon är en samling arrangemang av folksånger från England och USA. 1957 skrev han sina *Songs from the Chinese op. 58* som sedan dess befast sin ställning som ett av de förnämsta verken i genren.

1963 komponerade Britten äntligen sin *Nocturnal op. 70* för sologitarr (Bream hade bett honom om ett soloverk redan i mitten av 50-talet). Verket hänger på ett intressant sätt ihop med de tre cellosviter Britten skrev för Rostropovitj, särskilt den sista av dem. I *Nocturnal* använder sig Britten av en sång av John Dowland. Sången avslutar stycket och var till en början tänkt att sjungas av Pears men Britten ändrade sig och sången spelas i stället av gitarren ensam. Britten var mycket fascinerad av den engelska musiken från 1500 och 1600-talen och använde sig ofta av teman och citat från denna musik (*Lachrymae* för viola och piano, operan *Gloriana*, *stråkkvartett nr 2*, *Young persons guide to the orchestra* etc).

### **Tippet, Berkeley och Rawsthorne**

Michael Tippet (1905-1998) hade en hel del gemensamt med Britten men var också till stora delar hans motsats. Om Brittens teman ofta handlar om utanförskap var Tippet mycket engagerad i samhällsdebatten och satt till och med i fängelse under andra världskriget på grund av sitt pacifistiska ställningstagande. Han var också en skicklig författare samt beläst inom Jungs psykoanalys. Musikaliskt hämtade Tippet inspiration från många olika genrer, framför allt från den afro-amerikanska musiken som t ex blues och negro-spirituals.

Tippets stora genombrott kom 1944 med uruppförandet av hans oratorium *A Child of our Time* vilket skrevs som en protest mot Hitlers jedeförföljelser och som en bön för medmänsklighet. Kärnan i Tippets komponerande ligger i de stora operorna, oratorierna och symfonierna. Detta intresse för de stora uttrycken märks i Tippets första verk med gitarr, *Songs for Achilles* (1961), skrivet för Pears och Bream. Detta är själva verket tonsättarens eget arrangemang av tre sånger från operan *King Priam*.

Det skulle dröja ända till 1983 innan Tippet återvände till gitarren. Även denna gång var verket tillägnat Bream, *The Blue Guitar*. Verket är en sonat i tre satser inspirerat av Wallace Stevens dikt *The Man with the Blue Guitar* vilken i sin tur var inspirerad av en målning av Picasso föreställande en gammal man som spelar gitarr.

Lennox Berkeleys (1903-1989) mor var fransyska och han tillbringade en del av sin barndom i Frankrike. Det franska skulle komma att bli en stark influens också i hans komponerande. Berkeley studerade komposition i Paris för den legendariska Nadia Boulanger som var lärare till en halv generation engelska, amerikanska och latinamerikanska tonsättare. I Paris umgicks han också med Ravel, Poulenc, Stravinskij och Milhaud vilka alla satte spår i hans neoklassiska tonspråk. Berkeley komponerade sin *Sonatina op. 52* för Bream 1957 och var därigenom en av de första betydande kompositörer som skrev för honom. Han kom senare att skriva en sångcykel för Pears och Bream, ett variationsverk för sologitarr samt en gitarrkonsert.

Om Berkeley var fransmannen bland Englands unga tonsättare under mellankrigstiden var Alan Rawsthorne (1905-1971) kanske tysken. Rawsthorne studerade i Berlin där han framförallt lät sig inspireras av Hindemiths lite kärva neoklassicism. Rawsthorne fick sitt genombrott 1938 med ett variationsverk för två violiner samt året därpå med *Symfoniska Etyder*. Hans *Elegy* för sologitarr var inte helt fullbordad när han dog men Bream lyckades knyta ihop en avslutning och resultatet blev ett mycket fint stycke som definitivt borde framföras oftare.

©Mårten Falk 2001