



Tomas Löndahl

Den klingande verklighetens föränderlighet

Mot ett vidgat
gestaltningssutrymme



GÖTEBORGS UNIVERSITET

Den klingande
verklighetens
föränderlighet

Tomas Löndahl

Den klingande
verklighetens
föränderlighet

Mot ett vidgat
gestaltungsutrymme

Konstnärliga fakulteten,
Göteborgs universitet

Doktorsavhandling ledande till filosofie doktorsexamen i ämnet musikalisk gestaltning med inriktning interpretation vid HSM – Högskolan för scen och musik, Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet.

Publicerad av Göteborgs universitet
(Avhandlingar)

Doktorsavhandlingen är nr. 92 i serien Art Monitor doktorsavhandlingar och licentiatuppsatser vid Konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet.

www.konst.gu.se/artmonitor

Avhandlingen finns också tillgänglig som PDF i fulltextdatabasen GUPEA:
<https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/71324>

Omslag: Hilma af Klint, *Urkaos*, 1906–1907.
Med tillstånd av Hilma af Klints Stiftelse.
Fotografi av Moderna museet, Stockholm.

Tryck: Stema Specialtryck AB, Borås, 2022

© Tomas Löndahl, 2022

ISBN: 978-91-8009-785-7 (Tryckt)

ISBN: 978-91-8009-786-4 (Digital)

Avhandlingen innehåller gestaltande ljudande experiment i Research Catalogue:
<https://www.researchcatalogue.net/view/1606017/1606018>. Förteckningen över ljudfilerna återges på s. 415.



Title: Den klingande verklighetens föränderlighet: Mot ett vidgat gestaltningsutrymme.
English title: The Changeability of Sounding Reality: Towards an Expanded Space for Interpretation.

Language: Swedish

ISBN: 978-91-8009-785-7 (Printed)

ISBN: 978-91-8009-786-4 (Digital)

Keywords: The musical work concept, space for interpretation, cross-boundary sounding solutions, interpretation as transformation, experimental approach, parametrical reconfigurations, laterally added musical material, artistically informed improvisation, interpretational explorations.

URL: <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/71324>

For artists, the impact of the symbols in a score on interpretational positions may on some occasions be experienced as problematic. This is especially the case for artists, experiencing the classical musical tradition to have an inhibitory influence on their performances. The aim of this dissertation is to investigate – within the field of notated western art music – the performing artist's potential space for interpretation and its possibilities to expand.

One prerequisite for the investigation is to explore how this space can be expanded through a relativisation of the correlations between the musical work, the symbols of the score, and the sounding music. Different views on work concepts and on symbols are discussed and problematised, resulting in a formulated new approach to the score.

Two series of experiments with works by the Swedish composer Ludvig Norman (1831–1885) were preceded by research on the context of the works, as well as by analyses of the notated musical parameters of the scores. The outcomes from these investigations, together with the new approaches towards the work concept and the notated symbols, formed the premisses for an artistically informed freedom during the interpretational explorations. These explorations included deliberately amended or recomposed versions of the music, and parametrical improvisations based on artistic investigations beyond the original notations. At times musical material not emanating from the notated symbols were also added. This intertwining of thorough research and analysis with an experimental approach, changed the preconditions for the interpretational solutions. Within the widened and flexible space for interpretation, the musical parameters – through the intentional and open-ended reconfigurations of them – were allowed to acquire new properties and new relationships with each other. New sounding realities and new artistic insights were thereby developed, as well as unconventional and cross-boundary ways of interpretational realisations.

My articulated method to combine an acquired artistically informed freedom with a new permissive view on the work concept thus displayed sounding solutions, where exploring and expanding interpretative spaces could unleash new and unexpected expressions. In that sense this dissertation contributes to the field of musical interpretation far beyond the music of Norman.

Abstract	v
Förord	xiii
1. Att utforska det hittills oupptäckta	1
1.1 Syfte och frågeställningar	7
1.2 Metodologiska överväganden	7
1.2.1 Gestaltningsexperimentens praktiska utformning	13
1.3 Tidigare forskning	17
1.3.1 Verksynen i relation till artistens gestaltungsutrymme	18
1.3.2 Konstnärlig forskning om den utövande artistens gestaltungsutrymme	23
1.3.3 Tonsättaren Ludvig Norman (1831–1885)	33
2. Verksyn och klanglig realisering	37
2.1 Verk, notbild och gestaltning – filosofiska perspektiv	37
2.1.1 Verket som en fast struktur att återge	38
2.1.2 Det kreativa utrymmet för den klingande realiseringen utifrån notbilden	40
2.1.3 Gestaltningens processens betydelse	46
2.1.4 Verket - en struktur i ständig utveckling	48
2.1.5 Verket som en abstrakt idé	50
2.1.6 Förhållningssätten till notbilden förändras	52
2.2 Det fullbordade och oföränderliga verket är en illusion	55
2.2.1 En relativiserad verksyn	57
2.2.2 Musiken tar gestalt	61
2.2.3 Notbildens funktion	65
2.2.4 Ovissheten som kreativ utgångspunkt	70
2.2.5 Innehåll bortom symbolerna	72
2.2.6 Verket som ett till-ljud-kommande skeende	77
2.3 Visionära perspektiv i det konstnärliga arbetet med de musikaliska parametrarna	79
2.3.1 En harmonisk darrningsrörelse in mot själen	80
2.3.2 Ett skapande av ordning i osannolik riktning	84
2.3.3 Intention och innebörd	86
2.3.4 Att sträva mot icke-vetandet	90
3 Ludvig Norman. Musikaliska intryck, visioner och förverkliganden	99
3.1 ”Lille kapellmästaren”	99

3.2	Konservatorietiden	108
3.3	”Den utmärktaste och förhoppningsfullaste”	111
3.4	Förverkligandet av visionerna	115
3.4.1	Tillbaka i Stockholm	116
3.4.2	I kamp mot diletterismen	120
3.4.3	<i>Tidning för theater och musik</i>	123
3.4.4	Nya harmoniska sällskapet	126
3.4.5	Tjänsten som hovkapellmästare	129
3.4.6	Dirigenten	132
3.4.7	Kammarmusikern	137
3.4.8	Familjefadern	140
3.5	Norman som tonsättare	145
3.5.1	Synen på form och innehåll i musiken	149
3.5.2	Musikaliskt credo	155
3.5.3	Reception 1: ”Dels för vidlyftig, dels för klyftig”	163
3.5.4	Reception 2: ”De önska i musik egentligen så litet musik som möjligt”	169
3.5.5	”En sådan ljuf sammansmältning af toner”	174
3.6	En aspekt av personlighetens gåtfullhet: tourettesyndromet	177
3.6.1	”Tilltag i later och åtbörder”	178
3.6.2	”Emedan jag, af sjukdom, icke varit mycket med”. Samtida vittnesbörd i ny läsning.	182
3.6.3	Personligheten i ett nytt ljus	189
3.6.4	Konstnärliga implikationer	193
4.	Analys av de musikaliska parametrarna	203
4.1	Andante cantabile ur Stråkkvartett i E-dur op. 20	204
4.1.1	Form	214
4.1.2	Tematik och melodiska karakteristika	214
4.1.3	Tempoangivelser och föredragsbeteckningar	220
4.1.4	Periodiseringar	222
4.1.5	Harmonik	225
4.1.6	Rytmik och karakteristisk gestik	230
4.1.7	Artikulation	237
4.1.8	Dynamik	239
4.2	Sången ”Månestrålar” op. 49:2	241
4.2.1	Form	251
4.2.2	Textbehandling	252

4.2.3	Tematik och melodiska karakteristika	256
4.2.4	Tempoangivelser och föredragsbeteckningar	259
4.2.5	Periodiseringar	260
4.2.6	Harmonik	262
4.2.7	Rytmik och karakteristisk gestik	265
4.2.8	Artikulation	266
4.2.9	Dynamik	266
4.2.10	Pedalisering	268
5.	Musikaliska gestaltningsexperiment	269
5.1	Andante cantabile ur Ludvig Normans Stråckkvartett E-dur op. 20	270
5.1.1	Gestaltningsexperiment 1	272
5.1.2	Gestaltningsexperiment 2a och 2b	277
5.1.3	Gestaltningsexperiment 3:1 och 3:2	284
5.1.4	Gestaltningsexperiment 4	288
5.1.5	Gestaltningsexperiment 5a	295
5.1.6	Gestaltningsexperiment 5b	299
5.1.7	Gestaltningsexperiment 6:1, 6:2 och 6:3	303
5.1.8	Gestaltningsexperiment 7	309
5.1.9	Gestaltningsexperiment 8a och 8b	314
5.1.10	Gestaltningsexperiment 9:1 och 9:2	321
5.1.11	Gestaltningsexperiment 10	325
5.1.12	Gestaltningsexperiment 11	327
5.1.13	Gestaltningsexperiment 12a	333
5.1.14	Gestaltningsexperiment 12b	340
5.1.15	Gestaltningsexperiment 13	342
5.1.16	Collageversion	349
5.2	Sången ”Månestrålar” op. 49:2	350
5.2.1	Gestaltningsexperiment 1	352
5.2.2	Gestaltningsexperiment 2	361
5.2.3	Gestaltningsexperiment 3	368
5.2.4	Gestaltningsexperiment 4	374
5.2.5	Gestaltningsexperiment 5	376
5.2.6	Gestaltningsexperiment 6	378
5.2.7	Gestaltningsexperiment 7	380
5.2.8	Gestaltningsexperiment 8	383
5.2.9	Gestaltningsexperiment 9	385
5.2.10	Gestaltningsexperiment 10	387
6.	Mot ett vidgat gestaltungsutrymme	389
6.1	Ett nytt sätt att arbeta med musikalisk gestaltning	390
6.2	Den klingande verklighetens föränderlighet	392

6.3 En roll – flera funktioner	395
6.4 En artikuleraad subjektivitet	397
6.5 Det vidgade hörandet	400
6.6 Föränderlighet som överlevnadsstrategi	403
Bilagor	407
1. Till kap. 4.1.5	407
2a. Till kap. 4.1.7	409
2b. Till kap. 4.1.7	410
3a. Till kap. 4.1.8	411
3b. Till kap. 4.1.8	412
4. Till kap. 4.2.8	413
5. Till kap. 4.2.9	413
Ljudfiler	415
Summary in English	417
Referenser	431
Personregister	447

Endast genom konsten kan vi gå ut ur oss själva, veta vad en annan ser av det universum som inte är detsamma som vårt [...].

Konstnärens arbete: att under det som är materia, erfarenhet eller ord söka upptäcka något annorlunda [...].

Marcel Proust, *På spaning efter den tid som flytt, band 7, Den återfunna tiden*, översättning Gunnel Vallquist (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1993), s. 232.

Snart skall den tid komma, om den ej redan är kommen, då en hvar skall spela en sonat af Beethoven eller dirigera en symfoni af honom alldeles efter eget godtfinnande, och ingen skall på grund af någon kritik kunna säga: ”detta är falskt, ni gör fel, det måste vara på annat sätt.” – Traditionen, som i andra saker faller så tungt i vågskålen, är ett begrepp, som i afseende på musikens estetiska del förlorat all betydelse, då tiden i intet annat fall verkar så utplånande, som i musiken [...].

Anton Rubinstein, ”Ett bref från Anton Rubinstein. Om utgifvandet af klassikerna.”, ingen uppgift om översättare, *Svensk Musiktidning* nr 17 (1/9 1883), s. 130–131.

Förord

En av mina mest omvälvande musikupplevelser var när jag som ung musikstuderande vid Kungl. Musikhögskolan lyssnade på en nyinköpt LP där den legendariske cellisten Pablo Casals under musikfestivalen i Prades spelade Robert Schumanns cellokonsert. Hans sätt att framföra detta ofta omdiskuterade verk blåste bort alla eventuella tvivel om dess musikaliska halt. Kombinationen av djupgående reflexion utifrån notbilden, gränsöverskridande frihet i uttrycket och en teknisk perfektion som möjliggjorde hans konstnärliga intentioner, resulterade i en gestaltning som på samma gång kändes äkta, banbrytande och tidlös. Samtidigt var den i många avseenden radikalt annorlunda jämfört med andras framföranden av denna konsert, trots att de alla utgår från samma noterade symboler. För mig har Casals konstnärliga förhållningssätt till musikalisk notation och till sitt artistiska ansvar, samt förmågan och modet att dra ut de konstnärliga konsekvenserna av en notbild långt bortom dess symboler, varit en stor inspirationskälla i mitt eget yrkesliv. Och det intryck hans gestaltning gjorde på mig redan för femtio år sedan, liksom de många reflexioner den under åren har givit upphov till, resulterade så småningom i att min avhandling fick sin nuvarande inriktning.

Att slutföra avhandlingen har krävt både tid och energi samt hjälp från ett flertal personer. I första hand vill jag tacka min handledare prof. Maria Bania, som med stort tålamod har lotsat mig säkert framåt under denna långa resa, och mina bihandledare docent Erik Wallrup och prof. Anders Tykesson (främst beträffande kapitel 4) som under arbetets gång har bistått med ovärderliga kommentarer och återkopplingar. Jag vill också varmt tacka mina diskutanter prof. Anna Lindal, prof. Bengt Kristensson Uggla och prof. Stefan Östersjö för deras oerhört stimulerande och värdefulla synpunkter och råd under arbetets gång. Dessutom vill jag tacka forskningssamordnarna vid HSM, Anders Carlsson och Anna Frisk, för deras stora hjälp genom en mängd insatser av olika art.

Många andra har vid olika tillfällen bistått med viktiga och berikande upplysningar, synpunkter och tips. Bland dem finns prof. Sven Kristersson, prof. em. Sven Lindskog, prof. Ernst Peter Fischer, prof. em. Anders Wiklund,

prof. em. Johan Sundberg, prof. Anders Hultqvist och mina doktorandkolleger vid HSM samt pianisten och tonsättaren Mats Persson. Jag har också fått stor praktisk hjälp med notskrivning och notexempel av konsertpianisten Magnus Svensson och verksamhetsledaren för Unga tankar om musik Max Låke. Av överbibliotekarien Kerstin Carpvik och musikarkivarien Sebastian Lindblom vid Musik- och teaterbiblioteket i Stockholm samt av handskrifts- och musikbibliotekarien Kia Hedell på Avdelningen för specialsamlingar vid Uppsala universitetsbibliotek har jag fått generös hjälp med att ta fram såväl erforderliga autografer som gamla tryck. Av verksamhetsledaren för *Levande Musikarv* vid Kungl. Musikaliska akademien, Ann-Charlotte Hell, har jag också fått hjälp med bilder av Ludvig Norman. Och vid utformningen av min *Summary* på engelska har min doktorandkollega, dirigenten och pianisten Mark Tatlow, givit mig många insiktsfulla råd. Ett särskilt tack vill jag också rikta till Daniel Flodin för arbetet med avhandlingens slutliga layout.

Gestaltningsexperimenten spelades in vid två tillfällen. Ludvig Normans sats *Andante cantabile* ur hans stråckkvartett i E-dur op. 20 spelades in den 25 och 27 juni 2018 i en repetitionslokal på Operahögskolan i Stockholm. Den ställdes vänligen till vårt förfogande utan kostnad av dåvarande dekanen prof. Anna Lindal. Experimenten med Normans sång ”Månestrålar” spelades in den 11 december 2019 i Aulinsalen (Stockholms konserthus), vilken vi hade hyrt för detta ändamål. Jag vill tacka företrädarna för båda institutionerna för deras professionella och välvilliga hantering av våra gästspel där. Att få arbeta kreativt tillsammans med de medverkande artisterna vid dessa inspelningar – Treitlerkvartetten samt Sven Kristeresson och Johan Ullén – innebar en stor glädje och en fantastisk stimulans. Jag vill därför särskilt tacka dem för de helhjärtade insatserna under repetitionerna och inspelningarna. Likaså vill jag tacka inspelningsteknikern Johan Hyttånäs för hans enastående arbete under såväl inspelningar som redigeringar.

Slutligen vill jag av hjärtat tacka min familj och mina vänner för att de har stått ut under den långa tid som jag har varit uppslukad av detta arbete.

Stockholm den 11 november 2021

Tomas Löndahl

1. Att utforska det hittills oupptäckta

Inom västerländsk konstmusik är notbilden av central betydelse för utformandet av den klingande gestaltningen. Men förhållningssätten till de noterade symbolerna är inte lika oföränderliga som symbolerna själva och genererar därför frågor av både ontologisk och konstnärlig art. Fokus i denna avhandling ligger på artistens konstnärliga förhållningssätt till partiturets notation.¹

En utgångspunkt för mig har därvid varit den enligt min erfarenhet ofta förekommande obenägenheten hos många artister att i sina gestaltningar medvetet avvika från notbilden. En anledning till detta förhållande kan vara att det även från tonsättarhåll har funnits en obenägenhet att i de klingande framförandena tillåta avvikelser från de noterade intentionerna. Ett extremt exempel på en sådan inställning gavs vid ett seminarium i Darmstadt 1952 som behandlade interpretationen av Béla Bartóks (1881–1945) stråkkvartetter. Den ungerske violinisten Sándor Végh berättade där hur en musiker vid ett tillfälle uttryckte sin glädje inför Bartók själv över att känna exakt hur hans musik skulle gestaltas. Men Bartóks reaktion blev en stor missräkning: ”I have already felt – the only thing you have to do is to play what I have written.”² Också idag kan artisters och tonsättares förhållningssätt till notbilden upplevas som problematiska – i synnerhet för de artister som vill bryta mot vad man uppfattar som förstelnade

1 Det finns flera alternativ för att benämna en och samma person som fysiskt producerar och påverkar det ljudande förlopp vi kan höra under ett musikalskt framförande – exempelvis musiker, sångare, dirigent, interpret, exekutör, uttolkare och utövare. Dessa ords innebörder överlappar delvis varandra men har också vissa betydelseskiftningar. Jag har för enkelhetens skull valt att i denna text genomgående använda *ett* ord – *artist*. Med detta ”paraplybegrepp” avser jag i första hand såväl en utövande instrumentalmusiker, som en sångare eller en dirigent. En tonsättare är enligt detta synsätt inte en artist annat än i sin eventuella roll som utövande instrumentalmusiker, sångare eller dirigent. Jag ser också mig själv som artist genom mina olika funktioner före, under och efter gestaltningsexperimentens genomförande (se även kap. 1.2.2 och 6.3).

2 Bengt Hambræus, *Aspects of Twentieth Century Performance Practice. Memoirs and Reflections* (Uppsala: The Royal Swedish Academy of Music, Almqvist & Wiksell, 1997), s. 28. Hambræus var själv närvarande vid detta seminarium.

uppförandeideal. En av dem är pianisten Anna Christensson, som beskriver den klassiska musiktraditionen som till stora delar rotad i en syn på artistens roll där ”notbilden är helig på samma sätt som en helig skrift för en bokstavstroende”.³ En modifiering av detta förhållningssätt till partiturets symboler förändrar enligt henne också ansvarsförhållandet mellan verk och artist. Med en större frihet, där ett relativt osjälvständigt återgivande alltmer övergår i ett kreativt gestaltande utifrån notbilden, ökar därför också artistens ansvar för den klangliga realiseringens konstnärliga resultat.⁴ I praktiken innebär en sådan gestaltning ett utvidgande av det befintliga gestaltungsutrymmet. Och därigenom upprättas nya, av artisten utforskade, bedömda och fastställda gränser.⁵

Bartóks kommentar säger naturligtvis en hel del om hans syn på artisternas roll i gestaltungsprocessen. Men den berör också frågeställningar som är oändligt mycket större. För den konstnärliga relationen mellan ett musikaliskt verk och dess gestaltningar har en direkt koppling till den grundläggande synen på vad ett verk faktiskt är och hur det kan definieras. Denna fråga intresserar mig i högsta grad. Inte för att den ontologiska sidan av saken i sig är mitt forskningsområde, utan för att verksynen också direkt påverkar gestaltungsomöjligheterna för artisten. I stället för att ta mig an de övergripande frågorna av typen ”vad är musik?”, ”var finns den?” eller ”vems är den?” vill jag därför koncentrera mig på vad ett reflekterande över verksyner och deras inverkan på den klingande musikens utformning kan innebära för mig som artist i gestaltungsprocessen.

Den hermeneutiske filosofen Bengt Kristensson Uggla menar att förutsättningen för ökad kunskap och insikt är tankar och teorier som får oss att *se något som något*, och därigenom ger oss möjlighet att urskilja nya sammanhang. Men upptäckter kräver uppfinningar.⁶ Detta gäller i högsta grad även för musik, vilket i gestaltungsommanhang gör hans uttalande särskilt

3 Anna Christensson, ”Att ta sig friheter med Brahms”, i *Musikens frihet och begränsning. 16 variationer över ett tema*, red. Magnus Haglund (Göteborg: Bokförlaget Daidalos, 2012), s. 48.

4 Christensson 2012, s. 52.

5 Christensson 2012, s. 49.

6 Bengt Kristensson Uggla, *En strävan efter sanning. Vetenskapens teori och praktik* (Lund: Studentlitteratur, 2019), s. 45.

tankeväckande. För att som artist kunna förstå och skapa samband mellan de musikaliska beståndsdelarna i ett partitur är det ofta nödvändigt att genom analys upptäcka kompositionstekniken bakom symbolerna. Det är först när vi har upptäckt denna musikaliska uppfinning som vi i vår tur kan upptäcka och utveckla de potentiella konstnärliga konsekvenserna av den. Processen ger oss möjligheter att både förstå företeelser bortom notbildens symboler och att skapa nya verkligheter som företeelserna existerar i. *Därmed kan det klingande musikaliska innehållet variera från ett framförande till ett annat.*

I filmen *Beyond the visible* – om den radikala svenska konstnären Hilma af Klints (1862–1944) liv och verk – artikulerar den tyske vetenskapshistorikern Ernst Peter Fischer i liknande ordalag sin syn på relationen mellan konstnärlig verksamhet och verkligheten omkring oss: ”To show how the world is, you have to invent it.”⁷ En sådan hållning finner jag vara ytterligt befruktande för den musikaliska kreativiteten, och den kan i vissa fall få långtgående konstnärliga och filosofiska konsekvenser. Pianisten och musikforskaren Paulo de Assis menar till och med att praktiskt musicerande kan ge oss *filosofiska* insikter av ontologisk art, insikter som varken regelrätt filosofi eller tillämplad musikvetenskap kan ge.⁸ Musikaliska verk är enligt honom fluktuerande entiteter. Därför bör man, både som artist och forskare, fokusera på vad man i konstnärligt hänseende kan göra med det musikaliska materialets hittills *oupptäckta* virtuella komponenter. Genom kreativt experimenterande kan man utforska deras potential och därigenom skapa nya möjligheter, snarare än att i en reproducerande tradition upprepa det redan bekanta. Med det nya synsättet kan därmed det helt okända bli den mest givande utgångspunkten för det konstnärliga arbetet.⁹

Härkning är en vanlig metod att tillägna sig musik, både i utlärandesituationer och vid enskild instudering av musik. Idag är dessutom möjligheterna enorma att via nätet lyssna till otaliga versioner av standardverken. Och det kan förvisso vara en effektiv väg att tillägna sig gestaltningslösningar. Men troheten mot en genom lyssnande inhämtad interpretationstradition kan enligt min mening ibland bli lika fastläsande som en trohet mot notbildens lästa symboler.

7 Halina Dyrschka, *Beyond the visible* (Berlin: Ambrosia Film, 2019).

8 Paulo de Assis, ”Introduction”, *Virtual Works—Actual Things: Essays in Music Ontology*, ed. Paulo de Assis (Leuven: Leuven University Press, 2018), s. 17.

9 de Assis (*Virtual Works*) 2018, s. 41.

Metoden riskerar därigenom att försvåra ett kreativt och självständigt gestaltungsarbete och ett uppnående av *konstnärlig insikt genom egen reflexion*. Det finns många exempel på interpretationstraditioner av modellen ”efter X som var elev till en elev till en elev till Chopin”. I teorin kan vidareförandet av en sådan tradition bidra till insikter om uppförandep Praxis vid tiden för komponerandet, men i praktiken kan ingen idag med bestämdhet säga hur mycket av ”traditionen” som faktiskt har förändrats över tid.¹⁰

När det gäller sällan framförd eller helt okänd musik kan tonsättarens sätt att komponera, graden av komplexitet i notbildens faktur och sparsamma anvisningar i partituret orsaka svårigheter under gestaltungsarbetet – även för framstående artister. Och dessa svårigheter förstärks av den ofta förekommande ovanan vid att förutsättningslöst och kritiskt analysera partituret. Med dessa förutsättningar är risken stor att musiken inte görs rättvisa i sin klingande form. Beträffande *standardverk* kan denna brist på analys i kombination med härmning av andra framföranden i stället leda till gestaltungslosningar där artisterna visserligen avviker från notbildens anvisningar, men samtidigt är *omedvetna* om detta förhållande. Genom mina konstnärliga och pedagogiska yrkeserfarenheter har jag därför blivit alltmer övertygad om behovet av att utövande musiker inom västerländsk konstmusik medvetet frigör sig från inskränkande förhållningssätt till såväl verkens noterade symboler som till konventionella eller oreflekterade gestaltungslosningar utifrån dem.

Alla ljud – från mikrokosmos till makrokosmos – består av *frekvenser* med olika egenskaper. Karaktären på dem skiftar beroende på tonhöjd, tidsutsträckning, dynamik, klangfärg, artikulation, balans med mera. Dessa vibrationer – även sådana vi inte kan uppfatta med våra hörselorgan – påverkar oss varje sekund av våra liv. Och eftersom musik i sin ljudande form utgörs av frekvenser med skilda klangliga egenskaper och ordnade i en väv av olika horisontella och vertikala sammansättningar, är jag nyfiken på att i konstnärligt hänseende utforska de *musikaliska parametrarnas* roll och möjligheter i gestaltungsprocessen. Det konstnärliga arbetet med dem utgör därför en väsentlig del av denna avhandling. Insikten att en ingående analys och bedömning av de musikaliska beståndsdelarna verkligen kan vara grundläggande för ett kreativt utformande av klingande gestaltungsningar, har jag med mig från mina fyra

10 Se även i kap. 1.3.1 om Anna Scotts forskning kring gestaltungsningen över tid av Johannes Brahms pianomusik.

år som studerande i diplomklassen i dirigering vid Kungl. Musikhögskolan i Stockholm för professor Siegfried Naumann (1919–2001). Dessa erfarenheter har jag därefter använt och utvecklat i mitt eget yrkesliv. Som dirigent, tonsättare och inspelningsproducent har jag konsekvent arbetat med de musikaliska parametrarna för att uppnå önskade effekter i de klingande resultaten. Likaså har mina studie- och yrkeserfarenheter gjort mig alltmer intresserad av att undersöka den betydelse som artistens riktade impulser av energi mot de musikaliska parametrarna har för karaktären på de klingande förloppen. Valet av dessa impulsers riktning och omfattning är inte bara en fråga om fysik utan också – och framförallt – om vilka musikaliska innebörder artisten vill förmedla. Energin blir därigenom ett incitament för skapandet av konstnärligt innehåll. Eller som den amerikanske musikforskaren Charles Seeger uttrycker det: kommunikation kan ses som överföring av energi.¹¹

Jag har också fångats av hur lätt det är som artist att låta sig förledas av den uppenbara oföränderligheten i notbildens symboler, och därigenom få en känsla av att det musikaliska verket i grunden är stabilt förankrat däri. Ändå kan ju en tvådimensionell grafisk figur omöjligt likställas med ett klingande skeende i tid och rum. Artistens transformering av de noterade symbolerna och impulser av energi riktade mot de musikaliska parametrarna är ju nödvändiga för att detta skeende överhuvudtaget skall kunna äga rum. Och till skillnad från notbildens stumma grafik är den *klingande* musikaliska substansen varken statisk eller opåverkbar. Den är inte ens ett ting med beständiga egenskaper som kan identifieras, definieras eller inordnas i ett definitivt system. Dess fundamentala egenskaper är tvärtom flyktigheten, ogripbarheten och obestämbarenheten. Det ljudande skeendet undandrar sig med andra ord fasta positionsbestämningar, eftersom det präglas av de ständigt fluktuerande karaktärerna hos sina ingående musikaliska parametrar. Det som jag i detta sammanhang finner intresseväckande är att partiturets notbild visserligen är ett uttryck för musikaliska *intentioner* från tonsättarens sida. Men dessa är endast summariskt utformade genom sina symboler och anvisningar jämfört med det klingande förloppets komplexa verklighet. Och särskilt stimulerande är

11 Han skriver följande: "The word *communication* will be understood here to name transmission of energy in a form.", i Charles Seeger, "Speech, Music, and Speech about Music", i *Studies in Musicology 1935–1975* (Berkeley & Los Angeles, California: University of California Press, 1977), s. 19.

förhållandet att det därför krävs aktiva tillägg – ibland även *förändringar* – från artistens sida under transformationen från den noterade tvådimensionaliteten till en ljudande flerdimensionalitet. Extra inspirerande är också förhållandet att många för det musikaliska *uttrycket* avgörande noteringar och anvisningar, rörande exempelvis agogik och tonfall, ofta saknas helt. De kan vara av tonsättaren förutsatta, men skiftar i praktiken i sin klingande form beroende på tid och rum liksom på artistens subjektiva val av gestaltning. Att *medvetet skapa nya musikaliska verkligheter utgående från – men inte bundna av – notbildens symboler*, möjliggör därför i praktiken ett vidgande av gestaltningsutrymmet och ett utforskande av hittills oupptäckta uttryck och samband.

I utforskningen av vägar till vidgade gestaltningsutrymmen använder jag mig av mina mångskiftande erfarenheter som bland annat tonsättare, dirigent, konstnärlig mentor och inspelningsproducent av västerländsk konstmusik. På så vis kan min egen konstnärliga praktik bidra till ökad kunskap i avhandlingens olika led – alltifrån artikulerandet av en egen verksyn till utformandet av samtliga gestaltningsexperiment samt förberedandet, och genomförandet av dessa. I experimenten fungerar jag i många fall också som gestisk impulsivare eller dirigent. Jag leder även inspelnings- och redigeringsarbetet samt utvärderar slutligen de klangliga utfallen av gestaltningsexperimenten i förhållande till de angivna bevelsegrunderna för varje experiment.

Avhandlingens *disposition* utgår från mitt medvetna sätt att arbeta med musikaliska gestaltningsfrågor. I ett inledande kapitel redovisar jag några av de *upplevelser och impulser* som har format min syn på musikaliskt gestaltande. Jag redogör där också för avhandlingens syften och frågeställningar samt olika metodologiska överväganden. Det andra kapitlet är dels en genomgång av *olika verksyner*, dels en presentation av *min egen verksyn* som avsiktligt luckrar upp förhållandet mellan verket, notbilden och artistens val av gestaltningar. Kapitel 3, 4 och 5 är *fallstudier* med utgångspunkt i musik av Ludvig Norman. Det tredje och fjärde kapitlet fokuserar dels på de *kontextuella förutsättningarna* för Norman själv och hans musik, dels på *parameteranalyser* av hans sätt att använda notbildens symboler i de aktuella verken. Dessa två moment utgör dock inga konstnärliga mål i sig, utan fungerar som en språngbräda för en friare relation till notbilden. I det femte kapitlet presenteras de av mig utformade *gestaltningsexperimenten* och deras genomförande. Där genomförs i den musikaliska praktiken mina tankar om en relativisering av förhållandet mellan notbild och klingande gestaltning. Det avslutande sjätte kapitlet ger

en övergripande summering från utfallen av dessa fallstudier och har fokus riktat mot framtiden. I förlängningen kan avhandlingens arbetsätt förhoppningsvis inspirera andra artister till en större konstnärligt informerad frihet i gestaltandet av musik utifrån en notbilds symboler.

1.1 Syfte och frågeställningar

Syftet med avhandlingen är att utforska artistens potentiella gestaltungsutrymme och dess möjligheter att utvidgas. Därvid diskuterar och problematiserar jag olika förhållningssätt till det noterade verket och till notbilden som konstnärliga utgångspunkter för gestaltungsarbetet. Jag undersöker också vilken betydelse såväl musikaliska analyser av notbilderna som kontextualiserande källforskning kring tonsättare och verk kan ha i experiment där en av mig artikulerad ny verksyn tillämpas. Jag utforskar dessutom vilken inverkan artistens medvetna förändringar av de noterade musikaliska parametrarnas egenskaper har såväl på parametrarnas inbördes relationer som på uppfattningen av den klingande musikaliska helheten. Vidare undersöker jag vad som händer med gestaltungsutrymmet när artisten utifrån ett experimentellt och associativt förhållningssätt – exempelvis genom att medvetet omgestalta och utveckla delar av de musikaliska parametrarna i nya riktningar, eller genom att addera material som inte emanerar ur notbilden – rör sig mot extrema klingande gestaltningar.

1.2 Metodologiska överväganden

I avhandlingen arbetar jag experimentellt med det musikaliska materialet. En viktig utgångspunkt för detta arbete är synen på vad ett musikaliskt *verk* faktiskt är. Jag reflekterar därför över skilda synsätt på både verk, notbild och artistens gestaltungsutrymme hos ett antal musikforskare, filosofer och musiker. Dessutom diskuterar jag de potentiella konstnärliga konsekvenserna av min egen artikulerade verksyn. Definitionen av ett musikaliskt verk, och det potentiella gestaltungsutrymme som detta genererar, blir med en dylik utgångspunkt inte primärt en vetenskaplig eller filosofisk fråga utan en *konstnärlig*. Ställningstagandet innebär dock inte ett helt förutsättningslöst gestaltande av musiken, för min utgångspunkt är hela tiden notbilden. Mitt experimentella förhållningssätt

ligger snarare i att *inte* förutsätta att symbolerna representerar ett på förhand definierat musikaliskt verk. Med de Assis ord innebär förhållningssättet att förflytta fokus från en representerande inställning till en *problematiserande*.¹² Gestaltningssarbetet handlar då inte om att *interpret*era något som antas föregå notationen. Problematiseringen medför i stället att såväl egenskaperna hos symbolerna själva som gestaltningssprocessens klingande resultat tillåts att fluktuera.¹³ Därigenom blir inte heller frågor om vad jag som artist ”får” eller ”bör” göra särskilt relevanta. Tvärtom blir kunskapsinhämtandet via notbild, musikaliska analyser och ingående kännedom om tonsättarens liv verk, och kontext endast *utgångspunkter* för gestaltningssarbetet. Med de Assis formulering undersöks då det musikaliska materialet utifrån sin innehållsliga komplexitet och sin potentiella förmåga att *omgestaltas*.

Det ofta använda ordet *interpret*era har flera betydelser, bland annat tolka, tyda, återge och förklara. Jag har – för att i avhandlingen undvika associeringen till ett förhållningssätt där fokus främst ligger på att interpret^{er}era något som antas föregå notationen – valt att i denna text använda ordet *gestalt*a, och utgår i mitt tänkande från att artisten dels tolkar och översätter notbildens symboler, dels självständigt skapar och klingligt formar det klingande musikaliska materialet. Mitt arbete handlar således inte alls om interpretation i konventionell mening. De klingliga resultaten präglas med mitt sätt att experimentera i stället av mitt eget utforskande och min uppfinningsrikedom, och befinner sig därför bortom sådana resultat som endast emanerar ur ett interpret^{er}ande av notbild^{en}. Att arbeta kreativt med det musikaliska materialet innebär, enligt de Assis, i praktiken ofta en dekonstruktion av det konventionella gestaltningssarbetet.¹⁴ Ett sådant gränsöverskridande förhållningssätt till det noterade verket, till historiska kunskaper och framförandekonventioner samt till analytiska resultat kan ge nya konstnärliga kunskaper och insikter.¹⁵

12 de Assis tankar återkommer i kap. 1.3, Tidigare forskning, samt i kap. 2, Verksyn och klinglig realisering.

13 Paulo de Assis, *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research*, (Leuven: Leuven University Press, 2018), s. 20.

14 de Assis 2018 (*Logic of Experimentation*), s. 19.

15 de Assis 2018 (*Logic of Experimentation*), s. 110–111.

Dessa kan vara såväl tidigare ohörda som i sammanhanget helt oväntade. Paulo de Assis fleråriga projekt *Diabelli Machines*, med utgångspunkt i Ludwig van Beethovens 33 *Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli*, op, 120, företer vissa likheter med gestaltningsexperimenten i min avhandling. I båda fallen spelar synen på det musikaliska verket som en relativiserad företeelse en roll, liksom synen på de gränsöverskridande gestaltningssmässiga möjligheterna. Likaså används i båda fallen en forskningsmetod som aktivt använder sig även av historiska källor, arkiv, notutgåvor, böcker, artiklar med mera och som undersöker samband mellan olika delar i detta material för att konstnärligt problematisera utvalda delar av det. Det föreligger dock uppenbara och avgörande skillnader. I de Assis experiment *Diabelli Machines* läggs samtida och äldre musik samt nykomponerad musik (inklusive live-elektronik) till som nya variationer på Diabellis tema. Och konsertsituationen är central i projektet. Problematiseringen berör däremot inte Beethovens egen musikaliska notation. Den bibehålls i orört skick även om den klangligt ibland förändras genom att pianosatsens olika stämmor omdistribueras till olika ensembler typer.

I mina gestaltningsexperiment med Ludwig Normans musik arbetar jag däremot *inte* mot en konsertsituation. Utforskandet av de musikaliska parametrarnas nya *musikaliska uttryck*, och de nya *sambanden* dem emellan som blir konsekvensen av mina och de övriga artisternas riktade impulser mot dem, står i centrum. Och jag tillåter mig att förändra, det vill säga omgestalta, de av Norman själv noterade parametrarna. I stället för att bara göra adderande förändringar, rekonfigurationer och tillägg *i förhållande till* de av tonsättaren noterade – och orörda – strukturerna, arbetar jag därför också med *strukturerna själva*. Detta gör jag genom att förändra och omgestalta deras ingående musikaliska parametrar samt genom att addera nytt musikaliskt material *inne* i dem. I det senare fallet blir även utformningen av övergångarna till och från den ursprungligen noterade musiken av betydelse för det musikaliska förloppet. Dessutom spelar improvisation en stor roll i mina experiment.

I det praktiska arbetet med experimenten utforskar jag vidgade gestaltningstrymmen genom att laborera konstnärligt och associativt med de noterade musikaliska materialens *beståndsdelar*. Detta innebär att experimenten utgår från notbildens symboler och därför inte enbart kan ha sitt upphov i min egen fria fantasi. Å andra sidan är de gestaltningssmässiga möjligheterna genom det problematiserande arbetssättet i det närmaste oändliga och potentiellt gränsöverskridande. De beståndsdelar som jag i denna avhandling

fokuserar på är de *musikaliska parametrarna*, och då i första hand deras klingande egenskaper samt deras inbördes förhållanden. Dessa parametrar utgörs i första hand av *frekvens* (inklusive melodik, harmonik och klangfärg), *tid* (inklusive tempo, rytmik och artikulation), *dynamik* (inklusive balans), samt de sammansatta parametrarna *intensitet*, *agogik* och *tonfall*. Hit räknar jag även musikaliska *periodiseringar* och *roller* i stämväven.

Min grundläggande syn på ett partiturs parametrar är att även om den grafiska notationen är statisk, är symbolernas klingande form oupphörligt föränderlig. Denna syn på notbilden sammanfaller alltså med de Assis.¹⁶ Men i mitt fall ligger fokus på arbetet med att utifrån notbildens symboler förutsettningslöst utforska de noterade musikaliska parametrarnas möjligheter till *förändringar*. Dessa förändringar genererar varje gång olika gestaltningar och nya konstnärliga insikter. Och de kan i många fall vara både normbrytande och utmanande. För att kunna forma och utveckla ny kunskap i det obestämbara utrymmet mellan notbildens symboler och de oräkneliga potentiella klangliga manifestationerna av dem, utvecklar jag därför ett en uppsättning verktyg som jag kallar *parametrik*. Det innebär att jag på utvalda ställen i musiken experimenterar genom att avsiktligt förändra de noterade parametrarna på olika sätt. Detta kan exempelvis innebära att förändra tonhöjder i en melodi eller i ett harmoniskt skeende, att förändra tempo eller rytmik, att förändra dynamiken i en eller flera stämmor, att förändra artikulationen och klangfärgen samt att förändra tonfall och intensitet i det ljudande förloppet. Verktygen kan utifrån ett experimentellt förhållningssätt användas såväl genom att ändra symbolernas utformning och betydelse i notbilden som genom att under musicerandet rikta impulser av energi mot parametrarna för att påverka deras egenskaper och relationer med andra parametrar. Men parametriken kan också fungera som musikaliska verktyg för att utforska vilka parametrar som måste förändras – och på vilka sätt – för att utifrån en övergripande konstnärlig forskningsidé uppnå en på förhand önskad klingande omgestaltning av det musikaliska innehållet.¹⁷ Sådana förhållningssätt kan tyckas manifestera en både respektlös och alltför subjektiv hållning gentemot den noterade musiken. Men, som musikforskaren Daniel Leech-Wilkinson framhåller, det

16 de Assis 2018 (*Logic of Experimentation*), s. 72.

17 Se gestaltningsexperimenten i kap. 5.2.

är faktiskt omöjligt att på basis av notbilden exakt fastställa vad en komposition uttrycker. I stället för att föreskriva gränser för det som i förhållande till notbilden inte *får* ändras, är det därför mycket intressantare att försöka utröna vad som faktiskt *kan* ändras.¹⁸ Med mina verktyg undersöker jag de klingande effekterna av medvetna – och ibland extrema – förändringar av de musikaliska parametrarna.

Men förändringarna påverkar inte bara parametrarna själva. De har också en stor betydelse för hur vi uppfattar det musikaliska framåtskridandet när vi hör det. Enligt tonsättaren Roger Sessions uppfattar och bedömer vi musikaliska tempi genom den mängd av ansträngning – den *energi* – som krävs för att åstadkomma dem. Och samtidigt är det enligt honom de musikaliska *rörelserna* som präglar såväl våra upplevelser av innehåll som vår känsla av tid.¹⁹ Jag vill gå längre än så. I själva verket är *samtliga* musikaliska parametrar aktivt deltagande i dessa upplevelser. Därför påverkar såväl impulserna av energi som förändringarna av symbolerna i experimenten alla delar i den klingande progressionen. Rörelserna är betydelsefulla också för att de skapar en riktningsverkan i det ljudande skeendet – både på mikro- och makronivå. Av detta skäl är enligt min mening parametriska förändringar grundläggande som verktyg för utforskandet av det potentiella gestaltningsutrymmet.

Den musikaliska gestalten existerar i tiden, men tidslig musikalisk form är enligt Sessions ett *flytande* tillstånd som inte har någonting gemensamt med fast rumslig form.²⁰ Det som musiken och dess rörelser uppväcker inom oss är enligt honom en *känslomässig energi* snarare än specifika känslor.²¹ Och genom detta förhållande är det i den *musikaliska gestalten* och i *tonfallet* som uttrycksfullheten ligger.²² Med den utgångspunkten fokuserar mina

18 Daniel Leech-Wilkinson, *Challenging Performance: Classical Music Performance Norms and How to Escape Them* (2020), 5.1 The actual music and 'the music itself', s. 3 <https://challengingperformance.com/the-book/> [hämtad 2020-09-28].

19 Roger Sessions, *The Musical Experience of Composer, Performer, Listener* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1950), s. 15.

20 Sessions 1950, s. 69.

21 Sessions 1950, s. 24.

22 Sessions 1950, s. 27.

gestaltningsexperiment på vad som *uttrycksmässigt* kan ske när de musikaliska parametrarna medvetet förändras. Parametrikern är ett medel att vidga gestaltningstrymmet. Men parametrikern är också ett medel att utforska det nya utrymmets uttrycksmöjligheter.

Parametrikern är inte knuten till noterad västerländsk konstmusik från en specifik stil, epok eller uppförandepraktisk tradition. Och dess klangliga realisationer rör sig bortom notbildens symboler. Därigenom kan nya konstnärliga uttryck och kunskaper utvinnas som annars svårligen skulle ha erhållits. I linje med förutsättningarna för det parametriska arbetet är trohet mot noterade symboler och anvisningar, kunskap om interpretationstraditioner, kännedom om (då)tidens noterings- och framförandepaxis, hänsyn till konventionsanknutna uppfattningar, stilmässiga hänsyn, antaganden kring tonsättarens musikaliska intentioner eller påverkan från andra artisters gestaltningslösningar alltså *inte* i sig eftersträvansvärda mål för mitt experimenterande. Däremot tar jag mig rätten att utifrån ett rikt material *välja* komponenter för experimenten. Och jag använder mig av ingående historiska källstudier och musikalisk parameteranalys för att bilda mig en informerad uppfattning om tonsättarens tid, liv och musikaliska influenser, samt om de noterade beståndsdelarnas olika grafiska utformningar och sammansättningar. De Assis kallar sådana moment för ”arkeologi” respektive ”genealogi”.²³ Den ökade insikten genom närheten till det undersökta blir då utgångspunkten för mina egna associationer, idéer och infall. Jag använder alltså den erhållna kunskapen för att medvetet upprätta en *friare relation* till notbilden genom att problematisera de noterade symbolerna och utforska deras potentiella konstnärliga innehåll samt *omgestalta* dem i transformeringen till ett klingande skeende.²⁴ De blir därmed en möjlig språngbräda för mina associationer och min kreativa fantasi. Och omgestaltningarna medför därför alltid beslut från min sida om och på vilka sätt parametrarnas egenskaper skall förändras.²⁵ Notbilden öppnar sig därmed mot en mängd olika gestaltningslösningar. Alla förändringar gör jag

23 de Assis 2018 (*Logic of Experimentation*), s. 110.

24 I denna avhandling använder jag aldrig begreppet *problematisering* i vardaglig mening utan använder det – i likhet med de Assis – för att hitta nya konstnärliga infallsvinklar som kan leda till nya musikaliska uttryck och ny kunskap.

25 de Assis 2018 (*Logic of Experimentation*), s. 107.

som konstnär i ett experimentellt syfte. Omgestaltningarna tillåter mig att röra mig bortom notbildens symboler och att kliva över de fiktiva men i praktiken ofta fastlåsende gränserna mellan teoribildningar och praktiskt musicerande. Sådana omgestaltningar ifrågasätter också, genom sin gränsöverskridande karaktär och sin nya kunskapsbildning, bedömningsgrunderna för positiva eller negativa omdömen av musikaliska framföranden.²⁶

Gestaltningsexperimentens design och genomförande är kopplade till min verksyn, mina källstudier och mina analyser. Sammantagna blir de ett *görande* där – med fenomenologen Mikkel Bjørset Tins ord – ett artikulerat betydelseinnehåll blir resultatet av ett avsiktligt formande.²⁷ Enligt honom är görandet ett utforskande som söker mål som är tillräckligt klara för att kunna förnimmas, men samtidigt är tillräckligt oklara för att vara värda att sträva efter. Och innebörderna framträder först när de artikuleras.²⁸ Tin talar här inte specifikt om musik. Men överfört till detta område existerar de oklara men förnimbara målen i experimenten till stor del *bortom* partiturets symboler. Och eftersom symbolerna utgör stumma och statiska reduktioner av fluktuerande klangliga fenomen, blir synen på noteringen och på artistens gestaltningsutrymme avgörande för möjligheterna att vidga gestaltningsutrymmet. I detta sammanhang är det, som Leech-Wilkinson påpekar, problematiskt hur lätt det är att låta sig övertygas om att de noterade parametrarna ådagalägger musikens väsentligaste beståndsdelar – trots att artistens förändringar och tillägg ofta är av vital betydelse för lyssnarupplevelsen.²⁹

1.2.1 Gestaltningsexperimentens praktiska utformning

Till gestaltningsexperimenten sökte jag professionella artister som både har ett intresse för avhandlingens frågeställningar och som dessutom, med gedigna musikaliska erfarenheter, var beredda att aktivt bidra till experimentens

26 de Assis 2018 (*Logic of Experimentation*), s. 111.

27 Han skriver följande: "Meaning is not prior to, nor independent of, our meaningful articulation. It is only in and through articulation that meaning appears. Meaning is not given, it appears through making", i Mikkel B. Tin, "Making and the sense it makes", i *Studies in Material Thinking*, Vol. 9, *Manifesto* (2013,1), s. 1.

28 Tin 2013, s. 3.

29 Leech-Wilkinson 2020, 6.9 Everything is in the score, s. 2.

genomförande. Den konstnärliga nivån och yrkesskickligheten hos dem var nödvändiga för att kunna erhålla den nya kunskapsproduktion som står i fokus för experimenten. Och till min stora glädje svarade de tillfrågade artisterna oreserverat ja till att delta i experimenten. Dessa var Treitler-kvartetten, bestående av primarien Oscar Treitler, violin, Caroline Waldemarsson, violin, Jonna Inge, viola och Filip Graden, violoncell samt sångaren, tonsättaren och forskaren professor Sven Kristersson tillsammans med pianisten och tonsättaren Johan Ullén. Jag har den största respekt för dessa artisters konstnärliga nivå och för deras beredvillighet att med både yrkesskicklighet, entusiasm och konstnärlig kreativitet delta i det utforskande arbetet. De var alla medvetna om förutsättningarna för gestaltningsexperimenten. Dessa innebar dels att alla experiment spelades in och redigerades för att medfölja avhandlingen, dels att experimenten ibland kunde innebära att frambringa extrema ljud, obalanserade samklanger eller överdrivna uttryck i de musikaliska parametrarna. Jag hade också förmånen att få arbeta med inspelningsteknikern Johan Hyttnäs som med sin mångåriga professionella erfarenhet av kvalificerade musikinspelningar och med sitt engagemang under både inspelningar och redigeringar aktivt deltog i gestaltningsexperimenten.

I dessa experiment testades praktiskt de parametriska verktygens konstnärligt-kreativa potential. Där laborerade jag såväl med av mig utformade och utskrivna förändringar av notbildens symboler som med riktade impulser av energi mot parametrarna under musicerandet. De medverkande artisternas egna reaktioner och verbala inspel under arbetet var inte centrala för avhandlingens utformning och resultat, även om gemensamma diskussioner och iakttagelser under pågående arbete i flera fall redovisas. Eftersom experimenten inte heller syftade till ett slutligt framförande av musiken – varken i sin helhet eller i form av utsnitt ur den, utgjorde de snarare ett konstnärligt informerat laborerande med en teknik som kan möjliggöra utvecklandet av ny kunskap, nya konstnärliga uttryck och nya vägar i det musikaliska utforskandet.³⁰

Jag valde avsiktligt att i experimenten utgå från musik som inte tillhör standardrepertoaren och inte heller i nämnvärd utsträckning finns tillgänglig i inspelad form. Genom åren har jag ur olika aspekter ingående arbetat med

30 Se även Bart Vanheckes definition av ”experiment in art” i kap. 1.3 Tidigare forskning.

musik av den svenske tonsättaren *Ludvig Norman* (1831–1885), vars musik idag endast undantagsvis hörs vid konserter eller på inspelningar. Därvid har jag funnit den vara av en hög konstnärlig kvalitet och med en komplexitet i fakturen som i många fall möjliggör – och inte sällan fordrar – ett självständigt tänkande i gestaltungsarbetet. Kunskapen om *allmänna* framförandepraktiska frågor kring musik från Normans tid fördjupas visserligen kontinuerligt genom både forskning, konserter och inspelningar.³¹ Men detta är en helt annan sak än interpretationstraditioner av *enskilda verk* – i synnerhet av tonsättare vars musik inte tillhör kanon. Sådana traditioner – eller avsaknaden av dem – kan därför vara av yttersta betydelse för många artisters gestaltning av dem idag.³² Det faller sig därför naturligt att två haltfulla men sällan framförda verk av Norman utgör de musikaliska materialen för mina gestaltningsexperiment. Jag använde Andante-satsen ur hans Stråkkvartett i E-dur op. 20 från 1855 och hans sång ”Månestrålar” ur *Tolv sånger* op. 49 från 1877. Kvartettsatsen föreligger endast i en tryckt version och autografen går ej att uppbringa. ”Månestrålar” finns däremot både i autograf, originaltryck och två senare särtryck. Därför gör jag i analysen också jämförelser mellan de olika versionerna av sången i avseende på parametrarnas utformning.

31 De konstnärliga variationerna i mål och inriktning kan dock vara betydande även mellan generationskamrater. Redan elementära jämförelser mellan samtida tonsättare visar detta – exempelvis mellan Wagner (1813–1883) och Charles-Valentin Alkan (1813–1888) eller mellan Anton Webern (1885–1945) och Ture Rangström (1884–1947).

32 Det föreligger en väsentlig skillnad mellan generella interpretationstraditioner av musik skriven i en viss stil från en viss tid och interpretationstraditioner av *enskilda verk*. De förra är en sig ständigt förändrande – och därmed levande – del av vårt kulturarv, vår utbildning och vårt deltagande i musiklivet. De senare berör endast vissa verk, främst så kallade standardverk. Dessa framförs ofta vid konserter och finns dessutom ständigt tillgängliga genom ett stort antal professionella inspelningar. Därför har det genom decennierna, på gott och ont, inte sällan utvecklats ”vedertagna” interpretationstraditioner av dem parallellt med de genom tiderna fluktuerande *allmänna* interpretationstraditioner. Att jag tar upp denna problematik här beror *inte* på att den omfattande litteraturen kring interpretationsfrågor av västerländsk konstmusik från olika tider skulle ha bäring på den huvudsakliga inriktningen i denna avhandling. Däremot var det inför mina gestaltningsexperiment synnerligen angeläget att de medverkande artisterna var så opåverkade som möjligt av hörselminnen från andras gestaltningsversioner. Lika betydelsefull var deras öppenhet inför den medvetna problematiseringen av den för dem okända notbilden. Genom att konstnärligt laborera med mina parametriska förändringar av symbolerna kunde därmed nya klangliga förhållningssätt till dem undersökas.

Inför det praktiska arbetet med gestaltningsexperimenten utformade jag ett antal nedskrivna experiment som fokuserar på riktade impulser av energi och deras inverkan på olika musikaliska parametrar. Varje experiment har sin egen angivna bevekelsegrund och en beskrivning av det tänkta utförandet. Omgångarna inleddes med repetitionspass där jag presenterade bevekelsegrunderna för varje experiment. Under de klangliga realiseringarna av dem utforskades gestaltningsutrymmets tänjbarhet genom att artisterna fick söka sig mot extrema lösningar, dels genom mina utskrivna förändringar av notbilden, dels genom improvisationer med utgångspunkt i mina instruktioner. Jag undersökte vad som i konstnärligt hänseende inträffar om artistens impulser – på utvalda ställen och med olika intensitet – riktades mot några av parametrarna A, B, C, D etcetera, eller mot alla. De gestaltningsmässiga lösningarna fick därigenom delvis nya utgångspunkter genom att parametrarnas egenskaper och deras inbördes relationer förändrades. Omgestaltningarna gav möjligheter att avsiktligt gå utöver vad som skulle kunna tänkas ligga inom ramen för upphovsmannens kontext, och att överskrida de uttalade eller underförstådda gränser som konventionella arbetsmetoder ofta sätter.

I arbetet med *stråkkvartettsatsen* fokuserade experimenten på *enstaka* parametrar. Ibland experimenterade jag också med enbart delar av satsen eller med ett begränsat antal takter där jag undersökte den effekt valda förändringar av just dessa parametrar fick för det klangliga förloppet. Varje experiment hade en egen, av mig förändrad, notbild utifrån de parametrar som skulle undersökas. Min roll i denna process liknade dirigentens, där verbal information under instuderingsfasen och gestiska impulser under framförande- och inspelningsfasen i hög grad påverkade det ljudande skeendet.

I arbetet med *"Månestrålar"* var arbetssättet delvis ett annat. Här stod helheten i centrum och varje experiment berörde därför sången från första till sista takten. Dessutom var flera parametrar involverade i impulsarbetet. Och impulserna styrdes av mina övergripande konstnärliga idéer om utförandet. De flesta av mina förslag till dessa experiment hade endast en skriftlig beskrivning av den önskade utgångspunkten för artisterna, och bara tre av dem hade en av mig skriftligt utformad ny notbild. Jag förde också in ett lateralt perspektiv i experimenterandet där även fria associationer hos artisterna utifrån notbilden, och det som av dem uppfattades bortom den, kunde få ett inflytande på det klingande materialet. Med det som kan anas *bortom*

notbildens symboler avser jag i denna text dock *inte* tonsättarens förmodade men obestämbara och obevisbara intentioner som föregick notationen, utan något som genom artistens kreativa associationer bara kan utvecklas och framträda i klanglig gestalt under transformeringen av de grafiska symbolerna till ett ljudande skeende.

I båda verken utforskades vad som i konstnärligt hänseende sker om artisternas impulser medvetet och med olika styrka riktas mot parametrarna. Men i experimenten med ”Månestrålar” undersökte jag dessutom effekterna av att artisterna här fick möjligheter att under de klingande realisationerna röra sig långt ut mot extrema gestaltungs-lösningar. Detta tillvägagångssätt genererade både kraftigare impulser mot parametrarna och ett bredare riktningsspektrum. I flera av experimenten uppmuntrade jag dessutom artisterna att improvisera fram sina stämmor. För vissa experiment var improvisationerna till och med en förutsättning för genomförandet. Alla gestaltningsexperiment spelades in och redigerades av mig och vår musiktekniker. Under arbetet med ”Månestrålar” manipulerade vi två dessutom ett av experimenten genom förändringar av olika slag i ljudbilden under efterarbetet i studio.

I gestaltningsexperimentens samtliga moment före, under och efter inspelningarna påverkade jag således aktivt de noterade parametrarnas egenskaper och inbördes samband. De rekonfigurationer som blev resultatet av mina och de övriga artisternas impulser, liksom inlemmandet av musikaliska material, idéer och förhållningssätt vilka *inte* hänförde sig till notbildens symboler, genererade bland annat nya musikaliska uttryck samt förändringar i agogik, tonfall, intensitet och höjdpunkter inom de musikaliska perioderna. Gestaltningsexperimenten blev i praktiken också ett utforskande av potentialen hos parametrikerna som verktyg för att vidga det potentiella gestaltungsutrymmet. Mina olika funktioner i och kring dessa experiment – inklusive som bedömare av experimentens konstnärliga utfall – skulle sammantagna kunna sammanfattas i begreppet *gestaltungsregissör*.

1.3 Tidigare forskning

Detta avsnitt är en forskningsöversikt gällande avhandlingens huvudsakliga fält. Först gör jag en översikt av olika verksyner under 1900-talet i relation till artistens möjligheter till medskapande. Den är inte i första hand kronologisk,

utan visar rörelsen från en rent texttrogen inställning till en syn där artistens gestaltungsutrymme genom en förändrad verksyn radikalt har vidgats.³³ Därefter presenterar jag ett antal olika forskningsprojekt inom konstnärlig forskning om den utövande artistens gestaltungsutrymme. Slutligen följer en översikt av forskningsläget beträffande tonsättaren och dirigenten Ludvig Norman (1831–1885). De redovisade texterna behandlar såväl hans konstnärliga profil som hans mångskiftande insatser för det svenska musiklivet.

1.3.1 Verksyner i relation till artistens gestaltungsutrymme

Filosofen Lydia Goehr beskriver i *The Imaginary Museum of Musical Works* hur verk inom den västerländska konstmusiken från tiden kring sekelskiftet 1800 och framåt alltmer kom att ses som *självständiga* konstnärliga skapelser.³⁴ Utvecklingen gav i sin tur upphov till en rad frågeställningar rörande förhållandena mellan tonsättarens noterade symboler och deras klingande manifestationer. Begrepp som verketrohet (*Werktreue*) och texttrohet (*Texttreue*) blev nu företeelser att som artist ta ställning till.³⁵ Denna gränsdragningsproblematik, liksom forskningen kring hur man ontologiskt skall kunna identifiera musikaliska verk, har under de senaste dryga hundra åren genererat en rik flora av uppfattningar. Mest näraliggande för denna avhandling är diskussionerna kring vilken inverkan olika uppfattningar om verksyn har på *möjligheterna för artistens medskapande* under det gestaltande arbetet.

En extrem – men ändå ibland uttalad – hållning är att verkets noterade struktur i sig själv *är* verket. Företrädare för denna renodlade syn fanns under 1900-talets första hälft bland flera namnkunniga tonsättare. Strax efter sekelskiftet 2000 framlade filosofen Stephen Davies en friare men ändå närbesläktad hållning i sin bok *Musical Works & Performances: A Philosophical Exploration*. Artisten tillerkänns där ett visst gestaltungsutrymme, men det måste enligt textens resonemang ändå alltid finnas ett tydligt orsakssamband

33 För mer ingående diskussioner kring olika förhållningssätt till det musikaliska verket och det kreativa utrymme för artisten som blir en följd av respektive verksyn ber jag att få hänvisa till kap. 2.

34 Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works* (Oxford: Oxford University Press, 1992/1997).

35 Goehr 1992/1997, s. 231.

mellan gestaltningen och tonsättarens ”verkbestämmande intentioner”.³⁶ Andra har valt att problematisera förhållandet mellan notationen och dess klangliga manifestationer, bland annat genom idén om ett oföränderligt verk som *inte* är identiskt med sina framföranden. På 1910-talet beskrivs exempelvis, i boken *Sketch of a New Esthetic of Music* av pianisten och tonsättaren Ferruccio Busoni (1866–1924), verket som en abstrakt och oförstörbar idé. Den existerar både inom och bortom tiden. Enligt denna tankemodell blir både tonsättarens notbild och artistens klingande framföranden *transkriptioner* av idén. Men inga transkriptioner – oavsett vilka friheter dessa tar sig – kan utplåna den, för idén är alltid intakt och fullkomlig.³⁷ Ett liknande synsätt finns i filosofen Roman Ingardens bok *Ontology of the Work of Art*. Där hävdas att verket efter sin tillblivelse fortsätter att för all framtid existera som precis samma verk.³⁸ Alla beståndsdelar i ett verk existerar därför samtidigt så snart detta har fullbordats.³⁹ Och det medför att verket – till skillnad från sina enskilda framföranden – inte är rumsligt förankrat.⁴⁰ Gåttfullheten i relationen mellan det beständiga men undflyende verket och dess rumsliga materialiseringar understryks i artikeln “Musical Works: Ontology and Meta-Ontology” av filosofen Julian Dodd. Där framhålls de betydande svårigheterna att entydigt identifiera ett musikaliskt verk, men texten vidhåller ändå att verket i sin helhet framträder för åhörarna vid varje klingande förekomst av det.⁴¹

Med uppfattningen att det är artistens reflektioner och medskapande som skänker innebörder åt det vi upplever förflyttas avsiktligt tyngdpunkten

36 Stephen Davies, *Musical Works & Performances: A Philosophical Exploration* (Oxford: Clarendon Press, 2001, reprinted 2007), s. 5.

37 Ferruccio Busoni, *Sketch of a New Esthetic of Music*, translated from the German by Dr. Th. Baker (New York: Schirmer, 1911), s. 17–18.

38 Roman Ingarden, *Ontology of the Work of Art*, translated by Raymond Meyer with John T. Goldthwait (Athens: Ohio University Press, 1989), s. 6.

39 Ingarden 1989, s. 10–11.

40 Ingarden 1989, s. 12.

41 Julian Dodd, “Musical Works: Ontology and Meta-Ontology”, i *Philosophy Compass* 3/6, *Journal Compilation* vol. 3, issue 8 (2008), s. 1113.

mellan verk och gestaltning närmare artistens gestaltningsprocess.⁴² Ett genom detta tänkesätt vidgat gestaltningsutrymme behöver dock inte förminska notbildens betydelse. Varje framförande kan i stället ses som en *version* av verket. Filosofen Peter Kivy för fram denna tanke i sin bok *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*. Han menar dessutom att tonsättarna ofta är fullt *medvetna* om detta förhållande mellan ett verk och dess ljudande realiseringar.⁴³

Ytterligare ett steg på vägen mot ett vidgat gestaltningsutrymme tas i musikforskaren John Rinks artikel ”The (F)utility of Performance Analysis”. Där ses verket som en i första hand *mental konstruktion*, vars noterade strukturer inte är något annat än en rad möjliga uttydda samband mellan det musikaliska materialets olika element och parametrar. Strukturerna betraktas därför som *processer* snarare än som arkitektur.⁴⁴ Andra texter, bland dem musikforskaren Richard Taruskins *Text & Act. Essays on Music and Performance*, regissören och performance-forskaren Richard Schechners *Performance Theory*, pianisten och musikforskaren Mine Doğantan-Dacks ”Philosophical Reflections on Expressive Music Performance” samt filosofen Stan Godlovitchs *Musical Performance. A Philosophical Study*, väljer att – med vissa nyansskillnader – medvetet tona ned notbildens betydelse för det klangliga resultatet.⁴⁵

Ännu ett steg i rörelsen mot ett vidgat gestaltningsutrymme är att som artist under den kreativa processen kunna tillåta sig att *förändra själva notbild*. I musikforskaren Roy Howats kapitel ”What do we perform?” framhålls att sådana ingrepp kan vara nödvändiga. Argumentet för detta är här dock att förändringarna krävs för att i möjligaste mån komma nära det artisen efter ingående studium av tonsättare och verk uppfattar som den aktuella

42 Exempel på detta synsätt finns bland annat hos Hans-Georg Gadamer och Günter Figal, se kap. 2.1.2.

43 Peter Kivy, *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1995), s. 272.

44 John Rink, ”The (F)utility of Performance Analysis”, i *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice, 2. Disciplinary and Methodological Issues*, ed. Mine Doğantan-Dack (London: Routledge, 2015), s. 129.

45 För mer detaljerade redogörelser, vänligen se kap. 2.1.2–2.1.3.

upphovspersonens tonspråk.⁴⁶ En mer radikal syn företräds i musikforskaren Nicholas Cooks artikel "Between Process and Product: Music and/as Performance". Där förordas att partituret bör ses som ett *manus* snarare än som en text.⁴⁷ Som sådant öppnar det för både fristående förändringar och självständiga improvisationer från artistens sida. Verkets noterade symboler kan då stimulera till gestaltningar som till och med går *emot* den grafiska strukturen.⁴⁸ En liknande hållning framträder hos Leech-Wilkinson. Han ser den grafiska notationen som alltför otillräcklig för att i detalj kunna specificera ett musikaliskt framförande. Det är därför alltid *artisten* som genom sin gestaltning förmedlar en övertygande upplevelse.⁴⁹ Denna frihet emanerar ur artistens möjligheter att röra sig såväl inom som utom alla slags begränsningar – både ideologiska och kontextuellt förankrade.⁵⁰ Ett steg mot en faktisk upplösning av den noterade strukturens betydelse tas i filosofen Bruce Ellis Bensons bok *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*. Texten utgår från uppfattningen att musik är en i grunden improvisationsbaserad verksamhet.⁵¹ Därigenom *förändras oupphörligt* ett musikverks identitet genom artisternas medskapande. Det vi i dagligt tal kallar verk definieras därför här som en musikalisk struktur i ständig utveckling.⁵²

I de Assis bok *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic research* föreslås helt resolut att begreppet "musikaliskt verk" måste omdefinieras och utvidgas. Ett sådant skall då förstås som komplexa konglomerat av ting och intensiteter med ett oräkneligt antal komponenter

46 Roy Howat, "What do we perform?", i *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*, ed. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), s. 4.

47 Nicholas Cook, "Between Process and Product: Music and/as Performance", i *MTO – a Journal of the Society for Music Theory*, vol. 7, nr 2, April 2001, §16.

48 Cook 2001, §22, s. 7.

49 Leech-Wilkinson 2020, 6.3 You must play structure, s. 1.

50 Leech-Wilkinson 2020, 6.19 Conclusion: Why do we maintain these delusions?, s. 2.

51 Bruce Ellis Benson, *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music* (Cambridge: Cambridge University Press 2003), s. 123.

52 Benson 2003, s. 147.

förutom de i notationen angivna.⁵³ De i ett verk ingående beståndsdelarna är därmed inte en gång för alla fastställda. Snarare är de entiteter stadda i ständig förändring.⁵⁴ Denna problematisering av verkbegreppet hjälper oss enligt de Assis att arbeta konstnärligt även med musikaliska beståndsdelar *bortom* notationens grafik.⁵⁵

Som vi har sett hänger synen på verkets noterade symboler intimt samman med synen på gestaltningsutrymmet för artisten. Men verksynen kan också ha beröringspunkter med utvecklingen av kontextuellt baserade interpretationstraditioner. Sådana traditioner – liksom bristen på dem – kan spela en stor roll för hur musik framförs. I denna avhandling är dock varken forskning om generella interpretationstraditioner av musik skriven i en viss stil från en viss tid eller om interpretationstraditioner av enskilda verk föremål för mitt intresse, eftersom jag här varken eftersträvar kunskap om generella och kontextuellt förankrade gestaltningsslösningar eller kunskap om andra artisters vägval vid framföranden av enskilda verk.

För verk som tillhör kanon kan framväxta interpretationstraditioner av enskilda verk påverka såväl synen på verken själva som på framföranden av dem. Anna Scott har i *Romanticizing Brahms: Early Recordings and the Reconstruction of Brahmsian Identity* undersökt hur sådana traditioner över tid har format den gängse bilden av Normans samtida kollega Johannes Brahms (1833–1897) och karaktären på hans verk, liksom hur den härigenom utvecklade uppfattningen påverkar gestaltningarna av hans musik.⁵⁶ Den allmänna bilden idag av Brahms musik som ”måttfull” och ”kontrollerad” i sina uttryck, motsägs enligt Scott av hur samma musik framförs i tidiga nittonhundratalsinspelningar med pianister kopplade till kretsen kring honom och Robert Schumann. Hon ställer frågan vad som händer med vår förståelse av Brahms musikaliska identitet om den estetiska ideologin bakom de moderna ”kontrollerade” uttrycken vid framföranden problematiseras. Scotts forskning utgår visserligen inte primärt

53 de Assis 2018 (*Logic of Experimentation*), s. 25.

54 de Assis 2018 (*Logic of Experimentation*), s. 72. Han använder här begreppet *fluid entities*.

55 de Assis 2018 (*Logic of Experimentation*), s. 13.

56 Anna Scott, *Romanticizing Brahms: Early Recordings and the Reconstruction of Brahmsian Identity*, doktorsavhandling (Leiden University 2014), <http://hdl.handle.net/1887/29987>.

från notbildens symboler, men problematiseringen medför ändå en förändring av hennes syn på utgångspunkterna för gestaltningar av Brahms pianomusik – och därigenom möjliggörs ett vidgande av gestaltningsutrymmet.

Den friare synen på såväl verkets identitet och egenskaper som artistens gestaltningsutrymme utvecklades under andra hälften av 1900-talet genom många filosofers, forskares och musikers bidrag – om än inte som en rak och konsekvent linje från den ena ytterligheten till den andra. Men dessutom fanns under samma tid en process som utan teoretiska argument verkade i delvis motsatt riktning – det vill säga mot en situation där notbildens roll i olika avseenden förstärktes på bekostnad av artistens konstnärliga frihet. Denna process emanerade, enligt musikforskaren Robert Philips *Early recordings and musical style. Changing tastes in instrumental performance 1900–1950*, ur den genom åren alltmer raffinerade inspelningstekniken. Den medförde i praktiken ökade krav på en gestaltningsmässig enhetlighet mellan olika tagningar, och premierade därigenom teknisk precision och uttrycksmässig homogenitet framför gestaltningsmässig variation vid inspelningstillfällena.⁵⁷ Inspelningarna möjliggjorde också att gång på gång lyssna på exakt samma version av ett verk. Enligt Taruskins *Text & Act. Essays on Music and Performance* blev en konsekvens av denna tekniska utveckling att musiken så småningom *objektifierades*. Och de genom inspelningarna för alltid fixerade versionerna blev för många lyssnare så småningom liktydiga med verket självt.⁵⁸ På detta sätt kom alltså verksynen att påverkas av faktorer som inte primärt hade att göra med filosofiska eller musikteoretiska resonemang. De växte i stället fram genom nya möjligheter och begränsningar sprungna ur de förutsättningar som de tekniska innovationerna implicerade.

1.3.2 Konstnärlig forskning om den utövande artistens gestaltningsutrymme

Konstnärlig forskning är som forskningsområde tämligen nytt. Men redan innan det utvecklades till en akademisk disciplin hade många musiker rört sig

57 Robert Philip, *Early recordings and musical style. Changing tastes in instrumental performance 1900–1950* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), s. 229.

58 Richard Taruskin, *Text & Act. Essays on Music and Performance* (New York: Oxford University Press, 1995), s. 353–354.

inom detta fält i sina gestaltungsarbeten. Min lärare, dirigenten och tonsättaren Siegfried Naumann, var en av dem. I sin bok *OPUS 37. Studier för unga dirigenter och andra interpretörer* samlade han många av sina genomarbetade tankar kring gestaltungsfrågor med utgångspunkt i det musikaliska materialet.⁵⁹ Och han kombinerade i sin egen undervisning ett oerhört analytiskt detaljarbete i tolkningen av partiturens symboler med långtgående krav på musikalisk kreativitet. De *musikaliska parametrarna* var för honom alltid en självklar utgångspunkt i denna konstnärliga process. Varje ton i ett partitur bedömdes, vägdes i förhållande till andra toner och utfördes med hänsyn till bland annat frekvens, tid, dynamik, klangfärg och artikulation.

Just det medvetna och avsiktliga *utforskandet* av artistens estetiska universum – det vill säga denna persons samlade estetiska kunskaper och insikter – definieras i tonsättaren och musikforskaren Bart Vanheckes kapitel “Experimental Exploration and Expression of an Aesthetic Universe” som konstnärlig forskning.⁶⁰ Jag tolkar inte hans hållning som uttryck för ett inåtvänt undersökande. Snarare ser jag den som ett sätt att ringa in *utgångspunkten* för utvecklandet av varje artists konstnärliga forskning – även en gränsöverskridande sådan. Utforskandets syfte är, enligt Vanhecke, att erhålla ny kunskap eller att förändra en redan existerande sådan. Denna process kan även fordra eller orsaka en *utvidgning* av det estetiska universumet, vilket innebär att den konstnärliga forskaren (*artist-as-researcher*) då beträder dittills oprövade vägar.⁶¹ Med min terminologi utvidgas då gestaltungsutrymmet. Även den rent *experimentella* dimensionen inom den konstnärliga forskningen tas upp i artikeln. Här urskiljs tre slag av konstnärligt experimenterande – ”*for art*”, ”*through art*” och ”*in art*”.⁶²

59 Siegfried Naumann, *OPUS 37. Studier för unga dirigenter och andra interpretörer*, Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 67 (Stockholm: Kungl. Musikaliska akademien, 1991).

60 Bart Vanhecke, “Experimental Exploration and Expression of an Aesthetic Universe”, I *Artistic Experimentation in Music: An Anthology* (Leuven: Leuven University Press, 2014), s. 94.

61 Vanhecke 2014, s. 95. Med utgångspunkt i ett citat av den rumänske dramatikern Eugène Ionesco hävdar Vanhecke att uttryckandet av ett estetiskt universum i konstnärlig praktik inte utgör en [spegel]bild av världen, utan befinner sig *inuti* denna bild. Som ett exempel på komponerande enligt detta koncept nämner han sitt eget projekt, det femsatsiga *A l'image du monde*. Se Vanhecke 2014, s. 101.

62 Vanhecke 2014, s. 95.

Det första slaget – riktat mot det konstnärliga området, men inte av konstnärligt slag i sig självt – använder sig av (natur)vetenskapliga metoder beträffande hypoteser, möjliga lösningar och bekräftelser av hypoteserna med hjälp av genomförda försök.⁶³ Det andra inbegriper *nya former* för konstnärliga uttryck och estetiska idéer, och kan resultera i nya kompositoriska eller framförandemässiga tillvägagångssätt. Det tredje berör inte i första hand det konstnärliga uttrycket, utan är främst ett konstnärligt utforskande utgående från tankeexperiment, där såväl ny kunskap som nya modeller för utforskandet kan utvecklas. Resultaten av experimenterande enligt det andra och tredje slaget blir enligt texten ”experimentella idéer” och ”experimentella verktyg”.⁶⁴

Det finns dock inga entydiga förklaringar till vad det experimentella i *experimentell musik* egentligen står för. Artikeln ”Five Maps of the Experimental World” av Bob Gilmore ger oss exempelvis fem definitioner med delvis andra utgångspunkter än de som presenteras i Vanheckes artikel.⁶⁵ Begreppet kan enligt denna text innebära införandet av helt nya element i musiken eller att resultatet av experimenterandet inte kan förutses. Det kan också innebära ett närmande till naturvetenskapernas sätt att experimentera under kontrollerade former. Begreppet kan därutöver referera till 50-, 60- och 70-talens experimentella musik. Men det experimentella kan också, enligt Gilmore, helt enkelt stå för den nya musik som inte är avant-garde.⁶⁶

I stället för att använda termen ”experimentell” som en genrekategorisering föreslås i artikeln ”From Experimentation to Construction” av tonsätaren och improvisatören Richard Barrett att ”experimentell” som begrepp

63 Artikeln ”Explosive Experiments and the Fragility of the Experimental” av Goehr beskriver på liknande sätt hur begreppet *experiment* inom såväl den naturvetenskapliga som den samhällsvetenskapliga forskningen ofta implicerar ett förfarande där planeringen sker i förväg, tydliga mål är fastställda, optimala betingelser eftersträvas och eventuella avvikelser teoretiseras och kontrolleras. Se Lydia Goehr, ”Explosive Experiments and the Fragility of the Experiment”, *Experimental Affinities in Music*, ed. Paulo de Assis (Leuven: Paulo de Assis and Leuven University Press, 2015), s. 22.

64 Vanhecke 2014, s. 95–96.

65 Bob Gilmore, ”Five Maps of the Experimental World”, i *Artistic Experimentation in Music: An Anthology*, ed. by Darla Crispin and Bob Gilmore (Leuven: Leuven University Press, 2014).

66 Gilmore 2014, s. 25–28.

används *i relation till den kreativa musikaliska praktiken*.⁶⁷ Den experimentella processen riktar sig enligt texten mot *upptäckter* kring [den musikaliska] fantasins beskaffenhet. Detta kan få vittgående konsekvenser, eftersom frågeställningar kring kreativitetens och fantasins väsen leder till frågeställningar kring den mänskliga medvetenheten och därigenom till ontologiska outgrundligheter som sammanfaller med både filosofi och grundläggande vetenskap.⁶⁸ Texten betonar den unika frihet som ett sådant musikaliskt experimenterande kan innebära – en frihet som ytterst sällan är möjlig att uppnå i andra sammanhang.⁶⁹ Föga förvånande definierar Barrett *improvisation* som en kompositionsmetod.⁷⁰

Ett liknande förhållningssätt till experimentella processer och upptäckter återfinns i artikeln ”Intuition, Hexis [tillstånd, disposition], and Resistance in Musical Experimentation” av musikforskarna Kathleen Coessens & Stefan Östersjö.⁷¹ Men där betonas att upptäckterna och deras [konstnärliga] potential möjliggörs genom tillgängliggörandet av det komplexa och mångskiftande utrymme som existerar mellan det uppenbara (the explicit) och det outtalade (the tacit). Detta sker enligt texten i ett *övergångstillstånd* där såväl tanke och handling som det förväntade och det oförutsebara möts.⁷² Och det sker med

67 Richard Barrett, ”From Experimentation to Construction”, i *Artistic Experimentation in Music: An Anthology*, ed. by Darla Crispin and Bob Gilmore (Leuven: Leuven University Press, 2014), s. 105.

68 Barrett 2014, s. 106.

69 Barrett 2014, s. 107. Ett utmärkande drag för det experimentella förhållningssättet i den kreativa musikaliska praktiken är, enligt Barrett, att det fordrar ett slags kontinuitet över tid. Han liknar arbetssättet vid det som kan utföras i ett laboratorium, där olika projekt får möjlighet att äga rum inom ett långsiktigt kollektivt program för utforskande och som därigenom kan generera nya *upptäckter*. Se Barrett 2014, s. 107. På ett sådant sätt har han arbetat med sitt eget verk *Construction* där inriktningen har varit ”förhållandet mellan utopiskt tänkande och verklighet”, och där verket är resultatet av en lång experimentell process. Se Barrett 2014, s. 109.

70 Barrett 2014, s. 107.

71 Kathleen Coessens & Stefan Östersjö, ”Intuition, Hexis, and Resistance in Musical Experimentation”, i *Artistic Experimentation in Music* (Leuven: Leuven University Press, 2014).

72 Coessens & Östersjö 2014, s. 366.

musikernas egenskaper och dispositioner (hexis) som länkar mellan de intuitiva insikterna och strävan mot det okända.⁷³

Ytterligare en unik egenskap hos den konstnärliga forskningens experimenterande lyfts fram i artikeln ”Experimental Art as Research” av tonsättaren och performance-artisten Godfried-Willem Raes.⁷⁴ Där hävdas att det föreligger en avgörande skillnad mellan den naturvetenskapliga och den konstnärliga forskningen beträffande de genom experiment erhållna *resultaten*. Den senare – med Raes formulering: den ”experimentella konsten” – behöver inte *bevisa* något. Dess uppgift är i stället att *uppenbara och utvidga konstnärliga möjligheter*, liksom att *övertyga* åhörarna om det ljudande resultatet.⁷⁵

I sin introduktion till antologin *Experimental Affinities in Music* framhåller de Assis betydelsen av att i musiksammanhang skilja på de två begreppen *experiment* och *experimentell*. Enligt denna text innebär en *experimentell attityd* en (bered)villighet att oupphörligt förändra sina idéer och praktiker samt att tillåta sig oförutsägbara omgestaltningar av musiken.⁷⁶ Utgående från en formulering ur artikeln ”Experimentelle Ästhetik: Arbeit an den Grenzen des Sinns” av filosofen Ludger Schwarte menar de Assis att denna typ av estetiskt experimenterande emanerar ur ett konstnärligt förfarande där man *bryter med, upphäver eller överskrider parametrarna i en given estetisk praxis*.⁷⁷ Dessa experiment är enligt Schwarte utforskande processer riktade mot ett område av icke-vetande.⁷⁸ Ett praktiskt exempel på sådana överskridanden är det fleråriga, och av de Assis ledda, projektet *Diabelli Machines*. Detta utgörs av en serie framföranden med olika ensembler

73 Coessens & Östersjö 2014, s. 370.

74 Godfried-Willem Raes, ”Experimental Art as Research”, i *Artistic Experimentation in Music: An Anthology*, ed. by Darla Crispin and Bob Gilmore (Leuven: Leuven University Press, 2014).

75 Raes 2014, s. 58.

76 Paulo de Assis, ”Introduction”, i *Experimental Affinities in Music*, ed. Paulo de Assis (Leuven: Paulo de Assis and Leuven University Press, 2015), s. 7.

77 de Assis 2015, s. 7. Se Ludger Schwarte, ”Experimentelle Ästhetik: Arbeit an den Grenzen des Sinns”, i *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 57 (2) (2012), s. 187.

78 Schwarte 2012, s. 187. ”Das Experiment arbeitet mit einem Nichtwissen [...]”.

(inklusive live-elektronik), föreläsningar, artiklar och installationer, vilka alla på olika sätt problematiserar Ludwig van Beethovens Diabelli-variationer op. 120 från 1823. Syftet är att ifrågasätta vedertagna föreställningar om musikalisk gestaltning samt att med en experimentell attityd skapa nya konstnärliga praktiker och nya tänkesätt för att därigenom kunna utforska nya musikaliska möjligheter.⁷⁹ de Assis menar att detta arbetssätt främjar utforskandet av innovativa sätt att framföra äldre tiders musik – ”making the unthinkable thinkable”.⁸⁰

Det gränsöverskridande perspektivet i *Diabelli Machines* genomsyrar hela projektet. Interaktionen mellan konstnärligt gestaltande och strukturellt analytiska perspektiv är annars inte alltid en självklarhet. Den *musikaliska analysens roll* för gestaltningens inriktning och utformning kan dessutom ta sig olika uttryck beroende på hållningen gentemot notbildens symboler. Musikforskaren Ingmar Bengtsson menar i sin artikel ”Musikanalys och den uttrycksbärande rörelsen” exempelvis att analysens ”alla iakttagelser, påståenden, slutsatser, förklaringsförsök och tolkningsmoment etc. måste vara tydligt och insiktsfullt *förankrade i [...] verkets struktur*”.⁸¹ Hållningen utgår från hans övertygelse att ”det är de strukturella egenskaperna i vid mening (alltså inklusive t.ex. klangfärger), som är uttrycksbärande, och det är exekutörens huvuduppgift att gestalta den uttrycksbärande tonande strukturen.”⁸² I musikteoretikern Anders Tykessons *Musik som handling. Verkanalys, interpretation och musikalisk gestaltning* är utgångspunkten likartad, men enligt denna text måste analysen utgå från musiken som klingande verklighet – det vill

79 Paulo de Assis, *Experiment versus Interpretation. Exploring New Paths in Music Performance for the 21st Century, Diabelli Machines*⁶, 2016, <https://musicexperiment21.eu/contact/diabelli-machines/> (ur inspelad föreläsning, Orpheus Institute i Gent 10 november 2016) [hämtad 2021-02-27].

80 de Assis 2016, ur inspelad föreläsning, Orpheus Institute i Gent 10 november 2016.

81 Ingmar Bengtsson, ”Musikanalys och den uttrycksbärande rörelsen”, i *Musik, oplevelse, analyse og formidling*, red. Frede V. Nielsen och Orla Vinther (Egtved: Edition Egtved, 1988), s. 110. Jag är medveten om att varken Bengtsson eller Cook kan betraktas som typiska företrädare för konstnärlig forskning. Men jag har valt att ha med deras tankar i detta sammanhang för att de har betydelse för mitt övergripande resonemang.

82 Bengtsson 1988, s. 110.

såga utifrån musikerperspektivet – och får därigenom en tolkande karaktär.⁸³ Med ett direkt ifrågasättande av de noterade strukturernas överskuggande inflytande på gestaltningarnas klangliga utformning kan dock nya konstnärliga förhållningssätt etableras och nya klangliga resultat utforskas. Enligt Leech-Wilkinson bygger musikalisk analys ofta på antagandet att det som är noterat i ett partitur också utgör det innehållsligt mest betydelsefulla. Men det kan, enligt honom, lika väl bara förhålla sig så att parametrar som exempelvis tonhöjd och tidslängd är de lättaste att notera.⁸⁴ I Nicholas Cooks *A Guide to Musical Analysis* varnas till och med för risken att analysen i sig blir ett självändamål och att musiken får bevisa analysmetodens riktighet, snarare än att analysen blir ett medel för att kasta ljus över musiken.⁸⁵ Liknande tankegångar presenteras i Joel Lesters artikel ”Performance and analysis: interaction and interpretation”. Där förordas därför en relativisering i synen på förhållandet mellan analysen av notbilden och det klingande framförandet. Enligt texten borde även musikers ljudande gestaltningar och andra analytikers resultat integreras i den analytiska processen – även om dessa skulle avvika från de egna analyserna. Skillnaderna resultaten emellan kan då ses som *olika interpretationer* av samma musik.⁸⁶ Sådana interaktioner mellan analys och musikaliskt framförande undersöks bland annat i Cecilia Oinas *’Magic points’ and evaded cadences. Analysis, performance, and their interaction in four opening piano trio movements of Felix Mendelssohn and Robert Schumann*. Under repetitionerna av verken analyserades musiken från olika perspektiv, men utan någon föresats att sträva efter ”definitiva” klingande gestaltningar. Därefter undersöktes på vilket sätt resultaten av musikernas gestaltungsprocess kunde interagera med analysernas resultat och vice versa. De klangliga erfarenheterna från musikerna fick alltså i detta utforskande en reell möjlighet

83 Anders Tykesson, *Musik som handling. Verkanalys, interpretation och musikalisk gestaltning*, doktorsavhandling (Göteborgs universitet 2009), s. 38.

84 Leech-Wilkinson 2020, 6.9 Everything is in the score, s. 2.

85 Nicholas Cook, *A Guide to Musical Analysis* (Oxford: Oxford University Press, 1987/2009, s. 2.

86 Joel Lester, ”Performance and analysis: interaction and interpretation”, i *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*, ed. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), s. 210–211.

att påverka analysernas innehåll och utfall.⁸⁷ Ett annat exempel på kreativt och gränsöverskridande samarbete är det norska projektet ”The Reflective Musician: Interpretation as co-creative process” där både musikforskare och musiker deltog, och där ett stort antal verk för skilda besättningar och från olika tidsperioder ingick.⁸⁸ Under arbetets gång utforskades bland annat huruvida analytiskt tänkande och reflektion i gestaltungsarbetet skulle kunna leda till ökade konstnärliga insikter och därigenom till framföranden med musikaliska kvaliteter som annars inte skulle ha manifesterats i konsertsituationen. Och samtidigt undersöktes hur samarbeten i ett team bestående av personer med olika styrkor, specialiteter och perspektiv kunde uppnå resultat som översteg summan av de ingående enskilda förmågorna.

Gestaltungslösningar där själva *notbilden* förändras har utforskats i flera konstnärliga projekt. Ett av dem var ”Mot ett konstmusikens utvidgade fält” 2010–2013 vid Högskolan för scen och musik i Göteborg.⁸⁹ Det romantiska verkbegreppet problematiserades där avsiktligt. Exempelvis infördes nya variabler för att inspirera till en omformulerad konstmusikalisk praktik. Ett av delmomenten i detta projekt var tonsättaren och musikforskaren Anders Hultqvists undersökning 2011 kring var gränserna går för vad som anses möjligt i en musikalisk gestaltning. Vid det tillfället framförde Göteborgs Symfoniker och dirigenten Andrew Manze både Beethovens femte symfoni i c-moll och Remo Giazottos Adagio i g-moll efter en sex tacters baslinje ur ett verk av Tomaso Albinoni (1671–1751).⁹⁰ Men Hultqvist hade – övertygad om be-

87 Cecilia Oinas, *'Magic points' and evaded cadences. Analysis, performance, and their interaction in four opening piano trio movements of Felix Mendelssohn and Robert Schumann*, doktorsavhandling (Helsinki: The Sibelian Academy of the University of the Arts, 2017), s. 1–3.

88 Håkon Austbø, Darla Crispin, Jonas Howden Sjøvaag, *The Reflective Musician: Interpretation as Co-creative Process*, Norwegian Artistic Research Programme 2014, <https://www.researchcatalogue.net/view/86413/86414>. Besättningarna varierade från soloverk för piano, sånger och kammarmusik till pianokonsert. De företrädde tonsättarna var Mozart, Beethoven, Chopin, Brahms, Bartók, Schönberg, Lasse Thoresen, Nils Henrik Asheim och Bente Leiknes Thorsen.

89 Ole Lützw-Holm, ”Mot ett konstmusikens utvidgade fält”, i *Metod–Process–Redovisning. Artiklar och rapporter om den fortsatta utvecklingen av konstnärlig forskning*, Årsbok KF, (Stockholm: Vetenskapsrådet, 2014).

90 Denna baslinje är hittills oidentifierad.

hovet av alternativa tolkningsstrategier för den klassiska repertoaren – likt en teaterregissör förändrat texterna/symbolerna i form av ”nyuppsättningar” av notbilderna.⁹¹ Utgående från uppfattningen att musiken till stor del skapas i ”den översättningsakt som utgörs av det musikaliska framförandet”, finns det enligt Hultqvist en stor potential för ”nya interpretatoriska strategier” som kan vidga den alltför smala tolkningsramen för de flesta framföranden av klassisk musik.⁹² Och i Hultqvists artikel ”Var finns verket?” laborerar texten med idén att se på det musikaliska partituret som ”ett fragment med potentialer–möjligheter–sprickor–icke-representativt och oavslutat”.⁹³ I samma projekt har violinisten Anna Lindal genomfört improviserade *omtolkningar* av noterad musik av Beethoven, rockbandet Kent och Ole Lützow-Holm med flera. Hon har också konstnärligt undersökt metoden att *sömlöst förena olika slag av musik med varandra*. I sitt projekt *Band Room* lät hon exempelvis Johann Sebastian Bachs Partita i E-dur för soloviolin interfolieras med musik av John Cage, Christian Wolf och Jo Kondo samt fria improvisationer.⁹⁴

Interaktionen mellan musiker under ett pågående offentligt framförande lyfts fram av flera forskare, men varken den aspekten eller medverkande artisters konstnärliga insikter erhållna i framförandesituationer ligger i fokus för experimenten i min avhandling. I *Embodied Knowledge in Ensemble Performance* av J. Murphy McCaleb undersöks exempelvis hur musikerna i detta skeende avläser varandras konstnärliga intentioner och vilken typ av information som

91 Lützow-Holm 2014, s. 139.

92 Anders Hultqvist, *Beethovens femte Symfoni i nyuppsättning av Anders Hultqvist*, tonsättarens programförklaring i programbladet för konserten den 6 oktober i Göteborgs Konserthus med Göteborgs Symfoniker och dirigenten Andrew Manze.

93 Anders Hultqvist, ”Var finns verket?”, i *Musikens frihet och begränsning. 16 variationer över ett tema* (Göteborg: Bokförlaget Daidalos, 2012), s. 132.

94 Lützow-Holm 2014, s. 140. Lindals konstnärliga visioner tydliggörs av hennes kommentarer kring Hultqvists Beethovenprojekt: ”Att uppskatta och vårda Beethovens och andra tonsättarens musik kanske inte behöver innefatta blind dyrkan och oberörbarhet?” Fokus ”har förflyttats [...] till ett närmast utforskande förhållningssätt till möjliga versioner av partiturnära tolkningar. Ett steg vidare från denna punkt kan kanske bli att ’läsa om’ klassikerna och tränga ännu djupare in i det musikaliska materialet genom att dekonstruera och skapa nya verk [...] ett samtida studium av möjliga varianter”. Se Anna Lindal, ”Ludwig van Beethoven, Kagel, Newman, Hultqvist och vår samtid”, i *Sjutton Beethoven-variationer* (Stockholm: Atlantis, 2010), s. 160–161.

de då förmedlar till varandra.⁹⁵ Ett koncept presenteras som beskriver hur ensemblemedlemmar interagerar under sitt spelande. Det består av tre faser: överförande av intentioner, uttydande av dessa och en klanglig anpassning av dem i det egna spelet. Termen inter-reagerande (inter-reaction) används för att betona att varje musikalisk yttring under ett framförande ger upphov till andra. Därigenom blir den klingande musiken ett resultat av ständiga anpassningar från varje musikers sida.⁹⁶ Just konsertsituationens potential att generera unika konstnärliga kunskaper är ett fält som enligt *The art of research in live music performance* av Mine Doğantan-Dack inte har beforskats i tillräcklig utsträckning.⁹⁷ Därför borde, enligt henne, fler undersökningar ägnas åt live-framförandenas roll som förmedlare av väsentliga bidrag till den vetenskapliga diskursen.⁹⁸

Ur ett framförandeperspektiv kan även *notbildens utformning* påverka artistens gestaltning. I Mieko Kannos artikel ”Prescriptive notation: Limits and challenges” undersöks de konstnärliga konsekvenserna av notbildens multifunktionalitet.⁹⁹ Notationen kan beskriva musiken i sin klingande form, så kallad *deskriptiv* notation, eller ge förslag till hur det klingande förloppet skall framställas, så kallad *preskriptiv* notation. Men det finns många ljud som inte kan ”beskrivas” och det föreligger alltid en klyfta som måste överbryggas mellan det avsedda ljudandet och notationens möjligheter att visa detta.¹⁰⁰ Särskilt i *nutida* västerländsk konstmusik kan tonsättaren i många fall välja att använda antingen en deskriptiv eller en preskriptiv notering. Valet av notering ger notbilden helt olika roller, och för artisten kan det ofta föreligga en betydelsefull psykologisk skillnad mellan dessa alternativ. Genom öppenheten

95 J. Murphy McCaleb, *Embodied Knowledge in Ensemble Performance* (Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2014).

96 McCaleb 2014, s. 100–101.

97 Mine Doğantan-Dack, ”The Art of Research in Live Music Performance”, *Music Performance Research*, vol. 5 (2012).

98 Doğantan-Dack 2012, s. 34–35.

99 Mieko Kanno, ”Prescriptive notation: Limits and challenges”, *Contemporary Music Review*, 26:2 (2007), <https://doi.org/10.1080/07494460701250890> [hämtad 2020-08-03].

100 Kanno 2007, s. 232–234.

och obestämbarheten hos den preskriptiva notationen vidgas den estetiska horisonten, vilket, enligt Kanno, är till gagn för både dynamiken och spontaniteten i framförandet.¹⁰¹

1.3.3 Tonsättaren Ludvig Norman (1831–1885)

Med tanke på *Ludvig Normans* (1831–1885) betydelse för svenskt musikliv – både som tonsättare, dirigent, musiker, skribent, pedagog och uppbyggare av det stockholmska musiklivet – är hans insatser tämligen glest beforskade. Jag har dock själv i tre kortfattade artiklar belyst hans liv och verk. Dels i två biografiska texter som med ett övergripande perspektiv presenterar både personen och hans musik – den ena i *Musiken i Sverige*,¹⁰² den andra i Kungl. Musikaliska akademiens mångåriga och ännu pågående projekt *Levande musikarv*.¹⁰³ Dels i en artikel om tourettesyndromets inverkan på Normans liv och om hur hans omgivning har skildrat detta.¹⁰⁴ Och Lars-Erik Sanners *Ludvig Norman. Studier kring en svensk 1800-talsmusiker med särskild hänsyn till hans konsertverksamhet och ungdomskompositioner* ger en bild av Normans aktiviteter och utveckling under de tidiga åren, liksom av hans ungdomsverk och konsertverksamhet.¹⁰⁵

Andra forskare har valt att endast belysa vissa sidor av Normans verksamhet. Så görs exempelvis en jämförelse mellan tre svenska 1800-talstonsättares sätt att skriva för orkester i Owe Anders doktorsavhandling ”*Svenska sinfoni-författares karaktäristiska orkester-egendomligheter*”. *Aspekter på instrumentations-, orkestrerings- och satstekniken i Berwalds, Lindblads och Normans*

101 Kanno 2007, s. 240–241.

102 Tomas Löndahl, ”Ludvig Norman 1831–85” (ett tonsättarporträtt), i *Musiken i Sverige. Vol. III, Den nationella identiteten 1810–1920*, red. Leif Jonsson och Martin Tegen (Stockholm: Bokförlaget T. Fischer & Co. och Kungl. Musikaliska akademien, 1992).

103 Tomas Löndahl, ”Ludvig Norman (1831–1885)” *Levande Musikarv*, <https://levandemusikarv.se>. De två biografierna överlappar delvis varandra.

104 Tomas Löndahl, ”Makten att begära och tvånget att försaka. Tourettesyndromets betydelse för Ludvig Normans liv och verk.”, i *Svensk tidskrift för musikforskning*, 2003 (2003).

105 Lars-Erik Sanner, *Ludvig Norman. Studier kring en svensk 1800-talsmusiker med särskild hänsyn till hans konsertverksamhet och ungdomskompositioner*, licentiatavhandling (Uppsala universitet 1955).

symfonier.¹⁰⁶ Normans och Albert Rubensons insatser som musiksribenter efter utbildningstiden i Leipzig behandlas i Ute Verwimps C-uppsats ”Albert Rubenson och Ludvig Norman, två studerande vid Leipzigkonservatoriet och deras verksamhet som musikkritiker i Stockholm”.¹⁰⁷ *Tidning för theater och musik* startades 1859. Normans bidrag under det enda år den existerade, liksom hans ansträngningar rörande symfonikonserterna med Kungl. Hovkapellet, lyfts fram i Anne Reese Willéns doktorsavhandling *I huvudstaden, musiklivets härd. Den strukturella omvandlingen av Stockholms offentliga konstmusikliv ca 1840–1890*.¹⁰⁸ Intresset för Normans *musikaliska* gärning har hittills varit tämligen blygsamt. Men hans kompositioner för stråkkvartett tas upp i musikforskaren Bo Wallners *Den svenska stråkkvartetten*, en – enligt vad författaren själv uppger – ”genrehistoria byggd på svenskt material”.¹⁰⁹ Och två omfattande genomlysningar av den svenska solosången behandlar Norman som sångtonsättare. Den ena är Axel Helmers *Svensk solosång 1850–1890*, del 1.¹¹⁰ Den andra är dirigenten, tonsättaren och musikforskaren Lennart Hedwalls *På sångens vägnar. Om svenska sånger och romanser från Joseph Martin Kraus till Josef Eriksson samt några Tankar om sång*.¹¹¹ Norman var livet igenom en flitig brevskrivare och flera av hans brev finns

106 Owe Ander, ”Svenska sinfoni-författares karaktäristiska orkester-egendomligheter”. *Aspekter på instrumentations-, orkestrerings- och satstekniken*, doktorsavhandling (Stockholms universitet 2000).

107 Ute Verwimp, ”Albert Rubenson och Ludvig Norman. Två studerande vid Leipzigkonservatoriet och deras verksamhet som musikkritiker i Stockholm”, C-uppsats (Lunds universitet 1999).

108 Anne Reese Willén, *I huvudstaden, musiklivets härd. Den strukturella omvandlingen av Stockholms offentliga konstmusikliv ca 1840–1890*, doktorsavhandling (Uppsala universitet 2014).

109 Bo Wallner, *Den svenska stråkkvartetten. Del I: Klassicism och romantik*, Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie nr 24 (Stockholm: Kungl. Musikaliska Akademien, 1979).

110 Axel Helmer, *Svensk solosång 1850–1890. 1. En genrehistorisk studie* (Stockholm: Svenskt Musikhistoriskt arkiv, Almqvist & Wiksell, 1972).

111 Lennart Hedwall, *På sångens vägnar. Om svenska sånger och romanser från Joseph Martin Kraus till Josef Eriksson samt några Tankar om sång*, Kungl. Musikaliska akademien skriftserie nr 143 (Skellefteå: Artos & Norma Bokförlag, 2018).

tryckta och kommenterade. Dessa återfinns framförallt i *Svensk tidskrift för musikforskning*, dels från 1920,¹¹² dels från 1931.¹¹³

112 Daniel Fryklund, "Några brev från Ludvig Norman", i *Svensk tidskrift för musikforskning* 1920, Svenska samfundet för musikforskning, Stockholm (1920), s. 83–91.

113 Herman Glimstedt, "Ludvig Normans brev till Ludvig Josephson. Kompletterade med utdrag ur den senares självbiografi samt andra källor", i *Svensk tidskrift för musikforskning* 1931, Svenska samfundet för musikforskning, Stockholm (1931), s. 130–155.

2. Verksyn och klanglig realisering

I detta kapitel redogör jag för ett antal filosofiska resonemang kring verkbegreppet, synen på notbilden och de klingande realiseringarnas relationer till dessa. Flera av förhållningssätten till relationen mellan tonsättarens konstnärliga utgångspunkter och partiturets notation samt mellan notationen och artistens gestaltning har påverkat mitt eget tänkande. Antingen för att de har inspirerat mig eller för att de – trots att jag inte omfattar idéerna – har hjälpt mig att tänka i andra banor.

Det som i första hand intresserar mig är artistens potentiellt vidgade gestaltningsutrymme utifrån notbildens symboler och det uppfattade innehållet bortom dessa. Det handlar här alltså inte om att i första hand diskutera ontologiska *definitioner* av musikaliska verk, något som bland andra Paulo de Assis och David Davies gör.¹¹⁴ Snarare handlar det om att finna förhållningssätt som kan frigöra artistens kreativa potential i gestaltningsarbetet.

2.1 Verk, notbild och gestaltning – filosofiska perspektiv

Avgörande för diskursen kring musikaliska verk och deras gestaltningar är dels synen på partituret som utgångspunkt för musicerandet, dels den grad av självständighet man vill tillmäta artisterna. De från 1900-talet och framåt skiftande inställningarna till gestaltningen av en notbild kan enkelt åskådliggöras genom att föreställa sig utrymmet mellan två axlar i ett koordinatsystem. Origo – punkten där axlarna skär varandra – utgörs av partituret. Placeringen längs den vertikala y-axeln anger när i tiden en gestaltning görs i relation till partituret.

114 Paulo de Assis, "Virtual 'Works – Actual Things'", i *Virtual Works – Actual Things: Essays in Music Ontology*, ed. Paulo de Assis (Leuven: Leuven University Press, 2018), s. 19f, och David Davies, "Locating the Performable Musical Work in Practice: A Non-Platonist Interpretation of the 'Classical Paradigm'", i *Virtual Works – Actual Things: Essays in Music Ontology*, ed. Paulo de Assis (Leuven: Leuven University Press, 2018), s. 45f.

Placeringen längs den horisontella x-axeln anger graden av gestaltningsmässig frihet gentemot den noterade strukturen. En företrädesvis vertikal syn – längs y-axeln – innebär att tonsättarens vilja enligt partiturets notbild är navet kring vilket både interpretationer, kommentarer och bedömningar roterar. Även om denna syn inte innebär en total texttrohet i framförandeögonblicket, finns där endast ett begränsat utrymme för artistens medskapande i förhållande till partiturets notbild. En mer horisontell syn – längs x-axeln – innebär att artisternas gestaltningsmässiga tillägg till notbilden – eller reduktioner av den – får en ökad betydelse. Därigenom kombineras i den klingande realisationen olika grader av hänsynstagande till notbildens utsaga med artistens självständiga skapande utifrån densamma. Nicholas Cook har redan framfört en liknande idé.¹¹⁵ Men i kapitel 2.3.2 utvecklar jag detta koncept genom att införa den laterala och oföretsebara l-axeln. Längs denna axel kan gestaltningsutrymmet vidgas bortom såväl partiturets symboler som andra artists gestaltningar.¹¹⁶

2.1.1 Verket som en fast struktur att återge

Under 1900-talets första halva var troheten mot partiturets notbild något som flera tonsättare aktivt förespråkade. Paul Hindemith (1895–1963) talade exempelvis om den framförande musikern i termer av ”en mellanliggande transformatorstation”, och Aaron Copland (1900–90) såg för sin del musikern som ”ett slags mellanhand”.¹¹⁷ Gemensamt för dem båda var kravet att artisten inte fick ta sig för stora friheter jämfört med notbilden och anvisningarna i tonsättarens partitur. Igor Stravinsky (1882–1971) var även han en tillskyndare av respekten för partiturets notbild, men han ansåg också att enbart ett lydigt verkställande av tonsättarens noterade vilja inte var nog. För hur detaljerad tonsättaren än är i sin notering innehåller musiken beståndsdelar som inte till fullo kan definieras eller uttryckas på annat sätt än genom sin gestaltning.¹¹⁸

115 Nicholas Cook, *Beyond the Score. Music as Performance* (Oxford: Oxford University Press, 2013), s. 135.

116 Se även kap. 2.3.2.

117 Benson 2003, s. 12.

118 Igor Stravinskij, *Musikalisk poetik*, övers. från franskan av Disa Törngren (Stockholm: Bokförlaget Aldus/Bonniers, 1950/1962), franska originalet: *Poétique musicale* (Paris: J. B. Janin, 1950), sid. 82.

För att balansera troheten mot notbilden med artistens frihet under ansvar ville Stravinsky därför att uttolkaren inte bara perfekt skulle återge notationen, utan också visa ”en kärleksfull omsorg” gentemot musiken. Men han var noga med att poängtera att denna önskade omsorg inte omfattade rätten att omkomponera musiken efter eget gottfinnande.¹¹⁹ En ännu strängare hållning intog tonsättaren Arnold Schönberg (1874–1951). Enligt hans uppfattning var den primära uppgiften för en musiker att låta partiturets notation klinga i framförandeögonblicket. Det främsta syftet för en interpret var alltså endast att troget förvandla den utskrivna notbilden till klingande musik på ett sådant sätt att varje ingående not blev möjlig att uppfatta för lyssnaren.¹²⁰ Han hävdade till och med att musikern egentligen var helt onödig – hade det inte varit för det olyckliga förhållandet att inte alla människor kan läsa ett partitur.¹²¹

Även musikforskare har företrätt liknande uppfattningar – bland dem pianisten och musikteoretikern Heinrich Schenker (1868–1935), som hävdade att gestaltningen av ett verk måste emana ur dess *strukturella* förutsättningar i form av exempelvis de noterade melodiska och harmoniska progressionerna.¹²² Kompositionen uttrycker genom sin djupgående strukturella uppbyggnad allt som behövs, och partiturets övriga anvisningar är egentligen överflödiga.¹²³ En av utgångspunkterna för Schenkers framhållande av strukturens betydelse var, enligt Cook, sannolikt uppförandep Praxisen i det wienska musiklivet kring sekelskiftet 1900, där många artister i sina gestaltningar tog sig (alltför) stora friheter gentemot notbilden på sätt som Schenker upplevde vara tecken på ett gestaltungsmissigt förfall.¹²⁴

Utgående från uppfattningen att den noterade musikaliska strukturen i alla sina dimensioner *är* verket, blir det alltså eftersträvansvärt att den klingande

119 Stravinskij 1962, s. 83.

120 Cook 2013, s. 16–17.

121 Cook 2013, s. 8.

122 William Rothstein, “Heinrich Schenker as an Interpreter of Beethoven’s Piano Sonatas”, i *19th-Century Music* vol. 8 nr 1 (1984), s. 10.

123 Rothstein 1984, s. 5.

124 Cook 2013, s. 18.

strukturen i allt väsentligt sammanfaller med den noterade. Utan egentligt utrymme för en individuell skapande gestaltningskraft reduceras därmed artistens roll till att bli ett tämligen osjälvständigt verktyg i gestaltningsprocessen. Idag är det väl knappast någon som eftersträvar ett fasthållande vid en så renodlat vertikal uppfattning. Men hållningen har ändå i många fall påverkat synen på förhållandet mellan verk, notbild och gestaltning, liksom synen på hur partiturets tvådimensionella grafik skall transformeras av artisten till en flerdimensionell klanglig gestalt. Som vi i det följande skall se betraktas – även med en mer tillåtande syn på artistens roll – inte sällan verkets identitet som något i allt väsentligt fixt, och den noterade strukturen som ett av tonsättaren upprättat facit för artisten att sträva mot.

2.1.2 Det kreativa utrymmet för den klingande realiseringen utifrån notbilden

Många filosofer under 1900- och 2000-talen har uttalat sig om artistens gestaltningsutrymme i relation till notbildens symboler. Stephen Davies anser att verket delvis ligger bortom partituret i den meningen att en klanglig realisering av det förutsätter en kunskap om noteringssätt och uppförandep Praxis från tiden och platsen för musikens tillkomst.¹²⁵ Men verket kräver också vissa gestaltningsmässiga tillägg från artistens sida. Detta beror på att notbilden inte innehåller alla för interpretationen nödvändiga element.¹²⁶ Tilläggen blir enligt honom färre och mindre ju informationstätare ("thicker") notbilden är,¹²⁷ men framföranden är alltid rikare på innehåll ("thicker") än notbilden.¹²⁸ Enligt Davies måste det dock finnas ett tydligt orsakssamband mellan gestaltningen och det han kallar tonsättarens verkbestämmande intentioner.¹²⁹ Visserligen menar han att ett partitur inte innehåller alla nödvändiga instruktioner till artisterna och att allt som står där inte skall läsas bokstavligt, det vill säga

125 Davies 2001/2007, s. 4.

126 Davies 2001/2007, s. 5.

127 Davies 2001/2007, s. 20.

128 Davies 2001/2007, s. 3.

129 Davies 2001/2007, s. 5.

upplevas som obligatoriska. Men eftersom han ser partitur som kodifierade instruktioner från tonsättaren till artisten, är den frihet han lämnar rum för i hög grad kopplad till noteringskonventioner och en av tonsättaren förutsatt framförandepaxis. Större gestaltningens friheter kan enligt detta resonemang komma i konflikt med de ”verkidentifierande” instruktionerna.¹³⁰ I en belysande jämförelse mellan improvisationer och gestaltningar av noterad musik menar Davies att en improvisation – *till skillnad från* ett framförande av ett tidigare komponerat verk – utgörs av ett skapande i realtid.¹³¹ En sådan inställning till artistens roll ger naturligtvis begränsade möjligheter till spontana gestaltningens lösningar i konsertögonblicket.

Davies lämnar alltså utrymme för att bland annat noteringskonventioner och förutsatt framförandepaxis ger ett visst spelrum för artister vid framföranden av komponerad musik. Samtidigt slår han fast att verkets ”verkbestämmande intentioner” och ”verkidentifierande instruktioner” måste styra artistens gestaltningsarbete. I det senare fallet är det uppenbart att han syftar på den grafiska notationen och på i partituret tillagda spelmanvisningar. I det förra fallet blir utgångspunkterna med nödvändighet vagare. Vi kan bara ana oss till intentionerna filtrerade genom de till notbild reducerade musikaliska idéerna. Än mindre kan vi avgöra vilka av dem som är verkbestämmande. Detta beror på att tonsättarens specifika intentioner i de allra flesta fall undandrar sig våra bedömningar. Men även med ett reservationslöst bejakande av Davies hållning uppstår frågan om *var* gränsen i så fall går för vad som är verkbestämmande respektive verkidentifierande, liksom frågan om vem som skall avgöra det. Davies kräver ett orsakssamband mellan tonsättarens intentioner och artistens gestaltning, samtidigt som han tycks mena att artisten i sitt gestaltningsarbete inte är en skapande konstnär i realtid.

I ett försök att ringa in vad som i ontologisk mening definierar ett musikaliskt verk, problematiserar Dodd föreställningarna om vad ett verk egentligen är och vilken relation det har till sina framföranden. Enligt honom är en grundläggande egenskap hos verket att det kan upprepas ett oändligt antal gånger. Men dessa klangliga manifestationer i tid och rum är inte kopior av

130 Davies 2001/2007, s. 207–208.

131 Davies 2001/2007, s. 19.

verket utan snarare förekomster av det.¹³² Vid varje förekomst uppenbarar sig verket i sin helhet, även om det framförs samtidigt på helt olika platser.¹³³ Att i filosofisk mening klargöra hur detta är möjligt är en utmaning, menar Dodd, eftersom vi fortfarande saknar en fullödlig och tillförlitlig beskrivning av förhållandet mellan ett verk och dess klangliga förkroppsliganden.¹³⁴

Dodd sätter fokus på den springande punkten: hur de klangliga realisationerna av ett verk förhåller sig till verket självt. Men han ger inte mycket vägledning till hur man som artist i praktiken bör förhålla sig till verket eller ens till vad verket egentligen är. Svårigheterna att entydigt identifiera ett verk är alltså enligt honom betydande. Ändå hävdar han att verket i sin helhet framträder ("is fully presented") för åhörarna vid varje klingande förekomst av det.¹³⁵

Även Ingarden finner att förefintligheten och beskaffenheten hos musikaliska verk inte är klart urskiljbara för oss.¹³⁶ Efter verkets tillblivelse genom skapandeprocessen fortsätter det att för all framtid existera som precis samma verk. Det innebär att alla beståndsdelar i ett verk existerar samtidigt så snart detta har fullbordats.¹³⁷ Det medför också att verket – till skillnad från sina enskilda framföranden – inte är rumsligt förankrat. Endast av detta skäl kan verket framföras på olika platser.¹³⁸ Enligt Ingarden finns det alltid egenskaper vid varje framförande av ett verk som inte stämmer överens med verket själv. På motsvarande sätt finns det egenskaper hos verket som inte stämmer överens med dess framföranden.¹³⁹ Verket är för honom sålunda en unik företeelse som aldrig kan vara identisk med sina framföranden, och därigenom står helt främmande inför alla de potentiella skillnader som olika framföranden av det kan

132 Dodd 2008, s. 1118.

133 Dodd 2008, s. 1113.

134 Dodd 2008, s. 1129.

135 Dodd 2008, s. 1113.

136 Ingarden 1989, s. 6.

137 Ingarden 1989, s. 10–11.

138 Ingarden 1989, s. 12.

139 Ingarden 1989, s. 7.

uppvisa.¹⁴⁰ Även om varje framförande är en verklig händelse, är verket självt varken ett reellt objekt eller en faktisk företeelse. Snarare är det ett objekt för vår estetiska förståelse.¹⁴¹ Men vi förmår aldrig, enligt Ingarden, helt och fullt uppfatta detta estetiska objekt. Det enda vi kan göra är att ungefärligen, och endast till viss del, närma oss det vi tror är verkets ”perfekta” materialisering.¹⁴²

Ingarden tillåter uppenbarligen en viss diskrepans mellan det unika verket och dess framföranden. Han hävdar dessutom att verket – till skillnad från framföranden av det – inte har någon rumslig förankring, och han betraktar indirekt partiturets symboler som ofullständiga i relation till verket som idé. I den meningen är hans hållning mer artistorienterad. Men samtidigt ser han resultatet av tonsättarens skapandeprocess som någonting ytterst definitivt. Verket blir ett undflyende men ändå statiskt och opåverkbart objekt, som artisten – trots att objektet alltså inte går att tydligt uppfatta – har att efter bästa förmåga sträva mot. Artisternas olika syn på vad som är verkets ”perfekta” materialisering skiljer sig därför naturligen åt, vilket medför att de klangliga realiseringarna divergerar. Men detta förhållande kan aldrig påverka verket självt. Det fortsätter att efter sin tillblivelse existera i sin oföränderliga form i all oändlighet. Med Ingardens syn tillåts – och förutsätts – alltså ett oändligt antal klingande versioner av verket. Dessa förefinns dock i en annan dimension än verket självt, som alltid ligger delvis bortom vår förståelsehorisont och vars utformning är helt statisk och oberoende av sina framföranden.

Också Hans-Georg Gadamer betonar konstverkets gåtfulla roll. Utan att specifikt tala om musik menar han att ett verks identitet är beroende av aktiviteten hos dem som upplever verket.¹⁴³ Det symboliska i konsten karakteriseras av en ständigt pågående dynamik mellan det uppenbara och det fördolda.¹⁴⁴ Det finns inget mål däri som skall nås på intellektuell väg. Innebördena finns

140 Ingarden 1989, s. 13.

141 Ingarden 1989, s. 35.

142 Ingarden 1989, s. 108.

143 Hans-Georg Gadamer, *Konst som Spel, Symbol och Fest*, övers. Pehr Sällström (Ludvika: Dualis Förlag AB, 2013), tyska originalet: *Die Aktualität des Schönen – Kunst als Spiel, Symbol und Fest* (Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, 1977), s. 74.

144 Gadamer 1977/2013, s. 86.

latenta inom verket självt.¹⁴⁵ Ett verk kräver därför ett medvetet reflektionsarbete och i förlängningen ett faktiskt medskapande.¹⁴⁶

Gadamers syn förflyttar i viss mån tyngdpunkten mellan verk och gestaltning från tonsättarens idéer – och de grafiska symboler som emanerar ur dem – till artistens arbete med gestaltningen. Även om innebörderna enligt Gadamer ligger latent i verket blir artistens (och lyssnarens) reflektioner och medskapande aktiviteter av stor betydelse för verkets uppfattade identitet. Det finns alltså en kreativ dynamik mellan det uppenbara – i vårt fall notbildens symboler – och det fördolda, alltså det som ligger bortom vår förståelsehorisont. Det fördolda som artisten genom sitt medskapande kan tillgängliggöra och levandegöra genom transformeringen till klingande gestalt.

Günter Figal, som inte i första hand skriver om musik, skiljer på de nedskrivna symbolerna och intentionerna bakom dem. Texter skulle inte existera om de inte vore nedskrivna. Men en text är enligt honom inte identisk med sin skrift. Det nedskrivna är stumt. Texten antyder däremot något, men den tänker inte.¹⁴⁷ Det är först i mötet med läsarens reflektioner som tankarna bakom texten får ett språk.¹⁴⁸ Denna interpretationsprocess har, enligt Figal, både en klagörande funktion och performativa inslag.¹⁴⁹ Och genom att texterna stimulerar våra tankar får de möjlighet att överskrida sina egna gränser, att styra vår uppmärksamhet åt olika håll och att skänka innebörder åt det vi upplever.¹⁵⁰ Processen har alltså en förmedlande roll. I den identifierar och tolkar vi innehållet så att vi kan förstå det och göra det till vårt eget.¹⁵¹ Varje interpretation blir därför, oavsett sina kvaliteter, ett alternativ av flera möjliga.

145 Gadamer 1977/2013, s. 91–92.

146 Gadamer 1977/2013, s. 74, 77.

147 Günter Figal, *Objectivity. The Hermeneutical and Philosophy*, translated by Theodore D. George (Albany: State University Press, 2010), s. 60. Figal använder här uttrycket "zu verstehen geben". Översättaren har valt det engelska "indicate".

148 Figal 2010, s. 63.

149 Figal 2010, s. 57.

150 Figal 2010, s. 61.

151 Figal 2010, s. 49–50.

Den definitiva innebörden ("the determinacy") i ett verk ligger dock enligt Figal förborgad i texten själv.¹⁵²

Även Figal skiljer på den konstnärliga intentionen hos författaren och den nedskrivna texten, som i sig inte har några intentioner.¹⁵³ Beträffande *musikaliska* verk krävs en interpretationsprocess där musiken tar klingande gestalt. Utan den är verket inte närvarande.¹⁵⁴ I denna process transformeras det uppfattade innehållet bortom textens – i vårt fall notbildens – stumma symboler till något vi har möjlighet att förstå och uppleva. Figal betonar således interpretationens performativa karaktär. Men samtidigt kräver han att en övertygande gestaltning av ett verk måste baseras på dess struktur och musikaliska byggstenar. En alltför fri gestaltning i relation till verkets definitiva innebörd – det vill säga där vissa element eller inbördes förhållanden saknas i det klingande förloppet – innebär att gestaltningen är bristfällig eller otillräcklig.¹⁵⁵

Enligt Kivy behöver dock inte notbildens betydelse förminsкас genom att man tillerkänner artisternas gestaltningar en större tyngd. Han menar att diskrepansen mellan partituret och den klingande realiseringen – särskilt i äldre musik – faktiskt är av tonsättaren både önskad, avsiktlig och nödvändig. Framförandena blir på så sätt versioner av verken på samma sätt som arrangemang är det.¹⁵⁶ Med denna syn blir skillnaden mellan partiturets grafiska symboler och den klingande realiseringen en realitet och en accepterad förutsättning för både tonsättare och artist. Hållningen löser dilemmat kring var tyngdpunkten skall ligga mellan verk och gestaltning, eftersom varje framförande i klingande form då blir en *version* av verket.

Även Taruskin förordrar en aktiv roll för artisten som medskapare. Hans utgångspunkt är uppfattningen att den allmänna föreställningen om verket under 1900-talet alltmer har tömts på sitt andliga och metafysiska innehåll.

152 Figal 2010, s. 98. Han använder här själv begreppet "work".

153 Figal 2010, s. 66.

154 Figal 2010, s. 64.

155 Figal 2010, s. 98.

156 Kivy 1995, s. 272.

Partituret har kommit att inta verkets plats, vilket innebär att begreppet verk-trohet efterhand har övergått till att innebära texttrohet.¹⁵⁷ Denna tendens att upphöja betydelsen av partiturens symboler – till och med när det finns inspelningar med tonsättaren själv som i olika avseenden skiljer sig från notbil-den – har enligt Taruskin bidragit till en ”textfetischism” som på ett olyckligt sätt har snedvridit vår nutida uppförandepraxis.¹⁵⁸

Rinks grundhållning är att verket till stor del är en mental konstruktion och att noterade musikaliska material är mångfacetterade. De bör därför inte ses som fasta musikaliska strukturer, utan som en rad möjliga uttrydda samband mellan materialets olika element och parametrar. Av detta skäl – och beroende på hur den klingande musikaliska rumsligheten tar plats i tiden – ser han musikaliska strukturer som i första hand processer och inte som ”arkitektur”.¹⁵⁹ Hos Rink befinner vi oss långt bort från uppfattningen att den noterade strukturen är identisk med verket. Hans processororienterade syn och hans nyfikenhet på ännu oupptäckta möjliga samband mellan det musikaliska materialets element och parametrar, vidgar radikalt det potentiella gestaltningsutrymmet för artisten.

2.1.3 Gestaltningsprocessens betydelse

En medvetet processororienterad hållning i det musikaliska gestaltningsarbetet innebär en tyngdpunktsförskjutning i relationen mellan notbild och interpret. Intresset för ”vad tonsättaren kan ha avsett med sin notbild” kompletteras då i högre grad med vad artisten kan och vill tillföra gestaltningen i realiseringen av notbilden. De klangliga resultaten av gestaltningsprocessen blir därigenom också ett resultat av artistens självständiga konstnärliga ställningstaganden. Schechner, som i första hand arbetar med teatrala uttrycksformer, menar att även om texten är en utgångspunkt för framförandet kan den aldrig ersätta detta. I stället är det de *horisontella* förhållandena som bör utforskas snarare än vertikala och kanske obevisbara källor.¹⁶⁰

157 Taruskin 1995, s. 12.

158 Taruskin 1995, s. 187–189.

159 Rink 2015, s. 129.

160 Richard Schechner, *Performance Theory* (New York: Routledge, 1998/2003), s. 19.

I musikaliska sammanhang blir det på motsvarande sätt meningsfullt att längs den tänkta x-axeln jämföra olika gestaltningar med varandra i stället för att längs y-axeln bara jämföra dem med originalpartituret. På så vis nedtonas avsiktligt notbildens betydelse för gestaltningens klangliga utfall, eftersom verkligheten bortom notbilden ändå aldrig kan bevisas. I analogi med Schechners tankegångar blir det mer fruktbart att i stället förflytta fokus till artisternas egna utforskningar av möjliga gestaltungslosningar. Med denna syn kan andra artisters val av gestaltningar till och med komma att få en större inverkan på en enskild artists slutliga gestaltungslosning än partiturets symboler och utforskandet av dessa. Det är en inställning vars praktiska genomförande underlättas av möjligheterna idag att snabbt och enkelt lyssna på andra artisters gestaltningar via inspelningar i olika medier.

En till synes mer extrem hållning gentemot notbilden intogs av bland andra den svensk-amerikanske psykologen Carl Emil Seashore (ursprungligen Sjöstrand), som menade att vad som gör ett musikaliskt framförande uttrycksfullt är det som artisten vid sitt framförande tillför verket *förutom* det som tonsättaren med sin notering har specificerat i partituret. Detta verkar alltså vara en uppfattning diametralt motsatt exempelvis Heinrich Schenkers. Men som musikkforskaren Eric Clarke framhåller är denna syn avhängig hur man kan definiera uttryck, om och hur man i så fall kan mäta det, samt hur man kan särskilja individuella uttryck från allmänt vedertagna uttryck i den aktuella kontexten.¹⁶¹

Vikten av den kontextuella komponenten framhålls också av Godlovitch. Han menar att utgångspunkterna för gestaltningarna visserligen är notbilderna, men att dessa bör ses som schabloner, mönster, eller konturer, vilka – inom ramarna för vad som vid varje tidpunkt anses acceptabelt – utgör grundvalen för gestaltningarna.¹⁶² Inget framförande uttömmar alla möjligheter som ryms inom ett musikaliskt verk, men det finns heller inte substans nog i en specifik notutsaga för att hävda inriktningen mot ett visst framförande. Varje framförande består med nödvändighet av artistens musikaliska ställningstaganden, och därför menar Godlovitch att ”works massively underdetermine

161 Eric Clarke, “Empirical methods in the study of performance”, i *Empirical Musicology: Aims, methods, prospects*, ed. E. Clarke and N. Cook (Oxford: Oxford University Press, 2004), s. 84.

162 Stan Godlovitch, *Musical Performance. A Philosophical Study* (London and New York: Routledge, 1998), s. 82.

their performances”.¹⁶³ Med dessa formuleringar utvidgar han därmed såväl verkets latenta musikaliska potential som gestaltningsutrymmets utsträckning i alla parametrar. En liknande hållning intar Doğantan-Dack som hävdar att den statiska notbilden och dess klingande form – av oss som åhörare subjektivt tolkade – i ontologisk mening är två skilda fenomen.¹⁶⁴

2.1.4 Verket - en struktur i ständig utveckling

Enligt Howat måste artisten i sitt utforskande ifrågasätta partiturets notbild, och vara beredd på att i sin gestaltning göra nödvändiga förändringar av den för att komma så nära det artisten efter ingående studium av tonsättare och verk uppfattar som den aktuella upphovspersonens tonspråk. Detta är enligt honom ofrånkomligt eftersom vår enda länk till objektiviteten är att inse och erkänna vår mänskliga subjektivitet, och därigenom de olika möjligheter till uttryck som finns latent i det musikaliska material som tonsättaren inom sig hörde och sedan noterade.¹⁶⁵

Enligt denna syn är notbilden i sig själv alltså möjlig att frångå med utgångspunkt i artistens uppfattning av innehållet bortom symbolerna. Det är en gradskillnad, men en betydelsefull sådan, att som artist kunna tillåta sig att genomföra förändringar i notbilden och inte bara – om än på vitt skilda sätt – klangligt förverkliga notbildens symboler.

En konsekvens av Howats inställning innebär alltså, enligt min mening, perspektivförändringar i synen på verket som en fast struktur och på dess potentiella gestaltningar. En tillskyndare av denna strävan är Cook, som menar att gestaltningar av musik under lång tid har dominerats av föreställningen att musik i grunden är en text tänkt att reproduceras vid ett framförande.¹⁶⁶

163 Godlovitch 1998, s. 86–87.

164 Mine Doğantan-Dack, "Philosophical Reflections on Expressive Music Performance", i *Expressiveness in music performance: Empirical approaches across styles and cultures*, ed. Dorotyya Fabian, Renee Timmers and Emery Schubert (Oxford: Oxford University Press, 2015), s. 10.

165 Howat 1995, s. 4.

166 Nicholas Cook, "Performing Research: Some Institutional Perspectives", i *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, ed. Mine Doğantan-Dack (London: Routledge, 2015), s. 14.

För att underlätta en övergripande omorientering i synen på relationen mellan notering och framförande föreslår han därför att man ser på partituret som ett manus snarare än som en text. Detta för att få ett medvetet friare förhållningssätt till den noterade musiken, även om framföranden av musik regelmässigt inkluderar både att inte spela exakt som den är noterad och att i olika avseenden spela på sätt som inte är noterade.¹⁶⁷ Musikverk behöver då inte heller ses som texter med inkodade sociala strukturer utan som manus med förmågan att interagera med de sociala relationer som både gestaltare och åhörare vid varje tidpunkt kan utveckla utifrån sig själva och sin tid.¹⁶⁸

Med utgångspunkt i detta förhållningssätt menar Cook att västerländsk konstmusik skall förstås som både produkt och process och att gestaltungsarbetet och framförandet växer fram ur, och definieras av, denna dualism.¹⁶⁹ Han menar också att uppfattningen – till sin spets driven av Schönberg – att en musikalisk gestaltning skall åskådliggöra en kompositions struktur kan ifrågasättas. Kanske borde artistens roll till och med vara att göra gestaltningar som ibland till och med går emot verkens struktur, det vill säga där gestaltningen utvecklas ”mothårs” och tar spjärn mot den underliggande strukturen?¹⁷⁰ Detta förslag innehåller ett gestaltungsmissigt sprängstoff eftersom det tillåter artisten att vara ”otrogen” mot notbilden. Frågan är då vad man skall vara trogen mot – eller behöver man inte vara trogen alls?

Cooks hållning att gestaltungsarbetet utgår från synen på verket som både produkt och process har stora likheter med Godlovitchs tankar kring verk och gestaltningar. I båda fallen suddas gränser ut mellan tonsättare och artist. Men Cook går ännu ett steg längre och föreslår även gestaltningar som direkt ”obstruerar” mot verkets strukturer för att ytterligare kunna utforska och vidga interpretens gestaltungsutrymme.

Benson ser musik som en i grunden improvisationsbaserad verksamhet där artisten inte bara bidrar med smärre tillägg utan faktiskt är delaktig

167 Cook 2001, §16.

168 Cook 2001, §31.

169 Cook 2001, Abstract.

170 Cook 2001, §22, s. 7.

i skapandet av det musikaliska verket.¹⁷¹ Eftersom framförandet därigenom innebär att artisten tillför något som är nödvändigt för verkets klingande existens, menar Benson att ett musikverks identitet oupphörligt förändras. Det vi i dagligt tal kallar verk vill han därför hellre definiera som en musikalisk struktur i ständig utveckling – en struktur som utvecklas genom artisternas medskapande.¹⁷² Genom att musikverk således är oupphörligt föränderliga går det inte att nå fram till en absolut definition av deras identitet. Framföranden av samma verk är därför aldrig identiska, varken med partituret eller med andra framföranden, men kan ändå identifieras med båda.¹⁷³

Benson ser verket och gestaltningen som två relativt jämbördiga storheter som möts i en gemensam improvisationsprocess. Hållningen innebär att verkets identitet fluktuerar beroende på artisternas musikaliska medskapande i det klingande ögonblicket. Definitionen av verket som en ”musikalisk struktur i ständig utveckling” hänför sig då till de *ljudande* strukturer som blir det samlade resultatet av artistens gestaltningsprocess. En avgörande förutsättning för denna hållning är dock vad artisten improviserar utifrån, för skillnaden är ju avsevärd mellan att fritt improvisera över ett eller flera musikaliska element i en noterad struktur och att ha ett improvisatoriskt förhållningssätt till den samlade notbildens symboler och det som uppfattas bortom dem.

2.1.5 Verket som en abstrakt idé

Strax efter sekelskiftet 1900 utvecklade Busoni perspektivförskjutande tankar kring såväl de konstnärliga utgångspunkterna för tonsättarens notbild som relationen mellan verk och artist. Han hävdade att varje notation, exempelvis tonsättarens partitur, endast är en *transkription* av verket som *abstrakt idé*, och att även *framföranden* av musik är transkriptioner. Därigenom tillmätte han indirekt artisterna en vital betydelse som medskapare. Vilka friheter ett framförande än tar sig kan det dock enligt hans synsätt aldrig förstöra originalet eftersom detta är en abstrakt idé som existerar både inom och bortom tiden.¹⁷⁴

171 Benson 2003, s. 123.

172 Benson 2003, s. 147.

173 Benson 2003, s. 155.

174 Busoni 1911, s. 17–18.

Med utgångspunkt i Busonis uppfattning att det endast är den abstrakta och oförstörbara idén som utgör verket, medan både notbilden och framförandena utgör transkriptioner av den, finns det egentligen ingen fast bortre gräns för artistens medskapande. Det innebär i teorin – men knappast i praktiken – en närmast obegränsad frihet för artisten. Hur gestaltningarna förhåller sig till notbilden går han dock inte närmare in på. Det avgörande i hans resonemang är övertygelsen om att inga transkriptioner någonsin kan påverka den ursprungliga abstrakta idén.

Genom strävan att på skilda sätt och i olika grad ge möjligheter att frigöra gestaltningarna från notbilden blir artistens roll större, samtidigt som relationen mellan partitur och verk problematiseras. Ju större frihet för artisten, desto mindre dominerande blir notbildens roll och desto fler potentiella dimensioner och manifestationer ryms inom begreppet verk. Detta innebär per automatik också att karaktären på framföranden av samma verk kan skifta avsevärt från gång till gång. Det musikaliska innehållet kan alltså sträcka sig långt utöver notsymbolerna och anvisningarna i partituret. Därmed öppnar sig – för både artister och forskare – ett svårtillgängligt och till stora delar utforskat område mellan partituren och de klangliga realiseringarna av dem. Musikforskaren Mieko Kanno har formulerat det som klyftan mellan å ena sidan tonsättarens intentioner och å andra sidan de ”tonsättarens intentioner” som artisterna skapar med sina gestaltningar.¹⁷⁵ Enligt Kivy kan det dock ofta vara svårt för artisten att i det senare fallet identifiera vilka intentioner som emanerar från tonsättaren och vilka som är artistens egna.¹⁷⁶

I och för sig är detta inte särskilt anmärkningsvärt, för utforskandet av de gestaltningsutrymmen som existerar mellan partitur och klangliga realiseringar är till sin natur experimentellt, och överensstämmelserna med tonsättarens visioner kan inte med säkerhet bevisas. Det betyder dock inte att sådana arbeten skulle vara betydelselösa. Som Raes påpekar behöver gestaltningsmässigt experimenterande inte bevisa något. Uppgiften är i stället att tillgängliggöra och utvidga gestaltningsutrymmet samt, i bästa fall, övertyga om det ernådda

175 Mieko Kanno, “As if the composer is dead”, i *Mortality: Promoting the interdisciplinary study of death and dying*, vol. 17, issue 2 (2012), s. 172.

176 Peter Kivy, *The fine art of repetition. Essays in the philosophy of music* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), s. 95.

resultatets konstnärliga halt.¹⁷⁷ Musikens syntax kan enligt denna syn aldrig inordnas i ett system baserat på i förväg fastställda regler. Artistens konstnärliga uttryck innebär därför ett experimentellt sökande efter en i varje ögonblick adekvat syntax som manifesterar sig först när musiken materialiseras i klingande form.¹⁷⁸

Raes hävdar alltså att det är artistens experimentella sökande som skapar sammanhang och meningsfullhet åt det ljudande förloppet – inte tvingande regler för hur man ”bör” gestalta en viss notbild. Centralt i hans tänkande är uppfattningen att konstnärligt experimenterande aldrig behöver bevisa sin rätt att existera. Målet för gestaltungsprocessen är i stället att *övertyga* åhörarna om det ljudande resultatet av ett utvidgat gestaltungsutrymme.

2.1.6 Förhållningssätten till notbilden förändras

Vad som i varje givet ögonblick gör att en klingande gestaltning upplevs som övertygande är i högsta grad en fråga om konventioner och smak. Med utgångspunkt i sin studie över orkesterinspelningar under nittonhundratalets första hälft, visar exempelvis musikforskaren Robert Philip hur gestaltungsidealerna under denna period genomgick stora förändringar. Förutom en större frihet än vad som är praxis idag beträffande bland annat tempofluktuationer och artikulation, karakteriserades det äldre förhållningssättet ofta av att gestaltning och utveckling av helheter prioriterades före precision och klarhet i de ingående delarna. Men med början under 30-talet utkristalliserade sig en tydlig utveckling mot dagens ”moderna” smak, det vill säga mot större klarhet, trohet mot notationen och jämnhet i uttrycket. Denna tyngdpunktsförskjutning har, enligt Philip, medfört att artisternas fokus delvis har flyttats från gestaltningar som i första hand syftar till att förmedla vad som händer i musiken – och där notbilden endast är ett medel för att uppnå detta – till gestaltningar där notbilden i sig får en större signifikans för det klangliga resultatet.¹⁷⁹

Denna nya och mer oflexibla, syn – som bland andra Copland, Stravinsky och Hindemith argumenterade för – växte fram parallellt med

177 Raes 2014, s. 58.

178 Raes 2014, s. 57.

179 Philip 1992, s. 229–30.

inspelningsteknikens utveckling under 1900-talet. Möjligheten att genom inspelade fonogram lyssna på samma klingande version av ett musikstycke gång på gång, ställde med ens helt nya krav på de framförande musikerna och ensemblerna. Och den alltmer förfinade inspelnings- och redigerings-tekniken gav ökade möjligheter att i den slutliga versionen eliminera felaktigheter samt att i olika avseenden påverka det konstnärliga slutresultatet. Det blev inte längre en önskvärd kvalitet att i musikerrollen inta ett förhållningssätt som premierade en informell stämning och ett avspänt förhållningssätt till framförandesituationen framför teknisk exakthet och jämnhet i uttrycket. En strävan efter nottrohet och utförandemässig precision kom därför att alltmer ersätta den tidigare livekonsertinriktade och interpretatoriska frihet som många musiker omfattade.

Utvecklingen har lett till att dagens livekonserter generellt sett ligger på en så hög framförandeteknisk nivå att den ofta närmar sig den perfektion som en inspelning kräver. Philip framhåller det paradoxala i att studioinspelningar från tiden före andra världskriget kan förete avsevärda likheter med live-framföranden, medan många live-framföranden från det sena nittonhundratalet är påfallande lika rena studioinspelningar.¹⁸⁰ Idag använder sig fonogrambolag inte sällan av olika konsertversioner och repetitionsinspelningar som grund för sina utgivningar i stället för rena studioinspelningar.¹⁸¹ Detta sparar både tid och pengar, och har möjliggjorts just genom den högt uppdrivna tekniska kvaliteten på framförandena. Varje inspelningsproducent vet hur effektivt och konstnärligt övertygande ett sådant förfarande kan vara. Men det kräver en *gestaltningmässig enhetlighet* mellan de olika upptagningarna för att man skall kunna redigera fram en slutlig och hållbar version av dem. Det fanns egentligen ingen orsak till att sträva efter sådana homogena gestaltninglösningar förrän det blev tekniskt genomförbart att genom redigerade inspelningar för all framtid låsa fast klingande realiseringar, möjliga

180 Philip 1992, s. 231.

181 Det kan innebära såväl redigeringar av inspelningar från flera olika konserttillfällen, som redigeringar av material från både repetitioner och konserter. Att detta är möjligt att genomföra beror också till stor del på att det nya klangliga rum som producent och tekniker skapar för inspelningen inte är detsamma som det rum i vilket musiken klingar "live". Konsertsalens akustiska egenskaper beroende på om den är fylld av åhörare eller tom är därigenom inte av någon större betydelse för den ljudbild som skapas av inspelningsteamet.

att lyssna på i helt andra situationer, i helt andra miljöer, i helt andra tider och med helt andra referensramar.

Mot bakgrund av den höga tekniska nivån på framförandena idag – såväl av vår egen tids nya musik som av äldre musik – och av kraven på exakthet, känner många musiker en saknad efter den spontanitet och improvisatoriska fantasi som i större utsträckning kunde tillåtas när liveframföranden var den enda möjligheten att ta del av klingande musik.

Enligt Taruskin bidrog utvecklingen av inspelningstekniken till den under lång tid pågående objektifieringen av musiken. I begynnelsen var musik något man gjorde, inte något man beskådade, köpte eller sålde. Men inspelningarna har, enligt honom, möjliggjort föreställningen om definitiva interpretationer som är helt liktydiga med verket självt.¹⁸² Författaren Nicholas Spice menar till och med att utvecklingen de senaste decennierna beträffande artisters förhållande till notbilden och sina gestaltningar har gått så långt att musikframföranden av den klassiska repertoaren har förtingligats. Och de har i ständigt ökande grad stelnat till en ”exakt avgränsad, kvantifierbar process, fylld av kvantifierbara ting”.¹⁸³ Hans dystopiska bild är sannolikt en aning överdriven. Den underliggande frågan menar jag dock är av stor betydelse, det vill säga hur en nutida interpret av västerländsk konstmusik kan erövra förhållningssätt till partituret som stimulerar till eget skapande utan att samtidigt förlora kontakten med notbildens symboler och det som kan anas bortom dem.

Många av de i detta kapitel nämnda teorierna om musikaliska verk ser partiturets konkreta notbild som en spegling av det eftersträvsvärda men svårfångade verket, vars innehållsliga komponenter det gäller att i så stor utsträckning som möjligt upptäcka och tydliggöra. Varken speglingen eller verket betraktas dock som identiska med sina klangliga realiseringar. Därmed tillerkänns artisten en frihet inom vissa begränsningar. Diskrepansen mellan notbilden och det som klingar förutsätter alltså gestaltningssmässiga tillägg från artistens sida. Det är graden av – och karaktären på – dessa tillägg som utgör fokus för diskussionerna kring kedjan verk–notbild–gestaltning.

Jag har hittills redogjort för ett antal förslag till olika interpretatoriska

182 Taruskin 1995, s. 353–354.

183 Nicholas Spice, ”Musikens fria spelrum”, i *Musikens frihet och begränsning. 16 variationer över ett tema*, red. Magnus Haglund (Göteborg: Bokförlaget Daidalos, 2012), s. 41.

förhållningssätt gentemot partiturets notation. En vidareutvecklad diskurs kring gestaltungsprocesserna kräver enligt min mening en förändrad syn – både på *verkets roll*, *notbildens funktion* och *artistens gestaltungsutrymme* i samspelet mellan tonsättare, notbild och interpret. I följande kapitel kommer jag att utveckla mina tankar kring detta.

2.2 Det fullbordade och oföränderliga verket är en illusion

I detta delkapitel beskriver jag bakgrunden till och utformningen av min egen verksyn, och dess inverkan på förhållandet mellan notbild och gestaltning. Denna syn ligger till grund för utformningen och genomförandet av gestaltningsexperimenten i kapitel 5.

Erfarenheterna från mina över 25 års arbete som inspelningsproducent av orkestrar, ensembler och enskilda artister har stimulerat mig till att utforska gestaltungsutrymmena mellan partiturens symboler och deras klangliga realisering – det vill säga vad som sker när symbolerna översätts till klingande gestalt. Detta gäller för gestaltungsprocessen mellan notbild och artist såväl som för motsvarande process mellan artistens fysiska framförande och den färdiga inspelningen. Det vore inte långsökt att förmoda att det primära syftet med inspelningar av musik är att återskapa en klingande upplevelse så nära den som en lyssnare får i konsertsalen. Men detta är av flera skäl mycket svårt att uppnå, och är i många fall inte ens önskvärt.¹⁸⁴ I själva verket är det sällsynt att inspelningsteamet har som mål att troget återge den klangliga verkligheten i salen.¹⁸⁵ I stället utvecklas ofta en helt ny klanglig miljö där rummets storlek och akustiska egenskaper, samt ljudkällornas lokalisering i detta rum, nyskapas inför inspelningarna. Inspe­lingsteamet har därför otvetydigt all­mer kommit att utgöra en betydelsefull del av den konstnärligt gestaltande processen. Producenten har en ledande roll för upplägg och genomförande av inspelnings- och redigeringsprocesserna, exempelvis genom att initiera

184 Francis Rumsey, "Faithful to His Master's Voice? Questions of Fidelity and Infidelity in Music Recording", i *Recorded Music: Philosophical and Critical Reflections*, ed. Mine Doğan-Dack (London: Middlesex University Press, 2008), s. 213.

185 Rumsey 2008, s. 222.

omtagningar av vissa partier när felaktigheter, oklarheter eller tveksamheter uppträder. Men denna funktion tar sig också uttryck i medvetna manipuleringar av ljudbilden, exempelvis genom att förändra den klangliga balansen i det fiktiva klingande rummet¹⁸⁶. Oavsett förhållandena i den konsertsal eller studio där inspelningen faktiskt genomförs skapar inspelningsteamet alltså förändrade klangliga karakteristika av betydelse för det musikaliska slutresultatet. Producentfunktionen innefattar även instruktioner till artisterna för att exempelvis framhäva vissa moment i stämväven respektive undertrycka andra, eller för att på andra sätt aktivt påverka de musikaliska insatserna. Detta gäller även om man därvid frångår partiturets anvisningar.

Grunden för inspelningsproducentens konstnärliga arbete är tonhöjdernas vibrationer i det klingande ögonblicket och deras karaktärsbestämmande parametrar, relaterade bland annat till tempi och agogik, till dynamik, till artikulation, till klangfärger och till balans mellan stämmorna. Det är alltså först när notbildens symboler av artisten transformeras till ett klingande nu, som vibrationerna gestaltningsmässigt kan bearbetas. Arbetet kräver både en konstnärlig vision baserad på uppfattningen bortom notbilden, och förmågan att förstå vilka instruktioner till artisterna som kan hjälpa till att uppnå denna klangliga vision. Därigenom liknar producentens roll i hög grad den som *dirigenten* har i sitt arbete med orkestern.

Under redigeringsarbetet fogas de olika tagningarna, eller delar av dem, samman enligt ett av producenten beslutat digitalt ”klippschema”. Ingen hänsyn behöver härvid tas till den ordning de olika tagningarna faktiskt hade under inspelningarna, eller när de gjordes. Däremot beaktas varje tagnings karaktär, musikaliska intensitet, riktningens energi och tekniska perfektion. Slutresultatet – de samlade vibrationernas karaktärer och interaktioner – blir en representation av ett musikaliskt förlopp som till stora delar aldrig har ägt rum i verkligheten. Den musik som nu klingar har alltså aldrig framförts av artisterna på exakt det sätt som ljuder ur högtalarna. Och den kan i olika avseenden skilja sig avsevärt från partiturets notbild. Det manipulerade och redigerade framförande vi som

186 Jag använder begreppet *fiktivt rum* eftersom det skapas genom manipulationer vid inspelningar och redigeringar. Detta rum finns inte i ”den verkliga” världen utan skapas i våra hjärnor när vi lyssnar på den färdiga inspelningen. De klangliga egenskaperna i detta rum är ”overkliga” i den meningen att såväl den fiktiva rumsstorleken i förhållande till de nyskapade efterklangerna som den omskapade balansen mellan de olika ljudkällorna i detta rum inte har någon ”verklig” motsvarighet.

lyssnare slutligen hör är ändå en reell gestaltning av verket – men denna gång i högsta grad påverkad av inspelningsteamets konstnärliga förhållningssätt såväl till notbilden som till resultaten av artisternas gestaltande arbete. Förutom de konstnärligt betingade skillnaderna mellan en virtuell version och en upplevd livekonsertsversion på plats, kan praktiska förutsättningar påverka det klingande slutresultatet. Liveframförandet kan exempelvis bara upplevas i realtid medan inspelningen kan – och är avsedd att – lyssnas på hur många gånger som helst. Om det handlar om en studioinspelning har artisterna därutöver möjligheter att göra flera tagningar av samma parti, vilket av naturliga skäl inte är möjligt under en konsert.¹⁸⁷

Såväl i egenskap av dirigent som i egenskap av inspelningsproducent har jag funnit att det fullbordade och oföränderliga verket är en illusion. Tvärtom både medger och fordrar det aktiva gestaltningssättet insatser för att framföras och inspelas. Detta beror dels på karaktären hos artisternas transformationsprocess från grafik till klingande skeende, dels på inspelningsteamets konstnärliga överväganden under inspelningsprocessen och den efterföljande redigeringen. Det ljudande förlopp som slutligen blir resultatet är visserligen högst konkret och dessutom oföränderligt vid varje lyssningstillfälle. Men det baseras på att förhållandet mellan stum notbild och klingande gestaltning är relativt och fluktuerande. Beroende på val av utgångspunkt för de konstnärliga processer som påverkar gestaltningens utrymme finns därför en potential av närmast oändliga möjligheter till konstnärliga vägval. I det följande redogör jag såväl för olika förhållningssätt till dessa möjligheter som för artikulerandet av mina egna utgångspunkter inför gestaltningsexperimenten.

2.2.1 En relativiserad verksyn

Även om uppfattningarna om vad ett verk är kan skilja sig från varandra i olika avseenden, utgår flera av dem från att tonsättarens verk efter sin tillkomst är statiskt och äger specifika oföränderliga egenskaper.¹⁸⁸ Hållningen gäller även om verket inte anses vara möjligt att till alla delar definiera. Exempelvis kräver

187 Dorotyya Fabian, "Classical Sound Recordings and Live Performances: Artistic and Analytical Perspectives", i *Recorded Music: Philosophical and Critical Reflections*, ed. Mine Doğantan-Dack (London: Middlesex University Press, 2008), s. 235.

188 Se kap. 2.1.

Davies ett orsakssamband mellan tonsättarens intentioner och interpretens gestaltning, Dodd menar att verket vid varje klanglig manifestation uppenbarar sig i sin helhet, Ingarden driver tesen att verket efter sin tillkomst för all framtid existerar som precis samma verk, Gadamer anser att verkets potentiella innebörder finns latenta inom verket självt och Figal pläderar visserligen för en gestaltningssmässig frihet inom de ramar som sätts av notbildens symboler, men menar trots detta att gestaltningen kan *övertyga* endast om den baseras på verkets struktur, dess ingående element och sambanden dem emellan.

Uppfattningarna att verket på dessa sätt existerar som ett i sig självt komplett och orubbligt mål att sträva mot, där endast begränsade förändringar tillåts vid ett framförande, kan med anspråk på tillförlitlighet dock bara syfta på notbildens symboler. Tonsättarens idéer bakom dem har vi ingen djupare kunskap om. Än mindre kan vi bevisa deras existens eller definiera deras exakta beskaffenheter. Jag har en stor förståelse för ambitionen att uppnå visshet i detta avseende, men för egen del ser jag denna typ av resonemang som både vilseledande och fastläsande. Jag vill understryka att jag har den största respekt för artisters konstnärliga strävan att i sin klingande gestaltning komma så nära de förmodade klingande förloppen i tonsättarens kontext som möjligt. Sådana gestaltningar – baserade på kunskap om musikalisk praxis, kontextuella förutsättningar och ingående kännedom om tonsättaren – kan ge ovärderliga konstnärliga insikter och musikaliska upplevelser. Men en på detta sätt mer historiskt orienterad gestaltning är enligt min mening endast *ett* alternativ av ett oräkneligt antal potentiella gestaltningssmögjligheter.

En av utgångspunkterna för denna avhandling är att tonsättarens musikaliska vision i normalfallet är avsedd att framföras i klingande form. Men först när visionen har transkriberats till en tvådimensionell notbild blir det möjligt för andra än tonsättaren att kunna gestalta den klangligt.¹⁸⁹ Eftersom visionen är flerdimensionell och svårdefinierad i sitt skapelseögonblick – och de grafiska symbolerna genom sin otillräcklighet dessutom kan innebära ett oräkneligt antal realiseringsmögjligheter på parameternivå – blir transkriberingen till den utskrivna notbilden i praktiken en *reducerande* process. Det medför att artistens försök att också vara medskapare med utgångspunkt i det som anas *bortom* notbilden blir både relevanta och potentiellt fruktbara i

189 Tonsättaren själv har i teorin alltid möjligheten att själv transformera sina musikaliska visioner till en klingande gestalt utan att gå via sin utskrivna notbild.

gestaltningsprocessen. Samtidigt medför detta förhållande att många konstnärliga ställningstaganden inför det musikaliska framförandet beror på artisten. Det gäller även för den som säger sig ”spela som det står”. För trots sin skenbara exakthet är notbildens anvisningar ofullständiga och mångtydiga till sin karaktär. Detta innebär att gestaltningsarbetet – det vill säga valet av interagerande mellan de noterade musikaliska parametrarna i sin ljudande form – också är en *adderande* process.¹⁹⁰

Partiturets notbild kan visserligen ses som tonsättarens föreskrivna klangliga strukturer vid ett framförande, med det dubbla syftet att både visa vad som skall spelas och hur detta skall utföras.¹⁹¹ Men på grund av den reducerande process som föregår den och den adderande process som den initierar hos artisten, kan inte partituret betraktas som identiskt med tonsättarens intentioner, eller som ett ”avtryck” av dem. Det är på grund av dessa processer inte heller möjligt att utifrån notbilden ”återuppfinna” dem, även om detta skulle vara artistens (fåfänga) strävan i sitt arbete med den klingande gestaltningen. I själva verket är det artistens sökande bortom notbilden, och de *associationer* som sökandet ger upphov till, som är förutsättningen för de skilda klingande realiseringarna av de grafiska symbolerna. Sökandet och osäkerheten om målet skapar en *kreativ differens* mellan notbild och klingande struktur, och tar genom artistens impulser plats i tid och rum.

Reduceringen, som i förstone skulle kunna ses som en nackdel, möjliggör alltså för artisten att kreativt gestalta det som uppfattas bortom notbildens symboler. Ett sådant perspektiv ger gestaltningsutrymmen vars yttre gränser måste prövas av varje artist, i varje tid och på varje plats. Hur långt denna interpretatoriska frihet sträcker sig är en bedömningsfråga. Därför blir definitionen av begreppet ”verk” avgörande för artistens gestaltningsutrymme.

Det finns lika många föreställningar om ett musikaliskt verk som det finns personer som föreställer sig det.¹⁹² Och lika omöjligt som det är att via partiturets notbild entydigt kunna nagla fast de ursprungliga musikaliska visionerna hos tonsättaren, lika omöjligt är det att entydigt kunna nagla fast

190 En adderande process kan i detta fall även innebära att utelämna eller modifiera vissa av tonsättarens angivna spelsätt eller anvisningar.

191 Howat 1995, s. 7.

192 de Assis 2018, ”Virtual Works – Actual Things”, s. 36.

en ur notbilden sprungen klanglig gestaltning som varande den ”optimala” versionen av dessa idéer. För mig framstår det därför som gestaltningsmässigt mer fruktbart att tona ned notbildens dominerande roll som en statisk och normerande företeelse till förmån för en fluktuerande roll, där framträdande egenskaper i stället är symbolernas obestämbarhet och suggestibla karaktär. Denna förändring medför också att artistens roll som medskapare får en ökad dignitet, och att den kreativa differensen mellan symbolerna och det klingande pågåendet därigenom tillåts få en så stor signifikans att gestaltningsutrymmet kan utvidgas. Beteckningen ”verk” blir härigenom en företeelse vars mångfacetterade innehåll rymmer såväl tonsättarens ursprungliga musikaliska visioner som transkriberingen till notbildens symboler, samt alla deras potentiella klingande realiseringar. Därmed relativiseras avsiktligt sambanden mellan ”verket”, partiturets symboler och musiken i sin klingande form. Artistens fantasi och associationer utifrån notbildens struktur och anvisningar tillmäts då en större vikt för det slutliga klangliga resultatet. När det potentiella gestaltningsutrymmet vidgas, ökar i motsvarande grad artistens ansvar för de klangliga lösningarna. Ju större frihet i förhållande till notbildens symboler, desto större ansvar. Denna syn innebär alltså ett större fokus på aktivt medskapande, och notbilden blir mer av en *utgångspunkt* för det gestaltande utforskandet.

Var verket finns bortom den statiska tvådimensionella notbilden är inte särskilt intressant. Det kan inte exakt identifieras, uppsökas eller mätas. Ändå har artistens *föreställning* om verkets potentiella egenskaper ett stort inflytande över det klingande skeendet. Genom gestaltningsprocessen lyfts det uppfattade musikaliska innehållet ur sitt tillstånd av total och riktninglös samtidighet för att aktivt formas till en klingande verklighet. Filosofen Marcia Sá Cavalcante Schuback kallar denna process för till-ljud-kommande.¹⁹³ Det är endast genom dessa materialiseringar i tid och rum – sina transformerande gestaltningar – som verket får tidslig riktning och orsakssamband mellan sina ingående element. I varje sådan materialisering bildar summan av tonsättarens visioner, notbildens symboler och artistens medskapande gestaltningsarbete en musikalisk enhet. De till-ljud-kommanden som utgår från notbildens inverkan på artistens gestaltningsarbete, legeras alltså med de till-ljud-kommanden som genereras av artistens *egna* konstnärliga associationer, ställningstaganden

193 Marcia Sá Cavalcante Schuback, Marcia, *Lovtal till intet. Essäer om filosofisk hermeneutik*, Logos Pathos, 1651–6761, 5 (Göteborg: Glänta, 2006), s. 169.

och impulser i det klingande skeendet. Med denna syn är verket *kameleontiskt* till sin natur och kan manifesteras genom ett oräkneligt antal möjliga klangliga lösningar. Verket är alltså inte primärt ett konkret objekt utan snarare ett fiktivt rum (*space*) i vilket varje artist genom olika konstnärliga ställningstaganden måste navigera sig fram för att finna sina egna klangliga lösningar.¹⁹⁴ Detta innebär att artistens musikaliska överväganden kommer att kraftfullt påverka såväl musikens innehåll som hur detta innehåll formuleras i det klingande förloppet samt hur åhörarna uppfattar det.¹⁹⁵

2.2.2 Musiken tar gestalt

En relativisering av förhållandet mellan notbild och klingande gestaltning innebär ingalunda att tolkningsmomentet i gestaltningsprocessen skulle vara av mindre intresse. Tvärtom, erfarenheterna från min egen yrkesutövning som tonsättare, dirigent och inspelningsproducent har fått mig att inse det odiskutabla värdet av att ingående tolka partiturets symboler och anvisningar. Notbilden får ju dessutom förutsättas vara resultatet av ett medvetet och noggrant arbete från tonsättarens sida för att i möjligaste mån tydliggöra sina musikaliska intentioner.

Att kunna tolka vad som står – och vad som inte står – är en egenskap som måste tränas upp. Betydelsen av en sådan färdighet ökar vid gestaltningen av mer sällan framförd eller totalt okänd musik, där artisten för sitt gestaltningsarbete inte kan utgå från sitt hörselminne, utan är hänvisad till sin egen förmåga att på ett insiktsfullt och associationsrikt sätt avläsa och förstå notbilden. Ju större skickligheten är att tolka notbilden, desto kraftfullare blir den som musikaliskt verktyg och som språngbräda för artistens kreativa arbete. Desto större blir också möjligheten att ana den musikaliska potentialen bortom noteringen.

Trots sin konkreta framtoning är notbilden fylld av obestämligheter som endast kan klargöras eller omgestaltas genom artistens val av klingande realisering.¹⁹⁶ Men att omsätta den grafiska notationen till ett klingande skeende

194 de Assis 2018 ("Virtual Works"), s. 37.

195 John Rink, "The Work of the Performer", i *Virtual Works – Actual Things: Essays in Musical Ontology*, ed. Paulo de Assis (Leuven: Leuven University Press, 2018), s. 89.

196 Ingarden 1989, s. 90.

är enligt min mening bara möjligt genom ett kreativt tillskott från artisten – ett medskapande. Det finns dock inget entydigt lineärt samband – det vill säga ett samband utan brott eller språng – mellan notbildens symboler och det klangliga resultatet. Transformeringsprocessen av det grafiska innehållet till ljudande rörelser är i praktiken en översättningsprocess från ett uttrycksområde till ett annat. Det är i denna process som artisten blir medskapare, vilket innebär att notbilden med naturlighet kan ge upphov till vitt skilda klangliga realiseringar. Dessa innebär alltid en vidgning av gestaltungsutrymmet i relation till notbilden, och är beroende av såväl kontext som av personliga ställningstaganden. Utsträckningen av detta gestaltungsutrymme sker i gränssnittet mellan notbildens grafik och artistens uppfattning av dess uppfattade innehåll i och bortom notbildens symboler. Gränserna för de musikaliska resultaten av denna process sätts i teorin endast av artistens fantasi samt konstnärliga och utförandetekniska nivåer. I praktiken har dock ofta kontextuella uppfattningar om stil, utförandep Praxis och smak ett betydande – och ibland hämmande – inflytande på karaktären hos till-ljud-kommandena.

Erkännandet att vi här har att göra med en översättning mellan två helt olika verkligheter, en grafisk och en ljudande, innebär att vi måste finna klangliga lösningar som inte är – eller ens kan vara – en exakt, fullständig översättning av den grafiska notbilden. Inte ens inom språkområdet förekommer sådana. Den ryske kultursemiotikern Jurij Lotman menar till och med att även närstående språk är asymmetriska i förhållande till varandra, och att en ”fullständig” översättning mellan två språk därför inte kan existera.¹⁹⁷ Och den svenske översättaren Nils Håkanson hävdar att översättning av litteratur med nödvändighet innebär att något *förändras*: ”Att exakt upprepa förlagan är kanske det enda som en översättning per definition inte klarar av att göra. Konstformen är avbildande – och nybildande. Det nya uppstår i det fria tolkningsutrymme som definierar översättningen [...]”¹⁹⁸ Skillnaden blir ännu

197 Yuri Lotman, *Universe of Mind*, translated by Ann Shukman (London & New York: B. Tauris & Co, Ltd, 1990), s. 13–14, 127), citerad i Lars Kleberg, *Översättaren som skådespelare. Essäer* (Stockholm: Dialoger, 2001), s. 145. Lotman studerar hur betydelser uppfattas och mening bildas – såväl genom tal- och skriftspråkets tecken som genom gester och bilder mm.

198 Nils Håkanson, *Dolda gudar. En bok om allt som inte går förlorat i en översättning* (Stockholm: Nirstedt/Litteratur, 2021), s. 188.

större mellan en statisk tvådimensionell notgrafik och ett flerdimensionellt klingande musikaliskt skeende styrt av tidsparametern. Och det är *asymmetrin i översättningsprocessen* mellan dessa olika verkligheter som tvingar mig som artist att ta ställning till frågor av typen ”hur mycket?”, ”hur länge?”, ”vart?”, och ”varför?”. De kräver svar på hur det klingande materialet med alla sina musikaliska parametrar och deras interaktioner kan inordnas i ett tidsperspektiv där kvantitet, begränsningar och riktningar får avgörande betydelse.

Begreppen ”tolka” och ”gestalta” kan i dagligt tal på ett förvillande sätt användas med likartade betydelser. För mig som artist består dock den musikaliska gestaltningsprocessen utifrån en notbild alltid av *två* steg: dels att tolka notbildens symboler och anvisningar, dels att genom en transformering skapa och forma – det vill säga gestalta – det musikaliska materialet inom ramen för ett i tid och rum klingande skeende.

En gestaltning som tar sin utgångspunkt i en notbild måste alltså föregås av ett tolkningsmoment.¹⁹⁹ Enligt mitt sätt att resonera är detta moment den elementära fasen vari artisten uttyder innebörder av notbildens enskilda symboler och erfar musikaliska samband dem emellan. Denna tolkning är i hermeneutisk mening en reflekterande process där artisten blir en medskapare.²⁰⁰ Artisten både läser och ”blir läst” i ett samspel där en dialogsituation uppstår mellan notbildens symboler och den som läser dem.²⁰¹ Att detta överhuvudtaget kan ske beror på såväl symbolernas mångtydighet som deras förmåga att kommunicera med den tolkande.²⁰² Men när musiken *tar gestalt* genom artistens riktade impulser mot parametrarna, sker detta genom artistens *aktiva transformering av den grafiska notbilden till ett klingande skeende*. Musiken övergår till en annan dimension och blir ljudande materia. Denna process innebär ett skapande av oräkneliga på varandra följande klingande ögonblick vars utgångspunkter är såväl legeringen av artistens tolkning av

199 Musik kan naturligtvis också gestaltas *utan* noter genom att artisten helt fritt formar det som klingar, exempelvis i form av improvisationer över ett tema eller med utgångspunkt i ett känsloläge eller en bild.

200 Gadamer 1977/2013, s. 77.

201 Bengt Kristensson Ugglå, ”Bildningsuniversitetets framtid – när samhället talar tillbaka”, i *Konsten med universitetet* (Åbo: Åbo Akademi, 2018), s. 42.

202 Gadamer, 1977/2013, s. 27.

notbilden och uppfattningen av vad som finns bortom den, som artistens egna tankar, associationer, tekniska förmågor och konstnärliga kreativitet. Dialogsituationen mellan notbild och artist är visserligen en förutsättning för transformeringen, men i själva omvandlingen från en dimension till en annan är det artistens *eget* skapande som utformar karaktären på det ljudande skeendet och som bestämmer de konstnärliga ramarna för gestaltningen. Det är detta potentiella gestaltungsutrymme som enligt min mening kan vidgas. Hur en sådan utvidgning kan te sig och vilken förändringspotential som kan finnas, beror i första hand på artistens förhållningssätt till sin egen roll visavi notbildens symboler.

Det är under artistens skapandeprocess som de medvetna valen av riktade impulser påverkar de ingående parametrarnas egenskaper och inbördes relationer. De genom dessa impulser skapade klangliga lösningarna kan även *tillföra element som inte direkt kan hänföras till notbildens symboler* . De kan till och med ha sitt ursprung utanför det egna medvetandet. Lösningarna är alltså inte bara något som finns ”latent” i notbilden, utan emanerar också från något som av artisten tillförs utifrån den egna fataburen (såsom erfarenheter, fantasi, insikter, färdigheter och känslor) eller som tillförs genom att ”gå utanför sig själv”. Det klingande framförandet kan sedan i sin tur bli föremål för en dialogisk tolkningsprocess från *åhörarens* sida. Det verk som *då* är föremål för dialogen är summan av tonsättarens kreativa idéer, transformationen till en grafisk notbild, artistens läsning av denna notbild, transformationen till ett pågående skeende och artistens val av riktade impulser mot de musikaliska parametrarna.

Men *tonsättarens* intentioner kan vi aldrig nå visshet om eftersom vi inte i detalj kan identifiera dem – och än mindre återskapa dem.²⁰³ En praktisk konsekvens av detta förhållande är det faktum att *tonsättaren aldrig slutgiltigt kan fastställa betydelseerna i sitt verk* . De är ständigt föränderliga. Och den statiska notbilden kan inte heller hjälpa oss därvidlag, eftersom dess symboler är ett resultat av tonsättarens reducering av sina klangliga visioner till stum

203 Inom litteraturen har värdet av författarens intentioner för uppfattningen av det konstnärliga verket ifrågasatts av bl.a. William Kurtz Wimsatt & Monroe Beardsley i essän ”The Intentional Fallacy”, i *The verbal icon: studies in the meaning of poetry* (Lexington, Kentucky: The Noonday Press, 1954), s. 3–18, och av Roland Barthes i essän ”The Death of the Author” i *The Magazine in a Box 5+6* (The Minimalism Issue), Aspen (1967), <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/index.html> [hämtad 2020-06-06].

grafik. Snarare kan notbilden ses som en schematisk framställning av till grafisk struktur frusna musikaliska rörelser. Dessa rörelser med notbildens symboler som utgångspunkt går dock inte att entydigt nagla fast i ljudande form, och det klingande skeendet kan aldrig slutgiltigt definieras i en fast punkt. Stabiliteten i partiturets grafik är alltså en chimär. I själva verket är i varje ljudande ögonblick såväl de enskilda musikaliska parametrarnas egenskaper som deras otaliga relationer på förhand obestämbara. Endast i det ögonblick de transformeras i ett till-ljud-kommande uppträder de i en för ögonblicket definitiv version, men endast så länge de momentant deltar i det ljudande förloppet. Obestämbarenheten innebär också att de musikaliska parametrarna är oerhört påverkbara och potentiellt gränsöverskridande. För varje parameter i det klingande skeendet finns det därför för varje tidsmoment ett oräkneligt antal potentiella lösningar beroende på artistens riktade impulser i framförandeögonblicket.

Även om den symbol- och kontextbaserade notbilden alltid öppnar sig för skilda tolkningar sätter den också gränser genom sin grafiska utformning. Att som artist på ett ansvarsfullt sätt kunna frigöra sitt kreativa tänkande för att i klingande form möjliggöra *överskridandet* av dessa gränser, kräver en insikt om att musikaliska gestaltningar utifrån en uttydd och uttolkad notbild *alltid* är en form av transformeringar och att resultaten av dessa *aldrig* återfinns i notbilden. Denna insikt kan radikalt öka artistens frihet i förhållande till partiturets symboler, och bidrar därigenom till en betydande tyngdpunktsförskjutning i balansen mellan notbild och artist.

2.2.3 Notbildens funktion

Att tolka notbilden är grundläggande för varje interpret av västerländsk konstmusik, och i början av en instuderingsprocess har det sitt odiskutabla värde att noggrant granska vad som faktiskt står där. Det kan också i detta skede av instuderingen vara angeläget att definiera vad som *inte* står i partituret – antingen för att tonsättaren i sin miljö förutsatte att exekutören var välbekant med det förväntade utförandet, eller för att tonsättaren just i det partiet verkligen *inte* ville ha musiken framförd på ett visst sätt.

Partiturets symboler har oftast inom sitt musikområde vedertagna innebörder. Dessa kan visserligen förändras över tid, men kunskap om praxis, stil och andra kontextuella faktorer – liksom musikaliska analyser av symboler och anvisningar – kan ge oss en hygglig förståelse av de noterade strukturernas

byggstenar, sammansättning och allmänna förutsättningar. Tillerkänner man notbildens grafiska symboler för stor innehållslig vikt krymper dock det konstnärliga gestaltungsutrymmet för artisten. Även om notbilden är en av utgångspunkterna för gestaltungsprocessen måste *målet* för samma process sökas någon annanstans. Partiturets notbild kan aldrig annat än antyda klingande förhållanden mellan de ingående musikaliska parametrarna samt deras potentiella möjligheter och begränsningar, och den kan varken bli så exakt eller så specifik som de klingande verkligheter den kan ge upphov till.²⁰⁴ Det saknas därför i stort sett grund för att hävda att en musikalisk gestaltning är mer konstnärligt berättigad och mer meningsfull ju närmare den ligger partiturets grafiska symboler.

Partituret har å ena sidan, såsom varande produkt av en reducering, en potential att växa och utvecklas – till och med långt utöver tonsättarens ursprungliga konstnärliga visioner. Till detta bidrar, förutom artistens gestaltungs-mässiga tillskott, ofullkomligheten och mångtydigheten i den musikaliska notationen.²⁰⁵ Å andra sidan kan den klingande musikaliska gestaltningen upplevas som så exakt klangligt formulerad och därigenom så extremt känslomässigt övertygande att det inte ens känns möjligt att på ett tillfredsställande sätt översätta upplevelsen till ord. Tonsättaren och dirigenten Felix Mendelssohn-Bartholdy har med emfas vittnat om detta.²⁰⁶ Notbilden fungerar här som en *portal*, en förbindelselänk mellan den fiktiva obestämbara världen – ur

204 Elena Alessandri, “The Notion of Expression in Music Criticism”, i *Expressiveness in music performance: Empirical approaches across styles and cultures*, ed. Dorottya Fabian, Renee Timmers, and Emery Schubert (Oxford: Oxford University Press, 2014), kap. 2, s. 24.

205 Ingarden 1989, s. 114.

206 “Es wird so viel über Musik gesprochen, und so wenig gesagt. Ich glaube überhaupt, die Worte reichen nicht hin dazu, und fände ich, dass sie hinreichten, so würde ich am Ende gar keine Musik mehr machen. – Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei so vieldeutig; es sei so zweifelhaft, was sie dabei zu denken hätten, und die Worte verstände doch ein jeder. Mir geht es aber gerade umgekehrt. Und nicht bloss mit ganzen Reden, auch mit einzelnen Worten; auch die scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so missverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die einem die Seele erfüllt mit tausend besseren Dingen als Worten.”

Felix Mendelssohn, Brev till Marc André Souchay, 15 oktober 1842, i *Felix Mendelssohn im Spiegel eigener Aussagen und zeitgenössischer Dokumente*, red. Willi Reich (Zürich: Manesse Verlag, 1970), s. 358.

vilken tonsättarens skapandeprocess emanerar och ur vilken artistens gestaltungsprocess hämtar nödvändiga impulser – och den klangliga realitet som det musikaliska framförandet utgör.

Ibland har notbilden setts som en möjlighet att komma åt vad tonsättaren *själv* kände i skapandeögonblicket. Violinisten Pierre Baillot hävdade exempelvis 1835 att de musikaliska idéerna bakom ett verk inte endast är ett resultat av tonsättarens medvetna konstnärliga val. De individuella avtrycken genom känslorna och sätten att uttrycka dem, avslöjar också tonsättarens egen inre personlighet.²⁰⁷ Och genom en insiktsfull gestaltning kan artisten i lyckliga stunder identifiera sig med dessa intentioner och göra dem till sina egna. På så sätt kan artisten till lyssnarens själ överföra den ursprungliga känsla som tonsättaren hade.²⁰⁸ François Fayolle beskriver 1831 just den extraordinära förmågan hos Baillot att genom sin genialitet som exekutör låta sig transformeras till att i utförandeögonblicket ”bli” den tonsättare vars musik var utgångspunkten för gestaltningen.²⁰⁹ Effekten på åhörarna av detta sätt att framföra musiken blev uppenbarligen både stor och övertygande. Men att – om så hade önskats – kunna bevisa gestaltningens överensstämmelse med tonsättarens inre personlighet och känslotillstånd vid komponerandet måste i praktiken ha varit en omöjlig uppgift. Och att i det klingande skeendet kunna avgöra vad som emanerade från tonsättarens känslor och vad som härrörde från artisten, måste därför ha varit problematiskt.²¹⁰ Det är ju i lyssningsögonblicket svårt att kunna identifiera både komplexiteten i det man

207 Baillot skriver: “Chaque compositeur imprime à ses ouvrages un cachet particulier, un style qui lui est propre, qui tient à sa manière de sentir et d’exprimer.” Se Pierre Marie François de Sales Baillot (1771–1842), *L’art du violon* (Paris: au Dépôt Central de la Musique, 1835), s. 264.

208 “[F]aire passer dans l’âme de l’auditeur le sentiment que le compositeur avait dans la sienne”, Baillot 1835, s. 266.

209 Fayolle skriver: “Il [Baillot] possède le genie de l’exécution, car il dépouille son *moi*, pour être, tour-à-tour, Haydn, Boccherini, Mozart et Beethoven.” Se François Joseph Marie Fayolle (1774–1852), *Paganini et Bériot, ou Avis aux Jeunes Artistes qui se destinent à l’enseignement du violon* (Paris: Legouest, 1831), s. 41, citerad i Mary Hunter, “To Play as if from the Soul of the Composer. The Idea of the Performer in Early Romantic Aesthetics”, i *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 58, Iss. 2 (2005), s. 370–371.

210 Se även Kivys uppfattning om detta, kap. 2.1.5.

hör, vilka känslor musiken framkallar och vems känslor dessa egentligen är.²¹¹

Ett annat synsätt på notbildens funktion är att betrakta notbilden i sig själv som ett uttryck för konstnärens själ. Verket blir därigenom subjektifierat och tilldelas fastställda och beständiga egenskaper. En sådan syn är inte exklusiv för musikområdet. Konstkritikern och författaren Ulf Linde fann det påkallat att för ett drygt halvsekel sedan fastslå följande:

Tanken att ett konstverk omedelbart skulle kunna förmedla konstnärens inre förefaller mig kvalificerat orimlig. Den 'själ', den inre process som tycks skymta bakom verket måste vara en hägring – något som uppträder på fel ort. (Illusionen uppstår, inbillar jag mig, när verkets karaktär genom någon outredbar impuls förläggs till den som gjort verket).²¹²

I ett partitur är, enligt min mening, notbildens funktion avhängig vilken *roll* man tilldelar dess symboler. Genom att förändra denna roll vill jag också förändra notbildens funktion. Ambitionen härrör ur min övertygelse att synen på notbilden hänger intimt samman med synen på artistens möjligheter att välja gestaltungs-lösningar. Exempelvis tillerkänner både Ingarden och Gadamer artisten ett visst mått av frihet i gestaltningen av notbilden, men endast inom vissa, av tonsättaren genom notbilden förutsatta, ramar. Ingarden argumenterar för att det musikaliska verket inte är identiskt med sina symboler. Partituret är enligt honom ett medel för tonsättaren att uttrycka sin önskan om hur musiken skall framföras, men det utgör inte en del av musiken. På samma sätt som symboler skiljer sig från det de symboliserar, skiljer sig partituret från musiken den framställer via sina symboler.²¹³ Eftersom notationen på ett definitivt sätt endast kan återge några få dimensioner av verkets musikaliska kvaliteter måste artisten, enligt Ingarden, "fylla ut" det som saknas.²¹⁴ Samtidigt menar han att "ideala framföranden" av musik kan förekomma endast om musiken i sig själv på ett entydigt sätt bestämmer de estetiska kvaliteterna. I annat fall

211 Martha C. Nussbaum, *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), s. 250.

212 Ulf Linde, *Fyra artiklar* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1965), s. 30.

213 Ingarden 1989, s. 25–26.

214 Ingarden 1989, s. 105.

ser han mångfalden av egenskaper hos de ingående musikaliska elementen som ofullständiga.²¹⁵

Gadamer, å sin sida, hävdar visserligen att förutsättningen för det han kallar konstverfarenheten – uppfattningen att ett konstverk har sitt egentliga vara genom att bli till en erfarenhet som förvandlar den erfarenhet – är att *inte* skilja på interpretationen och den bakomliggande identiteten hos verket.²¹⁶ Och han tillåter variationer beträffande artistens förändringar, tillägg eller utelämnanden, till och med så långt att han kan acceptera en något differentierad identitet.²¹⁷ Men han kräver likväl att det han benämner verkets kärnstruktur inte får antastas om det skall kunna behålla sin ”levande enhet”, sin skönhet.²¹⁸

I båda dessa fall framstår verket trots notbildens ofullständighet, och trots visst gestaltungsutrymme för artisten, som något av tonsättaren en gång för alla fastställt. Verket går visserligen inte att till fullo objektivt identifiera men utgör ändå det eftersträvarvärda målet för gestaltningen. Med denna hållning blir verket någonting definitivt och samtidigt delvis tillslutet, vars hemligheter det är artistens uppgift att avlocka. Notbildens funktion blir därmed att både ange en ungefärlig riktning för gestaltningarna och att samtidigt sätta gränser för deras klangliga utformning.

Jag menar, i motsats till dessa resonemang, att just den obestämbara och ”ofullständiga” zonen mellan notationens symboler och den klingande realiseringen med fördel kan ses som en naturlig – ofta till och med av tonsättaren förutsatt – startpunkt för artistens kreativa och självständiga gestaltungsarbete. Notbildens funktion är då att vara utgångspunkten för artistens gestaltning, men utan att sätta några bortre gränser för dess klangliga resultat.²¹⁹ Även om tonsättaren vinnlagt sig om en så detaljerad notbild som möjligt, kan de klangliga lösningarna i denna process då tillåtas röra sig långt

215 Ingarden 1989, s. 88.

216 Gadamer 2013, s. 79.

217 Gadamer 2013, s. 102.

218 Gadamer 2013, s. 101.

219 Gränserna sätts snarare av framförandets kontext, artistens tekniska och konstnärliga förmåga samt tycke och smak.

bortom notbildens symboler. I vissa fall kan artistens medskapande till och med resultera i *förändringar som medvetet avviker från symbolernas innebörd*. Detta gäller för alla musikaliska parametrar, vilket således innebär att även frekvensparametern kan förändras. Att i den gestaltande praktiken tolka och klangligt utföra noterade symboler på sätt som i smärre avseenden avviker från den grafiska noteringen, beroende på noteringskonventioner eller musikalisk praxis, är vanligt förekommande. Någonting helt annat är att av konstnärliga skäl, baserade på artistens associationer och kreativa uppfattning om musiken *bortom* symbolerna, avsiktligt förändra deras klingande manifestationer. Genom att medvetet ändra de musikaliska parametrarnas egenskaper och inbördes relationer får notbilden närmast funktionen av en manual där symbolerna blir en konstnärlig trampolin för gestaltningsarbetet. Det klingande slutresultatet framgår däremot inte av notbildens anvisningar. Någon sådan funktion har de inte enligt mitt sätt att se, eftersom det transformerade ljudande förloppets musikaliska verklighet alltid befinner sig någon annanstans.

2.2.4 Ovissheten som kreativ utgångspunkt

Eftersom tonsättarens transformering av sina musikaliska visioner till en notbild är en reducerande process, utgör partiturets symboler och anvisningar inte mer än en högst ofullständig och därigenom otydlig framställning av den ursprungliga tänkta helheten. Hur skall man då som artist förhålla sig till en sådan utgångspunkt för det gestaltande arbetet?

Busonis lösning var att se både tonsättarens partitur och varje gestaltning av musiken som transkriptioner av en ursprunglig idé. Hållningen säger dock inte så mycket mer om relationerna mellan idéer, notbild och klingande manifestationer. Det finns ändå rimligen en gräns för den musikaliska gestaltningen bortom vilken transkriptionen förlorar kontakten med originalet, även om detta enligt Busonis synsätt aldrig kan förstöras. Och han ger inte mycket vägledning till hur man som artist skall kunna erhålla insikt om de enligt honom oförstörbara idéerna bortom notbilden.

Det verkligt omvälvande med Busonis teori är i stället de praktiska konsekvenserna av den. Med hans utgångspunkt är det egentligen bara gradskillnader mellan partitur, framförande och arrangemang av ett verk eftersom de enligt honom är uttryck för samma abstrakta idéer. Konsekvenserna av Busonis synsätt innebär både att den tydliga distinktionen mellan en komposition och dess framförande till viss del suddas ut och – som musikforskaren

John Williamson påpekar – att rollerna som exempelvis utgivare, transkribere och tonsättare tillåts överlappa varandra. Ett ”verk” kan därmed också vara en variant av, en komplettering av eller en omprövning av ett redan befintligt verk.²²⁰

Busonis tankegångar om den oförstörbara idén bortom tid och rum – liksom många senare filosofers föreställningar om det musikaliska verket som något statiskt bortom våra möjligheter till fullständig varseblivning eller påverkan men ändå målet för våra strävanden – har mycket gemensamt med den så kallade grottlignelsen i *Staten* av den antika grekiske filosofen Platon. Där åskådliggör han sin syn på skillnaden mellan sinnevärlden och idévärlden. I sinnevärlden finns enligt honom de föremål och företeelser som vi kan uppfatta med våra sinnen. Genom det eldsken i grottan där människorna är fjättrade varseblir vi tillvaron endast i form av bleka skuggbilder eller skenbilder av verkligheten. Men verkligheten själv ligger bortom vår uppfattningsförmåga. För att bli upplysta och nå fram till föremålets och företeelsernas sanna natur (idéerna) måste vi aktivt söka oss ut ur grottan, mot det verkliga ljuset.²²¹ Det vi uppfattar som verkligheten är alltså enligt honom inte den ”sanna” verkligheten eftersom våra sinnen är ofullständiga som kunskapsorgan. Den sanna verkligheten är oföränderlig, och den kallas av Platon för idévärlden. Denna värld existerar utanför tid och rum. Utgående från Platons tankar och terminologi skulle i Busonis fall tonsättarens abstrakta musikaliska idéer befinna sig i idévärlden och av detta skäl inte vara omedelbart förhandenvarande för oss. Vi uppfattar dem endast genom partiturets skenbild. Men även *om* vi skulle omfatta hans synsätt ger det oss fortfarande ingen hjälp med att förstå hur vi skulle kunna fördjupa vår insikt om det som saknas i notbilden.

I den musikaliska praktiken kräver transkriptionen från den statiska notbilden till ett i tid och rum klingande skeende oftast en mellanhand i form av en eller flera artister. Men frågan är hur långt dessa kan gå i sin konstnärliga självständighet – det dilemma som Nicholas Cook kallar för ”Platons

220 John Williamson, “The Musical Artwork and its Materials in the Music and Aesthetics of Busoni”, i *The Musical Work: Reality or Invention?*, ed. Michael Talbot (Liverpool: Liverpool University Press, 2000), s. 187.

221 Platon, *Staten*, i översättning av Jan Stolpe (Stockholm: Atlantis, 2003), Bok 7, 514a – 517a.

förbannelse”.²²² Om den upplevda förutsättningen är att vad som står i noterna är tonsättarens definitiva vilja manifesterad i partiturets symboler, blir en logisk konsekvens att artistens ambition borde vara att fokusera på den klangliga realiseringen av dessa och tona med sin egen roll snarare än att i sin gestaltning addera egna aspekter.²²³ Men hur skall man som artist då förhålla sig till det som *inte* står noterat, det som har försvunnit genom reduceringen till notbild, genom transformeringen till en annan dimension? Jag menar att en väg ut ur denna till synes olösliga ekvation är att helt enkelt *bejaka ovissheten*, att låta den bli en kreativ kraft i gestaltungsarbetet i stället för ett tvistefrö. En förutsättning för detta ställningstagande är dels att tillåta sig en mer föränderlig syn på den klangliga realiseringen av notbildens symboler, dels ett accepterande av att konstnärlig insikt till sin natur inte behöver vara rationell. Det mått av ovisshet som efter tolkandet av notbilden vidlåder gestaltungsprocessen kan då bli en stimulerande kraft i sökandet efter övertygande klangliga realiseringar. I skärningspunkten mellan artistens tolkning av notbilden och utforskandet av de gränsöverskridande och oöverblickbara osäkerhetsmomenten kan musikaliska insikter och övertygande klingande lösningar växa fram utgående från det som artisten uppfattar *bortom* symbolerna och själv bidrar med ur egen fatatur. Dessa till-ljud-kommanden behöver inte överensstämma med tonsättarens ursprungliga idéer bakom notbilden. Och i praktiken skulle sådana överensstämmelser inte vara möjliga att i nämnvärd utsträckning praktiskt bevisa.

2.2.5 Innehåll bortom symbolerna

Min syn på notbildens förändrade funktion innebär möjligheter för artisten att betrakta den på ett mer flexibelt vis. Symbolerna står då inte för absoluta värden utan blir mer beroende av artistens egna visioner utifrån uppfattningen av vad som ligger bortom dem. Visserligen är notbilden ofta det enda konkreta beviset för tonsättarens ursprungliga konstnärliga visioner. Men det är artistens uppfattning om hur de noterade symbolerna kan eller bör tolkas och transformeras till klingande skeenden som är avgörande för hur verket i praktiken framförs. Sådana uppfattningar kan variera kraftigt beroende på framförandenas kontext.

222 Cook 2013, s. 23.

223 Cook 2013, s. 13–15.

Med dagens stora kommersiella utbud av inspelningar från drygt ett sekel är det tämligen lätt att jämföra gestaltningar utifrån samma notbild men från olika tider och platser. Redan en ytlig genomgång uppenbarar stora skillnader mellan de klangliga realiseringarna. Bland andra Philip visar att i jämförelse med moderna framföranden kännetecknas inspelningar från exempelvis tidigt 1900-tal av en mycket mindre användning av vibrato, ett generöst användande av portamenti, stor tempomässig flexibilitet, snabba maxtempi, en ymnig förekomst av överpunkteringar och notes inégales samt en från ackompanjemanget rytmiskt fristående melodik.²²⁴ Spelsätten står inte angivna i notbilden, men de är uttryck för den tidens uppfattningar av hur en notbild borde gestaltas. I många fall är de gestaltningsmässiga friheterna beträffande flera av de musikaliska parametrarna till och med så stora att det klingande skeendet kraftigt avviker från notbildens anvisningar. Många av dessa företeelser skulle vid ett framförande idag sannolikt uppfattas som självsvaldiga eller till och med smaklösa. Inspelningarnas stora gestaltningsmässiga variationer jämfört med notbilden ger dock tydliga vittnesbörd om vad som då ansågs känneteckna ett uttrycksfullt framförande med utgångspunkt i notbildens symboler.²²⁵

Men även ur ett mer filosofiskt perspektiv finns det anledning att reflektera över symbolerna och tolkningen av dem. Vår benägenhet att likställa symboler med det innehåll som de betecknar kan ibland vara praktisk, men den riskerar också indirekt att begränsa vårt tänkande. Redan den tyske filosofen Immanuel Kant (1724–1804) hävdade rörande varseblivningen av ting, att vi inte kan veta någonting om tingen i sig. Det vi ser är endast ett *fenomen* i medvetandet.²²⁶ Den objektiva verkligheten är alltså oåtkomlig för oss. Utgående från denna hållning – och inspirerad av den danske kvantfysikern Niels Bohr (1885–1962) – menar den teoretiska fysikern och feministen Karen Barad, att vi tillmäter språket alltför stor makt genom att tro

224 Philip 1992, s. 207–208.

225 Dorottya Fabian, "Commercial Sound Recordings and Trends in Expressive Music Performance. Why should Experimental Researchers Pay Attention?", i *Expressiveness in music performance: Empirical approaches across styles and cultures*, ed. Dorottya Fabian, Renee Timmers, and Emery Schubert (Oxford: Oxford University Press, 2014), s. 58.

226 Anders Wedberg, *Filosofins historia, Nyare tiden till romantiken*, andra reviderade upplagan (Stockholm: Bonnier Fakta Bokförlag, 1985), s. 188–191.

på ordens förmåga att representera det innehåll som *föregår* dem.²²⁷ Liksom ting inte är grundläggande entiteter i ontologisk mening, har inte heller ord bestämda inneboende egenskaper eller avgränsningar.²²⁸

Inom musikområdet kan vi lätt översätta ”orden” till notbildens symboler, som i analogi med detta synsätt då inte heller har inneboende bestämda betydelser. Leech-Wilkinson menar att vi måste acceptera förhållandet att notbildens symboler inte äger en otvetydig innebörd. I själva verket är den musikaliska noteringen, enligt honom, inadekvat som instrument för att exakt ange hur ett verk skall framföras.²²⁹ Därför förordar han ett gestaltungs-mässigt förhållningssätt där artisten även *aktivt utforskar* konstnärliga möjligheter som innebär *förändringar* gentemot notationen.²³⁰ Detta implicerar en musikalisk verksyn där det omorienterade förhållningssättet kraftigt vidgar det potentiella gestaltungsutrymmet för artisten. Notbildens funktion blir med denna syn mindre normerande och mer stimulerande till egna konstnärliga associationer och visioner. Symbolerna blir då utgångspunkten för associativt tänkande och kreativ fantasi hos artisten, som därigenom får ökade möjligheter till utforskande av de klingande verkligheter som kan uppfattas bortom symbolerna.

Att som artist även arbeta med musikaliska beståndsdelar som *inte* återfinns i partiturets notation, innebär en grundläggande omdefiniering av vad ett musikaliskt verk egentligen är.²³¹ Hållningen innebär således en problematisering av verkbegreppet och kan få en avgörande inverkan på valen av gestaltningar. För om ett musikaliskt verk definieras genom vad som i den aktuella kontexten anses vara acceptabelt respektive oacceptabelt eller möjligt respektive omöjligt vid ett framförande kommer de potentiella klangliga

227 Karen Barad, “Posthumanist Performativity: Towards an Understanding of How Matter Comes to Matter”, i *Signs*, Vol 28, nr 3, Gender and Science: New Issues (Spring 2003), s. 801–2.

228 Barad 2003, s. 813.

229 Leech-Wilkinson 2020, 6.9 Everything is in the score, s. 3.

230 Leech-Wilkinson 2020, 5.1 The actual music and ‘the music itself’, s. 3.

231 de Assis 2018 (*Logic of Experimentation*), s. 25.

möjligheterna att begränsas.²³² Men genom att förändra perspektiven kan ett friare förhållningssätt till verkdefinitionen medföra att gestaltungsutrymmat vidgas. de Assis föreslår därför ett nytt perspektiv i synen på musikaliska verk. I stället för att förutsätta existensen av en [eftersträvsvärd] förlaga, ett original som föregår den klingande gestaltningen,²³³ vill han utgå från att betrakta musikaliska verk som *assemblage* – collageliknande och komplexa sammanfogningar av otaliga beståndsdelar både inom och bortom notationen.²³⁴ Assemblaget är fyllt av olika objekt, olika intensiteter och komponenter som *inte* grundas i partiturets symboler.²³⁵ Den övergripande ambitionen hos de Assis är att ersätta det konventionella verkbegreppet med begreppen *assemblage* och *mångfald* (multiplicity). Hans egen språkliga nybildning för detta är termen *werk*.²³⁶

I min egen verksyn går jag ännu ett steg längre, och tillåter mig som artist att förändra även *utgångspunkten* för de klingande gestaltningarna – den grafiska notationen.²³⁷ Detta innebär att jag inte primärt ser de grafiska symbolerna som bärare av *specifika* egenskaper eller de noterade parametrarna som *på förhand fastlåsta* i sina relationer till varandra. En sådan mångfacetterad hållning gentemot symbolernas potentiella innebörder och sammanhang skulle med en mer konventionell verksyn kunna betraktas som ett svek mot tonsättarens intentioner. Men enligt min mening är detta förhållningssätt – liksom det medvetna valet att till den befintliga notbilden även kunna tillföra musikaliskt material som inte emanerar från notbilden – en väg att konstnärligt utveckla det gestaltande arbetet. Denna verksyn medför alltså att de noterade symbolernas innebörder och sammanhang kan fluktuera beroende på artistens förändringar av de musikaliska parametrarna. Den klangliga verkligheten kan därmed ta sig helt olika uttryck från gång till annan. Ur ett delvis annorlunda perspektiv

232 de Assis 2018 (*Logic of Experimentation*), s. 45.

233 de Assis 2018 (*Logic of Experimentation*), s. 43.

234 de Assis 2018 (*Logic of Experimentation*), s. 25.

235 de Assis 2018 (*Logic of Experimentation*), s. 13.

236 de Assis 2018 (*Logic of Experimentation*), s. 25.

237 Se även kap. 2.3.3 och 2.3.4.

pekar filosofen Andrew Kania just på möjligheten att i en diskurskontext om musikaliska verk, i fikcionalistisk anda bejaka förhållandet att objektet för diskursen kan äga *andra värden än sanning*.²³⁸ I vetenskapsteoretisk mening använder vi oss då av påståenden eller antaganden – fiktioner – som av metodiska skäl används som vore de sanningar och som i motsats till hypoteser inte behöver kunna verifieras.²³⁹ Jag menar att med ett sådant perspektiv på det musikaliska verket och dess symboler, kan notbildens potentiella innebörder och inbördes relationer mellan symbolerna aldrig naglas fast och bestämmas en gång för alla. Därigenom kan vi som tolkar ur obevisade värden härleda och skapa konkreta tankar och föreställningar som på ett avgörande sätt kan ge möjligheter till kraftigt utökade, även hittills ohörda, gestaltungs-lösningar för artisten. Detta mer improvisatoriska och laterala förhållningssätt till notbildens symboler kan då bli en väg till det utsagda och obestämbara ingenmansland bortom notbilden, ur vilket både tonsättarens ursprungliga musikaliska visioner och artistens skapande gestaltning hämtar sin inspiration.

Ett slående exempel på fiktionernas avgörande roll är vår användning av siffror. Dessa abstrakta objekt är i praktiken fiktioner med vars hjälp matematiker, fysiker och andra naturvetenskapliga tänkare har kunnat utvidga vår förståelse och vårt vetande i hisnande omfattning genom att inte tolka dem bokstavligt, utan genom att använda deras fikcionalistiska potential i det intellektuella arbetet.²⁴⁰ På liknande sätt menar jag att också partiturets noter bör ses som fiktioner. De är absolut nödvändiga verktyg i det musikaliska gestaltungsarbetet för att på ett gränsöverskridande vis kunna nå bortom notbilden, men de äger ingen känslomässig eller meningsfull innebörd i sig själva. Och de har ingen direktförbindelse till en musikalisk absolut sanning. Det vi upplever som meningsfullt, drabbande eller som ögonblick av insikt i det klingande nuet, har alltid sitt ursprung bortom symbolerna.

238 Andrew Kania, "Platonism vs. Nominalism in Contemporary Musical Ontology", i *Art and Abstract Objects*, ed. C. M. Uidhir (Oxford: Oxford University Press, 2013), s. 211.

239 Filosofen David Davies beskriver det fikcionalistiska förhållningssättet på följande sätt: "The fictionalist about musical works claims that, while there are actually no such things, we have shared ways of representing such things in our musical practice." Se (David) Davies 2018, s. 54.

240 Kania 2013, s. 211.

2.2.6 Verket som ett till-ljud-kommande skeende

Artistens gestaltungsprocess liknar tonsättarens skapandeprocess. Tonsättaren skapar sin musik utifrån musikaliska, i sinnet formade och klingande, visioner. Denna konstnärliga process är energikrävande. Processen att reducera det skapade till en notbild har däremot mer karaktär av statisk företeelse. På omvänt sätt är artistens tolkning av notbilden en till övervägande del statisk företeelse, medan det konstnärliga adderandet och gestaltandet i transformeringen från grafik till klingande form kräver tillförsel av *energi*.

Det handlar alltså här om två liknande processer, fast i omvänd ordning. Skillnaden i skapande mellan tonsättaren och artisten är endast att den senare utgår från en konkret notbild. Men här handlar det enligt min mening inte om en cirkelrörelse där artistens mål är tonsättarens ursprungliga visioner. För artistens slutpunkt – det klingande framförandet – är med största sannolikhet inte tonsättarens utgångspunkt för sitt skapande. Detta förhållande skall inte ses som en brist utan som en nödvändig konsekvens av de konstnärliga processernas karaktär. För i båda fallen handlar det om skapande – *inte* om skapande respektive återskapande. Det innebär att även artistens musikaliska intentioner kommer att spela en avgörande roll för det ljudande resultatet. Relationen mellan musikens tvådimensionella notbild och dess flerdimensionella klingande form leder därför till iakttagelsen att *det vi ser är aldrig identiskt med det vi hör*.

Musiken rör sig alltid inom förbipasserandet, inom det oavslutade, och därför står idén om ett avslutat verk i strid med musikens egentliga natur.²⁴¹ Det till-ljud-kommande skeendet blir en manifestation av det Sá Cavalcante benämner närvarandets presens particip.²⁴² I det musikaliska klingande pågåendet kan de fiktiva skillnaderna elimineras mellan verket och dess gestaltningar, mellan tonsättare och artist, mellan nu och då. Inom det ljudande förloppet förenas resultaten av skapandeprocesserna på ett sådant sätt att det kan bli omöjligt – och konstnärligt ointressant – att utrona var tonsättarens intentioner slutar och artistens intentioner börjar. Detta förhållande äger giltighet även i de fall där tonsättaren själv är artisten, för dessa två roller har alltid skilda konstnärliga utgångspunkter. Verket blir på detta sätt inte något

241 Se Sá Cavalcante Schuback 2006, s. 171.

242 Sá Cavalcante Schuback 2006, s. 171.

avslutat, utan ett skeende där de ingående musikaliska elementen förlorar sina substantivistiska innebörder, för att i stället erfaras som verbala handlingar.²⁴³ På så vis manifesterar musiken sig i sin klingande form både inom och genom ett pågående görande.

Artistens medskapande är alltså centralt för både avsikt, sammanhang och meningsfullhet i framförandet – oavsett vilket förhållande dessa egenskaper har till tonsättarens förmodade visioner före reduceringen. Gestaltningssprocessen blir med denna utgångspunkt både adderande och syntetiserande. Men trots sin roll som självständig medskapare är artistens förhållande till notbilden av stor betydelse för det klingande resultatet.

Tolkningen av en text handlar aldrig om att fantisera fritt. Texten bestämmer både möjligheter och gränser och den öppnar sig mot en mängd olika tolkningar – men inte mot vilka som helst. Avgörande för gränsdragningen blir här relationen mellan textens bärare av mening och läsarens förmåga att tolka den.²⁴⁴ Inspirerad av Paul Ricoeur poängterar Kristensson Ugglå också att texten har ett överskott av mening, ett betydelseöverskott, men den förutsätter att någon läser texten och preciserar en mening. Samtidigt kan texten också sägas äga en brist som kräver en läsakt genom vilken textens mening kan fullbordas. På detta vis menar han att text och tolkning framstår som begrepp vilka ömsesidigt definierar varandra.²⁴⁵

Dessa tankar finner jag fruktbara att använda även i musikaliska sammanhang. För jämförelsens skull betraktar jag här notbilden med sina symboler som en text. Betydelseöverskottet för artisten finns då i zonen mellan tonsättarens konstnärliga visioner och partiturets konkreta notation, och emanerar ur de underliggande visionerna. Bristen hänför sig till resultatet av transkriptionen till partituret – i praktiken en reduktion – eftersom detta inte är identiskt med de ursprungliga visionerna.

I konstmusikaliska sammanhang menar jag att läsakten efter tydnings- och tolkningsfasen alltid också måste kompletteras av ett *performativt element* i form av ett aktivt och självständigt medskapande från artistens sida.

243 Så Cavalcante Schuback 2006, s. 170.

244 Se Bengt Kristensson Ugglå, Bengt, *Gränspassager. Bildning i tolkningens tid* (Stockholm: Santéus förlag, 2012), s. 39.

245 Kristensson Ugglå 2012, s. 13.

Genom detta transformeras inte bara den grafiska notbilden till ett klingande skeende, den *omskapas* också till viss del som ett led i gestaltningsprocessen. *I praktiken existerar därför partituret i singularis medan dess till-ljud-kommande gestaltningar alltid har ett oräkneligt antal potentiella existenser.* Det gestaltningsmässiga utrymmet för artisten existerar i en flerdimensionell zon mellan tonsättarens visioner, reduceringen av dessa till ett partitur, interpretens adderingar samt transformeringen till klanglig realisering. Därför finns det ingen rät linje varken mellan de ursprungliga visionerna och partituret eller mellan partituret och gestaltningarna. Genom att på detta vis relativisera verket i förhållande till gestaltningsprocessen och genom att betona musikens grundläggande egenskap som ett klingande skeende, upplöses de skarpa gränserna mellan verket och dess gestaltningar.

Improvisatören och tonsättaren Palle Dahlstedt betonar just vikten av artistens interaktion med det musikaliska materialet. Hans resonemang gäller i första hand improvisationsmusikerns förhållningssätt till sitt skapande, men äger enligt min mening klara beröringspunkter med artistens förhållningssätt till en notbild. I transformationerna från idé till material och från material till reviderad idé finns, enligt Dahlstedt, en mångtydighet och vaghet som genom det skapande arbetet ”*upplöses till precisering*”. Musikern kan genom att gå utanför sig själv i skeendet där idéerna tar klanglig gestalt, komma fram till idéer som ligger utanför den egna föreställningsförmågan och därigenom skapa något nytt. Han kallar det för kreativitetens ”logiska paradox”.²⁴⁶

2.3 Visionära perspektiv i det konstnärliga arbetet med de musikaliska parametrarna

Arbetet med att transformera en notbild till ett klingande skeende är en process som till sin natur är både konkret och esoterisk. Artisten måste utforska och addera de ingående musikaliska element som är nödvändiga för att uppnå det önskade resultatet. Men för att kunna göra detta erfordras en *konstnärlig vision* som styr artistens skapande. Denna vision rör sig, utgående från min verksyn, inom en sfär som både är oöverblickbar och gränsöverskridande.

246 Palle Dahlstedt, ”Det som inte uttöms – sökandet efter det organiska i musikaliskt skapande.”, i *Horisont. Tidskrift för litteratur och kultur* nr 1 (2016), s. 20–21.

Från min egen yrkeserfarenhet som dirigent och inspelningsproducent vet jag vilken enorm inverkan på det klingande förloppet som även små förändringar av – eller tillägg till – de musikaliska parametrarna och resultaten av deras interaktion kan generera. Dessa handfasta förändringar kräver, liksom transformeringen från notbild till ljudande förlopp, *impulser* av energi riktade mot parametrarna för att komma till stånd. Denna process liknar därför tonsättarens skapandeprocess. I båda fallen kommer visionen ur något obestämbar och okontrollerbart, något vi varken kan identifiera eller bevisa existensen av. Genom *artistens* skapandeprocess tillgängliggörs dessa musikaliska krafter i ett musikaliskt klingande pågående. De inordnas i tid och rum och de manifesterar därigenom konstnärliga intentioner som kan beröra oss emotionellt och ge oss en känsla av meningsfulla innebörder.

2.3.1 En harmonisk darrningsrörelse in mot själen

Av alla musikaliska parametrar är frekvenserna – tonhöjderna – de mest grundläggande. De utgörs av vibrationer som mäts i antalet svängningar per sekund. Dessa vibrationer är fysiskt påtagliga och lätt identifierbara vid producerandet av toner, där grundtonernas och de olika deltonernas svängningar påverkar bland annat intonation, resonans, skalsystem, tempereringar, samklang och harmonik. Intresset för vibrationer och deras egenskaper har sina rötter långt bak i tiden. Redan den grekiske filosofen och matematikern Pythagoras (omkr. 570 f.Kr.–omkr. 495 f. Kr.) upptäckte sambanden mellan klingande toners vibrationer hos strängar av olika längd och olika spänning samt de upplevelser dessa genererar hos oss.²⁴⁷

Vibrationerna påverkar oss i vår dagliga tillvaro, även om det mänskliga örat inte kan uppfatta mer än vissa av dem. Och när vi som artister gestaltar musik med utgångspunkt i de noterade tonhöjderna och deras tillagda karakteristiska egenskaper, är det just de angivna vibrationerna och deras bestämningar i form av tidsliga, dynamiska, artikulationsmässiga och klangfärgsmässiga parametrar som vi arbetar med.²⁴⁸ Inom västvärldens konstmusik har vi

247 Gunnar Bucht, *Rum – Rörelse – Tid – om musik som verklighet*, Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen nr 14 (Stockholm: Stockholms universitet, 1999), s. 10.

248 Det är omöjligt att tänka sig musik i en form där vibrationer i form av tonhöjder inte existerar. Även rytm har en eller flera tonhöjder.

det senaste dryga millenniet dessutom varit särskilt fascinerade av *sambanden* mellan dem, det vill säga av samklangerna och deras möjligheter till uttryck. Enligt den australiska, och av Gilles Deleuze inspirerade filosofen Elisabeth Grosz (f. 1947), påverkas vi även av vibrationer på *makronivå*. Våra sinnesförmimmelser fungerar då som förmedlare mellan oss själva och de oförutsägbara, okontrollerbara krafter i kosmos vilka vi enligt henne upplever som kaotiska. Genom de vibrerande vågrörelserna öppnas våra sinnen härigenom för upplevelser bortom det vi i rationell mening kan förstå.²⁴⁹ Sinnesförmimmelser genom konstyttringar härrör från detta energiöverskott. Och Grosz hävdar att de inte – som vi gärna skulle tro – har sitt ursprung i vårt förnuft eller vår intelligens. De emanerar i stället ur något djuriskt sinnligt, måttlöst, oförutsägbart och gränsöverskridande.²⁵⁰ Det är naturligtvis ogörligt att i naturvetenskaplig mening styrka hennes teorier om detta förhållande. Och de närmare sambanden mellan frånvaro av ordning (kaos), gränslös energi och konstnärligt skapande låter sig inte heller entydigt klarläggas.²⁵¹ I musikaliska gestaltningssammanhang kan Groszs tankar ändå ha ett värde genom förflyttningen av artistens fokus från den konkreta notbilden till ett annat tillstånd av gränsöverskridande energi som kan stimulera artisten till att finna och utveckla hittills oprövade och konstnärligt övertygande klangliga gestaltningsslösningar.

Tankegångarna kring vår påverkan från krafter i kosmos är inte nya. Inspirerad av Pythagoras försökte Boethius i sin text *De musica* på 500-talet identifiera musikens innersta väsen och dess betydelse för oss.²⁵² Hans metod för att genom musikens fysiska och emotionella egenskaper erhålla insikter om ”världen och verkligheten”, var att införa de tre delbegreppen *musica mundana*, *musica humana* och *musica instrumentalis*.²⁵³ De stod för världsalltets

249 Elisabeth Grosz, *Chaos, Territory, Art – Deleuze and the Framing of the Earth* (New York: Columbia University Press, 2008), s. 77, 80.

250 Grosz 2008, s. 63.

251 Poeten Erik Johan Stagnelius (1793–1823) gjorde dock ett försök att beskriva denna komplicerade relation genom sin formulering ”Kaos är granne med Gud” (i dikten ”Vän! I förödelsens stund”, tillkommen mellan 1818 och 1823).

252 Anicius Manlius Severinus Boethius (omkr. 480 – omkr. 524), romersk filosof och statsman.

253 Bucht 1999, s. 9–10.

musik, kroppens och andens harmoni samt den musik som människan själv frambringar. Hans idéer om musikens essens och relationerna mellan människans mikrokosmos och världsalltets makrokosmos påverkade under ett drygt millennium det filosofiska förhållningssättet till musik.²⁵⁴ Men under upplysningstiden började den ”kosmologiska dimensionen” i synen på musik tonas ned till förmån för mer fysiologiska förklaringar, där människans *nervsystem*, betraktat som en skärningspunkt mellan kropp och själ, stod i centrum för våra upplevelser.²⁵⁵

Den svenske vetenskapsmannen, filosofen och mystikern Emanuel Swedenborg (1688–1772) utarbetade under denna tid tankegångar om *vibrationer* och deras inverkan på människan. Utgångspunkterna var den framväxande synen på människokroppen som en maskin och övertygelsen att allt i naturen kunde förklaras av två begrepp – materia och rörelse.²⁵⁶ Swedenborg konstaterade 1718 att ”mycket af vårt lefwande wesende består i darrningar”.²⁵⁷ Både våra hörselupplevelser via trumhinnan till hjärnan och vårt tänkande, är exempelvis enligt honom olika slag av darrningar.²⁵⁸ Och i sitt manuskript *Psychologica* (1733–34) konstaterar han att

[a]lla njutningsfulla sinnesförmimmelser, som av glada färger eller vackra ljud, är en harmonisk darrningsrörelse in mot själen. [...] Spridningen av tremulationer kan förklara våra idéer, drömmar och fantasier. Associationer är darrningar som orsakas av liknande darrningar.²⁵⁹

254 James Kennaway, ”From Sensibility to Pathology: The Origins of the Idea of Nervous Music around 1800”, i *Journal of the History of the Medicine and Allied Sciences*, Volume 65, Number 3 (2010), s. 399.

255 Kennaway 2010, s. 400.

256 Emanuel Swedenborg, *Om darrningar. Bewis at vårt lefwande wesende består merendels i små darrningar thet är Tremulationer* (1718), *Anatomie af wår aldradjfnaste natur, wijsande att vårt rörliga och lefwande wäsende består uthi Contremiscentier* (1720), inledning och kommentarer av David Dunér (Lund: Ellerströms förlag, 2007), s. 9.

257 Swedenborg 1718, 1720/2007, s. 64.

258 Swedenborg 1718, 1720/2007, s. 65.

259 Swedenborg 1718, 1720/2007, Inledning av Dunér, s. 55.

Med en modernare begreppsapparat lever liknande tankar kvar även idag, men i utvecklad form och med delvis annorlunda vokabulär. Enligt musikologen Victor Zuckerkandl (1896–1965) är en ton ett fenomen som härtör från en yttre värld och som uppstår genom vibrationer.²⁶⁰ Den behöver krafterna i den klingande världens fysiska manifestationer – som vibrationer i luft samt stimulering av våra sinnesorgan och nervsystem – för att vi skall kunna uppfatta den.²⁶¹ Men tonen i sig kan inte leda oss till sitt upphov. Den har avskilt sig från det och är inte en egenskap hos detta utan en egen entitet.²⁶² Med tonsättaren Gunnar Buchts (f. 1927) formulering är tonen ”ej stationär utan kommer emot oss, har en riktning. Den informerar oss om krafter i yttervärlden.”²⁶³ Musiken ”kommer *utifrån*, rusar emot oss där vi befinner oss mitt emellan ett ’icke än’ och ett ’icke mer’, sveper in oss för att försvinna.”²⁶⁴

Denna syn på tonens vibrationer – frekvensen – samt dess natur och dess inverkan på oss, är inte särskilt svår att förena med synen på konstnärligt musikaliskt skapande. För *det klingande material som vi skapar och gestaltar består enbart av vibrationer*, och effekterna de har på oss är helt beroende av hur vi behandlar dem. Men varken till-ljud-kommandet eller karaktären på det ljudande förloppet uppstår av egen kraft. Det är först genom artistens medvetna och selektiva tillförsel av impulser riktade mot de musikaliska parametrarna som resultatet av denna konstnärliga process får en klingande – om än momentan – manifestation i tid och rum. Varje konstnärligt val för tonsättaren respektive artisten innebär därför ett ställningstagande inför såväl vilka vibrationer som skall användas som vilka klangliga egenskaper de ingående parametrarna skall ha, och hur dessa skall interagera med varandra. Det är resultatet av denna process som i framförandeögonblicket har förmågan att – som Swedenborg uttrycker det – skapa harmoniska darrningsrörelser in mot själen.

260 Victor Zuckerkandl, *Sound and Symbol. Music and the External World* (New Jersey: Princeton University Press, 1956/1973), s. 21.

261 Zuckerkandl 1956/1973, s. 365.

262 Zuckerkandl 1956/1973, s. 273.

263 Bucht 1999, s. 12.

264 Bucht 1999, s. 21.

2.3.2 Ett skapande av ordning i osannolik riktning

Den okontrollerbara kosmiska energi som vi enligt Grosz upplever som kaos innebär inte bara frånvaron av en för oss urskiljbar ordning,²⁶⁵ den innebär också en frånvaro av mänskliga uttryck. Men genom artistens val av impulser styrs riktad energi in mot klangliga skeenden i tid och rum. Tillvägagångssättet genererar medvetet formade klingande strukturer som rör sig med en tydlig musikalisk riktungsverkan. Härigenom skapas förutsättningar för att uttryck som exempelvis intensitet, tonfall och agogik skall kunna utkristallisera sig. *Utän* denna tillförsel av energi kommer gestaltningen att närma sig partiturets grafiska notbild. En sådan gestaltning riskerar att präglas såväl av brist på uttryck som av brist på uppfattad musikalisk riktning. Den kan då för åhöraren förefalla avsiktslös, sakna sammanhang eller meningsfullhet, och riskerar därmed att upplevas som ointressant. Ett verk i sin nedtecknade form kan visserligen uppskattas och bedömas för de genom notbilden redovisade grafiska strukturerna. Men det är endast genom graden av intensitet under det pågående ljudande skeendet, som vi genom de erhållna uttrycken kan uppleva en svindlande känsla av att ha kommit nära den obestämbara och gränsöverskridande sfär som ligger bortom det som är möjligt att med våra sinnen kunskapsmässigt exakt definiera. Detta svårgripbara tillstånd kan vi aldrig bevisa existensen av, och det kan heller aldrig förstås från rent logiska utgångspunkter. Men dess inverkan på det slutliga klangliga resultatet kan – beroende på artistens val av impulser – vara betydande.

Inom fysiken används begreppet entropi som ett mått på oordningen hos ett tillstånd. En konsekvens av den så kallade entropilagen är att spontana händelser går i sannolik riktning mot ökande *oordning*.²⁶⁶ Tillskapandet av ordning är däremot en tvingad process i osannolik riktning.²⁶⁷ Med astronomen och författaren Peter Nilsons (1937–1998) formulering är skapandet ”mödosamt och svårt” medan sönderfall är ”självkligt och lätt”.²⁶⁸ I

265 Se kap. 2.3.1.

266 Termodynamikens andra huvudsats.

267 ”Entropi”, *Nationalencyklopedin* (Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker AB, 1991).

268 Peter Nilson, ”Tid som mänsklig företeelse”, i artikeln om ”Tid” i *Nationalencyklopedin* (Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker AB, 1995).

det skapande gestaltningsarbetet är det alltså först genom tillförsel av energi som notbildens symboler kan transformeras till ett klingande skeende i vilket alla musikaliska parametrar uppträder i förhållande till tidsparametern. Utan den förbindelsen skulle varken tonfall, uttryck, riktungsverkan eller känslofördjupning kunna existera. I praktiken innebär denna gestaltande transformering *ett skapande av ordning i osannolik riktning*.

Rent teoretiskt skulle man kunna hävda att latent energi i viss mån finns ”inbäddad” i partiturets noterade strukturer. Men i den musikaliska praktiken är det ändå de *klingande* realiseringarna som ger oss starka sinnesförnimmelser. Karaktären på dessa är avhängiga hur, och i vilken grad, artistens impulser påverkar de musikaliska parametrarna. Särskilt påtagligt kan detta erfaras vid *förändringar* av de i partituret noterade företeelserna, exempelvis vid tempo-modifieringar, vid förändringar av tonhöjd, artikulation, dynamik, balans, harmonik och klangfärg, vid framhävanande av musikaliska höjdpunkter inom de ingående perioderna samt vid tillägg av externt musikaliskt material. För det är när uttrycken i det ljudande pågåendet strävar mot utkanterna, mot extremerna – och när impulserna tänjer på relationerna mellan parametrarna och tar spjörn mot de noterade egenskaperna – som vi enligt mitt sätt att resonera får möjlighet att uppleva en kraftigt förhöjd musikalisk intensitet. I sådana ögonblick är det potentiella gestaltningsutrymmet som störst, och där kan den konstnärliga intensiteten uppfattas som mest övertygande.²⁶⁹ Gestaltningens medvetna eller associativa avvikelser tänjer då – eller går i vissa avseenden rakt emot – den i notbilden angivna ordningen. En sådan hållning gentemot den tvådimensionella notbilden är inte bara möjlig. Jag menar att

269 Ett exempel på sambandet mellan tänjningar av parametrar och musikaliskt uttryck tydliggörs i undersökningarna av Johan Sundberg, Filipa M. B. Lã och Evangelos Himonides. Genom noggranna mätningar av kommersiella inspelningar testades hypotesen att sångare tenderar att tänja tonhöjden uppåt vid frasers höjdpunkter. När originalinspelningarna spelades upp inför en lyssnarpanel och jämfördes med versioner där sångarnas intonation med teknikens hjälp hade manipulerats att *inte* tänjas, blev resultatet att originalinspelningarna upplevdes som uttrycksfullare. Med andra ord blev *intonationen ett sätt för sångaren att fördjupa uttrycksfullheten* i framförandet. Vid undersökningar av kommersiella inspelningar med framstående sångare (exempelvis Jussi Björling, Carlo Bergonzi, Nicolai Gedda och Luciano Pavarotti) konstaterades att de mycket ofta använde tänjningarna som ett medel för att förhöja uttrycket. Men värt att notera är att alla dessa tonhöjdsförändringar i de allra flesta fall låg inom toleranszonen för vad vi som lyssnare uppfattar som ”in tune”. Se Johan Sundberg, Filipa M. B. Lã och Evangelos Himonides, ”Intonation and Expressivity. A Single Case Study of Classical Western Singing”, i *Journal of Voice*, Vol. 27, No. 3 (2013), s. 1.

den är helt nödvändig för att den gränsöverskridande och flerdimensionella verkligheten bortom partiturets symboler förutsättningslöst skall kunna utforskas och gestaltas, oavsett tid och plats i förhållande till verkets tillkomst.

Utgående från den i kap. 2.1 presenterade bilden med koordinatsystemets x- och y-axlar vill jag beteckna mitt gestaltningsmässiga förhållningsätt till notbilden som till stor del *lateral*, och med detta synsätt som grund föreställa mig ännu en axel. Jag kallar den *l-axeln*.²⁷⁰ Undersökandet längs med denna axel utgår från artistens omgestaltningar av – och tillförsel av material till – de noterade musikaliska parametrarna. Genom artistens selektiva impulser av energi blir parametrarnas *förändrade* egenskaper här den konstnärliga grunden för gestaltningsarbetet – och inte partiturets ursprungliga fixerade symboler. Origos – det vill säga partiturets – roll blir således inte att vara en fast punkt med på förhand mer eller mindre bestämda gränser för gestaltningslösningarna. Beroende på de förändringar och tillägg som artisten i varje ögonblick väljer att genomföra blir origo i stället en *fluktuerande* företeelse vars betydelse för de klangliga realiseringarna varierar från gång till gång. Gestaltningsexperiment utifrån dessa premisser kan därför bidra till klangliga lösningar som är både otraditionella, djärva eller till och med extrema. Och just genom att det reflekterande tänkandet bakom detta förhållningsätt kan tillåtas vara associativt, icke-logiskt och gränsöverskridande menar jag att det kan bli en kreativ tillgång i artistens konstnärliga utforskande arbete.

2.3.3 Intention och innebörd

En verksyn som i högre grad frigör artisten från tvånget att i klanglig form främst återge notbildens symboler, kan alltså generera nya gestaltningslösningar. Men förändringsprocessen som krävs för denna konstnärliga omorientering kan vara mödosam.²⁷¹ Ett stärkande av artistens roll – det vill säga en utvidgning av gestaltningsutrymmet – medför ofrånkomligen ett behov av att utforska begreppen *intention* och *innebörd* i den klingande gestaltningen. Dessa begrepp är, i analogi med synen på verket som något till-ljud-kommande, dock inte

270 L:et i l-axeln står då för *lateral*. Uttrycket ”lateralt tänkande”, som innebär att sträva efter att finna många och nya infallsvinklar på problem, myntades först av den brittiske läkaren och författaren Edward de Bono i *The Use of Lateral Thinking* (London: Cape, 1967) och i *Lateral Thinking* (New York: AMA, 1971).

271 Se även kap. 1.

statiska, utan beror till stor del på artistens uppfattningar av – och reaktioner på – notbilden. För att inte begränsa sig till att i första hand endast återge verkets struktur i ljudande form, måste artisten aktivt skapa en gestaltning där transformeringen av notbildens strukturer förenas med tankar, känslor och strävanden som härrör från den egna kreativiteten. Betydelseinnehållet emanerar därigenom inte enbart ur notbildens utformning. Det påverkas också av artistens associationer utifrån densamma samt av *de kreativa processer och musikaliska intentioner som genom symbolerna initieras och utvecklas hos artisten.*

För pianisten Mats Persson är en avgörande faktor i gestaltsarbetet just artistens inre sensibilitet inför sina egna associationer, och han citerar författaren Peter Weiss' (1916–1982) tankar om denna kreativa process.²⁷² I citatet redogör Weiss för sitt medskapande förhållande till Dantes diktning:²⁷³ ”Hans tid gav något åt vår tid, det viktiga var inte om vi förstod hur han menat, *det viktiga var att det fick liv i vårt medvetande.*”²⁷⁴

Artistens uppgift blir med andra ord att få den konkreta konstnärliga utgångspunkten – partituret – att initiera en kreativ gestaltsprocess där notbilden blir ett avstamp för artistens utforskande arbete, och där det klingande resultatet av somliga kan uppfattas ligga långt bortom partiturets utsaga. Ett sådant förhållningssätt till partiturets symboler och anvisningar är dock inte detsamma som en gestaltning där det kreativa utforskandet *saknar* grundläggande förankring i partituret. För genom upplevelsen av en notbild – och den därur framväxande gestaltningen – *legeras* uppkomna känslor, reaktioner och infall med artistens intellekt, erfarenheter samt konstnärliga medvetna och associativa beslut om gestaltningens olika vägval. Och det är dessa legeringar som i sina klingande ögonblick kan skapa musikaliska helheter med känslomässigt berörande innebörder.

Det är uppenbart att vi med en ökad frihet för artisten att utforma sin gestaltning intuitivt och kreativt, närmar oss gränssnittet mellan två skapande processer – tonsättarens och interpretens. Det klingande nuet blir härvid till stor del

272 Mats Persson, “Hôtel Imaginaire”, i *Musikens frihet och begränsning. 16 variationer över ett tema*, red. Magnus Haglund (Göteborg: Bokförlaget Daidalos, 2012), s. 94.

273 Dante Alighieri (1265–1321), ”italiensk” författare, ämbetsman, poet och statslär.

274 Peter Weiss, *Notisböcker 1971–75*, sv. övers. Ulrika Wallenström (Stockholm: Arbetarkultur, 1984), s. 192. Min kursivering i citatet.

en frukt av artistens egna konstnärliga bidrag.²⁷⁵ Betydelseinnehållet ses då inte som en gång för alla inympat och förborgat i notbilden. Genom den klingande gestaltningen erhåller vi upplevelser som är något helt annat än ett mer eller mindre mekaniskt återgivande av de noterade symbolerna. Resultatet blir ett musikaliskt innehåll som i väsentliga avseenden kan skilja sig från dessa.²⁷⁶ I dialogen mellan de kvaliteter och egenskaper artisten uppfattar som latent i partituret och den egna gestaltningens bevekelsegrunder, uppstår därför innebörder som går utöver notbilden.²⁷⁷ Gränsen för möjliga klangliga realiseringar flyttas alltså fram – ibland till och med så långt att resultatet av den sammanflätade gestaltningen kan upplevas stå i ett spännings- eller motsatsförhållande till notbildens symboler. Detta innebär i praktiken också en utvidgning av gestaltningsutrymmet. I förstör skulle det kunna ses som en svaghet eftersom kopplingen till partituret då tycks försvagas i samma mån som artistens frihet ökas. Men vägen från notation till insikt behöver varken vara absolut lineär eller strikt logisk.

Trots sina mycket hårt strukturerade texter använde den danska poeten Inger Christensen (1935–2009) ofta slumpmässigheten och det ogripbaras väsen som ett sätt att förstå tillvaron.²⁷⁸ Hon menade att slumpen kan sända på helt andra frekvenser än vår mänskliga uppfattningsförmåga kan uppfånga.²⁷⁹ Möjligheten till ökad förståelse av det i grunden ofattbara kan med denna syn därför ligga i det skenbart avsiktliga. Om sin diktsvit *Handlingen* ur *Det* (1969) sade hon: ”Det som skrivs är alltid något annat. Och det som beskrivs något annat återigen. Emellan dem ligger det obeskrivna som så snart det beskrivs öppnar nya obeskrivna områden.”²⁸⁰ Hennes hållning tolkar jag – överfört till

275 Persson 2012, sid. 96.

276 Lawrence Kramer, *Interpreting Music* (Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press 2011), s. 8–10.

277 Kramer 2011, s. 94.

278 Persson 2012, s. 99.

279 Inger Christensen, *Hemlighetsstillståndet*, sv. övers. Anna Hultenheim (Ariel förlag, Tollarp 2011), s. 64.

280 Per Wästberg, ”Bokstavstroende”, *Expressen* den 7 maj 2004 (uppdaterad 9 februari 2007) med anledning av att Inger Christensen just hade fått Tomas Tranströmer-priset om 100 000 kronor, <https://www.expressen.se/kultur/bokstavstroende> [hämtad 2018-12-15].

musikområdet – som att skapande- och gestaltningsprocesser i sig själva ständigt genererar både ny kunskap och nya frågeställningar, samt att den undflyende musikaliska verkligheten är både obestämbär och oavslutad. Innebörderna fluktuerar då genom artistens val av förhållningssätt till notbilden. Därigenom kan artistens gestaltningsutrymme vidgas till klingande alternativ som ännu inte har upptäckts – eller ens *kan* upptäckas – genom traditionell verkanalys, i allt väsentligt baserad på de grafiska symbolerna.²⁸¹ Enligt Doğantan-Dack verkar sådana möjligheter – liksom potentialen hos en framförande musiker att självständigt skapa musikaliska innebörder – ännu vara otänkbara.²⁸²

Ytterst är det artistens val av gestaltningslösningar – oavsett tonsättarens ursprungliga musikaliska visioner – som till sist avgör om musiken i framförandets kontext kan framstå som begriplig och berörande. Men för att en förståelse skall kunna infinna sig, krävs också att vi upplever det musikaliska betydelseinnehållet som *meningsfullt*. Detta svårfångade begrepp är synnerligen mångtydigt, och frågorna kring vad som är meningsfullt, för vem det är meningsfullt och hur det är meningsfullt har inga entydiga svar. Tvärtom – på ett oupphörligt gäckande sätt undandrar sig musikaliska innebörder definitiva och objektiva genomlysningar. Musikforskarna Edward Pearsall och Byron Almén liknar till och med sådana försök vid att leta efter vatten med slagruta.²⁸³ Ett meningsfullt musikaliskt betydelseinnehåll förutsätter dessutom en förtrogenhet hos lyssnaren med det som klingar, det vill säga en konceptuell förförståelse.²⁸⁴

281 Se Mine Doğantan-Dack, "The Role of the Musical Instrument in Performance as Research: The Piano as a Research Tool", i *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, ed. Mine Doğantan-Dack (London: Routledge, 2015), s. 172.

282 Doğantan-Dack skriver: "[T]he idea that there may be interpretative performance alternatives that are not discovered, or indeed are not discoverable, through traditional score analysis, and that a performer can *originate* musical signification, rather than merely entertain alternatives *after* the fact of formal analysis, still appears to be unthinkable." Se Doğantan-Dack 2015, s. 172.

283 Edward Pearsall & Byron Almén, "The Divining Rod: On Imagination, Interpretation and Analysis", i *Approaches to Meaning in Music*, ed. Byron Almén and Edward Pearsall (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2006), s. 1–2.

284 J. Peter Burkholder, "A Simple Model for Associative Musical Meaning", i *Approaches to Meaning in Music*, ed. Byron Almén and Edward Pearsall (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2006), s. 77–78.

Men, som musikforskaren och tonsättaren Lawrence Kramer framhåller, musiken i sin *noterade* form uttalar ingenting, den har inga specifika budskap.²⁸⁵ Betydelseinnehållet är i stället ett resultat av en handling snarare än av en struktur, och det uppstår i samband med artistens gestaltning av partiturets symboler.²⁸⁶ Detta förhållande implicerar också att musikaliska innebörder alltid måste skapas, att de kan ta sig olika uttryck och att de för varje tillfälle – varje belägenhet i tid och rum – blir unika. Enligt min mening beror de flexibla och obeständiga förhållandena mellan notbild, artistens intentioner och klingande betydelseinnehåll ytterst på att musikaliska verk alltid är oavslutade, ständigt föränderliga och har sin egentliga hemvist i ett ljudande pågående. Musik är en ”tidens konst”. Eller som Sá Cavalcante Schuback uttrycker det: musiken är en framställning av skeendets tidslighet.²⁸⁷

2.3.4 Att sträva mot icke-vetandet

Enligt mitt att se det är artistens gestaltningsprocess ett klangligt skeende där det konkreta möter det abstrakta, där kunskap möter intuition och där intellektuella överväganden möter känslomässiga uttryck. Det är en konstnärlig process i vilken dessa förhållningssätt kan sammanföras, uppgå i varandra och tillföra varandra nya värden. Delar av de ingående komponenterna är handfasta och mätbara. Andra undandrar sig varje försök till inringande och kategorisering. Beroende på artistens inställning till detta klangliga utforskande, finns egentligen ingen bortre gräns för utformningen av gestaltningarna. Inte ens den egna föreställningsförmågan utgör då längre ett hinder.

Hur skall man då förhålla sig till detta i många avseenden ogripbara musikaliska universum? Grosz hävdar till och med att konstyttringar genererar sinnesförnimmelser som ständigt är på väg att övergå till något annat.²⁸⁸ Jag menar att detta ständigt oavslutade och ständigt undflyende pågående är centrala egenskaper hos det musikaliska verket och dess gestaltningar. Och jag ser därför inte dessa egenskaper som hinder. Snarare kan osäkerheten om deras identitet

285 Kramer 2011, s. 65.

286 Kramer 2011, s. 68.

287 Sá Cavalcante Schuback 2006, s. 170.

288 Grosz 2008, s. 72.

bli utgångspunkten för kreativa gestaltningslösningar. Det som inte fullt ut kan bevisas rationellt kan ändå anas och manifesteras i det klangliga skeendets föränderlighet. För i mycket högre grad än vi kanske skulle vilja medge, styrs även våra till synes medvetna och kognitivt baserade val av dolda och omedvetna motiv. Det finns i själva verket betydande likheter mellan rationella argument och intuitivt tänkande, och gränsdragningarna dem emellan är inte entydiga.²⁸⁹

Öppenheten inför den obestämbara sfär där kognitiva strävanden möter intuitionens kraft påverkas av vårt förhållningssätt till det vi kan ana och känna, men aldrig kunskapsmässigt bekräfta eller verifiera. Filosofen och teologen Nicolaus Cusanus åskådliggjorde detta redan under 1400-talet.²⁹⁰ I vår tid har bland andra filosofen Jonna Bornemark vidarefört hans tankar om att det – trots våra försök att inränga kunskap i begrepp och kategorier – alltid finns ett glapp mellan dem och verkligheten. För vårt förnuft är fast inom en begreppslighet som vill definiera och separera, medan gränsdragningarna i den överflödande naturen tvärtom är diffusa och fluktuerande.²⁹¹ Genom att kommunicera med de horisonter som överskrider oss, med det Cusanus kallar ”icke-vetandet”, kan vi förhålla oss till det vi uppfattar som kaos men som inom sig rymmer oändliga och överblickbara möjligheter.²⁹² Med Bornemarks formulering är ”[i]cke-vetande som oändlighet [...] varje vetandes förutsättning och inte ett problem att lösa en gång för alla”.²⁹³ Denna oändlighet av icke-vetande sträcker sig bortom vår kunskapsgräns, men utgör samtidigt en central del av oss själva.²⁹⁴

289 Kognitionsforskarna Hugo Mercier och Dan Sperber skriver: “[E]ven in the case of seemingly conscious choices, our true motives may be unconscious and not even open to introspection; the reasons we give in good faith may, in many cases, be little more than rationalizations after the fact”. Se Hugo Mercier & Dan Sperber, *The Enigma of Reason. A New Theory of Human Understanding* (London: Harvard University Press 2017, Penguin Random House UK, 2018), s. 115.

290 Nicolaus Cusanus (1401–1464) var en tysk kardinal och teolog, verksam även som filosof, jurist, matematiker och astronom.

291 Jonna Bornemark, *Det omätbaras renässans. En uppgörelse med pedanternas världsherravälde* (Stockholm: Jonna Bornemark & Volante, 2018), s. 36.

292 Bornemark 2018, s. 184, 189.

293 Bornemark 2018, s. 37.

294 Bornemark 2018, s. 34–35.

Som jag ser det är insikten om detta förhållande grundläggande även för musikaliska gestaltungsarbeten där ett av målen är att vidga det potentiella gestaltungsutrymmet. Med en sådan premis blir artistens transformering av den statiska notbilden till klingande form en konstnärlig process som är både rationell och intuitiv. Utgångspunkterna för gestaltungsarbetet blir då inte endast mätbara företeelser. Även sökandet bortom icke-vetandets horisonter får betydelse för den klangliga utformningen, och kan av konstnärliga skäl aktivt eftersträvas. Resultaten av ett sådant utforskande kan upplevas som både överraskande och omvälvande. Detta beror delvis på att artistens samlade medvetna och associativa förändringar av de musikaliska parametrarnas egenskaper här också kraftfullt kan påverka deras *riktningsverkan* – det vill säga deras kausala förhållanden till varandra och deras förhållanden till tidsparametern.²⁹⁵ I extrema fall kan de erhållna klingande ögonblicken emanera ur detta fluktuerande och obestämbara gränsområde till och med uppfattas vara på väg mot ett tillstånd av gränsöverskridande tidslighet. Där minskar rörelseriktningens avgörande betydelse, vilket innebär att orsakssambanden mellan de ingående musikaliska komponenterna inte längre lika tydligt kan förnimmas. Den momentana upplevelsen kan då förlängas till att samtidigt omfatta både det som nyss har klingat, det som just nu klingar och det som strax skall klinga. I sådana känslomässiga ”kvardröjanden” vid något som i fysisk mening redan har förklingat eller upplevelsemässiga ”föruttaganden” av något som kommer att klinga, tycks musikaliska uttryck, sammanhang och rörelseriktningar tendera att smälta samman till ett *utsträckt* nu. I denna expanderade upplevelsezona kan de musikaliska förnimmelserna förstärkas genom en växande och gränsöverskridande helhetskänsla utan uppenbar koppling till tid och rum. Enligt Gadamer är en sådan strävan att ”dröja kvar hos konstverket” rentav någonting centralt i vår konstverfarenhet.²⁹⁶ Genom att konstnärliga yttringar kan ge oss känslan av att *samtidigt* befinna oss både i det förgångna och i det närvarande hjälper de oss, enligt honom, att uppleva en tidlöshet som vi annars inte kan erfara.²⁹⁷ I själva verket använder vi

295 Exempel på detta återfinns i gestaltungsexperiment 5.1.1, 5.1.2, 5.1.10 och 5.1.13 (Andante cantabile) samt 5.2.2, 5.2.3, 5.2.5 och 5.2.10 (”Månestrålar”).

296 Gadamer, 2013, s. 34.

297 Gadamer, 2013, s. 106–107.

oss – när vi lyssnar på musik – ofta av vår känslighet för samtidiga samband mellan det vi hör, det vi har hört och det vi kommer att höra. Den kan då utgöra en genväg till ett tillstånd där gränserna mellan tid och rum är på väg att lösas upp. Redan kyrkofadern Augustinus (354–430) beskriver – i sina tankar om vårt medvetandes förväntan, uppmärksamhet och minne – denna vår förmåga att ha levande och parallella förhållanden såväl till nuet som till det förflutna och till framtiden:

Det vi förväntar övergår genom det vi uppmärksammar i det vi minns. Ingen kan hävda något annat än att framtiden ännu inte *är*. Ändå ser vi i vår tanke fram mot det som skall komma. Ingen kan förneka att det förflutna inte längre *är*. Ändå finns det i tanken fortfarande ett minne av det som varit. Ingen kan påstå att nuet har någon utsträckning. Det förgår på ett ögonblick, men ändå blir vår uppmärksamhet kvar, den [uppmärksamheten] som det som skall komma går genom för att inte längre finnas där. Den framtid som inte *är* är alltså inte lång – det är vår långa väntan på framtiden som är den långa framtiden; det förflutna som inte *är* är inte långt – vårt långa minne av det förflutna är det långa förflutna.²⁹⁸

Han exemplifierar förhållandet med vad som händer när han sjunger en sång:

Ju mera jag sjunger desto mindre finns det att se fram emot och desto mera finns i minnet, tills det slukat allt jag sett fram mot, och hela handlingen upphört och övergått till minnet.²⁹⁹

Att som artist i det gestaltande arbetet utforska uttrycksmöjligheter bortom de sedvanliga relationerna mellan tid och kausalitet behöver alltså inte utmytna i versioner av den aktuella musiken som för lyssnaren känns främmande eller obegripliga. Och detta slag av aktivt utforskande är för övrigt inte begränsat till *artistens* gestaltande arbete. Även tonsättare kan i vissa fall – om än i olika grad och med delvis olika bevekelsegrunder – i sina kompositioner eftersträva icke-tidsliga tillstånd i musikens klingande form. Detta kan vid en ytlig betraktelse tyckas stå i strid med grundläggande ambitioner hos den som komponerar. Men ett belysande exempel på en tonsättares intentioner i detta avseende utgörs av det brev som Brahms skrev till Clara Schumann apropå sitt *Intermezzo*

298 Augustinus, *Bekännelser*, i översättning av Bengt Ellenberger (Skellefteå: Artos & Norma bokförlag, 2010 och 2020), s. 304.

299 Augustinus, 2010 och 2020, s. 304.

i h-moll för piano op. 119:1, komponerat 1893. Där menade han att man för att verkligheten kunna fånga denna musiks melankoliska sinnesstämning med alla sina ingående dissonanser inte bara skall spela den enligt föredragsbeteckningen *Adagio*, utan varje ton måste utföras *ritardando*.³⁰⁰ Denna ”omöjliga” instruktion till artisten syftar i sin förlängning rimligen till känslan av ett tillfälligt upphävande av riktning och av tid och rum – mot ett uppgående i ett förlängt nu. Ett sådant tillstånd, där tidsuppfattningen, och därigenom kausaliteten, inte längre råder, var något som också tonsättaren och dirigenten Gustav Mahler (1860–1911) ville uppnå i sin fjärde symfoni – om än i större skala.³⁰¹ Och därför var ursprungligen hans tanke att ge verkets hela första sats titeln *Die Welt als ewige Jetztzeit* – Världen som ett evigt nu.³⁰² Tonsättaren och ljudkonstnären John Cage (1912–1992) gick några decennier senare till och med så långt att han ville frigöra all upplevd musikalisk tid från känslan av utveckling, för att istället kunna uppfatta den som endast ett varandetillstånd – ett nu.³⁰³ För honom blev lösningen så småningom att skapa en musik som är totalt meningslös i betydelsen att den inte är ett resultat av varken hans egna eller andras val.³⁰⁴ Utgångspunkten var tystnaden, som för honom inte innebar en frånvaro av ljud, utan en ”frånvaro av ljud med avsikter”. Och musik handlade därför inte om att förstå något, utan om ”att vara fullkomligt uppmärksam”.³⁰⁵ Man skulle

300 Charles Rosen, *Music and Sentiment* (New Haven och London: Yale University Press, 2010), s. 120.

301 Anders Hammarlund, ”Kvintparalleller och själslivets kakofonier”, i *Min tid ska komma. Gustav Mahler i tvärvetenskaplig belysning*, red. Ursula Geisler & Henrik Rosengren (Lund: Sekel Bokförlag, 2011), s. 30.

302 Constantin Floros, ”Mahler: Symphonien Nr. 2 & 4”, verkkommentarer till CD, *Deutsche Grammophon* (Wiener Philharmoniker och Chicago Symphony Orchestra Claudio Abbado, Frederica von Stade, Carol Neblett, Marilyn Horne, Chicago Symphony Chorus), Stereo 453 037–2, 1977 [No. 2] / 1984 [No. 4], Polydor International GmbH, Hamburg), s. 13–14.

303 Karl Aage Rasmussen, *Tillfälligheternas spel. Vägar till John Cage*, övers. fr. danska Bo Ejeby (Göteborg: Bo Ejeby Förlag, 2017), originalets titel: *Tilfældighedernes spil – veje til John Cage* (Copenhagen: Karl Aage Rasmussen & Gyldendal, 2012), s. 25.

304 Rasmussen 2017, s. 9.

305 Rasmussen 2017, s. 12.

en aning motsägelsefullt kunna säga att Cage därmed ville organisera musik utan inbyggd avsikt. Just i fråga om avsikt och meningslöshet jämför Gadamer konstskapande med spel och lek. Dessa för människan elementära företeelser uppträder enligt honom som ”själv rörelser” *utan något förutbestämt syfte*. Men genom människans *ordnande* av rörelserna uppträder de *som om* det fanns ett syfte. Han karakteriserar detta som ”förnuftighet utan ändamål”.³⁰⁶

Det finns uppenbara likheter mellan Gadamers syn på lekens och spelets oförutsägarheter och artistens gestaltningsprocess utifrån notbildens symboler. I båda fallen finns en formaliserad utgångspunkt (lekens och spelets regler respektive partiturets notbild) och en omätlig gestaltningspotential för det praktiska utförandet. Notbildens organiserade grafiska strukturer kan visserligen förleda oss att uppfatta dem som om de representerade ett (förut)bestämt syfte. Men de potentiella konstnärliga betydelserna ligger inte i tonsättarens förmodade intentioner, utan utvecklas i den dialogiska tolkningsprocessen mellan notbild och artist och får därefter sin klangliga manifestering genom *artistens konstnärliga val* i sitt eget skapande. Notbildens strukturer är snarare reducerade ögonblicksbilder av tonsättarens skapande själv rörelse. Det är därför varken trovärdigt eller konstnärligt meningsfullt att i en klingande gestaltning leta efter eller påstå sig ha uppnått tonsättarens ursprungliga intentioner. Däremot är *artistens* intentioner vid till-ljud-kommandet av den största betydelse för det klangliga resultatet. För oavsett tonsättarens ursprungliga visioner före reduceringen till en notbild innehåller dess symboler långt ifrån allt som behövs för transformeringen till klingande skeenden. Det föreligger därför alltid en dynamik mellan verksyn, notbild och klanglig gestaltning. Denna kreativa differens ger möjligheter till sig ständigt förändrande klingande verkligheter. Och en av notbildens huvudfunktioner är att vara gångjärnet som öppnar dörren för artistens reflektioner kring de utforskade områden, icke-vetandet, som ligger bortom det för oss mätbara. Där tar det musikaliska innehållet gestalt. Under denna process förändras kontinuerligt det klangliga skeendets egenskaper och dess gränser förflyttas, beroende på artistens omgestaltningar, tillägg och impulser riktade mot de ingående musikaliska parametrarna. Dessa förändringar tänjer och vidgar gestaltningsutrymmet. Varje tänjning skapar omedelbart annorlunda perspektiv,

egenskaper och inbördes relationer hos de klingande materialen. De otaliga potentiella klangliga realiseringar som genom parametriska förändringar och tillägg möjliggör vidgningar av gestaltningsutrymmena kan vara både obestämbara och oförutsebara. Vad vi däremot alltid kan vara förvissade om är att den oändliga och oöverblickbara konstnärliga verklighet med vilken både tonsättarens musikaliska visioner och artistens gestaltningsmässiga skapande kommunicerar, emanerar ur icke-vetandet. Därigenom existerar den för alltid bortom våra kunskapshorisonter.



Ludvig Norman, Kungl. Musikaliska akademiens arkiv, Musik- och teaterbiblioteket, Stockholm.

3. Ludvig Norman. Musikaliska intryck, visioner och förverkliganden

Intresset för Ludvig Norman och hans betydande musikaliska gärning har hittills varit tämligen blygsamt, och den relativt sparsamma forskningen har i huvudsak begränsats till valda utsnitt ur hans omfattande verksamhet eller till översiktliga beskrivningar av hans liv. Bidragande orsaker till detta förhållande kan sannolikt vara hans motsägelsefulla natur, hans obenägenhet att marknadsföra sig själv och sin musik samt hans ovilja att blotta sina känslor bakom den professionella fasaden. I detta kapitel presenteras för första gången en mångfacetterad helhetsbild av Normans personlighet, hans musikaliska visioner och hans livsgärning. Genom en syntetisering av historiska källor framträder en nyanserad och delvis ny bild av omständigheterna kring hans mogna och senare år. Liksom beträffande analyserna i kap. 4 av hans musik använder jag inte resultaten av min källforsknin g i detta kapitel som riktmärken för mina gestaltningsexperiment. Den genom dessa resultat ökade *förståelsen* använder jag däremot som utgångspunkt för en större konstnärligt informerad frihet i förhållande till notbildens symboler. Momenten ”arkeologi” och ”genealogi” använder jag mig av för att genom problematisering i de Assis anda kunna er-hålla *nya* sätt att betrakta den musikaliska verkligheten i form av notbildens symboler, och för att kunna utforma konstnärliga metoder i syfte att uppnå en ökad insikt om det musikaliska materialets gestaltningsmässiga möjligheter.³⁰⁷

3.1 ”Lille kapellmästaren”

Fredrik Vilhelm Ludvig Norman föddes som det femte av sju syskon i Stockholm den 28 augusti 1831 och avled där den 28 mars 1885. Tre av hans syskon avled redan under barnaåren.³⁰⁸ Familjen bodde under Ludvigs tidiga

307 Se även kap. 1.2.

308 Sanner 1955, s. 12, se även i Storkyrkoförsamlingens kyrkböcker i Stockholms stadsarkiv.

barndomsår på flera ställen i staden – Skomakaregatan i Gamla stan, Stadsgården och Stora Badstugatan på Södermalm.³⁰⁹ Fadern Johan Norman drev en ansedd bokhandel tillsammans med sin sväger Nils Ferdinand Engström – bror till Normans mor Fredrika Amalia. Enligt signaturen C. L. i Dagens Nyheter den 31 mars 1885 var Johan ”försteman i en då för tiden mycket känd firma, Norman & Engström, som hade sin bod i Storkyrkobrinken.”³¹⁰ Men Johan avled i ”tärande lungrot” redan den 2 juli 1840.³¹¹ Han hade dessutom tre år tidigare försatts i konkurs, vilket gjorde att den åttaåriga Ludvig och resten av familjen nu lämnades att leva under mycket ansträngda förhållanden.³¹²

Normans skolgång vet vi inte mycket om, men från fem-sex års ålder gick han i ”en enskild skola, som hölls af [sedermera kyrkoherden] ’magister’ J. N. Palmgren, hvilken icke tagit någon akademisk lärdomsgrad [...] men hon [skolan] stod i godt anseende och var besökt af ett stort antal lärjungar från äfven aflägsnare stadsdelar”.³¹³ Därefter blev han elev i den för tiden moderna *Nya Elementarskolan* i Stockholm. Den hade grundats 1828 och präglades av progressiva idéer rörande undervisning. Under de första åren fanns författaren och journalisten Carl Jonas Love Almqvist och tonsättaren Adolf Fredrik Lindblad bland lärarna.³¹⁴ Lindblad introducerade framgångsrikt den tyske musikern Johann Bernhard Logiers metod för att gruppundervisa barn i musik.³¹⁵

309 Signaturen C. L., ”Från Stockholms synkrets”, *Dagens Nyheter* 31 mars 1885, s. 2.

310 Signaturen C. L. 1885, s. 2.

311 Storkyrkoförsamlingens död- och begravningsbok band 6, sid. 109, Mikrofiche F I, Stadsarkivet Stockholm.

312 Sanner, 1955, sid. 12, se även Johan Normans konkursansökan inlämnad till Stockholms Rådhusrätt den 7 juni 1837, Stadsarkivet Stockholm.

313 Signaturen C. L. 1885, s. 2. Inte förrän med 1842 års folkskolestadga bestämdes det att varje socken eller stadsförsamling skulle ha en fast skola med en godkänd lärare, men detta innebar inte en skolplikt för barnen. Någon klassindelning fanns inte vid denna tid, och inte heller någon läroplan. Först när skolan blev sexårig 1878 infördes en läroplan. Och skolplikt för barn infördes med 1882 års folkskolestadga.

314 Henning Wijkmark, *Från nya elementarskolans ungdomstid. Festskrift vid skolans 100-årsjubileum* (Stockholm: P. A. Norstedt och söners förlag, 1928), s. 102, 142.

315 Wijkmark 1928, s. 102–104.

Han hade köpt rättigheterna till den för 600 dukater och ”införde den i Stockholm, där han inrättade ett musikinstitut, som han ledde till 1860”.³¹⁶ I ett brev till Erik Gustaf Geijer skriver han den 19 mars 1826 om metoden att ”det är ingenting annat än en *musikalisk skola*, som har ett ofantligt företräde framför den enskilda undervisningen, sådan den hittills blivit överallt bedrivna”.³¹⁷ Men Lindblad lämnade Nya elementarskolan på egen begäran redan 1833.³¹⁸ Musikläraren under Normans skolgång blev istället musikhistorikern, kyrkomusikern och föreläsaren Abraham Mankell (1802–1868), sedan 1828 också organist i Klara församling. Han organiserade konserter i Klara kyrka med sina mest begåvade elever. Vid ett sådant tillfälle framförde han även musik av ”Nya elementarskolans musikgeni Ludvig Norman, vilken dock hade starkare konstnärliga relationer till Lindblad än till Mankell”.³¹⁹ Samtidigt hade Mankell inte mycket till övers för Almqvist, som fram till en brytning med direktionen den 28 mars 1840 också var skolans rektor.³²⁰ Flera år senare vittnade Mankell i ett brev till direktionen om sin tillfredsställelse över att

skolan nu äger en rektor, vilken ej blott *tror* sig förstå musik, såsom fordom rektor Almqvist [sic], den där gärna ordade långt och brett även i detta ämne, utan en man, som verkligen är musikaliskt bildad.³²¹

316 Johan Grönstedt, *Mina minnen II* (Stockholm: Stockholms Bokindustri Aktiebolag, 1918), s. 73.

317 Wijkmark 1928, s. 104. Den mångsidige Erik Gustaf Geijer (1783–1847) verkade som författare och poet, men även som filosof, historiker och tonsättare.

318 Wijkmark 1928, s. 104.

319 Wijkmark 1928, s. 171–172.

320 Wijkmark 1928, s. 201–202.

321 Wijkmark 1928, s. 149. Den rektor som uttalandet hänvisar till är Pehr-Erik Svedbom (1811–57). Denne var från 1841 lärare i svenska och tyska vid Nya elementarskolan och utsågs till rektor där 1850.

Skolans inköpta piano ”blev skolans klenodium och stora glädjeämne. Vid detta instrument har Almqvist fantiserat och Ludvig Norman fått sin första utbildning, innan han sökte sig till Lindblads musikskola.”³²² Ludvigs musikalska utveckling under barnåren gick i rasande fart. Barndomsvännen C. L. från den första skoltiden vittnar om detta:

Jag [...] erinrar mig mycket väl, huru den lille Ludvig ständigt ville sysselsätta sig med musik samt i synnerhet hvilket uppseende som väcktes af hans improvisationer på piano. Hans kallelse för komposition anades derigenom, men den vanliga skämtbenämningen på honom var ”lille kapellmästaren”. Så kallades han redan innan han fyllt sex år.³²³

Och Adolf Hellander berättar att

[r]edan tidigt visade Norman den väg han skulle komma att gå; vid åtta års ålder spelade han Haydn och vid tio komponerade han sin första symfonietude. Det var något som hos den lille tyste, drömmande gossen i mycket påminde om Mozart.³²⁴

En som imponerades var också Geijer, som den 23 februari 1841 fick tillfälle att höra den unge Norman spela. Han ger oss en artikulerad bild av sina intryck:

I tisdags var musik hos [Adolf Fredrik] Lindblad [...] mest [roade mig] likväl en liten nioårig gosses fantasier. Han heter *Norman* – fattig och faderlös – har spelt för Msell Josefson några vickor och känner knapt noterna, men har en sådan musikalsk instinkt, att han ej kan lägga sina små händer på fortepianot, utan att rena, vackra, väl accorderade melodier uppstå. Han ser dervid ganska frimodig ut, såsom vore det hans språk. Lindblad undervisar honom för intet. Barnet ser ganska intressant ut.³²⁵

322 Wijkmark 1928, s. 136–137. Norman var framstående också i ett annat – aningen oväntat – avseende. Enligt Wijkmark innebar geografiundervisningen även att eleverna fick rita kartor. ”Ludvig Norman, musikern, torde väl ha varit skolans främste kartritare. Då Per Adam Siljeström (1815–1892) sommaren 1854 besökte utställningen i London, medförde han ett par prov på Normans förmåga.” Se Wijkmark 1928, s. 157. Siljeström var lärare vid Nya Elementarskolan i Stockholm och sedermera bland annat folkskoleinspektör och riksdagsman. Den utställning han som ombud besökte 1854 var den [första] internationella skolexpositionen i London. Han utformade där den svenska avdelningen.

323 C. L., ”Från Stockholms synkrets”, *Dagens Nyheter* 31 mars 1885, s. 2.

324 Adolf Hellander, under pseudonymen ”Den gamle skådespelaren”, *Teateroriginal och typer från olika scener* (Stockholm: Gustaf Lindströms boktryckeri, 1900), s. 156.

325 *Erik Gustaf Geijers brev till hans hustru 1808–1846*, brev från den 26 februari 1841, red. John Landquist (Stockholm P. A. Norstedt & Söners Förlag, 1923), s. 390.

Norman fantiserade inte bara vid pianot, han började också tidigt att komponera musik. Bland de verk han skrev som mycket ung återfinns en ofullbordad konsert i d-moll för piano och stråkorkester,³²⁶ en pianosonat i F-dur från 1842, en fantasi för piano över folkvisan *Liten Karin* från 1846, pianopolkettan *L'Aurore* i A-dur och två häften med *Sånger vid Pianoforte*.³²⁷ För att Normans uppenbara musikaliska talanger skulle kunna vidareutvecklas fick han redan i unga år hjälp från olika håll. En stor roll spelade härvid grannfamiljen Josephson, och en av de få källor som beskriver Normans barn- och ungdomsår är sonen Ludvig Josephsons självbiografiska *Ideal och verklighet*. Familjerna bodde i samma hus på Skomakaregatan i Gamla stan i Stockholm, och pojkarna Ludvig och Ludvig tillbringade mycket tid tillsammans.³²⁸ Teater och opera var deras största intresse, och de bildade bland annat "teatersällskap" i vilka egna och oftast improviserade pjäser sattes upp med kostymer och scendekorationer, och där även Normans bror Albert – sedermera bankdirektör – ibland medverkade.³²⁹ De "utgav" också tidningar med familjen som läsekrets, där recensioner av föreställningar på Kongl. Theatern blandades med fiktiva upplevelser.³³⁰ "Allt var icke sanning eller upplevadt, som stod att läsa i dessa tidningar, (och däri liknade vår publicistiska verksamhet den verkliga) [...]"³³¹ De 11–12-åriga pojkarna

326 Enligt Sanner, 1955, sid. 145 komponerad "1845/48", men enligt Bagges tryckta *Förteckning öfver Ludvig Normans tonverk* från 1886 är den komponerad 1846.

327 Polkettan – "composée pour le piano par Louis Norman" – utkom i tryck 1847. I *Nya Dagligt Allehandas* dödsruna från den 28 mars 1885 citeras Normans egna ord om verkets tillkomsttid: "[j]ag var då en 13–14 års gosse". Se osignerad artikel, "Ludvig Norman †", *Nya Dagligt Allehanda* 28 mars 1885, s. 3.

Första häftet av sångerna utkom i tryck 1843 ("komponerade vid 11 års ålder"), för det andra häftet saknas uppgifter om både tryckår och tillkomstår.

328 I *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 1931, s. 134 upplyser Glimstedt om att familjen Norman – enligt Stockholms adresskalender 1840 – bodde på Skomakaregatan 30.

329 Ludvig Josephson, "Ideal och verklighet. Memoirer och Verklighet. Hvad jag upplevdt från barndomen och under Min Fyratioåriga Teaterverksamhet jemte anteckningar om mina resor i Sverige och främmande länder", handskrivet koncept, band 1–15, u. å., Kungliga biblioteket, Handskrifter, Biogr. Sv. I.j. 7:1–15, band 1, s. 44–60.

330 Stockholmsoperans officiella namn var 1825–63 Kongl. Theatern och från 1863–1888 Kongl. Stora Theatern.

331 L. Josephson u.å., band 1, s. 53.

kom även i vuxen ålder att arbeta tillsammans med teater och opera, men nu som professionella konstnärer vid Kongl. Stora Theatern – Norman som hovkapellmästare och Josephson som intendent (förste regissör).

Pianisten och pianopedagogen Wilhelmina, ett av syskonen Josephson, åtog sig att utan ersättning undervisa Norman.³³² Signaturen -s -n skrev i *Idun* den 24 juli 1896 en hyllning till den då i dagarna åttio år fyllda Wilhelmina. Bland annat nämns att hon fram till sitt giftermål 1844 med Martin Schück ansågs vara en av de främsta pianisterna i Stockholm.³³³ En passus i texten berör hennes pianoundervisning:

Vid faderns död var Mina [Wilhelmina] redan 18 år. Hon började nu att gifva piano-
lektioner och bidrog på detta sätt kraftigt till den talrika familjens underhåll. Några
år senare fick hon en elev, som gjorde henne den största glädje, ehuru han icke kunde
bidraga till kassans förstärkande. Det var en liten fattig 8 års gosse, som på ett gammalt
piano i en tarflig våning åt gården i Skomakaregatan, fantiserade så underbart, att det
var en lust att höra. En af Minas yngre bröder upptäckte underbarnet och förde honom
till syster Mina, som med glädje åtog sig hans utbildning, som hon sedermera i 3 års
tid ensam handledde. [...] Att det lilla underbarnet i rikt mått höll, hvad det lofvade,
förstå nog alla, då jag nämner hans namn. Den lille gossen hette Ludvig Norman.³³⁴

Josephson erinrar sig att Norman var så begåvad att han ”vid 11 år hunnit utföra en stor del av Sebastian Bachs fugor och preludier, och att han gjorde det ’som en hel karl’, enligt min systems omdöme”.³³⁵

332 Sanner 1955, s. 14. Normans *Capriccio für Piano über zwei schwedische Volkslieder* op. 8 (utan uppgift om tillkomstår, men utgivet första gången 1857 av Julius Bagge) är tillägnat Wilhelmina Schück, som hon hette efter sitt giftermål.

333 Artikel författaren summerar tidstypiskt att Wilhelmina föredrog ”hemmets stilla lycka framför en professionell artists skiftande, stundom glänsande, stundom stormiga, alltid oroliga bana, och i makens och barnens kärlek fann [...] en rik belöning för hvad hon sålunda försakat”.

334 Signaturen -s -n, ”Wilhelmina Schück”, *Idun. Praktisk veckotidning för kvinnan och hemmet*, den 24 juli 1896, sid. 234.

335 L. Josephson u.å., band 1, s. 16.

Redan som ung tonåring var Norman en rutinerad pianist. Han framträdde med namnkunniga musiker både i Stockholm och på konsertresor i landet.³³⁶ I *Aftonbladet* den 6 april 1846 recenserade exempelvis signaturen -u- [Carl Wilhelm Bauck] en konsert den 31 mars i de la Croix's salong i Stockholm ”till förmån för den 14-årige L. Norman”. Förutom fjortonåringen medverkade artister från Kungl. Hovkapellet under Andreas Randels ledning.³³⁷ Även Bauck frapperades av den unge pianistens musikaliska fabuleringsförmåga:

Uti improvisationen öfver 2:ne svenska nationalarier, uppgifne vid tillfället, begagnade vår virtuos [...] sin frihet med mycket lif och eld,³³⁸ men tillika, med en sans och beräkning, som visade, att han icke blott eger lyckliga anlag, utan ock börjat utveckla en reflexionsförmåga vid deras användande, hvilken i en framtid bör blifva honom af stor nytta.³³⁹

Norman spelade därutöver bland annat också solostämman i första satsen ur Wolfgang Amadeus Mozarts pianokonsert nr 25 i C-dur K 503 ”med ackompagnement af fullständig Orchester”.³⁴⁰ Bauck upplever här i Normans musikaliska gestaltningar ”en vacker uppfattningsgåfva, färdigt föredrag, fast och väl markerad rytm”.³⁴¹ I samband med Mozarts pianokonsert ger Bauck dessutom följande kommentar om det i Stockholm för tiden iögonenfallande repertoarvalet:

336 Enligt signaturen C. L. var Norman inte mer än tretton år ”då han åtföljd af sin mor [...] uppträdde på en konsert i Upsala, der hans pianospel väckte mycket uppseende och skaffade honom stort bifall”. Se signaturen C. L. 1885, s. 2.

337 Andreas Randel (1806–1864), svensk violinist, tonsättare, dirigent och pedagog (bland annat professor i violinspel, från 1859, vid Musikkonservatoriet i Stockholm).

338 Konsertens sista nummer var ”Improvisation öfver af Publiken uppgifne Themata”.

339 Signaturen -u- [Carl Wilhelm Bauck], ”Soirén till förmån för den 14-årige L. Norman”, konsertrecension i *Aftonbladet* 6 april 1846, s. 3. Bauck (1808–1877) var musikkritiker, tonsättare och pianist. Han använde sig ofta av signaturen -u-.

340 Ur annons för konserten den 31 mars 1846 införd i *Aftonbladet* den 28 mars 1846, sid. 1. Enligt denna genomfördes konserten ”Med Högvederbörligt tillstånd och benäget biträde af åtskillige Kungl. Teaterns Sujetter och Hrr Ledamöter af Kongl. Hof-Kapellet, samt under Hr Concertmästaren *Randels* anförande [...]”.

341 Signaturen -u- 1846, s. 3.

Imedlertid står vår musikaliska allmänhet i förbindelse till Norman, som varit den första att introducera dessa verk på konsertprogrammerna, och således i alla fall öppnat en bana, hvilken, som vi hoppas, äfven framdeles ej af solida pianister skall blifva obetradt.³⁴²

Att Normans konstnärliga prestationer redan nu låg på en uppseendeväckande hög nivå visar kommentarerna om hans insatser i första satsen ur Mozarts pianokvartett i g-moll där Bauck uppmärksammade: ”[...] pianistens lifliga uppfattning, som i allt fall var vida öfver hans ålder”³⁴³

En annan punkt på programmet var Normans egen sång *Farväl till sommaren*, framförd av operasångerskan Wilhelmina Fundin och tonsättaren. Baucks omdöme blev: ”[...] en utmärkt vacker pjäs – med ett särdeles hjertligt och rörande föredrag”³⁴⁴ Denna sång var den sjunde och sista sången i det andra häftet sånger av Norman som trycktes under barnaåren.

Norman deltog också som femtonåring vid en konsertresa med Randel och Fundin. Efter en konsert i Karlskrona den 24 augusti 1847 recenserades den i *Carlskrona Weckoblad* av signaturen L.³⁴⁵ Om pianisten skriver denne:

Hr Ludvig Norman, förut här känd och värderad såsom skicklig Fortepianospelare, spelade en Concert af Mendelssohn Bartholdig [sic] och en Sonat af Beethoven. Norman är endast 15 år gammal, och man kan säga att hela ynglingen är sammansatt af toner. Wore det möjligt för honom att för några år få komma till utlandet och der ännu vidare få utbilda sin talang, så wore det helt säkert att hans namn skulle komma att räknas till de första Fortepianospelares, och äfwen de bästa komponisters.³⁴⁶

342 Signaturen -u- 1846, s. 3.

343 Signaturen -u- 1846, s. 3.

344 Signaturen -u- 1846, s. 3. Den framstående sopranen Wilhelmina Fundin (1819–1911) var under trettio år anställd vid Kongl. Theatern/Kongl. Stora Theatern i Stockholm.

345 Förmodligen står L för Wilhelm von Lümann.

346 Signaturen L, ingen rubrik, *Carlskrona Weckoblad* 25 augusti 1847, s. 31, citerat i ”Ett bref från Andreas Randel”, i *Personhistorisk tidskrift* 1917, red. Carl Magnus Stenbock (Stockholm: Personhistoriska Samfundet, 1918), sid. 31. Texten kommenterar Randels brev från den 28 juli 1847 inför konserten i Karlskrona.

Wilhelmina Josephsons insatser för den unge Normans musikaliska utveckling var av oerhörd betydelse. Förutom att under tre år ge gratislektioner till honom, sörjde hon för att han utan kostnad fick studera musikteori för den kände tonsättaren Adolf Fredrik Lindblad (1801–78).³⁴⁷ Senare kom även två andra i Stockholm verksamma pianister att ge honom lektioner: tysken Theodor Stein, som besökte Stockholm vid flera tillfällen, och Jan (Johan) van Boom (1807–72) som föddes i Holland men som sedan sina övre tonår hade bott i Sverige.³⁴⁸

I sin tänkta Norman-biografi berättar tonsättaren och musikskriftställaren Karl Valentin att ”Normans pianistiska talang och tonsättarbegåfning ådrogo sig snart allmänna uppmärksamhet i hufvudstaden.”³⁴⁹ Möjligheterna att i organiserad form erhålla musikutbildning på högsta professionella nivå var dock större utomlands, och för att underlätta vidare studier ställdes nu medel till förfogande av ett flertal gynnare, bland dem underlöjtnanten och godsägaren Carl Gustaf Braunerhjelm samt bankoregistratorn i Riksbanken Axel Bergström, ledamot av Kungl. Musikaliska akademien och en av stiftarna bakom *Harmoniska Sällskapet*.³⁵⁰ Norman flyttade i tonåren till familjen Bergström, vars hem enligt L. Josephson ”gällde för ett af de mest musikaliska hemmen i hufvudstaden och där den unge musikern funnit ett varmt intresse både för sin person och sin musikaliska utbildning”.³⁵¹ Även den firade sångerskan Jenny Lind hörde till kretsen av mecenater.³⁵² Hon var i sin ungdom en kär gäst i det Josephsonska hemmet.³⁵³ Det beslutades att Norman skulle resa till musikkonservatoriet i Leipzig, som

347 Sanner, 1955, s. 14.

348 Sanner, 1955, s. 14. van Boom var under åren 1848–72 pianolärare vid Kungl. Musikaliska akademiens undervisningsverk.

349 Karl Valentin, Biografi över Ludvig Norman (olika handskrivna utkast på lösa lappar, handskrivna noteringar i ett skrivhäfte samt ark med maskinskriven text), 1916, Kungliga biblioteket, Karl Valentins familjearkiv L 112:8 b 3, skrivhäftet s. 9.

350 Sanner, 1955, s. 19.

351 Josephson, u.å. band 1 A, s. 67.

352 J. A. J. [Jacob Axel Josephson], ”Ludvig Norman”, *Teater och Musik* nr 8, 7 oktober 1876, s. 58.

353 Signaturen -s -n, 1896, s. 234.

med förstklassiga lärare och en ambitiös läroplan lockade studenter från hela Europa, inte minst från Norden. Överlycklig avreste han från Stockholm den 1 maj 1848. Färden till Leipzig gick via Travemünde, Hamburg och Berlin.³⁵⁴

3.2 Konservatorietiden

Installerad i Leipzig fick den sextonårige Norman nu undervisning vid Musikkonservatoriet av flera framstående musiker och pedagoger.³⁵⁵ Bland dem blev dirigenten och tonsättaren Julius Rietz (1812–1877) hans uppskattade lärare i komposition.³⁵⁶ Rietz efterträdde för övrigt samma år den danske tonsättaren Niels Wilhelm Gade (1817–1890) som dirigent för Gewandhauskonserterna.³⁵⁷ Violinisten och tonsättaren Moritz Hauptmann (1792–1868) blev Normans lärare i kontrapunkt. Han var känd som en framstående musikteoretiker och en lysande musikpedagog. Men vid denna tid ägnade han enligt Norman inte sin undervisning någon större omtanke. Hans intryck var att Hauptmann ”är sjuklig och skral” och ”icke det minsta road af att undervisa i kontrapunkt”.³⁵⁸ Att detta sorgliga förhållande inte var en tillfällig företeelse visar Normans brev från juli 1850 där han betonar hur betydelsefulla lektionerna i kontrapunkt var för honom, ”skada blott att denne man så litet kan uträtta, för hans nervsvaghets skull [...]”.³⁵⁹

354 Sanner, 1955, s. 21.

355 Sanner, 1955, d. 22.

356 Brev från Norman till Adolf Fredrik Lindblad daterat den 15 augusti 1848, i *Bref till Adolf Fredrik Lindblad från Mendelssohn, Dohrn, Almqvist, Atterbom, Geijer, Fredrika Bremer, C. W. Böttiger och andra*, utan uppgift om utgivarens namn (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, Stockholm 1913), s. 155.

357 I ett före detta tyghus (Gewandhaus) i Leipzig gav Gewandhusorkestern sedan 1781 ett stort antal konserter varje år. Men orkestern är äldre än så och räknar sina anor från 1400-talet.

358 Brev från Ludvig Norman till Jacob Axel Josephson daterat 7 december 1848, Z 205 f:5, Handskriftsavdelningen, Uppsala universitetsbibliotek.

359 Brev från Norman till Axel Bergström daterat den 24 juli 1850, Kungliga biblioteket, Autografsamlingen.

Normans lärare i pianospel var pianovirtuosen och tonsättaren Ignaz Moscheles (1794–1870). Han hade ett kvarts sekel tidigare bland annat privatundervisat syskonen Felix och Fanny Mendelssohn-Bartholdy i Berlin, och blev därefter en livslång vän till Felix.³⁶⁰ Moscheles var även vän till Beethoven och verkade hela livet ivrigt för dennes musik, både som pianist och dirigent. Norman, som i sitt eget komponerande kom att betrakta just Beethoven som sin musikaliska måttstock, värdesatte Moscheles undervisning högt även om denne som pianist enligt Norman var ”för mycket fast i den Hummelska stilen”.³⁶¹

Konservatoriet i Leipzig hade grundats 1843 av den karismatiske och energiske Felix Mendelssohn-Bartholdy och blev mycket snart berömt för sina musikaliska och musikpedagogiska kvaliteter. Men när Norman började sina studier där fanns inte längre initiativtagaren och eldsjälens kvar. Han hade

360 Felix och Fanny konverterade till kristendomen 1816. I samband med detta lades Bartholdy till efternamnet.

361 Norman, Ludvig, Brev från Ludvig Norman till Jacob Axel Josephson, 21 maj u.å. [förmodligen 1848], Handskriftsavdelningen, Z 205 f:5, Uppsala universitetsbibliotek. Den i hela Europa hyllade pianovirtuosen och tonsättaren Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) utgav 1826 sin under lång tid mycket inflytelserika *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*. Ett samtida vittnesbörd om hans exceptionella musikaliska kvaliteter ger pianisten, tonsättaren och pedagogen Carl Czerny, som närvarade vid en musikalisk soaré hemma hos Mozarts änka: ”[F]inally this young man (he might have been somewhat older than twenty) was asked to play. And what an accomplished pianist he turned out to be! Even though I had already had so many opportunities to hear Gelinek, Lipavski, Wölfl, and even Beethoven, the playing of this homely fellow seemed like a revelation. Never before had I h[e]ard such novel and dazzling difficulties, such cleanness and elegance in performance, nor such intimate and tender expression, nor even so much good taste in improvisation; when later he performed a few of Mozart’s sonatas with violin (he was accompanied by [Franz] Krommer) these compositions, which I had known for a long time, seemed like a completely new world. The information soon got around that this was the young *Hummel*, once Mozart’s pupil and now returned from London, where for a long time he had been Clementi’s student. Even at that time Hummel had reached the pianistic proficiency – within the limits of the instruments of that time – for which he became so famous later. While Beethoven’s playing was remarkable for his enormous power, characteristic expression, and his unheard-of virtuosity and passage work, Hummel’s performance was a model of cleanness, clarity, and of the most graceful elegance and tenderness; all difficulties were calculated for the greatest and most stunning effect, which he achieved by combining Clementi’s manner of playing, so wisely gauged for the instrument, with that of Mozart. It was quite natural, therefore, that the general public preferred him as a pianist, and soon the two masters formed parties, which opposed one another with bitter enmity. Se Carl Czerny, *Recollections of my life* (i original *Erinnerungen aus meinem Leben*, 1842), transl. Ernest Sanders, i *The Musical Quarterly* 1956, vol. 42, no. 3, (1956) s. 308–309.

avlidit bara några månader tidigare. Och efter endast en kort tid vid konservatoriet skriver Norman uppgivet till Adolf Fredrik Lindblad:

Jag har nu varit här uti 3 månader, men finner tyvärr, att Leipziger Conservatorium är mycket mindre än hvad dess rykte är, och jag tror icke, att jag här skall kunna arbeta upp mig mycket, om anstalten skötes hädanefter med samma liknöjdhet som nu är fallet. Lärarne resa bort midt under brinnande termin, den ene hit, den andre dit, och lektionerna uppskjutas och gå i kvaf. Skall det på detta sätt fortfara, så beklagar jag icke blott mig själf utan äfven dem som intresserat sig för mig.³⁶²

Uppenbarligen ansåg Norman att det vid skolan fanns organisatoriska problem att lösa, och han leker i detta läge med tanken att flytta till en utbildning någon annanstans:

[F]inge jag sjelf rå, och hade rå, icke blef jag mer än ett år i Leipzig, utan nog kildade jag antingen till Dessau, under Musikd. Schneiders ledning eller till Pariser Conservatorium [...]³⁶³

En annan möjlighet, spekulerade Norman, var att sluta på konservatoriet för att i stället ta privatlektioner för tre utvalda lärare därifrån. Han fick dock inget gehör för sina idéer och de konkretiserades aldrig vid detta tillfälle.³⁶⁴ Norman fullföljde därför sina studier i laga ordning och fann sig uppenbarligen så småningom ändå till rätta med situationen.

362 Brev från Norman till Adolf Fredrik Lindblad daterat den 15 augusti 1848, i *Bref till Adolf Fredrik Lindblad* 1913, utan uppgift om utgivarens namn, s. 154–155.

363 Brev till Ludvig Josephson daterat Leipzig d. 29 augusti [1848], i *Svensk Tidskrift för Musikforskning*, 1931, sid. 144, även i Kungl. Biblioteket, samt i L. Josephson u.å., band 1, s. 83.

364 Brev från Ludvig Norman till Jacob Axel Josephson daterat 7 december 1848, Z 205, f:5, Handskriftsavdelningen, Uppsala universitetsbibliotek. Att Normans förslag verkligen inte föll i god jord hos hans gynnare i Stockholm framgår av följande formulering i samma brev: ”Jag fick för ett par dagar [sedan] bref af Ludvig [Josephson] hvilken bland annat berättar, att Lieutenant Braunerhjelm skulle varit högeligen missnöjd med mitt sednaste bref. Det gör mig verkligen ondt att han så illa upptagit mina ord, och jag kan icke begripa hvad som kundnat stöta deri. Jag har blott nämnt att undervisningen i Conservatorium kunde vara litet samvetsgrannare i många fall, och att många [af] mina vänner rådt mig att aftråda från conservatorium vid påsken och taga privata lectioner för Hauptmann, Rietz och Moscheles, hvilket icke skulle kosta så mycket som den årliga afgiften i conservatorium, men det är ju min pligt att öfverlemna detta i Hr Lieutnantens egna händer” [...].

Ett par år senare tog Norman dock upp frågan igen, men nu av ekonomiska skäl. Hans situation hade då nämligen drastiskt försämrats sedan han våren 1850 genom Franz Berwald fått veta att Braunerhjelm hade gått i personlig konkurs. Dennes ekonomiska understöd var så substantiellt att Norman skriver: ”Derigenom är jag troligen beröfvad 3dje årets anslag [...]”.³⁶⁵ I juli samma år skriver han till Bergström att

Flere lärare vid Conservatorium, äfven flere af mina kamrater anse, det jag icke längre bör qvarstadna vid institutet; det kostar mycket penningar, och hvad jag der lär (det är icke jag som talar) är ringare, än hvad jag genom privatundervisning för en mindre summa kunde lära. [...] Att förblifva i Leipzig är min närvarande högsta önskan, men för att der existera behöfs naturligen mynt, hvilka jag en längre tid saknat.³⁶⁶

Bergström skickade en växel för att hjälpa Norman ur den akuta ekonomiska knipan och tillstyrkte dessutom Normans önskan att formellt lämna konservatoriet.³⁶⁷

3.3 ”Den utmärktaste och förhoppningsfullaste”

Norman gjorde stora framsteg under sin tid i Leipzig. Ja, han var så framgångsrik, både i sina studier vid konservatoriet och senare i sitt självständiga arbete som alumn, att han enligt Gunnar Wennerberg – som besökte staden i november 1851 – av många ansågs vara ”den utmärktaste kapaciteten”.³⁶⁸ I *Ny Tidning för Musik* 1853 utvecklar Wennerberg sina intryck:

365 Brev från Norman till Axel Bergström daterat den 8 april 1850, Kungliga biblioteket, Autografsamlingen.

366 Brev från Norman till Axel Bergström daterat den 1 juli 1850, Kungliga biblioteket, Autografsamlingen.

367 Brev från Norman till Axel Bergström daterat den 24 juli 1850, Kungliga biblioteket, Autografsamlingen.

368 Dagboksanteckning från den 11 november 1851, i *Gunnar Wennerberg, Bref och minnen*, andra delen, samlade och sammanställda av Signe Taube, född Wennerberg (Stockholm: Hugo Gebers förlag, 1914), s. 36. Wennerberg (1817–1901) var under sin levnad såväl tonsättare och skald som ämbetsman, politiker, ecklesiastikminister och landshövding.

Bland Svenskar, som vistas här för musikalska studiers skull, är N. [Norman] den utmärktaste. Han har redan upphört att vara elev vid Konservatorium och arbetar nu på egen hand. Det var särdeles angenämt att höra honom omtalas såsom den utmärktaste och förhoppningsfullaste, som på länge utgått från Konservatorium.³⁶⁹

Att Wennerbergs skildring av Normans kapacitet inte var tagen ur luften visar bland annat omdömet från en av hans studiekamrater vid konservatoriet, normannen Halfdan Kjerulf (1815–68). Han ger följande karakteristik, förmodligen från våren 1850:

Norman er 17–18 Aar; har komponeret Overturer, Trios, o.m.d., spiller ypperlig Partitur og er som Componist et Talent af 1ste Rang. Som Barn havde han i Stockholm allerede komponeret en Claveerfantasi med Orchester. – Hans Retning er Mendels[s]ohnsk-Schumannsk, men med originale Motiver.³⁷⁰

Och när Kjerulf den 26 maj 1850 tillsammans med Norman och ännu en studiekamrat, tysken Woldemar Bargiel (1828–1897), har lyssnat på nya verk av dem blir hans omdöme: ”To forskjellige, stærkt begavede Individualiteter! Norman er den genialeste uden Tvivl.”³⁷¹

Intrycken stöds av de slutliga vitsorden från hans konservatorielärare Rietz och Moscheles, som inom varsitt område – komposition respektive pianospel – vittnar om flit, ytterst berömvärda resultat och en förväntan inför Normans vidare konstnärliga utveckling. Även Hauptmann talar, utifrån ämnet kontrapunkt, om hans utmärkta färdigheter, men med det förbryllande tillägget att Norman ”tidvis” hade varit mycket flitig.³⁷²

Hösten 1850 lämnade Norman formellt konservatoriet: ”[...] jag är nu afgången från Conservatorium, och har därför ännu mera tid att egna mig åt

369 Gunnar Wennerberg, ”Några ord om musiken i Tyskland och Italien”, artikelserie i *Ny Tidning för Musik* 1853, nr 16–17, s. 7.

370 Dagbokanteckning våren 1850, i *Halfdan Kjerulf. Av hans efterlatte papirer 1847–1868*, red. Wladimir Moe (Kristiania: Jacob Dybwads Forlag, 1918), s. 41.

371 Red. Wladimir Moe, 1918, s. 44. Bargiel var halvbror till Clara Schumann.

372 ”*Lehrer-Zeugniss* für Ludvig Norman, odaterat, ”Conservatorium der Musik zu Leipzig, aufgenommen in das Conservatorium am 11 Mai 1848, abgegangen am Michael 1850, Inscript. No 222.” Michael är Mickelsmäss på svenska, det vill säga den 29 september.

Composition”.³⁷³ Men han bodde kvar i Leipzig till slutet av januari 1852 då han påbörjade återresan till Stockholm.³⁷⁴ Hans kvardröjande i staden är förståeligt, för Leipzigs rika och konstnärligt högtstående musikliv var en oerhörd inspirationskälla för honom. Som elev vid konservatoriet hade Norman dessutom rätt att kostnadsfritt närvara vid både repetitioner och konserter med stans berömda Gewandhausorkester,³⁷⁵ och som alumn fick han fortfarande bevista repetitionerna gratis.³⁷⁶ Detta gav unika möjligheter att stifta närmare bekantskap med både de stora repertoarverken och – inte minst – helt nykomponerad musik av de främsta nutida tonsättarna. Norman hade också förmånen att som alumn utan särskild kostnad få bevista kompositionsundervisningen vid konservatoriet.³⁷⁷ Detta var särskilt betydelsefullt eftersom han i sin prekära ekonomiska situation då inte behövde betala för privat undervisning.

Gewandhauskonserterna gjorde stort intryck på Norman, både vad gäller programval och uppförandenivå – två aspekter av konsertverksamhet som han i sitt kommande yrkesliv i Stockholm skulle ägna stor omsorg. Den höga kvaliteten på de tre betydelsefulla musiktidningarna *Allgemeine Musikalische Zeitung*, *Neue Zeitschrift für Musik* och *Signale für die musikalische Welt* var också stimulerande.³⁷⁸ Efter återkomsten till Sverige skulle Norman själv komma att bidra med välskrivna och initierade artiklar med ambitionen att lyfta den konstnärliga nivån på Stockholms musikliv.³⁷⁹ Recensionsverksamheten i Leipzig imponerade däremot inte alltid på honom:

373 Brev från Ludvig Norman till Abraham Hirsch, daterat Leipzig den 29 september 1850, *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 1920, sid. 87, se även Statens Musik- och teaterbibliotek Stockholm, Lovéns autografsamling.

374 Sanner 1955, s. 45.

375 Sanner, 1955, s. 33.

376 Brev från Norman till Axel Bergström daterat den 19 oktober 1850, Kungliga biblioteket, Autografsamlingen.

377 Brev från Norman till Axel Bergström daterat den 19 oktober 1850, Kungliga biblioteket, Autografsamlingen.

378 Sanner, 1955, s. 38.

379 Se kap. 3.4.2 och 3.4.3.

Ju längre man kommer in i den musikaliska compositionen, desto tydligare inser man huru stora krafter det behöfs, att kunna frambringa något som verkligen är bra, och huru osmakligt är det ej att se nutidens recensioner, hvilka med några få bitande fraser nedgöra verk, som kostat års arbete. Här äro dessa arroganta herrar icke bättre än hemma hos oss i Sverige [...].³⁸⁰

Under sina knappt fyra år i Leipzig vidgades alltså Normans musikaliska vyer radikalt. Och även om han livet igenom satte Beethoven främst bland tonsättare, komponerade han nu musik i den moderna stil som hemma i Sverige väckte anstöt på många håll. Hans verk uppmärksammades även av inflytelserika personer. Själv Robert Schumann räknade bevisligen Ludvig Norman till de mest lovande bland de unga tonsättarna.³⁸¹ Han har vid åtminstone två tillfällen uttalat sig i mycket positiva ordalag om Normans kompositioner och om hans konstnärliga kapacitet. Dels i ett brev daterat den 7 juni 1850 där Schumann uttrycker sin förtjusning över de verk av Norman han dittills hade lärt känna. Han föreslår att de skall ses och att Norman vid det tillfället skall ta med sig ytterligare kompositioner.³⁸² Dels i sin välkända artikel ”Neue Bahnen” i *Neue Zeitschrift für Musik* den 28 oktober 1853.³⁸³ Den handlar i första hand om Brahms, men Schumann nämner där också entusiastiskt ett antal ”hochaufstrebende Künstler der jüngsten Zeit”. Till denna exklusiva skara räknar han förutom Joseph Joachim, Woldemar Bargiel, Theodor Kirchner med flera också Ludvig Norman. Schumann etablerade dessutom en för Norman avgörande kontakt med ett erkänt musikförlag:

380 Brev från Norman till Axel Bergström daterat den 24 juli 1850, Kungliga biblioteket, Autografsamlingen.

381 Enligt Norman var det hans studiekamrat i Leipzig, Woldemar Bargiel, som under studieåren vid en resa till Dresden (för att höra Schumann dirigera sitt oratorium *Das Paradies und die Peri*) introducerade honom hos Robert och Clara Schumann. Detta finns beskrivet i Normans ”Musikaliska reseintryck (1883), del III Dresden”, i *Musikaliska uppsatser och kritiker (1880–1885)* (Stockholm: Julius Bagge 1888), s. 81–82.

382 Schumann skriver: ”Was ich von Ihren Compositionen gesehen hat mir alles grosse Freude gemacht. Wollen Sie Sich selbst nicht auch einmal sehen lassen und von den anderen Compositionen, von denen Sie mir sagten, einiges mitbringen?”. Se Hans Hollander, ”Ein Brief R. Schumanns an den schwedischen Musiker L. Norman”, i *Neue Zeitschrift für Musik* nr 6–7 (1960), s. 187.

383 Robert Schumann, ”Neue Bahnen”, i *Neue Zeitschrift für Musik* 28 oktober 1853, s. 185.

Genom Schumann, som lifligt intresserade sig för hans framgång i Tyskland, rekommenderades han hos den ansedde förläggaren Kistner, som utgaf hans op. 1 *Zwei Klavierstücke* (1851) och flere andra hans kompositioner.³⁸⁴

Under studieåren i Leipzig hade Norman på avgörande sätt utvecklats som konstnär. Men han hade också fått delvis andra musikaliska perspektiv. Utgivaren av boken *Bref till Adolf Fredrik Lindblad* förklarar att dessa nya erfarenheter

förde honom [...] delvis ifrån den riktning han såsom Lindblads discipel slagit in på, och stodo de till en tid såsom representanter af skilda musikaliska skolor mot hvarandra, något som Norman tyckes ha känt och beklagat, men som väl hufvudsakligen berodde på den generation efter generation pågående striden mellan det nya och det gamla.³⁸⁵

Denna utveckling var inte helt friktionsfri. Tobias Norlind beskriver i sin *Svensk musikhistoria* att Norman i Leipzig fick uppleva

de orosår Leipzigkonservatoriet fått genomleva 1848–52, då eleverna delade sig i två läger, av vilka ett svor på Mendelssohn, ett annat på Schumann. Norman hade med full bevisning slutit sig till det sistnämnda lägret och höll därför mera på det ultramoderna å nyromantiken syftande än [Albert] Rubenson med sin Gadestil.³⁸⁶

3.4 Förverkligandet av visionerna

I retrospektiv är det uppenbart att Norman under hela sin yrkesverksamhet, och genom olika typer av insatser, idogt strävade efter att bygga upp ett konstnärligt högststående musikliv. Det innebar hårt arbete och, inte sällan, uppslitande konflikter. Flera av hans samtida vittnar dock om att han tyckte genuint illa om sådana och att han ofta tog illa vid sig av dem. Hans lynne var av mer kontemplativ art:

384 Signaturen H. "Ludvig Norman", *Svensk Musiktidning* nr 7 (1 april 1885), 1885, s. 50.

385 Utgivarens kommentar som föregår Normans brev till Lindblad från den 15 augusti 1848, i *Bref till Adolf Fredrik Lindblad från Mendelssohn från Mendelssohn, Dohrn, Almqvist, Atterbom, Geijer, Fredrika Bremer, C. W. Böttiger och andra*, utan uppgift om utgivarens namn (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1913), s. 153.

386 Tobias Norlind, *Svensk musikhistoria*, andra tillökade och illustrerade upplagan (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1918), s. 284–285.

Han skulle nog [...] föredragit ett obemärktare och stillare lif,– icke därför att han saknade ärelystnad, utan därför att han älskade lugn [...] det verksamma, lifalstrande lugn som råder i den undangömda skogsdälden, der gräset spirar, knopparna svälla och sångfoglarne bygga, utan att oroas af menniskolarmet [...].³⁸⁷

Trots sin längtan efter lugn och ro kunde Norman vara mycket uthållig ”när han väl besegrat den första olusten att handla”. Och när striden väl började ”höll han den ut också, och det ibland segare än mången annan”.³⁸⁸ Denna diskrepans mellan hans inre trängtan och det praktiska förverkligandet av hans konstnärliga ideal var uppenbarligen något som Norman i hela sitt vuxna liv präglades av. Författaren och teaterkritikern Frans Hedberg (1828–1908) fångar detta grundläggande dilemma i sin redogörelse för hur de i början av 1850-talet möttes för första gången. Norman hade då börjat

utveckla sig till den egendomliga, inåtvända, på ytan något tröga och buttra, men vid närmare påseende hjertevarma, fint humoristiska, halft barnsligt opraktiska, men i djupet bestämda och avslutade personlighet, som han sedan blef, både som människa och som konstnär [...] att han hade blicken fäst på mera framstående mål, det märktes nog, huru tyst han än, äfven i förtroliga stunder, kunde vara i fråga om sig sjelf [...].³⁸⁹

3.4.1 Tillbaka i Stockholm

Den första tiden efter återkomsten till Stockholm var Norman verksam som pianolärare, pianist, tonsättare och musikkritiker.³⁹⁰ Av sammankomstprotokollet från Kungl. Musikaliska akademien i februari 1857 framgår att han fem år efter hemresan dessutom tog examen i orgelspel.³⁹¹ Hans eget pianospel var enligt samtida bedömare spirituellt, smakfullt och fritt från yttre åthävor. Sångerskan Berna Schück (dotter till Wilhelmina Josephson, sedermera gift

387 Frans Hedberg, ”Ludvig Norman. Minnesteckning”, i *Svea* 1886 (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1885), s. 10. Frans Hedberg (1828–1908) var författare (inte minst av operalibretti), 1859 redaktör tillsammans med Norman och Rubenson för *Tidning för theater och musik*, 1862–81 litteratör vid de Kungl. Teatrarna i Stockholm (och alltså kollega till Norman), och senare direktör vid Stora Teatern i Göteborg.

388 Hedberg 1886, sid. 20.

389 Hedberg 1886, s. 9–10.

390 Peeter Mark, ”Norman, Fredrik Vilhelm Ludvig”, *Svenskt Biografiskt Lexikon*, band 27, ed. Göran Nilzén (Stockholm: Norstedt, 1990–1991), s. 581.

Schück) karakteriserade det på följande sätt: [...] ”han fängslade sitt auditorium genom sitt säreget mjuka anslag samt djupt musikalska och nobla föredrag”.³⁹² Också författaren Lina Lagerbielke framhöll hans tonbildning och gestaltningsförmåga:

Norman var äfven som utförande konstnär framstående och hade en sällsynt klassisk, mjuk och uttrycksfull ton. På senare år uppträdde han blott alltför sällan inför en större publik, men brukade ofta i familje- och vänkretsen låta höra sina själfulla improvisationer eller ur minnet föredraga ur klassikernas verk.³⁹³

Musikrecensenten Adolf Lindgren hade en liknande uppfattning:

Såsom pianist var han alltid gerna hörd, icke på grund af någon mirakelmässig virtuositet i modern mening à la Liszt-Rubinstein – en sådan besitter han icke – men på grund af en poetiskt finkänslig och musikalskt solid tolkning af i synnerhet den klassiska kammarmusiken.³⁹⁴

Och Herman Glimstedt lyfte fram hans kvaliteter just som ensemblemusiker: ”han fäste också uppmärksamheten vid sig såsom en sällsynt fin pianist evad det gällde kammarmusik”.³⁹⁵

Själv hade Norman ganska tidigt en tämligen nedtonad syn på sin pianistiska kapacitet. Redan under Leipzigtiden skrev han till Bergström att

391 Kungl. Musikaliska akademiens sammankomstprotokoll den 28 februari 1857, punkt 2, Statens Musik- och teaterbibliotek, Stockholm. Normans betyg blev *Berömligt*. I ”Utdrag af Reglementet för Kongl. Musikaliska Akademiens Undervisningsverk” står på s. 10 att ”Endast personer med utmärkta anlag och skicklighet kunna erhålla detta betyg och böra då, icke allenast kunna utföra större utgångsstycken vid första påseendet, utan äfven uti lyckade improvisationer, ådagalägga sina egenskaper såsom utmärkta organister”.

392 Signaturen B. S. [Berna Schück], ”Ludvig Norman. Några anteckningar till 25-årsminnet”, i *Hvar 8 dag*, No. 44 (31 juli 1910), s. 690.

393 Lina Lagerbielke, *Svenska tonsättare under nittonde århundradet* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1908), s. 80–81.

394 Adolf Lindgren, *Svenske Hofkapellmästare 1782–1882. Ett bidrag till Operahusets Hundra-årsminne* (Stockholm: Centraltryckeriet, 1882), s. 137.

395 Herman Glimstedt, ”Ludvig Norman. Den svenska operascenens kapellmästare, IX”, i *De kungliga teaterns program*, Operan, Stockholm 1933, s. 23.

hvad mitt claverspel beträffar så hoppas jag bringat det mycket framåt, men hittills icke med nog Virtuosität, för att kunna uppträda såsom hvad man hos oss i Sverige kallar pianist.³⁹⁶

Trots denna blygsamhet inför sin egen förmåga framträdde han knappt tre år senare som 21-årig solist i ett verk för piano och orkester av Schumann.³⁹⁷ Han kom därigenom på direkt kollisionskurs med inflytelserika smakdomare i huvudstaden. Konserten recenserades den 3 mars 1853 med bland annat följande omdömen om Schumanns förmåga som tonsättare:

396 Brev från Norman till Axel Bergström daterat den 8 april 1850, Kungliga biblioteket, Autografsamlingen.

397 Konserten ägde rum den 1 mars 1853 ”uti De la Croix’s salon” och enligt annonsen i *Aftonbladet* den 28 februari spelade Norman tillsammans med Kungl. Hovkapellet och dess hovkapellmästare Jacopo Foroni. Se annons, *Aftonbladet*, den 28 februari 1853, s. 1. Sanner hävdar, men utan angivande av referens, att Norman vid detta tillfälle spelade solostämman i Schumanns pianokonsert [i a-moll op. 54 från 1845] och att det var första gången som verket framfördes i Stockholm. Se Sanner 1955, s. 56 och 113. Uppgiften återfinns i Owe Anders avhandling ”Svenska sinfoni-författares karaktäristiska orkester-egendomligheter”, även här utan referens. Se Ander 2000, s. 87. Men enligt *Aftonbladets* annons skulle Norman spela ett ”Concertstycke för Pianoforte af R. Schumann”. I annonsen i *Post- Och Inrikes Tidningar* är formuleringen dock ”Concert för Pianoforte af R. Schumann”. Se annons, *Post- Och Inrikes Tidningar* den 1 mars 1853, s. 1. Det råder alltså en viss osäkerhet om verkvalet. En bidragande orsak är att varken annonserna inför konserten eller de efterföljande recensionerna i *Aftonbladet*, *Post- Och Inrikes Tidningar* eller *Svenska tidningen* nämner några identitetsmarkörer i form av tonart eller opustal. Inte heller finns någon kommentar om att verket aldrig förut hade framförts i Stockholm.

I *Aftonbladets* recension från den 3 mars refereras visserligen till ”[d]en Schumannska pianoconcerten”. Se osignerad recension, ”Musik”, *Aftonbladet* den 3 mars 1853, s. 2–3. I *Post- Och Inrikes Tidningars* recension från den 2 mars skriver man ”konsert för piano af Schumann”. Se osignerad recension, ”Hr Königslöws konsert”, *Post- Och Inrikes Tidningar* den 2 mars 1853, s. 2. Även i *Svenska tidningens* recension från den 5 mars talar man om ”en konsert af Schumann”. Se signaturen A. M., ”Musik”, *Svenska tidningen*, recension den 5 mars 1853, aftonupplagan, s. 4. Men av *Aftonbladets* annons den 28 februari framgår att konsertens första avdelning innehöll både en ”Concert för Violin af F. Mendelssohn” och ett ”Concertstycke för Pianoforte af R. Schumann”. Det är knappast sannolikt att man här använde sig av två olika beteckningar för samma typ av verk. Ett avgörande argument mot Sanners påstående är dessutom Normans eget uttalande om att det var [Anton] Rubinstein som introducerade Schumanns pianokonsert i Stockholm. Se Norman 1888, ”Rhenska musikfesten 1880”, s. 33.

[M]an kan ej betvifla att hans afsigter äro goda, men föga glädjande är anblicken af en tonsättare, som mödosamt genomsträfvar modulationernas irrgångar, då och då afbrutne genom en flinthård melodi, för att söka ledtråden i det kaos, uti hvars midt han befinner sig – bedröflig är anblicken af en konstnär, som eftersträfvar ett mål, till hvars ernående naturen icke skänkt honom erforderlig kraft, och bedröfligast sjelfförvillelsen att tro sig hafva hunnit det, då han är som mest aflägsen från detsamma.³⁹⁸

Sanner menar att Norman i sin formulering 1880 ”av glömska eller blygsamhet” förteg sin egen solistinsats från 1853. Se Sanner 1955, s. 113. Men här finns också en annan möjlighet. Schumann komponerade förutom pianokonserten endast två andra verk för piano och orkester. Det ena är *Introduktion och Konsertallegro i d-moll* op. 134 från 1853 (f.f.g. av Clara Schumann den 26 november samma år – det vill säga över ett halvår efter Normans solistframträdande den 1 mars). Det andra är *Konsertstycke i G-dur* op. 92 (Introduktion och Allegro appassionato), komponerat 1849 och tryckt 1852. Verket framfördes f.f.g. 1850 med Clara Schumann som solist och Normans dåvarande konservatorielärare Julius Rietz som dirigent. Det verk som Norman framförde den 1 mars 1853 kan alltså ha varit antingen pianokonserten i a-moll op. 54 eller konsertstycket i G-dur op. 92. Mot bakgrund av ovanstående resonemang är det alltså, enligt min mening, sannolikt att han som solist framträdde i konsertstycket op. 92.

Det är dock högst sannolikt att Norman hörde ett framförande av a-moll konserten i Leipzig redan 1850. Hans studiekamrat vid konservatoriet och gode vän Kjerulf berättar i sin dagbok från den 24 juni att han bevistade en privatkonsert i Gewandhaussalen där verket framfördes. Clara Schumann var solist och tonsättaren själv dirigerade. Kjerulf var oerhört imponerad: ”Det er unødigt at sige, at hun spillede ypperligt [...]”. Se Kjerulf 1918, s. 51. Även Norman beundrade hennes spel. I sin uppsats ”Rhenska musikfesten 1880”, skriver han om henne: ”Hon spelade sin mans A-mollsconcert [...]. Nära trettio år hafva förflutit sedan jag sist hörde fru Schumann. Hon gälde redan då för mig som ideal för, huru det instrument, som benämnes pianoforte, skall spelas, och trots allt det jag under den långa tidrymden af andra virtuoser erfarit och hört, förbleknar icke detta mitt ideal.” Se Norman 1888, ”Rhenska musikfesten 1880”, del II, s. 33.

- 398 Osignerad recension, ”Musik”, recension i *Aftonbladet* den 3 mars 1853, s. 3. Recensionen i *Post- och Inrikes Tidningar* den 2 mars redovisade ingen åsikt om verket, men däremot om utförandet: ”[...] Konsertens öfriga nummer voro [...] konsert för piano af Schumann, i hvilken orchester-accompagnementet tog brorslotten framför pianostämman, som exequerades af den skicklige pianisten, hr Norman.” Se osignerad recension, ”Hr Königslöws konsert”, *Post- Och Inrikes Tidningar* den 2 mars 1853, s. 2. I *Svenska tidningen* ansåg recensenten att Schumanns musik ”egde enskilda vackra ställen, att det äfven var en sammanfogning af rätt *besynnerliga* fraser, så till vida kunde hvar och en lätteligen bedöma det. Men säkerligen måste åhöraren vara betydligt mera musikalisk eller poetisk än den är som skriver dessa rader, för att finna Schumanns tonsats ända igenom *skön*. Någon gång blef man derigenom föranledd att instämma med det barn, som, jemte sin informator, hade blifvit bortbjudet för att ’roa sig’, men finnande kortspels-herrarne ganska tråkiga och fåordiga, frågade: ’Herr magister, ha vi nu roligt?’”. Se signaturen A. M., ”Musik”, *Svenska tidningen* recension den 5 mars 1853, aftonupplagan, s. 4.

Samma oförståelse inför den nyare musiken kommer till uttryck i en osignerad recension i *Ny Tidning för Musik* 1854. Norman framträdde den 7 maj i La Croix's salon i Stockholm som solist i Mendelssohns pianokonsert i d-moll. Han spelade vid samma tillfälle också "Fantasistykke" av Schumann och "Ballad" av Frédéric Chopin. Dessutom framfördes Normans då nyskrivna stråksextett i A-dur op. 20.³⁹⁹ Recensenten berömmar solisten för hans teknik, finess och smak, men ställer sig oförstående till de två solostyckena "hvilkas konstvärde vi i öfrigt icke äro i stånd att uppskatta, oakadt Herr N. i sitt, utom all fråga förträffliga spel sökte att deråt gifva all möjlig relief".⁴⁰⁰ Och om de två sista satserna i Normans sextett blir omdömet:

Scherzot och Finalet [sic] förstodo vi ej att rätt uppfatta. Att emedlertid gifva ett säkert omdöme öfver en sådan instrumental komposition, efter att blott en enda gång ha åhört detsamma, kan icke begäras. Så mycket fann man dock att kompositören visade sig vara fullkomligt hemmastadd med den polyphona satsens konstnärliga behandling.⁴⁰¹

3.4.2 I kamp mot dilettantismen

Som professionellt skolad och drillad i det musikaliska hantverkets discipliner var Norman väl förtrogen med såväl den äldre som den nyare repertoaren och hade utvecklats till en varm förespråkare för sin tids moderna konstmusik, inte minst som pianist. Inspirerad av upplevelserna under Leipzigåren föresatte han sig att försöka höja standarden på huvudstadens musikliv till kontinental nivå. Han fick dock mycket snart erfara skillnaderna mellan Leipzig och Stockholm beträffande såväl musikutbud som konstnärligt klimat. Redan i maj 1852 beklagar han sig för Ludvig Josephson över att Sverige inte är något "konstens land" och att han inte kan förlika sig med stockholmarnas musikaliska smak.⁴⁰² Och några år senare skriver han till tonsättaren August Söderman (1832–1876), som då studerade i Leipzig, att "[h]är i Stockholm lefver man

399 Konserten genomfördes "med benäget biträde af åtskilliga Artister och Amatörer, Kongl. Hof.Kapellet, under Herr Hof-Kapellmästaren *Foronis* anförande". Sextetten exekverades "af Herr *d'Aubert, Behrens, af Uhr, Lindroth, Mollenhauer* och *Torssell*".

400 Osignerad recension, "Herr Ludvig Normans Concert", *Ny Tidning för Musik* nr 20, 13 maj 1854, s. 157.

401 Osignerad recension, *Ny Tidning för Musik* nr 20, 13 maj 1854, s. 157.

i en musikalisk öcken för att inte säga töcken”.⁴⁰³ Någon månad efter framträdandet som solist i Schumanns verk för piano och orkester i Stockholm 1853 anmäldes Normans *Fantasistycken* op. 5 för piano i *Ny Tidning för Musik* av tonsättaren Jacob Axel Josephson (1818–1880). Han är översvallande positiv till musikens kvaliteter. Samtidigt nämner han i en passus de fientliga strömningar mot nymodigheter som florerade i det stockholmska musiklivet:

De finnas hos oss, som hos Herr N. [Norman] fördömma de tecken att han blifvit uppammad i en musikverld sådan som Leipzigs, der man utom den klassiska kons-
tens mästare äfven vågar värdera, ja högt värdera den nyromantiska skolan. – Må
Herr N. ej förtryta sig på dessa domare och fördömmare.⁴⁰⁴

- 402 Brev från Norman till Ludvig Josephson daterat den 27 maj 1852, i L. Josephson u.å., band 1 B, s. 6., se Kungliga biblioteket, Autografsamlingen, Ep. J 5:8. Avståndet mellan de vidgade musikaliska vyerna i Leipzig och de förhärskande strömningarna i Stockholm var Norman dock klar över långt tidigare. Under sina konservatoriestudier hade han komponerat en orkesterouvertyr i a-moll. Vid ett besök i Leipzig tog musikföreläggaren Abraham Hirsch med sig partituret hem till Stockholm med intentionen att få den uppförd av Kungl. Hovkapellet. Se brev från Norman till Ludvig Josephson den 14 maj 1849, Kungliga biblioteket, Stockholm. Men plågsamt medveten om den rådande musiksmaken i Stockholm ändrade sig Norman och skrev den 1 juli 1850 till sin gynnare Bergström: ”Farbror har alltså min Overture i A moll i sina händer, det är bra, men om det kan undvikas, så ber jag Farbror, uppför den ej; om icke publiken skulle tycka om den, hvilket jag nästan tager för afgjort, så talas det genast derom som så vanligt är i Stockholm, och det kunde vara mindre fördelaktigt när jag en gång kommer hem och vill uppföra någon annan composition [...]”. Se brev från Ludvig Norman till Axel Bergström daterat den 1 juli 1850, Autografsamlingen, Kungliga biblioteket, Stockholm. Normans farhågor besannades till viss del, för trots hans vädjande framfördes Ouvertyren i Stockholm den 24 maj 1851. Vid den tidpunkten var Norman fortfarande kvar i Leipzig. Aftonbladets recensent Wilhelm Bauck (signaturen -u-) såg i detta verk visserligen ingen ”svaghet i harmonivetenskapen” eller ”i instrumenternas behandling”. Däremot var han ytterst kritisk till att ”hela anläggningen utvisar ett anslutande till ett visst gängse manér, en imitation af vissa auktoriteter, hvilka [...] svårligen borde uppställas såsom mönster för unga komponister”. Var Bauck själv hade sina musikaliska ideal framgår senare i texten: ”För vår del skulle vi vilja tillstyrka den unge tonsättaren att till mönster välja den nyare tonkonstens fader, Joseph Haydn, som snart skulle visa honom det rätta förhållandet mellan fantasi och förstånd”. Se -u-, ”Professor Léonards och fru Léonard de Mendis andra konsert”, *Aftonbladet* 27 maj 1851, s. 2.
- 403 Brev från Ludvig Norman till August Söderman daterat den 13 januari 1856, Sö 6:218, Statens Musik- och teaterbibliotek, Stockholm.
- 404 Jacob Axel Josephson, recension av ”Fantasistycken för Pianoforte komponerade och Ivar Hallström tillagnade af Ludv. Norman op. 5”, *Ny Tidning för Musik*, nr 1 & 2, april 1853, s. 10–11. Från 1849 var Josephson också director musices vid Uppsala universitet.

Det var just inskränktheten och okunnigheten hos dessa ”domare och fördömare” som Norman ville råda bot på. Ett tidigt försök i den vägen var hans artikel från april 1853 i *Ny Tidning för Musik*. Den inte särskilt anslående titeln är ”Några anmärkningar rörande offentlig musik i Stockholm”. Innehållet är däremot både radikalt och kraftfullt konstruktivt. Där pläderar han för en samordning av de befintliga musikalska resurserna i form av Kungl. Hovkapelletts musiker, Kongl. Theaterns scen och ”intresserade musikälskande” (det vill säga framstående amatörer) samt för en uppräckning av det ofta slappa repertoärtänkandet – såväl beträffande instrumentalmusiken som beträffande opera- och operettföreställningarna.⁴⁰⁵ Han understryker också vikten av att organisera ett större antal regelbundna ”Sinfonie-Concerter” med Kungl. Hovkapellet, som vid denna tid innehade en särställning genom att vara den enda professionella orkestern i Stockholm. Därför borde man vända sig till ”*orchestern med dess insigtsfulle dirigent*, hvilka hafva gemensam uppgift att allmänliggöra instrumentalmusiken”.⁴⁰⁶ Vid programsättningen av konserterna borde man, enligt Norman, också ge plats åt verk av yngre förtjänta tonsättare. På det sättet skulle man kunna säkerställa framföranden av

värdefulla *nyare* kompositioner; hvilka, om de väljas med urskillning, böra mildra det fördömsfulla begrepp man hos oss fattat om den nya romantiska skolan i allmänhet.⁴⁰⁷

Genom att använda sig av förstärkningar i form av framstående amatörer (främst stråkmusiker och sångare), skulle man dessutom flera gånger om året kunna framföra stora verk för kör och orkester, även sådana som aldrig tidigare framförts i sin helhet i Stockholm. Som exempel nämner han Georg Friedrich Händels *Messias*, Mozarts *Requiem* och Mendelssohns *Paulus*. Hans drivkraft bakom alla dessa förändringsförslag kommer sist i artikeln:

405 Kungl. Operan i Stockholm har genom åren haft flera olika officiella benämningar. Jag följer i min text dessa enligt följande: 1825–1863 Kongl. Theatern, 1863–1888 Kongl. Stora Theatern, 1888–1898 Kongl Operan och 1898–1908 Kongl. Teatern.

406 Ludvig Norman, ”Några anmärkningar rörande offentlig musik i Stockholm”, *Ny Tidning för Musik*, nr 3, april 1853, s. 3–5.

407 Ludvig Norman 1853, s. 3–5.

Detta allt skulle äfven inverka på den allmänna musikaliska bildningen och smaken, samt småningom utrota den anstrykning af dilettantism, som icke sällan vidlåder arrangerandet af våra offentliga musikställningar.⁴⁰⁸

Konsertserierna med större verk för kör och orkester realiserades några år senare i och med bildandet av *Nya harmoniska sällskapet*.⁴⁰⁹ Hovkapellets regelrätta symfonikonsertserier blev dock inte verklighet förrän 1878 då Norman som hovkapellmästare hade lyckats få teaterledningen att se konserterna som en del av Kongl. Stora Theaterns reguljära verksamhet.⁴¹⁰

3.4.3 *Tidning för theater och musik*

Ännu ett uttryck för Normans strävan att åstadkomma förändringar i det stockholmska musiklivet var hans insats som en av redaktörerna för den kortlivade men inflytelserika *Tidning för theater och musik*. Hans redaktörskolleger var tonsättaren Rubenson (1826–1901) samt Frans Hedberg (1828–1908). Tidningen utgavs var fjortonde dag av musikförläggaren Abraham Lundqvist under första halvåret 1859.⁴¹¹ Det var alltså kvantitetsmässigt en tämligen blygsam insats, men textinnehållet var ofta desto skarpare.

Utgångspunkten för Normans och Rubensons recensioner och artiklar var ambitionen att bidra till en kvalitetsförhöjning, bland annat genom att endast skriva om konstnärligt syftande musik och genom att föreslå åtgärder till gagn för ett rikt och konstnärligt högtstående musikliv.⁴¹² Att detta var nödvändigt visar inte minst Hedbergs målande beskrivning av Norman som ”en ensam stående ljuspunkt i det mörker, som då rådde inom den musikaliska kritikens, merändels af lekmän och dilettanter befolkade verld”.⁴¹³ Ett annat vittnesbörd om det bedrövliga tillståndet för Stockholms konsertliv får vi genom Rubensons artikel från den 27 april 1859. Han beskriver där den dåvarande situationen:

408 Ludvig Norman 1853, s. 3–5.

409 Se kap. 3.4.4.

410 Reese Willén 2014, s. 122.

411 Reese Willén, 2014, s. 60.

412 Reese Willén, 2014, s. 61–62.

413 Hedberg 1886, sid. 13.

Vårt, som det påstås, *musikaliska* Stockholm skiljer sig nemligen alltjemt från andra europeiska huvudstäder, och flera bland våra egna landsortsstäder deri, att icke ega ett ordnad konsertväsende.⁴¹⁴

I samband med bildandet av den blivande *Musikaliska konstföreningen* uppmanar han därför nu alla

musici, diletanter och musikvänner att genom talrikt deltagande möjliggöra en stiftelse, som [...] i en framtid bör kunna blifva af väsendtligt gagn för den inhemska tonkonsten.⁴¹⁵

Och Norman kritiserade i en artikel från den 19 januari 1859 operahusets ensidiga val av repertoar genom att ”oafbrutet idissla” kassasuccéer. Han förordade i stället en annan metod som han hade sett fungera i andra länder:

Ett klokt fördelande af äldre och nyare alster, variation och vaxelverkan dem emellan, skulle, som jag tror, i längden för theaterkassan blifva lika fördelaktigt, som en tids tillfällig framgång i pekuniärt hänseende, och en derefter inträdande mycket längre stiltje i samma afseende.⁴¹⁶

I artiklarna var Normans och Rubensons tonläge inte sällan självsäkert och avsiktligt provocerande. Rubenson var ofta den fränare av dem när det gällde att kritisera bristande professionalism, men även Norman kunde formulera sig med verklig udd. Musikalisk ytlighet och konstnärlig förflackning hade han ingenting till övers för:

Blott med sådana arbeten, der konstnärlig tendens spåras, der allvarliga bemödanden och talang finnas [...] skall vår tidning sig befatta, öfverlemnande åt modeproduktorna att blifva urmodiga, åt oförmågan och okunnigheten att af sig sjelfva komma till bättre insigt, åt diletantfåfången att pösa tills den spricker [...].⁴¹⁷

414 Signaturen A. R. [Albert Rubenson], ”Musikalisk Konstförening”, *Tidning för theater och musik* nr 9 (27 april 1859), s. 1.

415 Signaturen A. R. 1859, s. 1.

416 Signaturen L. N. [Ludvig Norman], ”Lyriska scenen”, *Tidning för theater och musik* nr 2 (19 januari 1859), s. 3.

417 Signaturen L. N., ”Från musikpressen”, *Tidning för theater och musik*, nr 1 (5 januari 1859), s. 2.

Men Norman tog också tillfället i akt att plädera för musik som han ansåg förtjänade mer allmän uppskattning. Ett känt exempel är hans artikelserie om Franz Berwalds kammarmusikverk.⁴¹⁸ Inledningsvis redogör han där för utvecklingen av den nyare kammarmusiken i Europa efter Beethovens sista stråkkvartetter,

hvilka i formelt hänseende, (liksom i så mångt annat) afvika från den dittills rådande allmänna slentrianen, genom ett delvis åsidosättande af reprisen samt sammansättandet af flere satser till en enda.⁴¹⁹

I den nutida musiken, även av de främsta europeiska tonsättarna, saknar han ofta de fundamentala inre konstnärliga samband som återfinns i Beethovens sena verk.⁴²⁰ Han menar också att de moderna tonsättarna inte sällan verkar ha haft orkestrala idéer som utgångspunkt för sin kammarmusik, vilket han betraktar som en svaghet. Detta anser han dock inte vara fallet hos Berwald. Innan Norman börjar analysera hans pianotrior slår han därför fast att: ”En förtjenst, och dertill en icke oväsentlig, synes mig dessa arbeten hafva framför *all* nyare kammarmusik, nemligen den att *vara* en sådan.”⁴²¹ Hans initierade kommentarer kring triorna – där han även framför kritiska synpunkter – utmynnar till slut i konklusionen att Berwalds kammarmusik ”såväl till uppfinning som tekniskt mästerskap öfverträffa det i denna väg på sednare tiden i utlandet producerade”.⁴²²

I det som skulle bli tidningens sista nummer vittnar redaktionen i juni 1859 om det gångna halvårets arbete med tidningen. Sturskt, och inte utan humor, summerar medarbetarna sina resultat:

418 Signaturen L. N., ”Franz Berwalds kammarmusik-verk”, *Tidning för theater och musik*, nr 7 (30 mars 1859), nr 8 (13 april 1859), nr 10 (11 maj 1859).

419 Signaturen L. N., ”Franz Berwalds kammarmusik-verk”, *Tidning för theater och musik*, nr 7 (30 mars 1859), s. 2.

420 Signaturen L. N., 30 mars 1859, s. 2.

421 Signaturen L. N., ”Franz Berwalds kammarmusik-verk”, *Tidning för theater och musik*, nr 8 (13 april 1859), s. 3.

422 Signaturen L. N., ”Franz Berwalds kammarmusik-verk”, *Tidning för theater och musik*, nr 10 (11 maj 1859), s. 3.

Vi hafva med glädje erfarit, att vår lilla tidnings uppträdande väckt både förargelse och oro uti de förmulnades läger [...] vi erkänna gerna att vi mer än en gång trampat både den konstnärliga och diletantiska fåfången allt för omildt på hälarne, för att den icke skulle ha velat bränna oss 'in effigie' [symboliskt], sedan den först upphäft ett det mest dånande 'korsfäst' öfver de oförskämda skändarne af sjelfförgudningens helgedom [...].⁴²³

Men till ”de förmulnades läger” eller till ”försvararna av sjelfförgudningens helgedom” hörde uppenbarligen inte alla inflytelserika personer, för vid 25 års ålder invaldes Norman 1857 till ledamot av Kungl. Musikaliska akademien (associé 1853) och han var dess preses under åren 1874–75.⁴²⁴

3.4.4 Nya harmoniska sällskapet

Efter sin artikel 1853 i *Ny Tidning för Musik* fortsatte Norman att ”*särskildt lifligt*” propagera för etablerandet av en konsertserie baserad på större verk för kör och orkester.⁴²⁵ Redan den 25 maj 1820 hade det gamla Harmoniska sällskapet bildats. Det var uppdelat i två avdelningar, en biträdande och en åhörande. Den biträdande avdelningen var i sin tur uppdelad i en vokal- och en instrumentalavdelning.⁴²⁶ Sällskapetets huvudsyfte var att framföra större verk för kör och orkester, exempelvis oratorier och mässor. Alla medverkande var amatörer, men fick så småningom professionella krafter som körledare och dirigent.⁴²⁷ Sällskapet genomförde oftast en konsert per år under knappt

423 Redaktionen, ”Till våra läsare”, *Tidning för theater och musik* nr 13 (22 juni 1859), s. 1. Tillfredsställelsen över vad man hade åstadkommit var inte utan grund. Musikforskaren Anders Carlsson menar till och med att den musikdebatt som tidningens kritiska artiklar genererade ”hör till de viktigaste i svensk musikhistoria”. Se Anders Carlsson, ”*Handel och Bacchus eller Händel och Bach?*”: *Det borgerliga musiklivet och dess orkesterbildningar i köpmannastaden Göteborg under andra hälften av 1800-talet*, doktorsavhandling (Göteborg: Göteborgs universitet, 1996), s. 17.

424 Olallo Morales & Tobias Norlind, *Kungl. Musikaliska akademien 1771–1921. Minnesskrift* (Stockholm: Bröderna Lagerström Boktryckare, 1921), s. 219, 226.

425 Signaturen A. L., ”Ludvig Norman”, *Nordisk Musik-Tidende* nr 2 (februari 1880), s. 26.

426 ”Harmoniska sällskapet”, Topografiska avdelningen, Stockholm, Program 1846–1877, 1898, Historik (en kapsel), Musikmuseet, numera Statens Musik- och teaterbibliotek, Stockholm.

427 ”Harmoniska sällskapet”, *Nordisk familjebok*, andra upplagan 1909, <http://runeberg.org/nfbj/0793.html> [hämtad 2020-04-07].

trettio år innan verksamheten upphörde.⁴²⁸ Av Kungl. Musikaliska akademiens handlingar från 1866, sid. 76, framgår att

Efter att hafva hvilat i omkring 16 år, upplöstes sällskapets verksamhet år 1865. Dess dyrbara bibliothek, äfvensom en donation af framlidne doktor [tonsättaren Jacob Bernhard] Struwe, å 1,500 riksdaler riksmünt, samt några musikiska instrumenter, öfverlemnades i Kongl. Musikiska Akademiens vård.⁴²⁹

Vid tiden för artiklarna var sällskapet alltså inte längre aktivt. Normans vision var nu att åter väcka liv i denna typ av konserter där professionella och amatörer kunde samverka. Sådana samarbeten över yrkesgränserna var visserligen inte ovanliga under 1800-talet.⁴³⁰ Men Norman pläderade för att institutionalisera regelbundna framföranden av stora verk för kör och orkester. Visionen blev förverkligad 1860 då *Nya harmoniska sällskapet* bildades av Norman själv, tonsättaren Ivar Hallström (1826–1901) samt operasångaren, pedagogen och kördirigenten Julius Günther (1818–1904). Norman – som året därefter utsågs till hovkapellmästare vid Kongl. Theatern – dirigerade konserterna och Günther ledde körens arbete. Lindblad vittnar om deras kapacitet: "[...] Norman är en alldeles öfverlägsen anförare likasom Günther förträffligt studerar in sångkören."⁴³¹ Till skillnad mot det tidigare sällskapets repertoarinriktning framförde man nu även nyare verk för kör och orkester, däribland också svensk musik. Efter 1866 professionaliserades verksamheten ytterligare genom Kungl. Hovkapellets regelbundna medverkan vid sällskapets konserter.⁴³²

428 Reese Willén, 2014, s. 205.

429 Kungl. Musikiska akademiens handlingar 1866, sid. 76, Statens musik- och teaterbibliotek Stockholm, se även Axel Melander, *Harmoniska sällskapet i Stockholm 1820–1860*, filosofie kandidat-uppsats (Institutionen för musikvetenskap, Uppsala universitet 1947), s. 26.

430 Andra sammanslutningar i Stockholm med liknande ambitioner var exempelvis *Sångföreningen*, grundad 1839 av tonsättaren och sångläraren Johan Peter Cronhamn (1803–1875) och *Mazerska kvartettsällskapet*, som från 1849 var en fortsättning på de av Johan Mazer (1790–1847) initierade kammarmusikspelningarna i hans hem där både professionella och amatörer musicerade ihop.

431 Brev från Adolf Fredrik Lindblad till Lotten von Feilitzen daterat den 2 november 1860, L 49:25, Kungliga biblioteket Stockholm.

432 "Harmoniska sällskapet", *Nordisk familjebok*, 1909.

Genom bildandet av sällskapet kunde Norman nu varje säsong organisera en serie konserter på en konstnärligt hög nivå och med en medveten programsättning där både äldre och nyare verk av rang presenterades för publiken. Sällskapet upplöstes 1878, men Norman stiftade 1880 ett nytt sällskap med liknande inriktning – *Musikföreningen*. Denna gång tillsammans med Kungl. Musikaliska akademins dåvarande sekreterare, tonsättaren Vilhelm Svedbom (1843–1904).⁴³³

Det var vid Musikföreningens konsert i Ladugårdslandskyrkan den 5 mars 1885 som Norman dirigerade för sista gången.⁴³⁴ Konserten var tillägnad tvåhundraårsminnet av Georg Friedrich Händel och Johann Sebastian Bach. Bland annat framfördes musik för kör och orkester ur Händels *Messias* och ur Bachs *b-mollmässa*.⁴³⁵ Norman var sedan en tid svårt sjuk, men denna typ av konserter låg honom varmt om hjärtat och han gjorde sitt yttersta för att ändå aktivt delta i jubileet. Pianisten och tonsättaren Laura Netzel ger oss i ett brev till Elfrida Andrée en skakande bild av hur illa det var ställt med honom:

Mus. För. Concert (Händel) går i morgon Thorsdag i Ladug. K[y]rka med ökad orchester – jag lofvade Norman att sjunga med [...]. Norman är svullen i halfva kroppen – venstra hand som en bulle, högra äfven svullen ehuru han ännu kan föra pinnen. Han tror att han får vattusot och vi – vi frukta för slag midt på estraden.⁴³⁶ Gud hjälpe honom, det kostar på att se honom sådan.⁴³⁷

Tidningen *Budkaflen* beskriver hur han påföljande dag i sitt skröpliga tillstånd ändå lyckades genomföra konserten: ”Trots svaghet och plågor ville Norman anföras vid denna vackra jubelfest. Han bars in i en länstol. Kroppen var nedbruten, men själen frisk och lifskraftig.”⁴³⁸ Tre veckor senare avled han – 53 år gammal.

433 Mark, 1990–1991, s. 582.

434 Nuvarande Hedvig Eleonora kyrka på Östermalm i Stockholm.

435 ”Arkivet efter Musikföreningen i Stockholm”, Stadgar, div. program mm (en kapsel), Musikmuseet, numera Statens Musik- och teaterbibliotek, Stockholm.

436 Vattusot är en äldre benämning på ödem, det vill säga svullnader på grund av ansamling av vätska i vävnaderna. Beror ofta på hjärtsvikt, ibland på njur- eller leversjukdom.

437 Brev från Laura Netzel till Elfrida Andrée, 4 mars 1885, Andrée-Stenhammarsamlingen, Statens Musik- och teaterbibliotek, Stockholm.

438 Ingen uppgift om artikelförfattare, ”Ludvig Norman †”, *Budkaflen*, 3 april 1885, s. 1.

3.4.5 Tjänsten som hovkapellmästare

Normans långsiktighet i arbetet med att omsätta sina konstnärliga visioner i handling är påfallande. Inte sällan tvingades han arbeta mot mål vars genomförande endast kunde förverkligas i ett längre perspektiv. Exempelvis inspirerades hans tankar kring konsertserier i Stockholm med större verk för kör och orkester av upplevelserna i Leipzig under åren 1848–1852. De kunde dock fullt ut realiseras först många år senare. Dels 1860 i och med grundandet av Nya harmoniska sällskapet, dels några år senare när Kungl. Hovkapellet på mer reguljär basis kunde knytas till sällskapets konserter. Normans uppfattningar om – och senare hans eget omfattande utövande av – musikkritik hade också grundats i tidiga upplevelser, både i Stockholm och i Leipzig. Dessutom bidrog hans artiklar i *Tidning för theater och musik* till att skärpa uppfattningarna om vad som var värt att skriva om och om hur nivån på musiklivet skulle kunna höjas.

På liknande sätt utvecklades, utifrån de konstnärliga upplevelserna under ungdoms- och studieåren, både hans kapacitet som dirigent och hans konstnärliga visioner. Han visade sig också ha en förmåga att över tid uppnå betydelsefulla delmål på vägen mot positioner där han skulle kunna få möjligheter att faktiskt förverkliga dessa visioner.

I Leipzig erhöll Norman visserligen ingen undervisning i dirigering, men hans närvaro under flera år vid både repetitioner och konserter med Gewandhausorkestern gav ovärderliga erfarenheter beträffande repertoarval, repetitionsmetodik, dirigeringsteknik och högt satta kvalitetsmål för de klingande framförandena. Och när Norman 1858 utsågs till lärare i komposition, partiturläsning och instrumentation vid Kungl. Musikaliska akademiens konservatorium i Stockholm,⁴³⁹ inrättade han snart en elevorkester⁴⁴⁰ och förvärfvade sig dervid själv öfning som orkesterledare.⁴⁴⁰ Ytterligare dirigeringsrutin fick

439 Morales & Norlind 1921, s. 227–228. Norman innehade denna lärarbefattning under åren 1858–1861, 1868–70 samt 1880–1882. Dessutom var han lärare i ”Klavér- och pianospelning” under åren 1872–1875.

440 Valentin, 1916, skrivhäftet s. 15. Enligt Tobias Norlind, *Allmänt musiklexikon*, andra omarbetade upplagan (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1928), står under uppslagsordet *Ludvig Norman* att när denne 1858 sökte kapellmästarbefattningen vid Lunds universitet stod det klart att hans ”anlag och visade skicklighet berättigade honom till platsen. Konung Oscar [1], som alltid haft stort intresse för honom, hade emellertid bestämt uttalat som sin önskan att få behålla honom i Sthlm, och för N:s skull inrättades en särskild plats som ork.anf. samt lärare i komp., instr. och part.läsn. vid konserv. I Sthlm.”

han från och med 1860 som ledare för Nya harmoniska sällskapet.⁴⁴¹ På kort tid lyckades han framgångsrikt leda det konstnärliga arbetet med ensemblerna och dessutom imponera som orkesterdirigent vid deras konserter. Han uppskattades så till den grad att han av många inflytelserika personer bedömdes vara rätt person för den betydelsefulla tjänsten som hovkapellmästare.

Situationen på Kongl. Theatern spelade honom härvid i händerna. När den färgstarke italienske hovkapellmästaren Jacopo Foroni avled i kolera 1858 sökte teaterns ledning en efterträdare utomlands. Man valde Ignaz Lachner från Hamburg. Denne hade dock svårt att fullt ut infria de högt ställda förväntningarna. Många såg i honom en habil men inte särskilt framstående dirigent, i synnerhet inte i jämförelse med Foroni. Men åsikterna om Lachners kompetens var kraftigt polariserade mellan olika falanger inom teaterns personal. Tonsättaren Bedřich Smetana (1824–1884), som den 13 april 1861 skulle vara solist i Beethovens pianokonsert i c-moll med Kungl. Hovkapellet, vittnar i ett brev från den 11–12 april till sin hustru om den infekterade situationen:

Kapelmester Lachner blev sagt op. Hans Kone er helt utrøstelig. Han selv er en brav [tapper] Mand og faldt som Offer for den her grasserende Intrige. Her intrigerer alle, fra første Primadonna til Koristinden.⁴⁴²

Enligt Ludvig Josephson ifrågasatte även operachefen, Eugèn von Stedingk, riktigheten i att ha

en tysk mindre framstående orkesteranförare, då en så framstående svensk musiker som Norman, utan någon fast anställning eller hopp om ett vinstgivande levnebröd här hemma, gick så godt som oomhudad och troligen, om ej hans utnämning kommit till stånd, skulle gått en mycket bekymmersam framtid till mötes och troligen föredragit att lemna fosterlandet.⁴⁴³

441 Mark 1990–1991, s. 581.

442 Jacob Paludan, ”Af Smetanas breve og dagbøger i udvalg og oversættelse ved C. Hovgaard Jacobsen, i *Hasselbachs Kulturbibliotek, Bind CLIV*, red. Jacob Paludan (Köpenhamn: Steen Hasselbalchs Forlag, 1956), s. 21.

443 Josephson, u.å., band 3, s. 368–369. Denna uppfattning om Norman hade fog för sig. Redan ett och ett halvt år tidigare skrev han till J. A. Josephson att han ”om en plats i Tyskland med samma löneförmåner [som han hade i egenskap av lärare] yppade sig, icke ett ögonblick skulle tveka att vända Akademien och Stockholm ryggen”. Se brev från Ludvig Norman till Jacob Axel Josephson daterat den 24 november 1859, Z 205 f:5, Handskrifts-avdelningen, Uppsala universitetsbibliotek.

Enligt språkforskaren Fredrik Wulff (1845–1930) önskade dessutom kung Carl XV se Norman på denna post.⁴⁴⁴ Resultatet blev därför att Lachner efter endast tre års tjänstgöring i Stockholm återvände till Tyskland och att Norman 1861, knappt trettio år gammal och relativt oerfaren som dirigent, utsågs till ny hovkapellmästare.⁴⁴⁵ August Söderman, som sedan året innan var anställd som kormästare vid teatern, var visserligen ett namn som av många ansågs vara en lämplig kandidat till befattningen. Men hans dirigenterfarenheter kunde inte mäta sig med Normans.⁴⁴⁶ Med Hedbergs summering såg man därför allmänt ”Ludvig Norman såsom den ende fullt kompetente, infödde svenske musiker, åt hvilken den svåra och ansvarsfulla platsen med rätta kunde anförtros [...]”⁴⁴⁷

I och med tillsättningen hade Norman nu alltså själv erhållit positionen som den ”insiktsfulle dirigent” för Kungl. Hovkapellet han redan åtta år tidigare hade talat om i sin artikel i *Ny tidning för musik*. Förtroendet innebar en stor utmaning, men posten gav honom samtidigt kraftigt utökade möjligheter att påverka musiklivets utveckling i Stockholm. Hans känslor var sannolikt blandade inför den nya befattningen, och

444 Wulff skriver: ”När år 1858 den dubbla platsen som Domkyrkoorganist och Akademiens *director musicus* blev ledig i Lund, beslöt [Wilhelm] Gnosselius [1809–1887], till stor saknad för Linköpings musikvänner, att söka sig till Lund. Och fast han hade sådana ’mannar’ som Norman och – tror jag – Söderman till medsökare, fick han platsen.” I en fotnot skriver han sedan: ”Tobias Norlind [musikforskare (1879–1947)] upplyser mig om att kånung [sic] Carl XV personligen utvärskade en tryggad ställning åt Norman i Stockholm, så att denne avstod från att fullfölja i Lund.” Se Fr[edrik]. Wulff, ”Hågkomster från Lunds högre musikliv 1866–1901”, i *Under Lundagårds kronor. En minneskrans vid tvåhundraftioårsfesten af gamla studenter* (Lund: Gleerupska universitetsbokhandeln, 1918), s. 18.

445 Löndahl 1992, s. 352–353.

446 L. Josephson u.å., band 3, s. 365–368.

447 Hedberg 1886, s. 14. Att denna lösning blev konstnärligt fruktbar framgår också av regissören Auguste Bournonvilles (1805–1879) memoarer *Mit Theaterliv, Theaterliv og erindringer* från 1865. Han var Operans gästbalettmästare och senare intendent för scenen. Om den musikalska ledningen skriver han: ”Saadanne Ledere, som Capelmester *Norman*, Hof-sanger [sångmästaren Isak Albert] *Berg* og Chormester [August] *Söderman*, findes neppe fortrinligere [utmärktare] ved noget Theater i Europa.” Se Dag Kronlund, ”Musiken låten ljuda, mina vänner”. *Musiken i talpjäserna på Kungliga teatern vid 1800-talets mitt*, doktorsavhandling (Stockholm: Stockholms universitet, Institutionen för Teater- och Filmvetenskap, 1989), s. 18.

han emottog den, väl icke utan tvekan, ty han var för samvetsgrann för att icke inse hvilka stora kraf den stälde på sin man; men också icke utan tillfredsställelse, ty nu skulle han ju få tillfälle att gagna och verka i högre mått och i vidare kretsar än förut.⁴⁴⁸

Norman förblev hovkapellmästare till sin död 1885.⁴⁴⁹ Från 1879 deltog han visserligen inte längre vid några operaföreställningar, men erhöll titeln ”förste hovkapellmästare” och fortsatte att dirigera symfonikserterna.⁴⁵⁰ Det var Oscar II som den 20 maj detta år till Erik af Edholm hade framfört sin önskan att ge Norman den nya titeln och samtidigt utse Joseph Dente (1838–1905) till ny hovkapellmästare.⁴⁵¹ Sista gången Norman framträdde som operadirigent var den 11 juni 1879. Operachefen Erik af Edholm noterar i sin dagbok att ”[d]et blir fullt hus, tack vare att det äfven är Normans sista uppträdande. Han hyllas med afskedsjubel”.⁴⁵²

3.4.6 Dirigenten

Normans debut som hovkapellmästare skedde vid ett framförande av Gioacchino Rossinis opera *Wilhelm Tell*. Det blev en enorm framgång. Jacob Axel Josephson var närvarande i publiken, och han mindes hänfört:

De som öfvverno den första operaföreställningen under den nye kapellmästarens ledning erinra sig väl huru hofkapellet dervid firade en verklig triumf och huru hela operan återgafs på ett sätt som berättigade till förhoppningar om vår lyriska scen, hvilka sedan gingo i fullbordan.⁴⁵³

Minnets av Jacopo Foronis karisma och temperament var emellertid fortfarande livligt hos många operabesökare. Det fanns därför all anledning att befara

448 Hedberg 1886, s. 14.

449 Lindgren 1882, s. 136.

450 Lindgren, 1882, s. 138.

451 Erik af Edholm, *Mot seklets slut. Svunna dagar. Ur Förste Hovmarskalken Erik af Edholms dagböcker. Tidsbilder från 1800-talet utgivna av hans son. Upplevelser under Oskar II:s tid intill författarens död 1897*, utg. [av sonen] Erik af Edholm (Stockholm: P. A. Norstedts & Söners Förlag, 1948), ”7 december”, s. 137.

452 af Edholm 1948, s. 138.

453 Signaturen J. A. J., 1876, s. 58.

att Norman, likt Ignaz Lachner, trots den initiala framgången skulle befinnas alltför blek och otillräcklig inför uppgiften att i ett längre perspektiv entusiasmera både sångare, orkestermusiker och publik. Dessa farhågor kom på skam.

Ypperligt anförarskap hafva vi förut bevittnat i Foronis uppträdande. Han var som sydländing ytterst liflig och rörlig, hade snabb uppfattning och var fylld af en eld, som verkade berusande, undransvärd var därför hans förmåga att rycka orkestern med sig i en oemotståndlig kraftyttring. Normans förmåga var, snart sagdt, rent motsatt. Han var lugn, nästan orörlig i sin kapellmästaretribun [...] men han behöfde också ej mer än röra på handen, nicka lätt med hufvudet eller ge en sakta blinkning med ögat, för att bli förstådd och lydd. Detta tydde på aktning och tillgifvenhet å ömse sidor [...].⁴⁵⁴

Normans yttre lugn dolde uppenbarligen en inre glöd av stor intensitet. Hellander gör sig till tolk för det som många av musikerna uppfattade:

Han förde den [taktpinnen] på ett sådant sätt, att man i kapellet allmänt sade 'att det låg mera takt och säkerhet i den lugna rörelsen i Normans armbågs-kula, än i tio andra kapellmästares vilda ifver'. Det var något tryggt och säkert i Normans hela väsende, men under lugnet låg en eld och entusiasm, som han förstod att meddela åt andra och därför gick allt så väl under denna vår operas glansperiod.⁴⁵⁵

Lotten Dahlgren beskriver med musikälskarens yviga entusiasm just Normans förmåga att med ytterst små medel erhålla storartade musikalska resultat:

Aldrig har väl en orkesterdirigent med mindre åthäfvor och enklare apparat så förstått att elda sina truppmassor och så säkert och oemotståndligt föra dem fram till seger som Ludvig Norman. Det var den magiska kraften i spetsen af taktpinnen, det inneboende geniet, hvilket här åstadkom hvad den mest ostentativa fysiska kraftansträngning icke kunnat mäktas.⁴⁵⁶

454 Signaturen C. R. N. [Carl Rupert Nyblom], "Ludvig Norman", *Ny Illustrerad Tidning* nr 15, 11 april 1885, s. 121–22.

455 Hellander 1900, s. 157.

456 Lotten Dahlgren, *Lyrans. Interiörer från 1870- och 80-talets konstnärliga och litterära Stockholm* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1913), s. 107–108.

Även recensenten Adolf Lindgren beundrar Normans sparsamma gestik:

Det sätt varpå han handterar denna staf [taktpinnen], är lika långt skildt från de vidtfamnande, storskrytande åthäfvorna som från den små-koketterande vårdslösheten. En lindrig armryckning är nog till de vederbörliga signalerna, en hastig blick är en tillräcklig varning åt den försumlige.⁴⁵⁷

Beskrivningarna ger en bild av Normans gestiska uttryck som liknar det ”minimala” sätt att dirigera, som kan upplevas i filmupptagningar ett drygt halvsekel senare av tonsättaren och dirigenten Richard Strauss (1864–1949). Dennes ytterst måttfulla gestik står där i bjärt kontrast till de ofta dramatiska klangmassor den frammanar ur orkestern. Det fanns också ett annat skäl till Normans dirigentframgångar – hans överlägsna instuderingsmetodik:

Hvad beträffar korrekthet, detaljarbete, uppfattning och pietet mot verk från de mest olika skolor, har Hofkapellet under Normans ledning förvärfvat anseende för att vara ett bland de bättre i Europa.⁴⁵⁸

Denna konstnärliga kompromisslöshet underlättades av att

den lätthet, hvarmed Norman fann sig tillrätta i harmoniens och kontrapunktens irrgångar, på pianots tangenter liksom i partiturläsningen och anförandeskapets svårigheter, var lika utomordentlig som hans säkra öra och fina musiksinne.⁴⁵⁹

Uppenbarligen ägde han också den för operadirigenten så nödvändiga simultankapaciteten: ”fastän han hade ett vaksamt öra för hvarje detalj, för hvarje enskildt instrument i den stora orkestern, så hade han också ett skarpt och klart öga för hvad som föregick på scenen”.⁴⁶⁰ Sammantagna bidrog Normans egenskaper som dirigent till att teaterns konstnärliga verksamhet fick ett synnerligen gott renommé. Och under hans musikaliska ledning präglades föreställningarna av en mycket hög och jämn standard, även vid jämförelse med de bästa utländska

457 Signaturen A. L. 1880, s. 27.

458 Signaturen A. L. februari 1880, s. 26.

459 Valentin 1916, på maskinskrivna ark, s. 2. Detta är i själva verket ett citat ur Adolf Lindgrens artikel i *Nordisk Familjebok*, (Stockholm 1887).

460 Hedberg 1886, s. 12.

operahusen.⁴⁶¹ Prins Oscar Fredrik (som några år senare skulle bli kung Oscar II) var mycket medveten om detta när han 1871 i sitt högtidstal som akademiens preses hyllade både Kungl. Hovkapellet och dess musikaliska ledare: ”Jag ser [...] en orkester, hvilken så väl genom sin utmärkta ledning som genom skickliga medlemmar [...] intager en svårigen öfverträffad plats bland Europas öfriga.”⁴⁶²

Fyra år senare besökte ”Violinernas Konung” Joseph Joachim (1831–1907) Stockholm för att vid tre konserter på Kongl. Stora Theatern framföra bland annat violinkonserter av Beethoven, Mendelssohn, Ludwig Spohr och Max Bruch.⁴⁶³ På Grand Hôtel höll Norman tal till Joachim, som i sin tur ”prisade den musikaliska ’tukten’ i Hofkapellet”.⁴⁶⁴ Även dirigenten Hans von Bülow berömde oförbehållsamt Kungl. Hovkapellet efter besöket i Stockholm under sin Skandinavienturné våren 1882:⁴⁶⁵ ”[...] det högsta beröm förtjenar den särdeles duktiga hoforkestern [...]. Särskildt utmärker sig blecket genom nobel mjukhet”.⁴⁶⁶ Han beklagar också att han på grund av Normans sjukdom endast fick tillfälle till några få flyktiga sammanträffanden med ”den siste verkligt framgångsrike lärjungen af Leipzigs konservatorium från dess *glansepoca* [...]”.⁴⁶⁷

461 Lindgren, 1882, s. 138, samt ”Ludvig Norman 1831–1885”, osignerad artikel [av Adolf Lindgren] i *Svensk Musiktidning* nr 6, 1910, s. 41–43.

462 Oscar Fredrik, Hertig af Östergötland, ”Vid sekularfesten 1871, 2, den 9 december” [i innehållsförteckningen står däremot 8 december], i *Högtidstal hållna i Kongl. Musikaliska Akademien under ett nioårigt presidium*, utg. Frithiof Cronhamn (Stockholm: C. Suneson, 1885), s. 90. I *Inledande öfversikt, anmärkningar, förklaringar* har Cronhamn i en fotnot till orden ”sin utmärkta ledning” inskrivit ”Ludvig Norman † 1885”.

463 Ingen uppgift om artikelförfattare, ”Joseph Joachim”, *Svensk Musiktidning. Nordiskt Musikblad*, nr 12, 2 september 1907, s. 89.

464 af Edholm 1948, s. 63. Dahlgren berättar i *Lyrans* 1913 att det var Norman själv som arrangerade denna fest på hotellet. Hon fortsätter: ”Och jag har ej sett Norman så söt, så snäll på den dag jag minns. För öfrigt var hela kapellet som inspireradt, spelte förtjusande och glänste af hel, ren, odelad beundran.” Se Dahlgren 1913, s. 84.

465 Utan uppgift om artikelförfattare, ”Hans von Bülow”, *Svensk Musiktidning* nr 9, 1 maj 1882, sid. 65.

466 Hans von Bülow, ”Ur Bülows resebref”, ingen uppgift om översättare, *Svensk Musiktidning* nr 11 1 juni 1882, s. 84.

467 von Bülow 1882, s. 84.

Både under barnåren och senare i vuxen ålder var Giacomo Meyerbeers opera *Robert le Diable* (eller *Robert af Normandie* som den hette i Sverige) Normans favoritopera. Ett av skälen var enligt egen hans utsago dess melodiska rikedom.⁴⁶⁸ Trots detta var en av paradoxerna i Normans liv att han som firad hovkapellmästare under 18 år faktiskt inte var särskilt attraherad av opera som *konstform*.⁴⁶⁹ Tvärtom var det den absoluta musiken som stod hans hjärta närmast. Inte heller tilltalades han alltid av tonspråket i de senare operorna av Richard Wagner.⁴⁷⁰ Trots detta ägnade han all slags musik samma engagerade interpretatoriska omsorg.

Med sällsynt opartiskhet och rättvisa ägnade Norman [...] under sin 18-åriga verksamhet som ledare af hovkapellet samma konstnärliga intresse och samvetsgrannhet åt framförandet af de moderna som de äldre operorna, och under hans ledning uppfördes de tidigare Wagneroperorna 'Rienzi', 'Flygande holländaren', 'Tannhäuser' och 'Lohengrin' samt dessutom de moderna franska operorna 'Carmen', 'Mignon', 'Romeo och Julia', 'Faust' m.fl.⁴⁷¹

Hedberg sammanfattar Normans höga konstnärliga krav på sig själv oavsett sina egna preferenser: ”hans nära tjugoåriga kapellmästarskap har förskaffat honom det ojäfvade vitsordet att han gjorde rättvisa åt alla riktningar, äfven om han icke älskade dem”.⁴⁷²

Även utanför musiklivet förstod man Normans exceptionella betydelse, och Sveriges riksdag beslutade 1883 att tilldela honom en livränta om 2000 kronor för hans stora förtjänster inom den svenska tonkonsten.⁴⁷³ Detta var ett betydande belopp på sin tid. Ändå blev behållningen (tillgångarna

468 Carl Fredrik Lundqvist, *Minnen och anteckningar, En blick tillbaka på mitt lif* (Stockholm: Hugo Gebers förlag, 1908–1909), band 1, s. 201–202.

469 Han övervägde av allt att döma heller aldrig att själv komponera en opera.

470 Signaturen B. S. 1910, s. 690.

471 Signaturen O. M-s [Olallo Morales], ”Ludvig Norman. Ett 25-årsminne.”, *Dagens Nyheter*, 7 mars 1910, s. 11.

472 Hedberg, 1886, s. 11–12.

473 Signaturen B. S. 1910, s. 690.

minus skulderna) enligt bouppteckningen efter hans död endast 288 kronor. Detta berodde till stor del på att han vid sin död var skyldig pengar till elva personer.⁴⁷⁴

3.4.7 Kammarmusikern

Norman gjorde även ansträngningar för att rycka upp kammarmusiken i Stockholm. Han gjorde det i flera egenskaper – som musiker, som organisatör, som tonsättare och genom sitt arbete inom Musikaliska Konstföreningen. Med sina tre symfonier och andra haltfulla orkesterverk är han visserligen en av Sveriges relativt få verkligt betydande symfoniker, men trots sina många framgångsrika år som dirigent och orkestertonsättare var det inom kammarmusikområdet som han hade sitt hjärta: ”Musikföredrag privatim inom en krets verkligt musikintresserade blifva nu en gång för alla något *mera* än hvad den stela offentligheten bringar med sig [...]”⁴⁷⁵ Det är därför inte förvånande att verken för olika kammarmusikaliska besättningar genom både sitt omfång och sina kvaliteter utgör en betydande del av hans produktion.

Han var också – främst under 1860- och 70-talen – aktiv som pianist i olika kammarmusikaliska sammanhang.⁴⁷⁶ Exempelvis framträdde Norman, tillsammans med sin hustru Wilhelmina och hennes syster Maria Neruda, i kammarkonserter under 1860-talet.⁴⁷⁷ Och 1865 grundade han med Wilhelmina och några hovkapellister ett kvartettföretag. På grund av bristande publiktillströmning upplöstes dock företaget efter två säsonger:

Idag går med Guds hjälp den *sista* Quartettsoiréen härstädes [...] sannolikt blifver det den sista som af nuvarande Quartettbolag kommer att gifvas i Stockholm. Oaktadt

474 1885 års bouppteckningar, Stadsarkivet, [Stockholms Rådhusrätt], E II a 1:2:690.

475 Norman 1888, s. 131–132.

476 Sanner, 1955, s. 107–108.

477 Båda systrarna var violinister från Brünn (nuvarande Brno) i Mähren. Wilhelmina gifte sig med Norman 1864 och fyra år senare gifte sig Maria med operasångaren Fritz Arlberg i Stockholm. Till skillnad från Wilhelmina ägnade sig Maria efter giftermålet mest åt sin roll som maka och mor samt som pedagog, vilket medförde att hon i stort sett försvann från det offentliga musiklivet.

Publiken uppmuntrat företaget, är dess tillopp dock för ringa för att fem personer deraf skall lefva [...].⁴⁷⁸

Det var dock inte bara publiken som svek. Även recensenternas fördomsfullhet och okunnighet bidrog till kvartettbolagets upphörande:

dessutom blir man nära nog förtviflad öfver den kallsinnighet och dumdristighet, hvarmed i förra fallet publiken, i det sednare våra 'kännare' och vår 'klassiska' kritik behandlar de nyheter af erkända mästare man bringar dem. Om du händelsevis läst recensionen öfver Schumanns Claverkvartett och Schuberts D molls Quartett så inser du lätt att man trötnar servera ett så otacksamt samhälle som Stockholm med annan mat – än det redan ätit förut.⁴⁷⁹

Kammarmusiken som konstform fortsatte trots detta att ligga hans hjärta nära, och han fortsatte ända till sin död att komponera musik för mindre besättningar. Dessutom medverkade han vid flera tillfällen som pianist vid olika kammarmusiksoaréer, bland annat i Mazerska kvartettsällskapets spelafnär. Ett vittnesbörd om både detta och om hans höga nivå som ensemblepianist återfinns i Carl Kinbergs text från 1899 om Mazerska kvartettsällskapets första femtio år. Där berättar han att man hade sina sammankomster en trappa upp hos källaren Berzelius under åren 1867 till 1873 och då ofta fick höra ”Ludvig Norman på sitt kända, oöfverträffliga sätt utföra pianostämman i Mendelssohns och Schumanns trion [sic!] och kvartetter”.⁴⁸⁰ Hans pianospel var både klart i uppfattningen, elegant och rikt på valörer, men det fanns uppenbarligen ytterligare en dimension i hans kammarmusicerande. I ett brev från den 8 november 1858 beskriver Kjerulf hur han närvarade vid musikhandlaren och musikförläggaren Edvard Josephsons musikalska söndagsförmiddagar där man varje söndag mellan kl. 11 och 14 spelade kammarmusik.⁴⁸¹

478 Brev från Norman till Jacob Axel Josephson, daterat den 22 februari 1866, Z 205 f:5, Handskriftsavdelningen, Uppsala universitetsbibliotek.

479 Brev från Ludvig Norman till Jacob Axel Josephson 22 februari 1866.

480 Carl Kinberg, ”Mazérska Quartettsällskapet. Ett femtioårsminne 1849–1899” (Stockholm: Mazérska kvartettsällskapet, 1899), i *150 år med kammarmusik* (Stockholm: Mazérska kvartettsällskapet i samarbete med Kungl. Musikaliska akademien, 1999), s. 25.

481 Edvard var bror till Wilhelmina, Jacob Axel och Ludvig Josephson.

”Du kan troe, det gaar temmelig godt, især naar Norman er med; han forstaar at electrivere Medspillerne.”⁴⁸²

Ännu ett uttryck för Normans strävanden att utveckla kammarmusiklivet var hans aktiva deltagande i *Musikaliska Konstföreningen*. Den bildades 1859, på initiativ från Härnösands Musiksällskap med bland andra musikern och konsistorienotarien Anders Sidner (1815–1869) som drivande kraft, och hade till syfte att främja den svenska och norska tonkonsten genom att välja ut och trycka musikverk som inte tidigare hade utgivits.⁴⁸³ En gång per år kunde verk sändas in anonymt men med en bifogad förseglad namnsedel. Norman utsågs till en av de sakkunniga som skulle bedöma de insända alstren. Åren 1862–70 var han dessutom föreningens ordförande. Att verksamheten under sina första år verkligen bidrog till en medvetande- och kvalitetshöjning av den nyskrivna musiken visades genom det stora antalet insända verk och genom standarden på dem. Efter ett drygt decennium sammanfattade Norman läget. Han hade då tillsammans med Gade och Rietz gått igenom årets insända nya verk, och uttalade sin tillfredsställelse över att ”de till inköp hembjudne verk av Svenske tonsättare numera (med få undantag) förete ett konstnärligt värde, som förr blott undantagsvis kunde upptäckas.”⁴⁸⁴ Han fortsätter med att förklara sina utgångspunkter för bedömningarna. De utgår från grundhållningen

att huru högt jag än aktar det musikaliska *arbetet*, det likväl icke kan falla mig in att vilja befordra ett verk till offentlighet blott och bart derföre att det är *väl gjordt – innehållet, tanken* går mig öfver *allt*, och gifver jag derföre heldre min röst åt den komponist som visat sig ega en högre grad af uppfinning, af begåfning, äfven om det musikaliska arbetet skulle förete en och annan, måhända lätt afhjelp, brist, än jag *lofordar* och föredrager blotta *routinen* [...].⁴⁸⁵

482 Brev från Halfdan Kjerulff till Julius Nicolaysen daterat den 8 november 1858, i Kjerulff 1918, s. 197.

483 Curt Carlsson, *Musikaliska Konstföreningen 150 år. Några kapitel ur dess historia* (Stockholm: Musikaliska konstföreningen, 2009), s. 19. Föreningen är verksam än idag. Enligt Norman skulle samfundet verka ”för publicerandet af svenske och norske tonsättares verk, och *företrädesvis* sådana i *större* form”. Se Norman 1888, s. 117.

484 Musikaliska Konstföreningens protokoll från den 31 augusti 1870, bilaga (autograf), Riksarkivet, Musikaliska Konstföreningen, A1:1–3 K.

485 Bilaga (autograf) till Musikaliska Konstföreningens protokoll 31 augusti 1870.

3.4.8 Familjefadern

Vid tiden för turbulensen kring tillsättandet av hovkapellmästartjänsten, det vill säga under våren 1861, kom syskonen Neruda till Stockholm.⁴⁸⁶

Det var under denna tid som Ludvig Norman förtjust af Wilhelmina Nerudas ideella violinföredrag och Wilhelmina Neruda å sin sida förtjust i Ludvig Normans anförarskap och intressanta pianospel förälskade sig i hvarandra.⁴⁸⁷

Wilhelmina (1838–1911) – eller Wilma som hon kallades i familjen – var dotter till organisten vid domkyrkan i Brünn, Josef Neruda, och var redan en framgångsrik violinist med flera vidsträckta konsertresor bakom sig.⁴⁸⁸ Tre år senare, 1864, gifte sig Ludvig och Wilma i Brünn.⁴⁸⁹ Enligt Normans systerdotterson, bibliotekarien Einar Sundström i Stockholm, lär det ha varit Wilma som friade till Ludvig.⁴⁹⁰

De första åren blev lyckliga, och paret fick snart två söner – Frans Ludvig Eugène, född den 18 november 1864, och Felix Wilhelm Valdemar, född den 24 maj 1866.⁴⁹¹ Och makarna Norman-Neruda musicerade ofta och gärna

486 Violinisterna Wilhelmina och Maria samt cellisten Franz.

487 L. Josephson u.å., band 3, s. 373.

488 Staden Brünn (idag Brno) i Mähren låg vid denna tid i Österrike-Ungern, men ligger i dag i Tjeckien.

489 Valentin 1916, i skrivhäfte s. 17.

490 Sanner 1955, s. 76.

491 1885 års bouppteckningar, Stadsarkivet, [Stockholms Rådhusrätt], E II a 1:2:690. I ett brev från Fredrika Bremer till Caroline Frumerie den 8 januari 1865 skriver hon: ”Med Hilda Berg tyckes det också gå bra. Hon har nyss hjälpt en liten Hr Neruda till verlden, till föräldrarnes sjungande fröjd.” Se *Fredrika Bremers brev, samlade och utgivna av Klara Johansson och Ellen Kleman, del IV 1857–1865, med tillägg 1832–1865* (Stockholm: P. A. Norstedt & Söners Förlag, 1920), s. 366. Förmodligen avses här Normans och Nerudas son Frans Ludvig Eugène som föddes knappt två månader tidigare. Han blev sedermera en erkänd bergsbestigare. Enligt *The Climbs of Norman-Neruda* föll han 1898 under en bestigning av det 2996 meter höga ”Die Fünffingerspitze (Punta delle cinque dita) i italienska Sydtirolen. Han hade valt den erkänt svåra södra vägen upp till toppen. Hans fru May, som deltog i expeditionen, berättar att han senare, men fortfarande kvar på berget, avled av sina skador. Detta var den 11 september. Se Louis Norman-Neruda, May Norman-Neruda, *The Climbs of Norman-Neruda. Edited, and with an account of his last climb, by M. Norman-Neruda* (London: T. Fischer Unwin, 1899), s. 5, 14. Brodern Felix Wilhelm Valdemar avled 1907.

tillsammans i olika kammarmusikkonstellationer. En ögonblicksbild av en *matinée musicale* i Wilmas föräldrahem i Bränn får vi genom *Aftonbladet* 1865: "När Ludvig Norman satte sig till pianot och lät fingrarna löpa öfver tangenterna, fattade hon violinen och talade med; det var ett samtal, sådana makar värdigt."⁴⁹² Wilma blev dessutom under årens lopp varmt uppskattad i Stockholms musikliv. Hon utsågs av kung Carl XV till hedersledamot av Kungl. Hovkapellet, hon valdes in som ledamot av Kungl. Musikaliska akademien, hon erhöll medaljen *Litteris et Artibus* och hon utsågs till lärare i violinspelning vid akademiens konservatorium, en post hon innehade åren 1867–70.⁴⁹³ Efter en tid visade sig dock oroande tecken i makarnas förhållande:

den harmoni som väckt deras ömsesidiga beundran och kärlek ingåfvo alla deras vänner den största förhoppning om ett för de nyförlovade, långt och lyckligt äktenskap, hvilket tyvärr, vad så ofta är fallet bland framstående konstnärer, blef stördt af de ojemna lynnena hos begge parterna [...].⁴⁹⁴

Det blev också uppenbart att Wilma, till skillnad från sin syster Maria, inte var benägen att genom sitt giftermål ge upp sin musikaliska karriär: "Hon var en stor konstnärnatur, men af annat slag än hans hvilken hon icke förstod och hon trufdes ej att sitta vid den husliga härden."⁴⁹⁵

Norman insåg naturligtvis hustruns musikaliska kapacitet och han verkar ha haft en för tiden fördomsfri syn på kvinnors musikaliska förmåga. Som kompositions lärare hade han också flera kvinnliga elever, bland dem Elfrida Andrée, Valborg Aulin och Helena Munktell samt Alice Tegnér, som parallellt med undervisningen vid Stockholms Högre Lärarinneseminarium studerade musik för Norman.⁴⁹⁶ I hans professionella kommentarer rörande de kvinnliga tonsättarprestationerna finns ingenting av den för tiden så ofta förekommande

492 Robert Watt, "Wilhelmina Nerudas barndomshem", *Aftonbladet* den 24 augusti 1865, s. 3, från danska *Dagbladets* följetong "En konstnerindes Födeby", utan uppgift om översättare.

493 Morales & Norlind, 1921, s. 228.

494 L. Josephson u.å., band 3, s. 428.

495 Valentin 1916, i skrivhäfte s. 25. Texten är tagen ur en i häftet inklistrad del av ett tidningsurklipp utan identifikationsuppgifter som övergår i handskrivna text.

496 Stina Palmberg, *Alice Tegnér* (Stockholm: Bokförlaget Natur och kultur, 1945), s. 81.

nedlåtande tonen. De är i stället direkt fokuserade på det musikaliska stoffet. Ett exempel på detta är hans brev till Andrée från 1868. Efter att ha läst igenom partituret till en symfoni av henne, redovisar han sina kommentarer och avslutar med följande ord: ”Mycket är godt, åtskilligt torde ej klinga så som författarinnan tänkt sig. Men det hela är så talangfullt att den opartiske, kunskapsrike musikern måste uppmuntra till fortsatt arbete.”⁴⁹⁷

Men oavsett Normans allmänna hållning till kvinnliga konstnärskap, blev han förtvivlad över Wilmas ställningstagande beträffande sin fortsatta karriär. I slutet av 1860-talet möter Ludvig Josephson sin barndomsvän Norman: ”Nå, nu är du välbeställd hofkapellmästare och gift karl”. Normans reaktion blottar sprickan i äktenskapet: ”Ack jag är så olycklig; min hustru är en stor konstnär och trifs ej här hemma.”⁴⁹⁸ Wilma återupptog efterhand sina konsertresor på kontinenten och kring 1868–1869 var brytningen makarna emellan oåterkallelig. I praktiken innebar detta en separation eftersom Wilma var katolik och av detta skäl inte kunde skilja sig.⁴⁹⁹

Wilma växte upp som ett musikaliskt underbarn och blev redan i unga år uppmärksam av stjärnviolinisten Joachim, i vars stråckkvartett hon senare kom att spela. Av många ansågs Wilma till och med vara den kvinnliga motsvarigheten till honom.⁵⁰⁰ Och von Bülow, som kring 1880 hörde henne i London, kallade henne en ’violinens Clara Schumann.’⁵⁰¹ Genom separationen kunde hon nu inrikta sig på den fortsatta internationella karriären, bland annat lämnade hon Stockholm för London.⁵⁰² Och hon lät sönerna uppfostras av morföräldrarna i Brünn.⁵⁰³ För Normans del betydde det att han hädanefter

497 Brev från Ludvig Norman till Elfrida Andrée daterat den 9 september 1868, Statens musik- och teaterbibliotek Stockholm, Andrée-Stenhammarsamlingen, Brev till Elfrida Andrée.

498 Valentin 1916, i skrivhäfte, s. 26.

499 Hovförsamlingens församlingsbok 1863–1870, Stadsarkivet, A II a:4, s. 22.

500 Margaret Campbell, *The Great Violinists* (London: Robson Books, 1980/2004), s. 63.

501 Signaturen A. L. februari 1880, s. 26.

502 Campbell 1980/2004, sid. 63.

503 Valentin 1916, i skrivhäfte, s. 25.

var tvungen att färdas långt för att få umgås med dem: "[H]varje sommar tog han sig en tur till Brunn för att träffa sina båda söner".⁵⁰⁴

Makarna träffades vid enstaka tillfällen efter separationen. Bland annat reste Norman till London. Sångerskan Fredrika Stenhammar bekymrade sig för honom:

Norman har varit i London på ett par veckor. Måtte han nu vara lite gladare, stackars Norman, ty han har sörjt förskräckligt i vinter [...] det är förskräckligt synd om Norman som håller så mycket av henne.⁵⁰⁵

Liksom Wilma förmodligen hade tagit initiativet till giftermålet, hade hon nu tagit initiativet till separationen. Men det fanns uppenbarligen också ett mer dramatiskt skäl till den djupa splittringen mellan makarna. I ett brev till poeten och författaren Ola Hansson skriver August Strindberg 1889 – det vill säga fyra år efter Normans död – om "vansinnighetsproblemet" och om svartsjuka, ämnen som var aktuella för honom både i privatlivet och i det litterära skapandet. Han tar bland annat upp den franske författaren Guy de Maupassants föregående år utkomna roman *Pierre et Jean* (1888): "Eget att Maupassant försvarar modrens otrohet med det fruntimmerliga motivet: fadren var prosaisk [fantasilös, tråkig] – nu på gamla dagar. Och krämarfrun var så rasande 'poetisk'".⁵⁰⁶ Med formuleringar som säger en hel del om Strindbergs egen kvinnosyn gör han därefter följande jämförelse:

Kapellmästar Norman en genomfin poetisk (i bättre bemärkelse) natur kom på sin fiolspelande råa zigeunarufru med hor. Han ville hindra det. Hon ville inspärra honom på Därhus, därför att han "misstänkte" henne och "förstörde hennes rykte". Han bevakade henne – såg med egna ögon – hon förnekade ändå – hvarpå han hängde sig och blef nerskuren, hvarefter han smög omkring några år fruktande människors blickar

504 Lundqvist 1908–1909, band 1, s. 204.

505 Brev från Fredrika Stenhammar till sin syster Elfrida Andrée den 7 april 1879, i *Brev*, utgivna av Elsa Stenhammar (Uppsala: Gebers, 1958), s. 117. Sopranen Fredrika Stenhammar, f. Andrée (1836–1880), var en firad solist vid Kongl. Stora Theatern i Stockholm. Norman tillägnade henne sin sångcykel *Waldlieder* op. 31.

506 August Strindberg, Brev till Ola Hansson daterat Holte den 22 mars 1889, i *Strindbergssällskapets skrifter, August Strindbergs brev, 7, Februari 1888–december 1889*, utgivna av Tors-ten Eklund (Stockholm: Strindbergssällskapet, 1961), s. 288–289. Att Norman verkligen försökte ta livet av sig har inte tidigare tagits upp inom det musikvetenskapliga området.

och dog långsamt och pinsamt [smärtsamt, plågsamt]. Häromdagen motiverade ett ytterst konservativt och sedligt fruntimmer Zigeunerskans bedrägeri med att: Norman var så prosaisk! Vet du hvem hon horade med? En tapetserare! gesäll! bl. andra!⁵⁰⁷

Strindberg nämner inte tidpunkten för Normans självmordsförsök, men om han inte gjorde flera sådana ligger det nära till hands att förmoda att han hängde sig strax efter brevet till sin vän Herman Thunman den 2 december 1870.⁵⁰⁸ Normans brev till operachefen af Edholm från den 25 maj samma år om sin önskan att avgå från hovkapellmästartjänsten innehåller dessutom en mening som skulle kunna antyda att beslutet att ta sitt liv inte var en stundens ingivelse.⁵⁰⁹ Han skriver där om ”andra tankar hvilka jag här icke anser tillständigt närmare vidröra, gifva vid handen att tiden för min afgang är den rätta”.⁵¹⁰

Normans desperata självmordsförsök kunde uppenbarligen förhindras. Men sorgen över otroheten, separationen och den nya livssituationen kom att på ett genomgripande vis prägla tillvaron under återstoden av hans liv. Och de femton åren efter katastrofen och fram till sin död plågades han svårt av både sjukdom och dysterhet. Poeten och estetikern Carl Rupert Nyblom (1832–1907) ger oss en glimt av Normans längtan efter sin familj:

Om de senaste årens sjuklighet lade något retligt till hans milda lynne, så må detta icke väcka förundran, allra helst han sedan 1868 till största delen saknade någon, som i hemmet egnade honom den närmaste kärleksfulla vården. Det var rörande att höra hans utbrott af klagan öfver denna smärtsamma brist, och de kommo ej sällan, nästan ofrivilligt [...] ’Gift – och dock utan hustru ... fader – och dock barnlös!’ [...].⁵¹¹

Situationen kunde, mänskligt att döma, ha inverkat menligt på Normans kreativa förmåga. Men under denna tid tillkom i stället några av hans allra främsta och mest uttrycksfulla verk i olika genrer. Däribland återfinns den

507 August Strindberg, Brev till Ola Hansson daterat Holte den 22 mars 1889, Strindbergs-sällskapet, Stockholm 1961, s. 288–289.

508 Se kap. 3.6.3.

509 Se kap. 3.6.4.

510 Brev från Norman till Erik af Edholm den 24 maj 1870, af Edholms samling, E:7, Stockholms Stadsarkiv.

511 Signaturen C. R. N. 1885, s. 121–122.

källfriska och omedelbara sångcykeln *Waldlieder* från 1867, den mörka och dramatiska violasonaten i g-moll från 1869, den storslagna och smärtfyllda pianotriön i h-moll från 1870 och den brusande, klangsköna symfonin nr 2 i Ess-dur från 1871.

Vid Normans begravning den 4 april 1885 i Ladugårdslands kyrka (Hedvig Eleonora kyrka) i Stockholm närvarade Wilma och parets två nu uppvuxna söner. Tre år senare gifte hon sig med den engelske dirigenten Sir Charles Hallé (1819–1895).⁵¹² Hon kom att överleva såväl honom som Norman och sina två söner.

3.5 Norman som tonsättare

Norman var, med sin utvecklade satsteknik och säkra formkänsla, en av sin tids främsta svenska symfoniker och kammarmusiktonsättare. Men han komponerade också betydande vokalverk, såväl för kör som för sång och piano. Hans officiella ställning som hovkapellmästare krävde dessutom att han komponerade kantater, marscher och andra tillfällighetsstycken.

Om Normans sätt att skapa sin musik vet vi dock inte mycket. Bland hans autografer och skisser finns det sällan olika versioner bevarade, vilket kan tyda på att hans musikaliska idéer ofta koncipierades *innan* han skrev ned dem. Han hade dessutom bevisligen förmågan att komponera snabbt när detta erfordrades. Sådana situationer kunde uppstå vid exempelvis kungliga dödsfall och bröllop eller vid andra evenemang där det med kort varsel behövdes nyskriven musik av hovkapellmästaren. Vi har ett vittnesbörd om hur en sådan process kunde gå till:

En afton, det var 1871, och drottning Lovisa var nyss död, kom den som tecknar dessa rader in på källaren och blef af den alltid vänlige Norman inbjuden att sitta ned vid hans bord och dricka ett glas.⁵¹³ – 'Men ursäkta mig att jag ej pratar', sade Norman, 'ty jag funderar på begrafningskantaten jag skall skriva'. – Efter en stund

512 Född i tyska Westfalen var hans namn ursprungligen Karl Halle. Han flyttade 1836 till Paris, men efter februarirevolutionen där 1848 flyttade han till London och ändrade då sitt namn till Charles Hallé.

513 Drottning Lovisa (1828–1871) var gemål till Karl XV.

sof Norman lugnt och stilla. Jag satt stum som en fisk och – drack. Det kunde väl ha gått en timma när Norman vaknade. – 'Skönt', sade maëstron, 'nu har jag kantaten klar, nu skall jag gå hem och skriva den i natt'[...].⁵¹⁴

De snäva tidsramar som ofta var förenad med officiell musik av denna art, tydliggörs av omständigheterna kring Normans *Bröllopskantat* op. 34. Den skulle framföras vid bröllopet den 28 juli 1869 mellan Karl XV:s dotter Lovisa och Kronprins Fredrik av Danmark. Av autograferna framgår att partituret till detta sextsatsiga verk komponerades mellan den 13 och den 25 juli. Verket var alltså i sin helhet färdigt först tre dagar innan bröllopet skulle äga rum. Innan dess skulle kopister skriva ut alla orkester-, kör- och solostämmor, och verket skulle hinna repeteras in enskilt och med hela ensemblen.

Adolf Lindgren, som vid olika tillfällen försökte ringa in vad som utmärker Norman som tonsättare, menade att han ”om än kanske icke originell i högsta mening, likväl var en fullt självständig och utpräglad tonsättareindivid”.⁵¹⁵ Och han försöker finna en adekvat musikalisk bild som kan tydliggöra Normans personlighet i det avseendet:

Om jag skulle så att säga söka bestämma den musikaliska klangfärgen på Ludvig Normans subjektivitet, så kommer jag närmast att tänka på den vecka, romantiskt beslöjade och melankoliskt själfulla, till hälften på djupet drömmande, till hälften mot höjden sträfvande karakter, som inom orkesterns instrument kanske bäst representeras af *altviolen*.⁵¹⁶

Oavsett riktigheten i denna liknelse komponerade Norman ett av sina främsta kammarmusikverk för just viola och piano – den uttrycksfulla sonaten i g-moll op. 32 från 1869. Det var ett för tiden modernt – och ovanligt – val av instrument till en sonat. Brahms berömda två sonater för viola och piano tillkom exempelvis först 1894, det vill säga ett kvartssekel senare.⁵¹⁷ Och i Normans stråkkvintett i c-moll op. 35 från 1870 bidrar de två violastämmorna på ett avgörande sätt till känslfullheten i den av personlig sorg färgade kompositionen.⁵¹⁸

514 Hellander 1900, s. 159.

515 Signaturen A. L., ”Ludvig Norman”, *Nordisk Musik-Tidende* nr 4 (april 1885), s. 57.

516 Signaturen A. L. februari 1880, s. 27.

517 De var dessutom ursprungligen komponerade för klarinet och piano.

För piano komponerade Norman ett stort antal verk – däribland även fyrhändiga sådana. Inget av dessa kan betecknas som virtuost. Däremot visar de sig ofta vara musikaliskt och tekniskt intrikata på ett sätt som kräver ett annat slags teknik än passagespelets effektsökande löpningar och treklångsbrytningar. Bakom anspråkslösa titlar som ”Karaktärsstycken”, ”Albumblad” och ”Pianostycken” döljer sig genomarbetade och musikaliskt haltfulla satser utan egentlig motsvarighet i det dåtida Sverige.

Kammarmusiken låg Norman varmt om hjärtat och han komponerade ett stort antal betydande verk för stråkinstrument med eller utan piano, däremot inga verk för blåsare. Med sin förkärlek för ett polyfont skrivsätt är det inte förvånande att flera av hans kammarmusikverk är skrivna för större besättningar – fem stråkkvartetter, en pianokvartett, en stråkkvintett, en stråkksextett, en pianosextett och en stråkoktett.⁵¹⁹

Inom vokalmusikområdet domineras Normans produktion av fem större samlingar med sånger tillkomna under fyra decennier.⁵²⁰ För blandad kör skrev han två större samlingar, men det är förmodligen hans motett *Jordens Oro Wiker* som genom åren oftast har framförts. Här låter Norman de åtta stämmorna fördela sig på två körer och förenar i det klingande förloppet en äldre tids sats teknik med sin egen romantiskt färgade harmonik och gestik. Verket hade förutom sina konstnärliga kvaliteter uppenbarligen också en betydelse för den svenska körsångskulturen. Lindgren skriver att ”[g]enom denna motett eger Norman särskildt förtjensten att hafva återupplifvat den gedigna och oförtjent i glömska fallna a capella-sången”.⁵²¹

Norman är vår förste stora symfoniker efter Lindblad och Berwald, och hans främsta bidrag till den svenska orkesterlitteraturen utgörs av tre symfonier, tre ouvertyrer samt sorgmarschen *Till August Södermans minne*.⁵²² Symfonin nr 1 i F-dur op. 22 (1858–1859) framfördes i sin helhet först 1875. Med sin

518 Se kap. 3.6.

519 Se även kapitel 4.1 om Stråkkvartett i E-dur op. 20.

520 Se även kapitel 4.2 om sången ”Månestrålar”.

521 Signaturen A. L. februari 1880, s. 28.

522 De tre ouvertyrerna är sinsemellan mycket olika. Konsertouvertyrerna i Ess-dur op. 21 från 1856 är traditionellt uppbyggd med en långsam inledning och ett allegro i sonatform.

friska tematik och kraftfulla gestik utstrålar den en okuvlig energi. Impulser från Leipzigmantikerna kan anas, men tonspråket är både personligt och uttrycksfullt. Anmärkningsvärd är Normans otvungna orkesterbehandling och en för honom tämligen ovanlig rytmisk drive. Symfonin nr 2 i Ess-dur op. 40 (1871, f.f.g. 4 januari 1873) fick ett hjärtligt mottagande, inte minst beroende på den melodiska rikedom och den raffinerade instrumenteringen. Aftonbladets musikkritiker sparade inte på lovorden:

Att man vid detta tillfälle skulle få mottaga ett konstverk, vitnande, ur formel synpunkt, om en mästare på höjden af sin tids musikalska bildning, var med visshet att påräkna, men beundran stegrades till förtjusning, då man allt från tondiktens första takter mer och mer klart förnam, huru de förträffligt valda motiven, den ypperliga instrumentationen, de egendomliga och praktfulla klangeffekterna o.d. här voro endast medel och det hela uppenbarade en mäktigt brusande ström af frisk, herrlig ingivelse. Redan det första allegrot stämde åhörarna till andakt och denna afdelning af symfonien förblef, med avseende på förmågan att frammana hjertats varmaste känslor, måhända dess glanspunkt; men en erkänsla afliffigare art, ett nöje af ljusare färg, skänktes oss likafullt af den sista satsen, som med furstlig frikostighet slösade allt hvad den symfoniska diktningen eger underbart och berusande. Den djupaste lärdom stod här i otvungen tjenst hos det friskaste behag [...].⁵²³

Verket visar Normans drivna teknik att utveckla sina motiv, liksom tekniken att låta det genombrottna arbetet i orkestersatsen få dem att oupphörligt skifta färg. Ändå verkar musiken flöda fritt och naturligt, och satsen blir aldrig överlastad eller onödigt komplicerad. Det inneboende musikalska uttrycket visade sig verkligen nå fram till åhörarna, för Norman fick ”efter hvarje sats i

I den högdramatiska Ouvertyren till *Antonius och Cleopatra* op. 57 till dramats första svenska framförande 1881 finns inte något regelrätt program, men flera av scenerna i Shakespeares tragedi kan utan större svårigheter urskiljas. Fest Ouvertyren ”öfver fosterländska motiv” op. 60 skrevs till Kongl. Stora Theaterns hundraårsjubileum 1882 och inkluderar såväl sången *Du gamla, du fria* som *Ädla skuggor, vördade fäder* ur Johann Gottlieb Naumanns opera *Gustaf Wasa* från 1786. Norman skrev förutom dessa tre Ouvertyrer också en Ouvertyr i A-dur under sin studietid i Leipzig (1849). Sorgmarschen op. 46 skrevs i samband med tonsättaren och operakollegan August Södermans frånfälle 1876. Gestiskt uttrycksfull, klangligt sofistikerad och harmoniskt laddad genomsyrsas den tredelade kompositionen av djup och äkta sorg.

523 Osignerad recension, ”Musik”, *Aftonbladet*, 7 januari 1873, s. 3. Enligt Sanner, 1955, s. 94, är Adolf Lindgren författaren. Han skrev regelmässigt recensioner i *Aftonbladet* från 1874. Även Hedwall uppger att recensionen är skriven av Lindgren. Se Lennart Hedwall, *Den svenska symfonin*, (Stockholm: Almqvist & Wiksell Förlag AB, 1983), s. 152.

symfonien [...] mottaga publikens stormande bifall”.⁵²⁴ Enligt Lindgren står detta verk ”på höjden av sin tids konst och utgör en ej obetydlig bragd i den stil, som söker försona klassisk form med romantiskt innehåll”.⁵²⁵

I symfonin nr 3 i d-moll op. 58 (1881, f.f.g. 1885) är tonspråket koncentrerat och tekniken förfinad. En särställning i Normans produktion intar den tredje satsen, Allegretto. Med sina underfundiga motiv, sin drastiska rytmik och sin spirituella orkesterbehandling ger den uttryck åt ett slags välvillig humor som uppenbarligen fanns hos honom själv, men som mera sällan syns så tydligt i hans verk. Tonsättaren, pianisten och dirigenten Wilhelm Stenhammar (1871–1927) beundrade denna Normans sista symfoni, och skrev i ett brev 1902 till den danske tonsättaren och musikförläggaren Henrik Hennings att han fann den vara ”överfylld av skönheter. Jag ställer den avgjort högre än någon av de Brahmska symfonierna”.⁵²⁶

3.5.1 Synen på form och innehåll i musiken

Norman var för det mesta ganska förtegen om utgångspunkterna för sitt eget musikskapande. För att i någon mån kunna förstå hans konstnärliga bevekelsegrunder får vi därför också undersöka vad han har skrivit om *andras* musik. I stillhänseende påverkades han av de nya romantiska tonsättarna under studietiden, främst bland dem Mendelssohn och Schumann. Men den tonsättare han beundrade mest var Beethoven. Inte för att Norman ville skriva musik med dennes musikaliska idiom, utan för att han beundrade konsten att integrera form och innehåll i kompositionerna:⁵²⁷

524 Osignerad recension, Aftonbladet, 7 januari 1873, s. 3.

525 Signaturen A. L. februari 1880, s. 28. Se även Lindgren 1882, s. 145.

526 Bo Wallner, *Wilhelm Stenhammar och hans tid*, del 2 (Stockholm: Norstedts förlag, 1991), s. 138.

527 Att använda ett befintligt kompositionssätt utan att därför imitera en befintlig musikstil har även Stravinsky försvarat som en väg till förnyelse: ”[...] att låna en arbetsmetod har ingenting att göra med att iaktta en tradition. Man återupptar en arbetsmetod, men man förnyar en tradition för att skapa något nytt. På så sätt säkrar traditionen kontinuiteten i det som skapas”. Se Stravinskij 1950/1962, s. 42.

Ingen har hitintills förmått att af det skenbart enklaste stoff forma och utbilda sinsemellan så olikartade, men ändock i grunddraget så intimt förenade gestalter som Beethoven.⁵²⁸

Den formmässigt banbrytande utformningen av Beethovens sena stråkkvartetter, ”hvilka i formelt hänseende (liksom i så mångt annat) afvika från den dittills rådande allmänna slentrianen [...]”,⁵²⁹ såg Norman som en väg mot utvecklandet av ett modernt formtänkande.⁵³⁰

En annan källa till inspiration var Johann Sebastian Bach, vars ”Das Wohltemperierte Clavier” Norman ansåg borde vara ”en bibel för hvarje musiker” [...].⁵³¹ Även här var det sannolikt kombinationen av musikaliskt uttryck i förening med en sträng musikalisk form som attraherade Norman. I sin artikel om Berwalds kammarmusikverk ger Norman ett konkret förslag på hur man som modern tonsättare bör tackla den för varje tonsättare centrala frågan om form och innehåll:

Blott [...] när satserna ega ett sådant *inre* sammanhang, att den ena hänvisar till den andra; när *en* grundtanke, i en ständigt vexlande men alltid igenkänlig gestalt genomgår det hela, blott då är den sammanbindande formen – icke blott motiverad

528 Norman 1888, ”Anton Rubinstein, Tredje och fjerde konserterna”, s. 145.

529 Ludvig Norman, ”Franz Berwalds kammarmusik-verk”, *Tidning för theater och musik*, nr 7 (30 mars 1859). Det kan vara värt att notera att Beethoven vid tiden för denna artikel hade avlidit endast drygt trettio år tidigare. Det var alltså inte en ”historisk” person som Norman refererade till.

530 Även J. A. Josephson beundrade Beethovens sätt att integrera form och innehåll i musiken. I sin akademiska avhandling för ”Philosophiska Graden” från 1842 oroar han sig för att utvecklingen efter Beethovens död femton år tidigare går åt fel håll: ”Sedan tonkonsten under den ej så långa tidrymden af ett knappt sekel, d.v.s. från Bach och Händel till culminationspunkten af Beethovens författare-verksamhet, hunnit i alla arter af sina uppenbarelsen genomarbete sig till en aldrig förr anad och till en sedermera ej upphunnen fulländning, och sedan efter denna vunna fulländning de nyare konstalstren inom Musikens verld börjat arbeta med en hotande formupplösning, tränger sig ovillkorligen på hvarje betraktare af nutidens företeelser inom musikens verld den frågan, när skall denna tilltagande upplösning stanna, och när skall konsten åter vindicera [hävda] sin rätt såsom fullt lefvande uttryck af sin idee?”. Se Jacob Axel Josephson, *Några momenter till en Karakteristik af den nyaste Musiken*, ”Akademisk Afhandling för Philosophiska Graden” (Uppsala: Wahlström & Låstbom, 1842), s. 1.

531 Norman 1888, s. 144.

– den är absolut nödvändig, ty den betingas ovilkorligen af innehållet. Det är äfven derföre som, af alla nyare författare, Schumann i sin 'Sinfoni in einem Satz' [Symfoni i d-moll op. 120], oafsedt innehållets beskaffenhet för öfrigt, synes hafva kommit det formella problemets upplösning närmast på spåret, och detta derigenom, att fröet, hvarur de särskilda satserna uppspira, finnes delvis nedlagdt redan i inledningen, och dymedelst förbereder hela stycket.⁵³²

Värt att notera är att Norman med detta exempel inte uttalar sig om det specifika verkets musikaliska värde, utan snarare ägnar sitt intresse åt den kompositionstekniska sammanflätningen och den organiska utvecklingen av de musikaliska idéerna.

Utmärkande drag för Norman själv som tonsättare är just hans lineära och polyfona tänkande, hans säkra formkänsla och benägenheten att ofta redan i expositionsdelarna börja bearbeta sina motiv.⁵³³ I framförallt den andra symfonin excellerar han också i så kallat genombrutet arbete där tematiken fortlöpande ändrar klangfärg under sitt pågående skeende genom skiftande instrumentering. Han komponerar företrädesvis flerskiktad musik, där den ständiga transformeringen av materialet – även i klangligt hänseende – blir en fundamental metod att utveckla satsen. Melodiken är välbalanserad, om än inte alltid omedelbart anslående och även i snabba tempi saknar den många gånger riktigt skarpa kanter. Den har dock en inre intensitet och en utvecklingspotential som Norman med sitt sätt att skriva utnyttjar maximalt. De i tematiken ingående motiven visar sig ofta betyda mycket för satsens utveckling. Detta förhållande, liksom det faktum att temana inte sällan är besläktade med varandra, gör att det musikaliska fortskridandet lätt kan uppfattas som ett organiskt flöde sprunget ur ett fåtal musikaliska urceller. Harmoniken är rik på valörer men hans musik är i grunden övervägande diatonisk, och de altereringar (kromatiska förändringar) som förekommer är snarare ett resultat av stämmornas olika rörelser än ett mål i sig. Instrumentationen är känslig och variationsrik, inte minst gäller detta trä- och bleckblåsstämmorna. Rytmiken kan genom överbindningar många gånger ge musiken en gungande, nästan svävande karaktär, särskilt i sammansatta

532 Ludvig Norman, *Tidning för theater och musik*, nr 7 (30 mars 1859), s. 3.

533 Denna beskrivning är delvis hämtad från min biografiska text om Ludvig Norman i Kungl. Musikaliska akademiens projekt Levande Musikarvs databas, <https://levandemusikarv.se/>

taktarter. Sammantaget kan man säga att beträffande de musikaliska parametrarna är ofta varken melodik, harmonik eller rytmik i sig själva särskilt frapperande. Däremot är sammansättningen och den organiska utvecklingen av dem ofta synnerligen raffinerad.

I en tid när lättillgängliga sånger och operakomponerande var ett säkert sätt att bli populär, ägnade sig Norman företrädesvis åt andra former av musikaliskt skapande.⁵³⁴ Lindgren menade att Sverige ägde

kanske icke mer än två konstnärer som vunnit ett mera betydande namn inom de högsta instrumentala formerna, dvs de, som ligga till grund för symfonien och stråkkvartetten, och der det gäller mindre att dikta *melodier* än att uppfinna *motiv*, hvarur ett tematiskt arbete organiskt uppväxer, liksom trädet ur frökornet. Dessa båda konstnärer äro Frans [sic] Berwald och Ludvig Norman.⁵³⁵

Denna syn på *organisk musikalisk utveckling*, med rötter i det tidiga artonhundratalet, innebar en övertygelse om att det fanns en inneboende koppling mellan ett verks ingående musikaliska element och det sätt på vilket musiken växte fram.⁵³⁶ För Norman blev den utgångspunkten vägledande både i det egna skapandet och i hans arbete som lärare och som bedömare av andras verk.

Även om musikaliska formfrågor var viktiga för Norman, visade han sig redan i unga år vara högst medveten om den latent faran i att prioritera ytligt polerad form framför djup och originalitet i det konstnärliga innehållet. Det var i stället just den organiska sammansmältningen av dessa två grundkomponenter som han eftersträvade.

Det är [...] det sämsta man kan säga någon componist, att hans arbete är hvad *formen* beträffar lyckad, då man icke nämner ett ord om tankarne hvilket dock är hufvudsaken, eller hur? Häldre ett arbete med ofulländad form och goda tankar [...].⁵³⁷

534 Hedberg 1886, s. 16.

535 Signaturen A. L. februari 1880, s. 25.

536 Mark Evan Bonds, *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1991), s. 25.

537 Brev från Ludvig Norman till Axel Bergström daterat den 19 oktober 1850, Kungliga biblioteket, Autografsamlingen.

I sakkunnigprotokollet från Musikaliska Konstföreningen 1870 redogör Norman för just ett sådant fall. Efter genomläsning av en insänd stråkkvartett blir hans omdöme tudelat. Dels ger han tonsättaren sitt erkännande för vågstycket att skriva musik för stråkkvartett, ”en musikart, der blott undantagsvis, och då blott under *särdeles* gynnsamma omständigheter, någon uppmuntran af en större publik är att förväntas”.⁵³⁸ Dels saknar han ett konstnärligt djup, även om verket på ytan är skickligt sammansatt:

Nästan öfverallt råder i de 4 satser Quartetten innehåller, *välklang, inre harmoni satserna emellan, proportion, ledighet i stämföring, lyckliga och osökta contrapunktiska funderingar* – och *dock – själfständighet* i idéer saknas. Författaren står ännu ej på egna fötter; det är icke *han själf* som alltigenom talar till oss. Han arbetar efter förebilder, mönster.⁵³⁹

I samma protokoll ger Norman däremot oförbehållsamt beröm till en pianosonat i d-moll som senare visade sig vara insänd av Jacob Adolf Hägg (1850–1928):

efter mitt förmenande det *talangfullaste, fantasifullaste, poesifullaste, - och vår tidsriktning närmast liggande* [...] Att framhäfva någon *serskild* af arbetets fyra beståndsdelar är ganska svårt. Alla synes de mig *betydande* [...] Mycket *eget, nytt och intressant* uppenbara sig, och gifver förhoppning om riklig tillgång på stoff inombords.⁵⁴⁰

Av dessa kommentarer att döma stod Norman inte för någon tillbakablickande konservatism beträffande stilfrågor. Däremot var han sträng i sin bedömning av den konstnärliga integriteten hos tonsättaren. Plagiering av annan musiks yttre formscheman och användande av musikaliska schabloner stod inte högt i kurs hos honom. Originalitet, konstnärligt djup och organisk utveckling av det musikaliska materialet var däremot honnörsord. Redan som ung studerande i Leipzig förstod Norman vikten av att balansera sina förebilder mot sin egen tonsättarpersonlighet. I ett brev från 1851 till sin gynnare Bergström tillbakavisar han farhågorna att han i sin ett par år tidigare komponerade orkesterouvertyr i a-moll skulle vara alltför påverkad av Schumanns musikaliska stil: ”Dessutom tager jag icke Schumann till förebild, och de som i anledning

538 Musikaliska Konstföreningen protokollsbilaga 31 augusti 1870, A1: 1–3K.

539 Musikaliska Konstföreningen protokollsbilaga 31 augusti 1870, A1: 1–3K.

540 Musikaliska Konstföreningen protokollsbilaga 31 augusti 1870, A1: 1–3K.

af denna Ouverture frukta sådant, bevisa derigenom att de icke känna till Schumanns kompositioner [...].”⁵⁴¹

Berwald var en av de få tonsättare som enligt Norman hade lyckats med konststycket att förena verklig förnyelse i förhänseende med ett personligt musikaliskt uttryck. Men han inser samtidigt att detta sätt att komponera inte har förutsättningar att bli särskilt populärt: ”Vidare är väl den form B. [Berwald] under sitt senare författarskap begagnar för sina större kompositioner ej rätt njutbar för en större publik.”⁵⁴² I artikeln försvarar han Berwalds nyskapande originalitet inom melodibildning, periodisering, rytmik, harmonik och instrumentering, även om han också har ett par kritiska synpunkter. Norman betonar dessutom den allestädes närvarande humorn i Berwalds musik. Medveten om att även fackmän kan ha svårt att få grepp om Berwalds musik beroende på dess vittgående innovationer vidhåller han att:

[d]et myckna nya hos Berwald, det må nu hos den ene individen verka sympatiskt, hos den andre rakt af frånstötande, är och förblifver dock ett verkligt nytt uppslag som ej *kan* ignoreras, och detta nya är [...] *mångsidigt* nytt.⁵⁴³

I samma artikel kommenterar Norman också Berwalds relativa ointresse för tidens nationella strömningar i musiken, ofta manifesterad i de populära folk-musikartade och ”konstlösa” visor som trycktes i stor mängd. Och han ställer lite provokativt frågan: ”var B. [Berwald] nationel, var han svensk?”⁵⁴⁴ Normans skarpa svar på den frågan kunde lika gärna gälla honom själv: ”dock finnes hos honom som hos hvarje nordisk kompositör ett och annat omedvetet drag af nationalitet, och detta är det äkta, i motsats till den affekterade imitationen efter folkvisan.”⁵⁴⁵

Just det genuina, det personliga, i tonspråket var för Norman en grundläggande kvalitetsaspekt, intimt sammanflätad med de rent musikaliska

541 Brev från Ludvig Norman till Axel Bergström, daterat den 4 augusti 1851, Kungliga biblioteket, Autografsamlingen. Se även kap. 3.4.2.

542 Ludvig Norman, ”Franz Berwald. Biografisk skizz af L. N.”, *Svensk Musiktidning* nr 17 (1 september 1881), s. 133.

543 Norman 1881, s. 134.

544 Norman 1881, s. 134.

kvaliteterna i musiken. I Berwalds fall finner han det svårt att genom dennes verk följa utvecklingen till den högst originella tonsättare han blev. Denna process måste ha funnits ”men den försiggick icke inför våra ögon.” Detta är ovanligt, menar Norman, för det handlar om ”den äfven hos de allra största mästare förekommande utvecklingsperiod, inom hvilken man vid hvarje nytt verk ser allt flere och flere individuella drag framskymta ur förebildsfysionomen, tills slutligen *personligheten* står framför oss på egen grund och botten”.⁵⁴⁶

3.5.2 Musikaliskt credo

Vilken blev då *Normans* egen musikaliska personlighet? Från recensioner och vittnesmål vet vi att han som pianist och kammarmusiker ofta framförde verk av bland andra Mendelssohn, Schumann och Chopin.⁵⁴⁷ Någon *direkt* påverkan från dessa tonsättares personliga stil är däremot svår att upptäcka i Normans egen musik annat än glimtvis, och då endast i hans tidiga verk. Exempelvis är mellanpartiet i Gess-dur i *Der Sonntagsritt* (nr 2 ur op. 1, *Zwei Characterstücke für Pianoforte*) aningen ”schumannskt” både i stämmningsläge och genom piano-satsens utformning.⁵⁴⁸ Och det första stycket ur *Vier Clavierstücke* op. 9 har vissa passager med en ”chopinsk” touche.⁵⁴⁹ Likaså finns i Normans *Konsertstycke* i F-dur op. 54 för piano och orkester partier som erinrar om två verk av

545 Norman 1881, s. 134. Berwald uppskattade å sin sida också Normans konstnärliga talang. I ett brevkoncept från den 28 juni 1856 till pianisten och tonsättaren Jan van Boom (1807–1872) rasar Berwald mot dennes ”löjliga sjelfberöm” och ”missaktning emot Ludv. Normans talent (hvilken allenast igenom Scherzon uti sin D. Trio gifvit helt andra bevis på snille än alla Dina luntor innehålla som Du uti Ditt anletes svett sammanskrifvit)” [...]. Se *Franz Berwald. Die Dokumente seines Lebens*, herausgegeben von Erling Lomnäs, Hauptredakteur in Zusammenarbeit mit Ingmar Bengtsson und Nils Castegren, Monumenta Musicae Sveciae, unter dem Protektorat von Kungliga Musikaliska Akademien (Kassel: Bärenreiter, 1979), s. 442.

546 Norman 1881, s. 133.

547 Ett exempel på detta från hans senare år är den konsertresa till Gävle, Sundsvall och Falun som han företog 1884. I Falun spelade han då bland annat två polonäser av Chopin och Mendelssohns egen pianotranskription av *En midsommarnattsdröm*. Se osignerad artikel, ”Från in- och utlandet”, *Svensk Musiktidsning* nr 18, 15 november 1884, s. 142.

548 Op. 1 komponerades och utgavs på Kistners förlag i Leipzig 1850.

549 Op. 9 utgavs 1856 på Bartolff Senffs förlag i Leipzig, men ingen uppgift finns om kompositionsår.

Schumann – pianokonserten i a-moll från 1845 och *Introduktion och allegro* för piano och orkester från 1849.⁵⁵⁰

Överlag är annars tydliga förebilder ovanliga i Normans musik. Tonspråket utgår snarare från en *allmän* romantisk hållning. Men den kombineras ofta med en viss stramhet i uttrycket, som inte sällan kan upplevas som känslomässiga ”understatements” i sina klangliga manifestationer. J. A. Josephson försökte karakterisera dessa svärfångade egenskaper i Normans instrumentalverk:

På detta område har [...] hans diktarlyne känt sig i sin fulla frihet och hans skriftsätt har blifvit ett sjelfständigt, betingadt af det kontemplativa innehållet, hvarmed den klassiska stilens polyfoni och den romantiska skolans subjektivitet räcka hvarandra handen [...].⁵⁵¹

Med denna definition befinner sig Normans musik alltså i skärningspunkten mellan den klassiska måttfullheten i form- och metodhänseende och de gränsöverskridande romantiska känslorna i det musikaliska innehållet.⁵⁵²

Under Normans tid som hovkapellmästare låg tonvikten i teaterns repertoar på moderna operor. Bland annat framfördes flera nya svenska verk, bland dem Berwalds *Estrella de Soria* (urpremiär i denna version 9 april 1862), Ivar Hallströms *Hertig Magnus och sjöjungfrun* (urpremiär 28 januari 1867), Hermann Berens *Riccardo* (urpremiär 13 februari 1869), Södermans sångspel *Hin*

550 Båda dessa verk av Schumann tillkom strax innan Norman påbörjade sitt verk 1850. Han slutförde dock inte arbetet med detta konsertstycke förrän tjugofem år senare då han i två omgångar, 1875 och 1880, omarbetade och utvidgade det. Det blev Normans enda fullbordade konsertanta verk.

551 J. A. J., 1876, s. 59.

552 Beträffande framföranden av äldre musik var Norman dock ingen vän av romantiserande gestaltningar. Ett exempel på detta är hans positiva reaktion på hur pianisten Anton Rubinstein vid en konsert i Stockholm 1884 spelade Mozarts Rondo i a-moll KV 511: "[...] svärmiskt melankolisk[t] utan någon som helst bismak af sentimentalitet eller pjunk [det vill säga falsk eller gråtmild sentimentalitet] [...]". Se Norman 1888, "Anton Rubinstein. (Blad ur en musikers dagbok.) (1884)", s. 147. Och i samband med hundraårsfirandet 1882 av Johann Gottlieb Naumanns (1741–1801) opera *Cora och Alonzo* framhåller Norman det förtjänstfulla i att verket vid detta tillfälle *inte* hade omorkestrerats för att passa samtidens smak, utan framfördes "i sitt ursprungliga skick, så att det för en ny generation kunde framställas som det från början varit, icke som det kunde hafva blifvit genom s.k. 'tidsenliga' bearbetningar och förgyllningar, hvilka ofta mera visat sig skada än gagna totalintrycket af verk, som äro barn af sin tid". Se Norman 1888, s. 147..

Ondes lärospån (urpremiär på mindre teatern 14 september 1856, på Kongl. Stora Teatern 18 februari 1871), Ivar Hallströms *Den bergtagna*, (urpremiär 20 maj 1874), Per August Ölanders *Blenda*, (urpremiär 26 april 1876) och Ivar Hallströms *Vikingarna*, (urpremiär 6 juni 1877).⁵⁵³

Av de internationella operatonsättarna och deras verk på stockholmsoperan under denna tid kan nämnas:⁵⁵⁴

Georges Bizet – *Carmen*, urpremiär i Paris 3 mars 1875, stockholmspremiär 22 mars 1878 (dirigent Ludvig Norman).

Charles Gounod – *Faust*, urpremiär i Paris 19 mars 1859, stockholmspremiär 5 juni 1862 (dirigent Ludvig Norman) och *Romeo och Julia*, urpremiär i Paris 27 april 1867, stockholmspremiär 11 juni 1868 (dirigent Ludvig Norman).

Giacomo Meyerbeer – *Afrikanskan*, urpremiär i Paris 28 april 1865, stockholmspremiär 29 april 1867 (dirigent Ludvig Norman).

Ambroise Thomas – *Mignon*, urpremiär i Paris 17 november 1866, stockholmspremiär 10 mars 1873 (dirigent Ludvig Norman).

Giuseppe Verdi – *Rigoletto*, urpremiär i Venedig 11 mars 1851, stockholmspremiär 3 juni 1861 (dirigent Ignaz Lachner) och *La Traviata*, urpremiär i Venedig 6 mars 1853, stockholmspremiär 21 februari 1868 (dirigent Ludvig Norman).

Richard Wagner – *Rienzi*, urpremiär i Dresden 20 oktober 1842, stockholmspremiär 8 juni 1865 (dirigent Ludvig Norman), *Den flygande holländaren*, urpremiär i Dresden 2 januari 1843, stockholmspremiär 24 januari 1872 (dirigent Ludvig Norman), *Lohengrin* urpremiär i Weimar 28 augusti 1850, stockholmspremiär 22 januari 1874 (dirigent Ludvig Norman) och *Tannhäuser* urpremiär i Dresden 10 oktober 1845 / omarbetad version premiär i Paris 13 mars 1861, stockholmspremiär 4 december 1878 (dirigent Ludvig Norman).⁵⁵⁵

553 K. G. Strömbeck & Sune Hofsten, produktion Klas Ralf, ”Skrifter från Operan, nr 1”, *Kungliga teatern, repertoar 1773–1973. Opera, operett, sångspel. Balett*, uppgifterna sammanställda av K. G. Strömbeck och Sune Hofsten, produktion Klas Ralf (Stockholm: Williamssons offsettryckeri, 1974), s. 29–33.

554 Strömbeck & Hofsten 1974, s. 29–33.

555 Norman dirigerade också stockholmspremiärerna av bland andra följande operor: *Läkaren mot sin vilja* (14 december 1863) och *Sylvia* (11 februari 1868) av Charles Gounod, *Drottning Elviras saga* (26 april 1864) av Ambroise Thomas, *Hans Healing* (11 oktober 1865) av Heinrich Marschner, *Judinnan* (5 juni 1866) av Fromental Halévy, *Marco Spada* (18 september 1867) av François Auber, *Kungen har sagt det* eller *Le roi l'a dit* (21 mars 1877) av Léo Delibes samt stockholmspremiären av operetten *Fortunios visa* (17 oktober 1862) av Jacques Offenbach. Se <https://arkivet.operan.se/repertoar> [hämtat 21-08-25].

Det vore inte särskilt uppseendeväckande om denna för tiden moderna och kvalitativt högtstående europeiska musik hade påverkat Normans produktion. Men det ingående arbetet med dessa tonsättares alster – varav flera är repertoarverk ännu idag – verkar inte ha avsatt några nämnvärda spår i Normans eget komponerande. Att av detta förhållande dra slutsatsen att han inte uppskattade deras musik är dock förhastat. Verdi beundrade han oreserverat. Dels för att ”alla hans operor utan undantag [har] den obestriddiga förtjensten att vara verklig teatermusik”,⁵⁵⁶ dels för att Verdi med *Aida* hade visat ”hvad stark viljekraft och oundgänglig teknisk säkerhet förmå öfver ett snille, som, missbelåtet med en ’redan öfvervunnen ståndpunkt’, besluter sig att [...] bryta sig en ny väg”.⁵⁵⁷ Just *Aida* verkar alltså i särskilt hög grad ha appellerat till Norman. Han imponeras där bland annat av den mästerliga behandlingen av både sångstämmorna och instrumentationen, liksom av Verdis utvecklade stämföring i orkesterväven.⁵⁵⁸ Även Wagner hyllade han oförbehållsamt som en mästare i orkesterbehandling, och det var ingen tvekan om vilken av hans operor som Norman satte främst: ”[...] på musik, god, vacker, delvis *hänförande*, bjuder Wagner oss i sin ’Lohengrin’,⁵⁵⁹ efter mitt enkla omdöme, mera än i öfriga operor, dessa må nu i *andra* afseenden uppenbara så många förtjänster som helst.”⁵⁶⁰

Dessa ”förtjänster” hänger delvis samman med tetralogin *Nibelungens ring*, som består av de fyra delarna *Rhenguldet* (med premiär 1869 i München), *Valkyrian* (med premiär 1870 i München), *Siegfried* och *Ragnarök* (båda med

556 Norman 1888, ”Aida. Opera af Verdi” (1880), s. 3.

557 Norman 1888, ”Aida. Opera af Verdi” (1880), s. 18.

558 Norman 1888, ”Aida. Opera af Verdi” (1880), s. 4.

559 Hedberg beskriver denna operas premiär i Stockholm: ”Med Wagners *Lohengrin* vann den svenska operascenen på nytt en lysande framgång. Så som den första gången framfördes [...] med Arnoldson, Arlberg, Håkanson, fru Stenhammar och fröken Saxenberg i hufvudpartierna, med Ahlgrensons nya dekorationer, med betydligt förstärkt kår och orkester och med *Ludvig Norman* på anförarplatsen, torde få premiärer hafva, i fråga om jämnhet och säkerhet och icke minst i afseende på de sjungandes entusiasm för sina uppgifter, framträdtt inför allmänheten.” Se Frans Hedberg, *Gustaf III:s operahus och dess minnen. Några samlade blad* (Stockholm: Hugo Gebers Förlag, 1891), s. 100.

560 Norman 1888, ”Musikaliska reseintryck”, (1883), ”Hamburg”, s. 68.

premiär 1876 i Bayreuth).⁵⁶¹ Det fanns flera skäl till Normans relativa kallsinnighet inför denna musik. Dels ansåg han delar av texten vara anstötlig och konstlad:

det rent ut taladt, vedervärdiga stoff till text hvartill denna 'Walküre' blifvit komponerad. Innehållet af stycket är nemligen af den beskaffenhet att det här icke kan omtalas. Till detta innehåll har Wagner nu levererat ett slags forntyska, full af anatur, sökt, uppstyltad och krystad, och hvilken understundom ej ens af en infödd tysk i första ögonblicket kan begripas.⁵⁶²

Dels stod han inte ut med det i hans tycke ofta enformiga musikdramat: "Att nu i tre runda timmar hålla ut med dessa musikaliska monologer eller dialoger, under hvilka sällan något händer, dertill måste man hafva ett tålmod som icke är allom gifvet [...]."⁵⁶³ Ett annat kännetecken för denna musik är de i sångstämmorna och i deras orkesterbeledsagning invädda ledmotiven. Norman skräder inte orden om dem:

Hvad beträffar de ledmotiver, hvarpå Wagner stöder en del af det karakteristiska elementet i sina operor, så vet läsaren genom flera förut fälda yttranden, att jag för min del ej är någon synnerlig vän af dem, trots allt det som till deras försvar skulle kunna anföras. Åtminstone fordras, för att de ej allt för mycket må likna hvarandra, en uppfinningsförmåga som Wagner enligt min åsigt icke besitter. Wagners ledmotiver hafva, om jag så får uttrycka mig, alldeles för enahanda fysiognomi för att skildra särskilda individualiteter, Wagners melodibildning är för mycket maniererad för att den i längden skall kunna intressera, och på detta sätt blifva dessa ledmotiver tröttande.⁵⁶⁴

561 Premiärerna på Kongl. Operan (officiellt benämnd så 1888–1898) respektive Kongl. Teatern (benämnd så 1898–1908) i Stockholm av dessa fyra delar ägde rum 1901, 1895, 1905 och 1907. Ringen i sin helhet framfördes där 1907.

562 Norman 1888, "Musikaliska reseintryck (1883)", "Wien", s. 100. I sitt kapitel om Ludvig Norman i *Från utsiktstornet* (Östersund: Wisénska Bokhandeln, 1951, s. 87), kallar Wilhelm Peterson-Berger nedlåtande Normans reaktion inför "[i]ncestmotivet [i *Valkyrian*], ett av den mänskliga urhistoriens äldsta och mest oundkomliga" för "mamsellaktigt pryderi".

563 Norman 1888, "Musikaliska reseintryck (1883)", "Wien", s. 101.

564 Norman 1888, "Musikaliska reseintryck (1883)", "Wien", s. 101–102. Angående ledmotivet skrev Norman tre år tidigare att "[m]ycket har blifvit yttradt för och emot värdet och lämpligheten af ett dylikt försök att individualisera, och hvartill ju Wagner är upphöfsmannen. Onekligen kan denna anordning, konstnärligt behandlad och grundad på inre

Något som uppenbarligen retade Norman var också Wagners självupptagenhet, eller till och med självförhärligande. I en oväntad jämförelse mellan tonsättaren Friedrich von Flotow (1812–1883) och Wagner (1813–1883) skriver Norman tillspetsat att

[d]en största olikheten mellan dessa begge dramatiska tonsättare, hvilka nära nog samtidigt lemnade det jordiska, är väl den, att Flotow icke behöfde skrifva några böcker öfver sin mission, eller i några 'Mittheilungen an seinen Freunden' ansåg det vara nödvändigt att redogöra för *sina egna* åsigtter angående hans musik, icke talade om hvad han med sina verk hade 'bezweckt' [syftat till] eller 'bestrebt' [bemödat sig om], hvilket allt Wagner af inre drift fann sig uppmanad att göra.⁵⁶⁵

Men all denna kritik hindrar inte Norman från att erkänna Wagners storhet som tonsättare:

[J]ag för min del anser Wagner vara mest betydande när han någon gång blifver inkonsekvent, för några ögonblick glömmet hela sitt antagna system och sålunda på sätt och vis förnekar detsamma. Då qväller hans melodiska ådra fritt och obehindradt fram, den olycksaliga reflektionen är ej med, och då företer Wagners sångmöten värme, sjudande och passionerad som hos få tonsättare.⁵⁶⁶

En sammanfattning av Normans musikalska credo blir med nödvändighet komplex till sin karaktär. Å ena sidan var han i sina yngre år en frontman för den då allra nyaste musiken. Å andra sidan är det lätt att genom hans skepticism inför Wagners senare verk uppfatta honom som konservativt tillbakablickande under de senare åren. Men den bilden är alltför endimensionell. I sitt eget komponerande utvecklade visserligen Norman den musik han fick impulser till under studietiden i Tyskland, om än på ett högst personligt sätt, snarare än han påverkades av den musik som omgav honom under senare år. Och med stigande ålder värdesatte han alltmer de äldre mästarnas alster, vilket följande passus i ett brev till Lindblad vittnar om:

nödvändighet, verkligen förmå att förläna ett poetiskt skimmer åt en personlighet som eljest skulle sakna ett sådant. Förståndsmässigt anbragta göra dessa s.k. 'ledmotiver' på vårt svenska språk onekligen skäl för namnet, ty med verklig leda förnimmer man understundom deras idislande." Se Norman 1888, "Aida. Opera af *Verdi* (1880.)", s. 6.

565 Norman 1888, "Musikaliska reseintryck" (1883), "Dresden", s. 83.

566 Norman 1888, "Musikaliska reseintryck", (1883), "Wien", s. 102.

Visst hafva våra konstnäråsikter förr varit i ett eller annat något olika, och äro det kanske ännu. Men, hvad mig beträffar, har med åren en stor förändring ägt rum, och snart sagt, hvarje dag lär mig, att det förflutna dock var bättre än det närvarande.⁵⁶⁷

Men samtidigt utgår hans bedömningar av den nya musiken, som lärare, kritiker och dirigent, inte i första hand från *stilmässiga* kriterier. Tvärtom kunde han oförbehållsamt berömma originellt och professionellt utfört nyskapande.⁵⁶⁸ Som hovkapellmästare verkade han dessutom för de allra nyaste europeiska operorna, och han arbetade intensivt och professionellt med dem. Som vi har sett var därtill hans kritik mot Nibelungens ring mer av *idémässig* karaktär än den var en kritik av musiken i sig själv. Han hade därutöver en god utblick över Europas musikliv, delvis förstärkt genom flera utlandsresor till betydande musikstäder. Det var också Norman som "[...] med avgjord framgång introducerade Brahms i Stockholm".⁵⁶⁹ Som hovkapellmästare tvingades han därutöver inte sällan till hårda diskussioner med sin chef, hovmarskalken af Edholm, för att vid sina symfonikonsorter överhuvudtaget få framföra ny musik – och för att få erforderlig repetitionstid för den.⁵⁷⁰ af Edholms kommentar till Normans förslag var ofta: "[V]år publik tycker icke om det nya utan vill heldst höra det de redan känna och erkänna."⁵⁷¹ Hovmarskalken var dessutom tvungen att från sitt tillträde 1866 börja återställa teaterns usla ekonomi, vilket han så småningom faktiskt lyckades med.⁵⁷² Den kommersiellt inriktade repertoarpolicyn var dock inte unik för Kongl. Stora Theatern.

567 Brev från Norman till Adolf Fredrik Lindblad daterat den 15 augusti 1848, i *Bref till Adolf Fredrik Lindblad* 1913, utan uppgift om utgivarens namn, s. 156.

568 Se exempelvis kap. 3.5.1.

569 Glimstedt 1933, s. 25–26.

570 Norman skriver: "Gaf Konserten alldeles utsåldt hus var allting väl beståldt, men inträffade någon gång en af helt andra orsaker framkallad minskning i recetten, då var det programmets fel. [...] Att få köpa nya noter var förenadt med många besvärligheter och skjöts vanligen undan [...]. Se brev från Ludvig Norman till Elfrida Andrée daterat den 15 mars 1880, Statens Musikbibliotek, Andrée-Stenhammarsamlingen.

571 Brev från Ludvig Norman till Elfrida Andrée 15 mars 1880.

572 Johan Grönstedt, *Mina minnen, 1* (Stockholm: Stockholms Bokindustri Aktiebolag, 1918), s 38.

Författaren Johan Grönstedt vittnar om hur läget för de stockholmska scenerna var 1863, då ”[d]irektörerna förtjänade pengar på att mera rätta sig efter publikens smak än deras egen [...]”⁵⁷³

Norman var således på olika sätt aktivt engagerad i sin tids moderna strömningar, även om de inte alltid tilltalade honom personligen och även om han ibland fick böja sig för operachefens ofta ekonomiskt inriktade beslut. Vad han däremot aldrig ville kompromissa med i musikaliska sammanhang var kvaliteten på musiken, sambandet mellan form och innehåll och den konstnärliga nivån på framförandena. Detta arbetade han idogt för i egenskap av pianist, kammarmusiker, dirigent, pedagog, konsertorganisatör och skribent alltifrån hemkomsten till Sverige efter Tysklandsåren och till sin död. Av förstklassig musik krävde han konstnärlig självständighet, originalitet, konstnärligt djup, behärskning av det musikaliska hantverket och en organisk utveckling av det musikaliska materialet. Men professionellt utformade eller framförda musikaliska innovationer i sig verkar han inte ha haft några principiella invändningar mot. Tvärtom uppmuntrade han dem när han såg en antydning till dem hos sina elever eller hos de verk han bedömde. Å andra sidan talade han inte så mycket om de musikaliska uttryck som låg hans *eget* hjärta närmast. Dessa visade sig tydligast i hans kompositioner.

I en av sina allra sista recensioner av nyutkommen musik skriver Norman 1884 om sin gamle lärare och stödjare Adolf Fredrik Lindblads (1801–1878) efterlämnade *Smärre kompositioner för piano*. Han fascineras av dem och tycker sig ana ett tillbakablickande drag hos tonsättaren trots ”det egendomliga i denna enkla, men till hjertat talande musik [...]”⁵⁷⁴ Normans funderingar rörande dessa originella små pianosatser skulle i viss mån kunna gälla honom själv:

573 Johan Grönstedt, *Hur man roade sig i Stockholm för femtio år sedan 1863* (Stockholm: Gullbergs förlag, 1913), s. 80. Grönstedt (1845–1929) var författare och utgav under 1870-talet tidskriften *Nu*.

574 Norman 1888, ”Svensk musik” (1884), s. 171.

[T]änkbart är icke att en man med hans begåfning afsiktligt velat ignorera nyare tidens stråfvanden. Om han deremot skänkte flere af dessa stråfvanden något öfvermått af personlig *sympati*, är tvifvelaktigt.⁵⁷⁵

3.5.3 Reception 1: ”Dels för vidlyftig, dels för klyftig”

Norman blev under sin livstid hyllad och gynnad som få. Lindgren vittnar om detta:

”Er ist verwöhnt’ [han är bortskämd], sade m:me Héritte-Viardot en gång till undertecknad. Och var detta icke sant, till den grad var han formligen afgudad här i Stockholm, enkannerligen af sina närmare vänner.”⁵⁷⁶ Och Hedberg talar om ”en popularitet som sällan, om ens någonsin, kommit en kapellmästare till del.”⁵⁷⁷ Denna varma uppskattning gällde dock främst hans insatser som dirigent och pianist. De egna verken hade svårt att vinna allmänt gehör och togs ofta emot med respekt snarare än med verklig entusiasm. Ett (över)tydligt exempel utgörs av Lotten von Feilitzens brev till sin dotter Malla Grandinson angående Normans Konsertstycke för piano och orkester op. 54:

[I] mitt tycke är det bra vackert och väl componderadt så att jag till och med kände mig uppmuntrad att skriva till Norman och tacka därför, det är så roligt att en enda gång i lifvet tycka om en composition af honom [...].⁵⁷⁸

Redan under Normans livstid uppfattades hans musik – med några få undantag – som ”lärd” och inte sällan svårtillgänglig. Lindgrens breddsida från 1880 är symptomatisk för en uppfattning som delades av många:

Förledd af den lätthet, hvarmed han finner sig kunna fullfölja en tematisk tanke, går konstnären stundom för långt i dess utarbetande och blir dels för vidlyftig, dels för

575 Norman 1888, ”Svensk musik” (1884), s. 171–172.

576 Signaturen A. L. 1885, s. 56. Louise Héritte-Viardot (1841–1918) var en fransk sångerska, pianist, dirigent och tonsättare. Hon verkade under några år som sånglärare i Stockholm, och dirigerade den 21 mars 1880 en konsert i Stockholm med egna verk för sopran, kör och orkester. Sopranen vid detta tillfälle – svenskan Mathilda Grabow - var elev till Héritte-Viardots mor, den berömda sångerskan och sångpedagogen Pauline Viardot-Garcia.

577 Hedberg 1886, s. 15.

578 Brev från Lotten von Feilitzen till Malla Grandinson daterat 15 april 1883, Kungliga biblioteket, i Brev till Malla Grandinson, f. Lindblad från Lotten von Feilitzen 1862–1906, L 48:12. Lotten och Malla var dotter respektive dotterdotter till Adolf Fredrik Lindblad.

klyftig. I förra fallet blir hans arbete oöfverskådligt, oroligt och långrandigt, i senare fallet tort och osympatiskt; ty i förra fallet har hans flygande fantasi kommit honom att glömma begränsningens lag, i senare fallet har hans förstånd öfverflyglat hans känsla. Det kan svårligen nekas, att Norman någon gång gjort sig skyldig till någotdera af dessa fel och skapat stycken, som mera ega teknisk lärdom än behag. Det är säkerligen mest denna svaghet, hvilken – i förening med en ej synnerligen rik och originel melodikälla – vållat, att Norman länge haft svårt för att blifva populär såsom kompositör [...].⁵⁷⁹

Dessa åsikter letade sig drygt hundra år senare även in i Svenskt Biografiskt Lexikon och filtrerades där till följande något motsägelsefulla formuleringar:

Mycket av N:s musik kan betraktas som klassiskt gjuten och som det bästa som skrevs i Sverige, i synnerhet symfonierna och kammarmusiken. Den är skriven med teknisk skicklighet och kompetens men kan ibland verka överlastad och otymplig, ofta utan försök till friare gestaltning och utan större originalitet.⁵⁸⁰

Kluvenheten inför Normans musikaliska skapande åskådliggörs tydligt av tonsättaren, kritikern och skribenten Wilhelm Peterson-Bergers (1867–1942) diametralt motsatta hållningar i en recension och två tidningsartiklar. Efter ett framförande av Normans stråksextett i A-dur op. 18 polemiserar han i *Dagens Nyheter* mot dem som ”sätter ’originalitet’ i en viss mening såsom konstens högsta och enda ideal”.⁵⁸¹ Sextetten är nämligen, enligt honom

svensk musik – icke originellt retande, icke öfverraskande, men ursprunglig, såsom afspeglande ett djupt och äkta nationellt gemyt. Ty det finnes en svensk musik, in-kommensurabel med hela det öfriga Europas tonkonst, en musik ännu misskänd, ringaktad, ja, rentaf okänd, emedan ingen mäter henne med det enda naturliga måttet, det svenska lynnet. Man mäter henne med Tysklands, Frankrikes och Italiens tonkonst, med allt som gjort och gör succès ute i världen och – kan därför icke förstå, icke tro på henne.

579 Signaturen A.L. februari 1880, s. 27. Den delikata balansen mellan professionellt kunnande och känsla var något som även Norman själv kunde påtala. Angående Schumanns pianosonat i f-moll op. 11 (1833–1835) skriver han exempelvis: ”Han skall hafva tillbragt ett helt år innan verket blef i ordning. Detta märktes här och der. Der fantasien någon gång slappats, tager förståndet vid, men afbrottet är för uppenbart.” Se Norman 1888, s. 146.

580 Mark 1990–1991, s. 582.

581 Wilhelm Peterson-Berger [signaturen P.-B.], ”Aulinska kvartettens 4:e kammarmusiksoaré”, i *Dagens Nyheter* 16 februari 1900, s. 2.

I samma recension skriver han om den några veckor tidigare framförda konsertouvertyren i Ess-dur op. 21 från 1856 att ”den rörde allas hjärtan hvilkas mottaglighet icke fördärfvats genom spekulationer och ensidig facklärdom, genom sin rena svenska friskhet, klarhet, välljud och formskönhet”.⁵⁸² Påföljande dag, återigen i Dagens Nyheter, upphöjer han Norman till ”en af vår nations mest betydande och – framtiden skall förvisso inse det – mest nationella tondiktare”. Och han ondgör sig över att flera av dennes kammarmusikverk fortfarande endast finns i autograf. Bland de verk som borde tryckas nämner han ”tre stråkkvartetter, den 1897 uppförda pianokvintetten, stråkoktetten op. 30 [...]”.⁵⁸³

Men drygt trettio år senare är Peterson-Bergers inställning totalt förändrad. Han skriver då föraktfullt om den ”kammarlärd, kontrapunktiske, melodifattige Norman” och hans ”välvärdade, borgerligt idylliska, men ytterst sällan av stora kraftfulla tankar genomstrålade musik”. Kammarmusik är, enligt Peterson-Berger nya hållning, ”den bättre musiken i överklasskretsar, där man äger eller låtsar sig äga musikintresse. Att räkna upp alla oktetter, sextetter, kvartetter, duetter med eller utan piano som han [Norman] frambragte skulle bli tämligen oläsbart”.⁵⁸⁴ Idag kan man med ett längre perspektiv fråga sig vad som, hos många av Normans samtida, låg bakom upplevelserna av de förmenta bristerna i hans musikskapande. Ett skäl tycks vara att musiken i många avseenden var för esoterisk i sin uppbyggnad för att omedelbart kunna tilltala majoriteten av åhörarna. Berna Schück menade att ”[...] den egendomliga tillbakadragenheten i hans formgiftning, som endast sällan stiger till ett större patos, behöfver utbildade andar och vana öron för att rätt förstås”.⁵⁸⁵ Lindgren var delvis inne på samma spår när han hävdade att hos Norman ”öfverväger [...] grubblande förstånd och inåtvänd känsla [...]”.⁵⁸⁶ Men Lindgrens argument från 1880 att

582 Peterson-Berger 16 februari 1900, s. 2.

583 Wilhelm Peterson-Berger [signaturen -t-], ”Ludvig Normans kompositioner”, i *Dagens Nyheter* 17 februari 1900, s. 2.

584 Wilhelm Peterson-Berger, *Från utsiktstornet. Essayer om musik och annat* (Östersund: A B Wisénska Bokhandeln, 1951), s. 86–89, första gången tryckt som artikeln ”En hundraårsdag”, *Dagens Nyheter* 28 februari 1931.

585 Signaturen B. S. 1910, s. 690.

586 Signaturen A. L. 1885, s. 57.

Normans musik skulle vara alltför skickligt sammanvävd ter sig aningen märkligt om detta *i sig* skulle vara en brist. Och argumentet att hans musik skulle vara för oöverskådlig och långrandig motsägs i hög grad av hans formsäkerhet, samt det faktum att även hans längre satser faktiskt inte är exceptionellt långa.

Sannolikt var det Schücks iakttagelse rörande Normans ”tillbakadragenhet” i sina musikaliska uttryck, i kombination med hans inte alltid omedelbart anslående melodik, som var huvudorsakerna till kritiken. Just den melodiska förmågan var för övrigt något som ofta kommenterades:

[A]f kompetente kännare medgifves, att Norman [i sina främsta verk] öfver allt visade sig på höjden af sin tids musikaliska insigt och tekniska förmåga, äfven om de ej alltid kunde ge honom fullt erkännande i afseende på uppfinningens friskhet och klarhet.⁵⁸⁷

Musikalisk (ut)bildning ställdes ofta mot förmågan att skriva tjugande melodier: ”Det lärda tekniska arbetet och det ofta sparsamt framträdande melodiska elementet [i instrumentalverken och sångerna] göra att hans kompositioner i allmänhet icke vunnit större popularitet.”⁵⁸⁸ Och inte sällan framkommer en hållning där man sammankopplar kompositionsteknisk skicklighet med rent ointresse för det melodiska elementet. Den tekniska sammanfogningen av musikens beståndsdelar upplevs då ha skett på bekostnad av omsorg om melodin:

Den enkla visan var för honom knappt en lämplig form för att ge uttryck åt hans idéer. Det melodiösa i eminent mening var aldrig hans sak, och melodien är visans själ. Derfor blefvo hans visor, så intressanta de än äro, lärorika att studera och fint arbetade, dock aldrig populära, med undantag af en och annan omedelbart ingifven, och de höra, som [J. A.] Josephson säger, ’ej till raden af lättfyndiga visor.’⁵⁸⁹

Det fanns också andra, mer chauvinistiska, schatteringar i kritiken riktad mot Normans verk:

Menar man med snille det originala eller banbrytande, då har han icke på långt när samma betydelse för vår tonkonst som en Adolf [Fredrik] Lindblad, en August

587 Signaturen C. R. N. 1885, s. 121–22.

588 Signaturen H. 1885, s. 50.

589 Signaturen C. R. N. 1885, sid. 121–122. På dagens ”svengelska” skulle förmodligen termen ”catchy” täcka det Josephson avser med ”lättfyndig” i samband med melodier.

Söderman, så mycket mindre som hans kompositioner ej heller ega dessas *nationella* egenskaper. Ehuru Norman visserligen, äfven han, ej sällan anlog den nordiska folktonen – särdeles på senare tiden – så är hans musik likväl i det hela mera tysk än svensk [...].⁵⁹⁰

Den romantiserande övertygelsen om (den folkliga) melodin som den primära parametern för nationella känslouttryck, och vurmen för det konstlösa i musiken som något eftersträvansvärt, hade även ideologiskt färgade övertoner. Mankell hävdade exempelvis att ”konsten att skapa en god melodi är det väsentligaste i musiken”.⁵⁹¹ Men det är inte ”*lärde* män, hemmastadda i teoriernas kalla labyrinth” som skapar de skönaste melodierna.⁵⁹² Detta beror på att det ”ingalunda [är] de mångkunnigaste, de i reglorna mest hemmastadda, de i tonkonstens mathesis [matematik] djupast inwigde, [som] alltid äro de rikaste på melodi”.⁵⁹³ Tvärtom fordras det ”ett för skönhet mottagligt sinne, det fordras *enfald*, för att kunna förnimma den inre sången”.⁵⁹⁴ Mankell fortsätter: ”Ty att skrifwa en skön melodi, kan icke läras af mästare. Det är en gåfwa, en huld skänk, hwilken stundom alldeles är förnekad de musikaliskt wise”.⁵⁹⁵ Denna syn på ett predisponerat melodisinne företräddes för övrigt över hundra år senare även av Stravinsky. Han jämförde då Beethovens (1770–1827) och Vincenzo Bellinis (1801–35) förmågor att skapa melodier:

Beethoven, en av musikens stormän, bönföll under hela sitt liv om hjälp med den gåva han saknade [...]. Bellini fick melodin utan att behöva be om den, som om himlen sagt till honom: jag skänker dig just det som Beethoven saknar.⁵⁹⁶

590 Signaturen A. L., *Nordisk Musiktidende* nr 4 (1885), s. 57.

591 Carl Abraham Mankell, *Blickar i Musikens inre Helgedom. Ett bidrag till Tonkonstens Ästhetik* (Stockholm: C. A. Bagges förlag, 1849), s. 13. Efter titelsidan står: ”Hans Majestät Konungen tillignas främst bland Haydns, Mozarts och Beethovens vännar denna skrift i djupaste underdånighet”. Kungen var vid denna tid Oscar I.

592 Mankell 1849, s. 15.

593 Mankell 1849, s. 16.

594 Mankell 1849, s. 16 Här får ”enfald” tänkas stå för naivitet, enkelhet och oskuld.

595 Mankell 1849, s. 17.

596 Stravinskij 1950/1962, s. 31–32.

Ofta sattes harmoniskt raffinemang i direkt motsatsställning till melodiparametern. Mankell menade att "[s]venska folkets, ur hjertat sjungna, national-melodier klinga äfven som oftast allrabäst, då de uppbäras af högst konstlösa harmonier [...] Dessa melodier stå *öfver* grammatikan."⁵⁹⁷ Och aversionen mot musikalisk professionalism och kompositionsutbildning var tydligt uttalad: "Böjelsen att skatta räkne- och relations-musiken obilligt [obefogat, stridande mot förnuftet] högt, vållar oftast, att omdömet öfver verklig poesi i toner utfaller skeft."⁵⁹⁸

Redan 1839 hade C. J. L. Almqvist (1793–1866) i stockholmstidningen *Dagligt Allehanda* med liknande tankegångar gått till kraftig attack mot såväl instrumentalt virtuoser som "harmonister" och "fugaister", det vill säga tonsättare vars lärda musik var alltför krävande att lyssna på.⁵⁹⁹ Med sitt professionella musikkunnande, "charlataneriet", stod alla tre kategorierna enligt honom för motsatsen till det enkla och folkliga, det som var äkta och ursprungligt. Enligt Almqvist borde musikskapande helt enkelt vara liktydigt med "uppfinnningen af skön melodi".⁶⁰⁰ Ett tydligt uttryck för detta radikala ställningstagande är

597 Abraham Mankell, *Sveriges tonkonst och melodiska national-dikt* (Stockholm: Johan Beckman, 1853), s. 242.

598 Mankell 1853, s. 245.

599 Martin Tegen & Leif Jonsson, "Musiken, kulturen och samhället – en översikt i decennier", *Musiken i Sverige, Den nationella identiteten 1810–1920* (Stockholm: Bokförlaget T. Fischer & Co. och Kungl. Musikaliska akademien, 1992), s. 28–29. I Almqvists artiklar om "Musikens Framtid" i *Dagligt Allehanda* den 3/12 respektive den 5/12 1839, som Tegen och Jonsson här uppenbarligen hänvisar till, nämner Almqvist faktiskt inte ordet *fugaister*. Det gör han däremot i uppsatsen "Om Enheten af Epism och Dramatism. En Aning om den poetiska Fugan" från 1821. Men där skriver han om *fugister* respektive *Fugaism*. Se C. J. L. Almqvist, "Om Enheten af Epism och Dramatism. En Aning om den poetiska Fugan", i *C. J. L. Almqvist, Samlade verk 2, Tryckta verk 1814–1822*, del II, red. Paula Henrikson (Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet, 2017), s. 253. Texten publicerade ursprungligen i *Hermes. Samling af afhandlingar* (Stockholm: Imnelius [tryckare], 1821).

600 Tegen & Jonsson 1992, s. 28–29. Almqvist var dock inte i princip emot fugan som konstnärlig idé "såsom i sin Konst betydande detsamma, som Enheten af Epism och Dramatism betyder i den poetiska Konsten. Och det är ock endast på en sådan grund, som, till liknelse deraf, Epismens och Dramatismens *Enhet* kan kallas den *poetiska fugan*". Men han fann att "flere af den musikaliska fugans behandlare [hafva] gjort sig så hemma i hennes (benrangel) arismetiska grunduppräning [konception, varp], att de glömt gifva benrangelt kött och lif, och blott bildat ett spöke". Se C. J. L. Almqvist 1821/2017, s. 253–254.

Almqvists egna *Fria fantasier för pianoforte* (utgivna 1847–1848) som enligt musikforskarna Martin Tegen och Leif Jonsson uppvisar ”en nästan provokativ dilettantism”.⁶⁰¹ Almqvists egen förklaring till dessa fantasier är dock att

likasom hvarje tonverk, utgången från en professorad musicus, alltid eger mer eller mindre rättighet till anspråk såsom konstverk; så måste åter tondikter, som icke härleda sig ifrån en egentlig komponist eller en artist af yrket, på samma gång afstå från alla dylika anspråk, och tillika ej vara underkastade alldeles samma slags rättesnöre vid bedömandet. Det har i alla tider funnits ett slags, om så får sägas, instinktiv musik, stående utanför den egentliga konsten; alltså utan dess rang och åtskilliga af dess villkor. Den känsla för tonernas oändliga skönhet och hänförande behag, hvilken upplyfter varje människas sinne, erfar en magnetisk dragning, af ofta oförklarlig art, till vissa i naturen gifna melodiska satser, hvilka med detsamma kunna taga sig en egen harmonisk omgifning, ehuru sällan fullt felfri i anseende till den musikaliska grammatikens regler, som en diktare i denna genre icke känner. Han kan nå denna kunskap; och tillhör då ej längre det instinktiva slaget. Denna genres alster äro konstlösa, i den meningen, att de icke befinna sig inom den vetenskapligt utbildade konstens område, och ej fordra del af dess slags värde; men kunna likväl sammanbinda sig i tonsystemer, talande till det inre geniet hos hvarje enskild persons egen själ.⁶⁰²

I själva verket var flera av Almqvists klaverfantasier bortåt 20 år gamla när han lät publicera dem, och vid tiden för komponerandet verkar han inte ha haft någon klart uttalad ideologisk överbyggnad som grund för deras utformning. Det är därför, enligt Hedwall, inte otänkbart att hans ”programförklaring” i *Aftonbladet* 1847 till viss del var en efterkonstruktion.⁶⁰³

3.5.4 Reception 2: ”De önska i musik egentligen så litet musik som möjligt”

Frågan om melodiparameterns betydelse för receptionen av musikaliska verk var aktuell även utanför Stockholm och Sverige. I en artikel från november 1879 hävdade exempelvis den franske tonsättaren Camille Saint-Saëns (1835–1921) att det i den samtida komponerade musiken fanns två tydligt urskiljbara riktningar:

601 Martin Tegen & Leif Jonsson 1992, s. 313.

602 Carl Jonas Love Almqvist, ”Fria fantasier för pianoforte af C. J. L. Almqvist. Häft. I–VII”, *Aftonbladet* 4/9 1847, s. 2.

603 Lennart Hedwall, *Tondiktaren Carl Jonas Love Almqvist. En musikalisk biografi* (Möklinta: Gidlund, 2014), s. 319.

”Den ena sträfvat att utmärka sig genom *melodi*, den andra genom *distinction*.”⁶⁰⁴ Utan att reservationslöst ansluta sig till någon av dem, slog han fast att

[m]elodi är ingalunda ett oefftergiftigt vilkor hos ett musikaliskt konstverk. [...] En musikalisk tanke kan vara melodisk, eller rytmisk, eller harmonisk; han [tonsättaren] kan också i sig förena dessa tre elementer, men i intet fall tör melodien ensam gälla som musikalisk tanke.⁶⁰⁵

För egen del kunde han ge sitt fulla bifall

endast åt sådana verk, som i sig förena tankens höghet eller djup, den genom fulländad satskonst betingade formens renhet samt känslans innerlighet och originalitet.⁶⁰⁶

Han var dock medveten om att detta idealtillstånd hos ett verk var mer av en vision än det var en beskrivning av det faktiska läget, där popularitetshänsyn ofta var en påverkande faktor: ”[J]ag finner högst få sådana [kompositioner], hvori alla af komponisten använda uttrycksmedel samverka till ett gemensamt mål och icke splittras, för att tjena modets ändamålslösa lek [...]”.⁶⁰⁷ Men för Norman var det aldrig ett alternativ att överge sina konstnärliga visioner för att hans musik skulle uppskattas mer: ”Han var *ärlig* i sin konst, så att ingenting kunde förmå honom att, för dagens smak eller för att vinna popularitet, afvika från sina åsikter och sin öfvertygelse uti konstnärliga frågor.”⁶⁰⁸

604 Camille Saint-Saëns, ”Om musiken”, *Necken. Svensk Musiktidning*, nr 17 (1 september 1880), s. 111, svensk osignerad översättning av artikeln ”Causerie Musicale” i *La Nouvelle Revue* (november 1879), s. 634–43. En mer adekvat svensk översättning av det franska ordet *distinction* vore här skicklighet, hög klass eller elegans.

605 Saint-Saëns 1880, s. 111.

606 Saint-Saëns 1880, s. 111.

607 Saint-Saëns 1880, s. 111.

608 Lundqvist 1908–1909, band 1, s. 205. Denna ärlighet i konstnärliga frågor uppskattade Norman även hos skribenter. Om den tyske dirigenten och tonsättaren Ferdinand Hiller (1811–1885) skrev han exempelvis: ”[H]an [är] en aldeles utmärkt skriftställare, som säger sanningen med värma om det han anser för högstående inom konsten, likaväl som han obarmhertigt gisslar koterianda och ömklig förgudning af det sväfvande och ohållbara nyhetskrämmeriet”. Se Norman 1888, ”Rhenska musikfesten 1880”, s. 24.

I Sverige hade Rubenson i *Tidning för teater och musik* med skarpa formuleringar redovisat sin uppfattning om vad som låg bakom det ofta svala mottagandet av konstnärligt syftande musik. Han menade att det var

alltför vanligt att personer, begåfvade med en någorlunda livlig fantasi, men uppfattande musik på det [...] ytliga (dilettantiska) sättet, upphäva sig till musikaliska domare och icke draga i betänkande att, på sitt vis, föreskrifva den skapande konstnären lagar och gifva honom goda råd. Dessa lagar och råd inskränka sig i allmänhet till att föreskrifva 'enkelhet' och 'melodi' [...] Hvad dessa konstdomare [...] fordra, är i sjelfa verket icke melodi, den finns öfverallt, men ett *dominerande* melodiskt element. De önska icke den symetri mellan melodien och de öfriga musikaliska faktorerna, ej den konstfulla behandling af det arkitektoniska elementet i musiken, hvilka stämpla konstverket till ett skönt och intressant; de önska i musik egentligen *så litet musik som möjligt*, på det att deras odelade uppmärksamhet *på det musikaliska* ej måtte tagas i anspråk och ingenting störa deras drömmar [...].⁶⁰⁹

Hos både Rubenson och Saint-Saëns är det den konstfulla sammanvävningen av *olika* musikaliska parametrar i en komposition som utgör idealet. Det var en estetik som Norman oreserverat kunde omfatta.⁶¹⁰ Men låg det – bortsett från

609 Signaturen A. R., ”Den inhemska tonkonsten och dilettantismen. III”, *Tidning för theater och musik* nr 4 (16 februari 1859), s. 1.

610 Han hade dock inga illusioner om det omgivande konstnärliga klimatet: ”[A]tt vara komponist i Sverige är icke det bästa såvida man icke vill förneka sig sjelf och blifva absolut dålig”. Se Brev till Jacob Axel Josephson daterat den 22 februari 1866, Z 205 f:5, Handskriftsavdelningen, Uppsala universitetsbibliotek. Josephson hade själv luftat liknande åsikter i sin avhandling från 1842. Om den nyare operamusiken skriver han exempelvis: ”[A]lla de nyaste opera-compositörerna stå på *sinnlighetens* ståndpunkt. Det är *skenet* och *effekten* [...] hvarefter de söka[...]”. Se J. A. Josephson 1842, s. 2. I synnerhet den italienska operans lättillgänglighet finner han farligt förförisk: ”[M]an drages ovillkorligen till detta afrundade och mjuka, men njutningen förgår, då den saknar det uppehållande elementet, som i Musiken ovedersägligen är den i och med melodien, om ej alltid fullt uttryckta, dock väl förstådda harmonien [...]”. Se J. A. Josephson 1842, s. 4. Ännu farligare är sentimentaliteten: ”Denna tar alltid sken af att vara något mera uppåt sträfvande, mera andligt; men den gör det utan att kunna slita sig lös ur de vid jorden mest fastsmidda bojer.” Se J. A. Josephson 1842, s. 4. Uppfattningen om den nyare operamusikens negativa inverkan var inte ny. I Wien ställdes redan tjugo år tidigare Beethovens kompromisslösa musik ”komponerad av inre nödvändighet utan att snegla på rådande publiksmaker eller vinna poänger hos recensenterna” mot ”utländsk musik och då framförallt den italienska opera som invaderade landet och hotade den inhemska musikkulturen. Beethoven ansågs vara det enda verkliga skyddsvärdet.” Se Åke Holmquist, *Beethoven. Den användbare titanen* (Stockholm, Gidlunds förlag, 2021), s. 12.

uppfattningen hos inskränkta ”smakdomare” – ändå ett korn av sanning i de vanligt förekommande uttalandena om Normans ”melodifattigdom”? Är hans teman i instrumentalverken eller hans sångstämmor verkligen så omelodiösa, eller är de helt enkelt inte ”lättfyndiga” nog? Något lite om hans egna tankar kring melodiskapande känner vi till genom anteckningar från en av hans lektioner:

Melodie i vidsträcktaste bemärkelse kallas en tydligen uttalad med fullkomlig periodbyggnad, försedd musikalisk tanke [...]; att uppfinna en melodie kan icke läras, men i afseende på dess yttre gestalt kan såsom regel uppställas: att sjelfva gången i densamma bör vara omväxlande [...] Som uppfinningen af melodien är ingifvelsens sak och ej förståndets så kan för densamma strängt taget inga lagar föreskrifvas.⁶¹¹

Som synes säger oss dessa allmänt hållna direktiv nästintill ingenting om Normans sätt att på ett djupare plan förhålla sig till melodiken.

Det fanns flera andra orsaker till svårigheterna för Norman att nå ut med sin musik. Ett första hinder för receptionen utgjordes av hans medvetna val att i första hand skriva i genrer som *inte* tillhörde de mest populära, exempelvis kammarmusik och symfonier.⁶¹² Dessutom kan man i hans produktion svårigen hitta exempel på klatschighet eller bravur. Operaformens möjligheter till dramatik och potentiella publikframgångar attraherade honom inte heller, och gentemot de nationella strömningarna med sina starka inslag av ”nordisk” folkton förhöll han sig tämligen reserverad. Hans metod för att utveckla sitt

611 Utan uppgift om författare, ”Några ord om Komposition, uppsnappade vid L. Normans lektioner å Musikaliska Akademien åren 1859–60”, Statens Musikbibliotek, Handskrifter 295:8, Andrée-Stenhammarmappen.

612 Ett vittnesbörd om Normans inställning härvidlag utgör hans recension i ”Svensk musik (1884)” av Emil Sjögrens *Sex novelletter* och *På vandring* – båda samlingarna för piano. Efter en noggrann genomgång av verken avslutar Norman med en förhoppning att Sjögren även skall ägna sig åt mer kvalificerade verk: ”Hvarje musikart, äfven den af inskränktaste omfång och form, är ju berättigad, och ett riktande af musikkulturen i hvilken genre som helst, blott icke den ”tråkiga”, skall af musikvännen med tacksamhet emottagas. Men att uteslutande slösa sin kraft på sånger och fantasistycken för piano, när man mågtar större former, det är detsamma som att slappa och förlama denna kraft redan i början.” Se Norman 1888, s. 190. Den av Norman uppskattade Franz Berwald hade intressant nog i Aftonbladet den 28 juli 1845 uttalat åsikter av samma slag. Berwald konstaterar: ”Att såsom ett nödvändigt villkor för ernåendet af en högre artistisk ståndpunkt, icke allenast en vidtomfattlig och klar theoretisk underbyggnad erfordras, utan äfven en djup insigt uti musikens högre väsende, torde knappast behöfva anmärkas.” Och han framhåller att ”aldrig något verkligt konstnärskap kan ernås, såvida tonsättaren icke uppsvingar sig

musikaliska material i en komposition resulterade inte sällan i satser med en hög grad av komplexitet. Där rör sig stämmorna i långspunna linjer, ofta med sömlösa övergångar mellan dem och ofta utan det yttre patos som Schück talar om. Skrivsättet kan därigenom vilseleda även tränade musikerögon och musiköron genom de osynliga skarvarna, den ”upphöjda” melodiken och de komplicerade stämvävarna som till synes flyter på utan avbrott.

En praktisk effekt av detta organiska fortskridande är att mindre reflekterade framföranden av hans musik kan låta märkligt oengagerade. De kan till och med få musiken själv att verka oinspirerad. Känslolnnehållet finns dock inte alltid lätt identifierbart på ytan, utan kan vara inbäddat i den komplexa musikaliska fakturen. Ibland är dessutom varken melodiken, harmoniken eller rytmiken som *enskilda* parametrar särskilt pregnanta i det ljudande förloppet. Om inte utformningen av den musikaliska gestaltningen aktivt – och fortlöpande i det klingande skeendet – mejslar ut det som artisten finner vara angeläget och tonar ned det som befinner sig mindre angeläget, kommer helhetsintrycket sannolikt att upplevas som jämntjockt, blekt eller till och med blodfattigt. Men hans verk saknar varken uttryck eller temperament. Tvärtom finns i dem ofta både glöd, innerlighet, intensitet och – ibland i de senare verken – resignation eller förtvivlan. Men det är egenskaper som paradoxalt nog ibland kan döljas av satsens balanserade framtoning och skenbart ljumma yta. Detta kameleontiska, aningen undflyende, drag var lika påtagligt under hans egen tid som det är idag.

Som dirigent var Norman känd för att med små medel kunna framlocka drabbande uttryck, överväldigande klangrikedom och känslomässig

så högt inom teoriens område, att han med säker hand förmår beherrska alla kontrapunktiska vändningar och i synnerhet Fugans rikhaltiga kombinationer, ty, det är först igenom desse sednare exercitia, som kompositören lär sig att inom *denna Enhet* (Fugans grundidé) behandla motiverna uti de mest mån[g]faldiga nyanser – och detta är konstens ädlaste regel och dess högsta triumf! Unga tonsättare börja så gerna med att komponera Romanser och Visor utan att ana, att det är just denna genre som obemärkt drager dem in i manér och vissa formbildningar, hvilka sedermera icke sällan lägga väsendtliga hinder i vägen, när frågan gäller att komponera ett större musikstycke [...].” Enligt honom är det därför bättre ”att de använda sina ungdomskrafter på försök uti Sonat- Quartteller eller Simfonie-arbeten, än uti romancer och visor, ty igenom öfningar af förstnämnde slag får icke allenast fantasien ett mångsidigare spelrum, utan kompositören blir äfven småningom herre öfver den så kallade Satsen, och dessa fina förbindningsmedel hvarför utan intet större verk kan uppstå.” Se Franz Berwald, ”Några reflexioner öfver tidens unga kompositörer”, *Aftonbladet* 28/7 1845, s. 3.

intensitet hos orkestermusiker och sångare. Men motsvarande måttfullhet i notbilden hos de egna verken fick snarast en motsatt verkan. Som skribent och talare var han dessutom erkänd som en mästare i formuleringskonst.⁶¹³ I dessa sammanhang värderades, förutom hans humor, en ”stilistisk förmåga, poetisk framställning samt skarp blick och klart omdöme [...]”⁶¹⁴ Hans formuleringskonst i partituren erhöll däremot inte samma beundran, trots att notbilden var utformad med samma omsorg och professionalism som hans skrifter och tal. Med kännedom om hans yrkeserfarenheter – inte minst från musikedramatikens värld – och hans övergripande musikaliska ideal ter det sig dock högst otroligt att han skulle ha önskat känslomässigt ”objektiva” framföranden av sina verk. Men det krävdes – och krävs fortfarande – initierade gestaltningar från artisternas sida för att framlocka de drabbande uttryck som ofta finns latent bortom notbilden i hans musik.

3.5.5 ”En sådan ljuf sammansmältning af toner”

Vad Norman själv kände inför den bristande responsen från både publik och kritik har vi bara fragmentarisk kunskap om. Han var omvittnat anspråkslös i sin framtoning, men han visste också sitt värde i konstnärligt hänseende.⁶¹⁵ Ändå verkar han ha varit märkligt svag och överdrivet sårbar beträffande responsen på det egna musikskapandet. Inför framförandet av den då nykomponerade hymnen *Rosa rorans bonitatem* op. 45,⁶¹⁶ för den ovanliga besättningen mezzosopran, kör och orkester utan violiner, skriver Norman bittert till J. A. Josephson:

På den Concert som efter Påsk skall gifvas för välgörande ändamål och dervid [Nya] Harmoniska sällskapet lofvat sjunga kunde jag ju få ett lägligt tillfälle att få höra kompositionen sådan den nu är. Men jag har beslutat att *aldrig* mer sjelf gifva anledning

613 Signaturen H. 1885, s. 49.

614 Signaturen O. M-s. 7 mars 1910, s. 11.

615 Signaturen C. R. N. 1885, s. 121–22.

616 *Rosa rorans bonitatem*, Hymn till den heliga Birgitta af Nicolaus Hermanni, Biskop i Linköping, † 1391, op. 45. Trycktes i form av klaverutdrag (Stockholm: Julius Bagge 1878). Verket tillägnades ”Fru Olena Rabenius, f. Falkman”. Rabenius (1849–1928) var enligt Svenskt biografiskt lexikon en uppskattad konsertsångerska, i synnerhet under mitten av 1870-talet. Se Birgitta Lager, *Ida Olena Teresia Falkman (g. Rabenius)*, Svenskt biografiskt lexikon urn:sbl:15107, hämtad 2021-03-28.

till någon af mina sakers uppförande hvarken här eller annorstädes. En sådan behandling från kritikens sida som *jag* rönt har väl ingen svensk komponist af något så när rang fått underkasta sig utan att åtminstone en röst höjt sig mot orättvisan. Men – det är ju sant – jag är ju icke svensk komponist, utan anses som en lärd tysk [...].⁶¹⁷

Med sin utomordentligt starka position i svenskt musikliv kunde Norman ändå utan större svårighet ha marknadsfört sina kompositioner på ett kraftfullt sätt. I stället blev han påtagligt obenägen att verka för att få dem framförda. Detta berodde inte enbart på hans besvikelse över receptionen på dem. Valentin anger en möjlig orsak:

Fråga vi oss hvarför Norman icke blef mer uppskattad och hvarför hans tonskapelser under hans lifstid icke blefvo mera kända i ett land som vårt, hvilket dock har så få tonskalder att vara stolt öfver, så torde svaret kunna blifva [att han] med sitt slutna, flegmatiska lynne icke [var] den som förstod att själf göra sig gällande, och han försmådde att med den nutidsmakt tillhjälp, som heter reklam, söka fånga sina åhörarens sinnen.⁶¹⁸

Inte ens på direkt förfrågan var han böjd att dirigera sin egen musik:

Hans tillbakadragenhet kom honom att frukta för att vara eller ens synas påträngande, och han rent utaf tvekade ibland att framföra sina verk. 'Jag kan ju ej stå och dirigera mina egna arbeten' yttrade han en gång, då man bad honom att ånyo uppföra sin Essdursymfoni.⁶¹⁹

Samtidigt bidrog hans (över)känslighet till att han kunde ta mycket illa vid sig av både kritik och av upplevelsen av att vara ensam och bortglömd. Vid ett tillfälle på 1870-talet frågade barndomsvännen Ludvig Josephson hur Norman hade det. Normans svar blev: "Ack jag är så olycklig. Jag komponerar och komponerar.

617 Brev från Ludvig Norman till Jacob Axel Josephson 25 mars 1876, Uppsala universitetsbibliotek, Handskriftsavdelningen, Z 205 f:5. Detta var inte taget ur luften, för till samma adressat skickade Norman ett brev (utan angivande av datum) där han efter att beträffande sin musik ha tagit del av smickrande omdömen skrev: "Det gjorde mig framförallt ett nöje att nu, kanske för första gången här i landet, slippa höra att jag är 'tysk' eller 'lärd', hvaröfver jag visserligen ej skäms, men hvilket jag ändå till leda fått i mig." Se Brev till Jacob Axel Josephson, u.å., Z 205 f:5, Handskriftsavdelningen, Uppsala universitetsbibliotek.

618 Valentin 1916, skrivhäftet s. 22, den handskrivna texten (fram till "kunna blifva") övergår i en i häftet inklistrad del av ett tidningsurklipp utan identifikationsuppgifter.

619 Valentin 1916, s. 26.

Men ingen människa bryr sig om det.”⁶²⁰ Detta var nu inte helt sant. Flera av hans verk fick ett gott, om än inte så ofta ett översvallande mottagande. Men Normans upplevelse var symptomatisk för hans nedbrutenhet efter separationen från Wilma. Dysterheten fortsatte genom åren, och när Norman många år senare under en kurbehandling i Varberg skrev till vännen och musikförläggaren Julius Bagge utbrast han uppgiven: ”[D]e [...] som ifrå för att hålla mina kompositioner uppe och sporra mig till arbete genom sitt varma intresse, *dess* kunna jag *lätt* räkna [...]”.⁶²¹ Det var, av allt att döma, en riktig iakttagelse, för det var främst i egenskap av dirigent som han reservationslöst hyllades. Och det var med all säkerhet hans insatser som hovkapellmästare som låg bakom det osedvanligt stora antal människor som ville ta ett sista farväl av Norman några månader senare.

Ladugårdslands kyrka på Östermalm i Stockholm var fullsatt inför Normans begravning den 4 april 1885. Det var ”en af de högtidligaste sorgfester, som någonsin egt rum här i hufvudstaden [...] och stora menniskomassor hopade sig alltmer kring kyrkan”.⁶²² Under akten framfördes bland annat hans sorgmarsch till August Södermans minne, andantesatsen ur hans sista stråckkvartett i a-moll, framförd med stråkorkester, och hans motett *Jordens Oro Wiker* till text av Johan Olof Wallin. Alla tre verken kombinerar på ett osökt sätt Normans helgjutna sätt att skriva med en drabbande omedelbarhet i uttrycket. Och de gjorde ett stort intryck på åhörarna – även under hans livstid. Men beträffande flera av hans andra verk blev den musikaliska rikedom, komplexiteten i fakturen eller

620 Valentin 1916, i skrivhäfte s. 26. Samtidigt var Norman rädd för att få nedgörande recensioner, vilket framgår av hans brev till sin förra elev Elfrida Andréé inför en eventuell konsertturné så sent som i mars 1880: ”Jag har en viss panique för Göteborg: man er der temligen sträng. En sådan kritik som den öfver min Es dur Symfonie eller D durs Trio skrifs väl icke alla dagar öfver en komponist som dock levererat åtskilligt. Att de högtärade referenterne, hvar för sig, sedermera gjort mig excuser hör inte hit. Hafva de måhända skuddat stoffet af sina skor, alltid finns det väl andra i beredskap som skulle vilja gifva mig samma minnesbeta.” Se Ludvig Norman, brev från Ludvig Norman till Elfrida Andréé den 15 mars 1880, Andréé-Stenhammarsamlingen, Musik- och teaterbiblioteket, Stockholm.

621 Brev från Ludvig Norman till Julius Bagge daterat Warberg den 20 juni 1884, Statens Musikbibliotek, Brev, A 41:38. Julius Bagge (1844–1890) var musikförläggare och 1889 kamrerare vid Kungl. Musikaliska akademien. Han var vän till Norman och gav ut flera av dennes kompositioner på sitt musikförlag.

622 Utan uppgift om artikelförfattare, ”Normans Begravelse”, *Nordisk Musik-Tidende* nr 4 (april 1885), s. 57.

de kompositoriska subtiliteterna varken till fullo uppfattade eller uppskattade – även om hans tonsättargärning för det mesta bemöttes med stor respekt. Han var dock aldrig benägen att rucka på sina konstnärliga ideal för att underlätta receptionen av sin musik. På det personliga planet kunde priset bli högt för denna rakryggade hållning. Men i konstnärligt hänseende spelade andras åsikter en obetydlig roll. Hans visioner hade sitt ursprung någon helt annanstans:

Att höra musik i drömmen har alltid för mig haft ett stort behag. I verkligheten har jag aldrig funnit en sådan ljuf sammansmältning af toner, sådan renhet och precision, sådan rent af serafisk klang som i drömmen.⁶²³

3.6 En aspekt av personlighetens gåtfullhet: tourettesyndromet

Ludvig Norman blev en av portalfigurerna i sin tids svenska musikliv. Ändå är bilden av honom som person i många fall diffus och motsägelsefull. Det är lätt att rada upp hans storartade, mångfacetterade och i ett längre perspektiv inte sällan avgörande insatser för det svenska musiklivet. Men det som frapperar i de samtida skildringarna av honom är de till synes oförenliga ytterligheterna. Han framstår som radikal men konservativ, som dådkraftig men passiv, som stark men vek, som stridbar men feg, som suverän orkesterledare men samtidigt skygg för främmande människor. I detta egendomliga ”glapp” finns det något lockande att utforska.

Vem var han egentligen som människa? Vad finns kvar när man skalar bort den svassande retoriken i hyllnings- och minnestexter? Och hur framstår han i sina egna texter? Genom analys och syntetisering av samtida vittnesbörd – både hans egna och andras – framträder en delvis helt ny bild av Norman. Det är bilden av en genom tourettesyndromet och dess följdverkningar svårt plågad man.⁶²⁴

623 Norman 1888, ”En repetition till *Vattendragaren*” (Blad ur en musikers dagbok*. *Ur *Ludvig Normans* efterlämnade skrifter), s. 150.

624 Jag har tidigare framfört argument för att Norman led av Tourettes syndrom. Där beskriver jag för första gången Normans symptom som utslag av tourettesyndromet. Vissa delar av denna text har sin upprinnelse där. Se Tomas Löndahl, ”Makten att begära och tvånget att försaka. Tourettesyndromets betydelse för Ludvig Normans liv och verk.”, *Svensk tidskrift för musikforskning*, vol. 85 (2003), s. 45–57.

3.6.1 ”Tilltag i later och åtbörder”

Under den musikaliskt stimulerande och konstnärligt framgångsrika tiden i Leipzig började även mörka stråk uppenbara sig hos Norman. Genom hans brev hem till barndomsvännen Ludvig Josephson förstår vi att drag som dysterhet, vilja till isolering, rastlöshet och desperation börjar göra sig gällande. Och väl tillbaka i Stockholm blev det tydligt att det i Normans personlighet fanns två, delvis motstridiga, sidor. *Dels* den stora musikaliska begåvningen, som nu finslipats och utvecklats till professionellt artisteri och fördjupat konstnärskap, och som parade känsligheten och lidelsen med visionärt tänkande och dådkraft. *Dels* det udda, ibland nästan groteska beteendet samt tungsinnets, överkänsligheten, skyggheten, kitsligheten, rädslan för konfrontationer och den fysiska orörligheten.

Några få, men för oss belysande, vittnesbörd finns om denna förändringsprocess. Signaturen C. L. meddelar exempelvis följande iakttagelse rörande Normans personlighetsförändring:

Den musikaliska begåvningen [under barnåren] var hos honom lika anmärkningsvärd som hans stora liflighet. Den förra utvecklades och gjorde honom till en stor konstnär, men lifligheten märktes just icke i hans mannaår.⁶²⁵

Och från Leipzig skrev Norman till Josephson den 29 augusti 1848: ”Jag håller mig helst för mig sjelf, och vill icke skaffa mig många bekanta.”⁶²⁶ Detta beteende styrks av Wennerbergs kommentar i dagboken från resan till Leipzig tre år senare, i november 1851: ”På eft.-m. var jag tillsammans med Ludvig Norman, som nu i fyra år varit här och studerat på konservatorium. Han är mycket tystlåten.”⁶²⁷

Inbundenheten och dysterheten – trots goda vitsord från hans lärare och trots hans goda kontakter med framstående musikpersonligheter, tonsättarkolleger och förlag – tog sig ibland oroande proportioner. I ett brev till Josephson från den 14 maj 1849 bekände Norman:

625 C.L. 1885, s. 2.

626 Brev från Ludvig Norman till Ludvig Josephson den 29 augusti 1848, *Svensk Tidskrift för Musikforskning*, 1931, sid. 142–143, även Kungl. Biblioteket Stockholm samt L. Josephson u.å., band 1, s. 82.

627 Taube 1914, s. 36.

Jag har en tid varit så förtviflad att jag fattat ett beslut, som jag med Guds hjälp hoppas få realiseradt. Hvad jag under detta mitt första år härstädes utstått det hoppas jag icke mera få vidkännas.⁶²⁸

Och Josephson, som i barn- och ungdomsåren stod Norman mycket nära, ger oss denna märkliga bild:

Ludvig Norman var som gosse både skämtsam och allvarlig och hade tilltag i later och åtbörder, som väckte icke liten uppmärksamhet för dess komiska sidor. Han knep ibland plötsligt ihop ögonen och med frigjordt pekfinger å högra handen knäppte han sig i häftigt tempo på näsan, och med den andra handen knuten sprattlade han så fort han kunde med fingrarna. Därvid hoppade han jämfota och framkväste några fräsande läten genom näsan eller gommen. Än flög han fram med utbredda liksom flaxande armar, och så slutade han plötsligt med ett hjärtligt skratt. Sådan visade han sig dagligen, mest då han var särskildt glad eller sorgsen. Detta jämte andra originella yttringar räckte många år, ja, rätt långt in på hans konstnärsbana. Det kom såväl hans landsmän som främmande konstnärer att tro honom lida af en besvärlig nervös åkomma.⁶²⁹

Normans vän och kollega, operasångaren Carl Fredrik Lundqvist berättar om en resa till Dalarna som han och Norman genomförde 1873. Norman var då en mogen man, hyllad hovkapellmästare, far till två söner och en aktad samhällsmedborgare. I Gävle tog de ångslupen ut till havsbandet:

Norman roade sig ofta med att göra 'fula gubbar' åt droskkuskarna i Stockholm, samtidigt som han uttalade några meningslösa ord, 'heliohonkonken', 'Cimariosa med sin lilla blåsa', 'Sprängjan med sin klaviatur' m.m. [...]. Dessa grimaser och gubbar hade till slut blifvit en vana för Norman att göra, när som helst och åt hvem som helst. När 'ångslups-polett-Kallen' kom och uppbar afgiften gjorde Norman sin vanliga gubbe åt honom, men han förstod ej skämt utan blef högst indignerad och ond, och så snart Norman gått i land [...] skyndade han efter honom och skulle säkerligen, efter Normans egen utsago, gjort honom något obehag, om icke jag [...] hunnit fram just lagom för att afvärja det.⁶³⁰

Det som i unga år av omgivningen kunde ses som naturlig sprallighet eller en

628 Brev från Ludvig Norman till Ludvig Josephson den 14 maj 1849, manuskript, Kungl. Biblioteket, Stockholm.

629 Josephson, u.å., band 1 A, s. 14.

630 Lundqvist, 1908–1909, band 2, s. 57.

övergående utvecklingsfas kunde hos Norman i vuxen ålder uppenbarligen bli ett socialt problem.

Hans beteenden är enligt min mening egentligen symptom på det som idag benämns *tourettesyndromet* (eller Tourettes syndrom) och som är en ärftlig obalans i hjärnans kommunikationssystem.⁶³¹ Syndromet kastar ett förklarande ljus över hans framtoning. För att pröva min hypotes vände jag mig till professor Christopher Gillberg, vid den tiden verksam inom avdelningen för pediatrik vid Göteborgs universitet och en internationellt erkänd specialist på just tourettesyndromet.⁶³²

Enligt *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, utgiven av the American Psychiatric Association, definierar man idag tourettesyndromet på följande sätt:

En person har tveklöst tourettesyndrom om han före 18 års ålder och under längre tid än ett år har en kliniskt betydelsefull symptombild karakteriserad av kombinationen av flera dagligen förekommande motoriska tics och ett eller flera vokala tics.⁶³³

Symptomen växlar med åldern och varierar i intensitet och uttryck från en period till en annan. Gillberg skriver om dessa:

Det är vanligt att uppmärksamhetsbrist och överaktivitet dominerar i förskoleåldern och att tics inte börjar uppträda förrän under skolåren. Tvångsmässighet och tilläggsproblematik i form av andra psykiska störningar blir ofta märkbara eller slående först i tonåren eller unga vuxna år.⁶³⁴

631 Efter Georges Gilles de la Tourette, fransk neurolog som 1885 beskrev nio patienter med symptom typiska för denna åkomma.

632 Sedan 2010 leder han Gillbergcentrum vid Göteborgs universitet och är universitetssjukhusöverläkare vid Sahlgrenska universitetssjukhuset. Därtill är han aktiv över hela världen som gästprofessor och handledare. Efter att till honom ha skickat över kopior på brev och samtida vittnesbörd om Normans beteende, träffades vi den 20 augusti 2001 på hans tjänsterum i Göteborg där han gick igenom dessa dokument med mig.

633 *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, Fourth Edition, rev. ed., American Psychiatric Association, Washington D. C. 2000, den amerikanska psykiaterföreningens diagnosförteckning över psykiska avvikelser och utvecklingsstörningar. Se Christopher Gillberg, *Det hoppar och rycker i kroppen och själen. Om Tourettesyndromet och andra tillstånd hos barn, ungdomar och vuxna* (Stockholm: Studentlitteratur AB, 1999), s. 13–14, 151.

Här kan vi jämföra med signaturen C. L. som beskriver Norman som 5–6-åring: ”[...] en liten vacker pys med lifliga ögon och sprittande rörlighet, en liten bråkmakare, som icke lång stund kunde hålla sig stilla.”⁶³⁵

Vad är då tics? Enligt *International Classification of Diseases and Disorders*, Världshälsoorganisationens (WHO) förteckning över medicinska diagnoser, kan tics definieras som ofrivilliga, snabba, återkommande, icke-rytmiska muskelrörelser eller plötsliga ljud utan uppenbart syfte.⁶³⁶ De upplevs som oemotståndliga men kan vanligen undertryckas för kortare eller längre stunder. Ticsens omfattning och intensitet kan påverkas av personens psykiska och fysiska tillstånd, och de förvärras av stress, avslappning, kyla, värme, uttröttnings, uttråkning samt infektioner.⁶³⁷ Orsakerna bakom dem är ännu inte helt klarlagda, och så sent som på 1970-talet feldiagnosticerades många uppenbara fall. Men en avgörande betydelse har ärftliga faktorer som påverkar nervsystemets olika delar.⁶³⁸

Tics delas in i olika undergrupper beroende på typ och komplexitetsgrad.⁶³⁹ Exempel på vanliga *motoriska tics* är blinkningar, huvudkast, skulderryckningar och ansiktsgrimaser. Komplexa motoriska tics kan bestå i hoppande, springande, slag mot den egna kroppen, groteska motoriska rörelser, bitande på kläder och beröring av egna könsdelar. Grova motoriska tics avtar med åldern, men mindre tics finns alltid kvar.

Vanliga *vokala tics* kan yttra sig som harklingar, smackningar, smaskande läten, fnysningar, hummanden och rapljud. Komplexa vokala tics kan exempelvis vara stereotypt upprepade fraser (palali), upprepande av ljud, ord eller

634 Gillberg 1999, s. 36.

635 C.L. 1885, s. 2.

636 *International Classification of Diseases and Disorders, Tenth Edition*, World Health Organization, Genève 1992, Världshälsoorganisationens – WHO – förteckning över medicinska (inklusive psykiatriska) diagnoser. Se Gillberg 1999, s. 15, 152.

637 Gillberg 1999, s. 27.

638 Ruth Dowling Bruun & Cathy L. Budman, “The Course and Prognosis of Tourette Syndrome”, i *Neurologic Clinics of North America*, vol. 15, nr 2, 1997, [https://doi.org/10.1016/S0733-8619\(05\)70313-3](https://doi.org/10.1016/S0733-8619(05)70313-3), s. 291 ff. [hämtad 3/2 2017].

639 Gillberg 1999, s. 26–32.

fraser som andra sagt (ekolali) samt tirader av socialt oacceptabla eller obscena ord (koprolali). Alliterationer – det vill säga begynnelse- och insprängda rim är vanligt förekommande. Motoriska och vokala tics kan förekomma var för sig eller kombinerade på ett komplext sätt. Gillberg ger exempel på det senare: ”mannen som först rynkar näsan, sniffar in lite luft, plötsligt och till synes ogenerat tar sig i skrevet och därefter grymtar lätt för att sedan vissla.”⁶⁴⁰

3.6.2 ”Emedan jag, af sjukdom, icke varit mycket med”.

Samtida vittnesbörd i ny läsning.

Vi har ju redan sett att Norman uppvisade kombinerade tics både i tonåren och som mogen man. Men det fanns hos honom också andra, rikligt manifesterade, tecken som är typiska för Tourettes syndrom och som många gånger kan vara mer handikappande än ticsen.⁶⁴¹ Enligt Gillberg är det inte ovanligt att ådra sig värk i ansikte, nacke eller huvud, eller att bli orolig och deprimerad på grund av tvångstankar eller tvångshandlingar för att försöka kontrollera sina symptom.⁶⁴² Och migrän är vanligt förekommande.⁶⁴³ Sömnproblem och ökat sömnbehov kan också uppträda.⁶⁴⁴ I svåra fall verkar alkoholmissbruk kraftigt överrepresenterat.⁶⁴⁵ Många personer med tourettesyndrom brister dessutom i empatiskt engagemang och har ofta en förkärlek för att reta andra.⁶⁴⁶ Samtidigt är tecken på depression dubbelt så vanligt förekommande hos tourettepatienter som hos befolkningen i genomsnitt.⁶⁴⁷

640 Gillberg 1999, s. 32.

641 Gillberg 1999, s. 50.

642 Gillberg 1999, s. 35.

643 Gillberg 1999, s. 57.

644 Gillberg 1999, s. 43, 57.

645 Gillberg 1999, s. 49.

646 Gillberg 1999, s. 47, 38.

647 Gillberg 1999, s. 56.

Helt klart är att Normans hälsa var klen, särskilt under senare år.⁶⁴⁸ Många gånger fick han lämna återbud till kvällens föreställning, inte sällan med kort varsel. Flera gånger beskriver han då en speciell slags huvudvärk, bland annat i två brev till intendenten (från 1883 direktören) vid Kongl. Stora Theatern, Anders Willman. Dels i ett odaterat brev: ”Jag lider sedan någon tid af en gemen reumatisk hufvudvärk som ofta gör mig aldeles oduglig att tänka och arbeta.”⁶⁴⁹ Dels i ett brev från 1883: ”Jag lider så svårt af reumatisk värk i hufvudet och tänderna att all sömn dag eller natt ej förunnas mig.”⁶⁵⁰ Denna kraftigt begränsande åkomma plågades han uppenbarligen av också som ung man. För i ett brev från 1856 till vännen Söderman förklarar han då att han har fått hålla sig hemma en tid ”emedan jag, af sjukdom, icke varit mycket med. Jag har nemligen varit förlamad i ansigtet af reumatism, och är det ännu.”⁶⁵¹ Det är naturligtvis omöjligt att idag veta exakt vad Norman led av i dessa stunder, men det är inte alltför långsökt att gissa på svår migrän. Värken skulle då i många fall kunna vara en följd av Normans försök att med tvång motverka sin bristande impuls kontroll, det vill säga sina tics.

Normans förhållande till sömn var komplicerat. Han berättar följande i ett brev Bagge 1884: ”Sömnlösheten hvaraf jag i Stockholm länge lidit, fortfar [...]”⁶⁵² Samtidigt var hans benägenhet att falla i sömn mitt på dagen något

648 Men även som nybliven hovkapellmästare var han uppenbarligen ofta sjuk, vilket bland annat ett brev från Ludvig Josephson till brodern Jacob Axel Josephson vittnar om: ”Hvad säger du om, att L. Norman är så ofta krasslig? Men han har återigen varit mycket sjuk och sängliggande, så att [Friedrich von Flotows opera] *Martha* måst gifvas under Randels ledning. Du kan väl tänka dig, att det alltså gått så godt som på tok.” Se Brev från Ludvig Josephson till Jacob Axel Josephson daterat den 9 december 1861, Z 205 f:4, Handskrifts-avdelningen, Uppsala universitetsbibliotek.

649 Brev från Norman till Anders Willman, u.å., manuskript, Wi 17:724, Statens Musikbibliotek, Stockholm. Anders Willman (1834–1898) var bassångare, från 1859 engagerad vid Kongl. Theatern i Stockholm, intendent där 1881 och direktör 1883–1888.

650 Brev från Norman till Anders Willman den 26 december 1883, manuskript, Wi 17:731, Statens Musikbibliotek, Stockholm.

651 Brev från Norman till August Söderman den 13 januari 1856, Sö 6:218, Statens Musikbibliotek, Stockholm.

652 Brev till Julius Bagge den 11 juni 1884, Statens Musikbibliotek, Stockholm.

som många uppmärksammade.⁶⁵³ Vännen och kollegan Frans Hedberg beskriver till och med i sin minnesskrift över Norman att dennes ”slummerarier” var välkända bland vänner och bekanta.⁶⁵⁴ Ibland verkar Normans trötthet under senare år även ha påverkat musicerandet: ”[H]an är förresten dåsig och sömning mer än vanligt och tempi bli allt långsammare i operorna.”⁶⁵⁵

Normans bruk av alkohol finns omnämnt i några källor. Vilken omfattning det hade, sett i ett större perspektiv, är svårt att bedöma, men ett troligt skäl till hans dryckesvanor är att alkohol dämpar symptomen vid Tourettes syndrom.⁶⁵⁶ Den kan alltså ha hjälpt honom att för stunden slippa de värsta yttringarna av sin åkomma. Men det fanns också en vitt utbredd dryckeskultur under Normans tid. Inte minst krogbesöken efter föreställningarna på teatern och de otaliga festerna vid sammankomsterna inom ordnar och andra sammanlutningar stimulerade till rikligt intagande av öl och brännvin. Och Josephson berättar livfullt om öklubben ”Fällan”, som stiftats av umgängesvänner bland de manliga artisterna vid Kongl. Stora Theatern.⁶⁵⁷ Och ett ”omvänt” belägg för effekterna av Normans alkoholintag utgör Johannes Elmblads brevkort till Richard Andersson: ”Norman är i dag inkommen (ej drucken) och kommer i morgon kl. 3 till middags.”⁶⁵⁸

Att Norman tog skada av sitt drickande finns det belägg för:

653 Se även Adolf Hellanders beskrivning i kap. 3.5.

654 Hedberg, 1886, s. 21.

655 Brev från Fredrika Stenhammar till sin syster Elfrida Andrée den 7 april 1879, i Stenhammar 1958, s. 161.

656 Mary M. Robertson & Simon Baron-Cohen, *Tourette Syndrome. The Facts* (Oxford: Oxford University Press, 1998), s. 22.

657 Ludvig Josephson u.å., band 7, s. 122.

658 Brevkort från Johannes Elmblad till Richard Andersson, Berlin 4 juni 1880, i Statens Musik- och teaterbibliotek Stockholm, Richard Anderssons samling, R. A-n, 4:136. Johannes Elmblad (1853–1910) var operasångare och regissör, Richard Andersson (1851–1918) var pianist (pianoelev till Norman), pedagog och tonsättare.

Jag ser af bref från Franz Neruda [...] att Norman blifvit sjuk och ej kunnat dirigera – Är han bättre igen?⁶⁵⁹ – Kan ej någon människa vaka öfver honom att han ej dricker öl vidare, som ju är hans förderf?⁶⁶⁰

Ytterligare fakta förstärker dessutom bilden av att Norman var mer än en ”normalkonsument” av alkoholhaltiga drycker. I ett odaterat brev till Söderman klagar han över ”en för mig aldeles ny sjukdom neml. rosen i venstra benet”,⁶⁶¹ vilket enligt Gillberg är en typisk åkomma hos alkoholister.⁶⁶² Och i *Kongl. Hof-församlingens Död- och Begravningsbok* år 1875–94 framgår det att dödsorsaken var ”Primär: Cor adiposum” samt ”Sekundär: Hydrops”, vilket översatt till svenska betyder att Norman dog av så kallat fetthjärta och ödem.⁶⁶³ Detta är vanliga komplikationer hos alkoholister.

Lättkränktheten verkar vara ett typiskt drag hos Norman. Han tog ofta mycket illa vid sig av kritik och blev inte sällan upprörd även över småsaker, vilka han upplevde som stora oförrätter. Å andra sidan kunde han själv roa sig med att reta andra, och då vara både vasst ironisk och ganska okänslig på ett sätt som kunde upplevas som en brist på empati: ”Olyckan med Norman är att han är i så hög grad egoist som man gärna kan vara och därför blir han till slut ledsen vid hela världen och sig själv.”⁶⁶⁴

Ibland kunde beteendet få allvarigare följder. Ett exempel är hans långvariga pikande av operakollegan och tonsättaren Söderman, bland annat för dennes framgångar med *Ett bondbröllop*. Under en repetition av fjärde akten i Verdis *La traviata*, där Söderman ledde musiken bakom scenen, avbröt Norman

659 Franz Neruda var bror till Normans hustru Wilhelmina.

660 Brev från Jacob Axel Josephson till sin bror Ludvig, u.å., Kungliga biblioteket Stockholm, Ep. J. 5. Ludvig Josephson var Normans barndomsvän och senare kollega vid Kongl. Theatern/Kongl. Stora Theatern.

661 Brev från Norman till August Söderman, u.å., manuskript, Statens Musikbibliotek, Stockholm.

662 Gillbergs bedömning under vårt samtal i Göteborg 2002.

663 Kongl. Hof-församlingens Död- och Begravningsbok år 1875–1894, Stadsarkivet, Stockholm.

664 Brev från Fredrika Stenhammar till sin syster Elfrida Andrée den 7 april 1879. Se Stenhammar 1958, sid. 161.

spelet och klagade upprört över ett för snabbt tempo. Detta blev för Söderman droppen som fick bågaren att rinna över, och efter repetitionen bröt han samman. Enligt Lundqvists *Minnen och anteckningar* var det han som vid ett senare tillfälle lyckades få de båda kollegerna att försonas.⁶⁶⁵ Men Norman hade redan dagen efter incidenten skickat ett brev där han bad om ursäkt för sin bryska ton:

[J]ag måste hafva förgått mig, hvilket annars icke brukar vara *min* sak [...] Att, i de stora sorger och bekymmer jag nu en lång tid har haft jag råkat i opposition till flera *medelmättiga musici* här i Stockholm, lägger jag ej mycket på hjertat; men de *betydande musici*, till hvilka jag i *främsta rummet* räknar dig, *deras* aktning ville jag bibehålla.⁶⁶⁶

Samtidigt som Normans okänsliga pikande väl inte med nödvändighet behöves anses vara ett uppseendeväckande onormalt beteende – i synnerhet inte under arbetet i ett operahus där schismer och dispyter ofta kan uppstå – kan det i ljuset av de övriga symptomen ändå vara en del av sjukdomsbilden. Enligt Gillberg har många av hans patienter med Tourettesyndrom en förkärlek för att reta andra.⁶⁶⁷

En tydlig illustration av Normans bristande empatiska engagemang finner vi i barndomskamraten C. L.:s skildring av den sextonårige Normans reaktion inför 1848 års oroligheter i Stockholm:

En afton i mars 1848 mötte jag honom på Stadssmedjegatan. Gevärsskott smattrade. Man sköt bredvid, i Storkyrkobrinken. Det var upplopp i staden, således ganska oroligt, till och med hemskt, men Ludvig Norman kom lika glad och smågnolande. Jag talade om aftonens tilldragelser, om att man icke borde våga sig fram till brinken. Ludvig Norman bekymrade sig icke det ringaste om tumultet. För hvarje gevärsskott gnolade han ännu muntrare. Hvad angick det honom att man ställt till upplopp och att soldaterna gäfvo eld på folket! Han talade om att han skulle resa tidigt följande morgon och fara till Moscheles i Leipzig. Aldrig hade jag då hört talas om någon Moscheles, och det fann Ludvig Norman oerhördt och hånade mig för min okunnighet, men jag tyckte att han var bra lättsinnig som kunde tänka på annat än gevärsskotten.⁶⁶⁸

665 Lundqvist 1908–1909 band 1, s. 215.

666 Brev från Ludvig Norman till August Söderman daterat 18 oktober 1870, Sö 6:222, Statens Musik- och teaterbibliotek Stockholm, Handskrif.

667 Gillberg 1999, s. 38.

668 Signaturen C.L.1885, s. 2.

Bakgrunden var dramatisk. Efter blodiga strider på Paris gator i februari 1848 tvingades kung Ludvig Filip I att avgå. Händelserna utlöste en kedjereaktion i många europeiska städer. Olof Immanuel Fåhraeus berättar att dessa oroligheter var ”vida mer än tillfälliga folkupplopp. De voro planmässigt anlagda i ändamål att organisera folkens sjelfstyrelse på ruinerna af de gamla statsbyggnaderna.”⁶⁶⁹ Den 18 mars utbröt oroligheter även i Stockholm. Från Brunkebergstorg drog uppretade folkmassor fram medan de ropade slagord om ”republik, allmänna val och näringsfrihetens avskaffande”.⁶⁷⁰ Enligt Fåhraeus var ”de improviserade bedrifterna vid detta tillfälle [...] skrål, stenkastning, fönsterinslagning, angrepp och förgripelser emot militärvakter och polisbetjening”.⁶⁷¹ Men det fanns även andra undertoner: ”Antisemitismen var mycket utbildad. När det Stockholmska lilla samhället [...] var upprördt, tog det sämre folket (pack och busar) sig alltid för att uppsöka de gator och gränder der de viste judar bodde, för att med hot och stenkastning oroa de skrämda qvinnorna och barnen. Jag minns hur under de s.k. marsdagarna 1848 [...] man hotande drog förbi eller belägrade några kvarter i staden inom broarna, der många jedefamiljer bodde.”⁶⁷² Ordningmakten förhöll sig till en början avvaktande: ”Den dag, då oväsendet utbröt, ådagalade de utkommenderade trupperna länge nog, ehuru fler, både af befäl och manskap äfvensom af polistjenstemännen, genom stenkastningarna svårt sårades, en så orubblig återhållsamhet, att det skäligen föranledde undran, om garnisonen under sådana förhållanden icke hade annan bestämmelse än att tålmodigt låta stena sig.”⁶⁷³ Men när protesterna fortsatte dagen därpå, och dessutom urartade, lät Kung Oscar I utkommendera trupper

669 Olof Immanuel Fåhraeus, *Skildringar ur det offentliga lifvet* (Stockholm: P. A. Norstedt & Söners Förlag, 1880), sid. 248. Fåhraeus (1796–1884) var ämbetsman med flera framträdande positioner under sin yrkesbana. Bland annat var han landshövding och civilminister.

670 Olle Larsson & Andreas Marklund, *Svensk historia* (Lund: Historiska media, 2015), s. 256. I mail till mig från den 18 januari 2022 har Andreas Marklund berättat att motståndet inför näringsfrihetens införande i Sverige (som inleddes redan 1846 och som slutfördes 1864) bottnade i att denna förändring hotade det traditionella skråväsendet.

671 Fåhraeus 1880, s. 249.

672 L. Josephson u.å., band 1, s. 42.

673 Fåhraeus 1880, s. 252.

för att skingra orosmakarna. Resultatet av deras gevärssalvor och kavalleri-chocker blev att 18 personer avled på plats och att ännu fler svårt skadade avled senare.⁶⁷⁴ Det var sannolikt dessa gevärsskott den 19 mars som Norman och signaturen C. L. hörde.

Normans sista femton år präglades till stor del av hans depressiva sinnelag och hans genuina livströtthet. Efter beslutet att ta sitt liv och inför genomförandet av – det i sista stund förhindrade – självmordet skrev han till Thunman:

Min mångårigt beprövade vän!

Jag har ej längre kunnat bära de oerhörda lidanden och sorgen som de sista månaderna tryckt mig. Jag har tagit det förtviflade, men *enda möjliga* beslut att förkorta mitt lif – ty jag stod *hennes* lycka i vägen. Jag tackar Dig för de många trofasta bevis på Din tillgifvenhet för mig. – Som ett bevis på min tacksamhet därför beder jag Dig att ordna mina papper, och gemensamt med vännen Lindroth katalogisera och på *ett ställe* förvara mina manuskript, hvilka ligga kringströdda öfverallt i rummen. Jag hade önskat lefva till dess jag hunnit fullända flera af dem – men jag kan ej vänta. *Hemlighåll detta brefvets innehåll* tills Du genom ett nytt underrättas om *hvar* jag utfört mitt beslut. – Kalla mig ej feg; för mig finns ingen lycka mer på jorden, och de små barnen skola ej anklaga mig. – Afvakta ännu ett bref. Lef väl. Din olycklige Ludvig Norman.⁶⁷⁵

Tre år senare kom Edvard Grieg (1843–1907) på besök till Stockholm och träffade då även Norman. Dennes sorgsna sinnestillstånd berörde honom djupt:

674 Larsson & Marklund 2015, s. 256.

675 Brev från Norman till Herman Thunman (1827–1884) den 2 december 1870, manuskript, Musikmuseet, Stockholm. Thunman var kamrer samt under en period också musikrecensent i Stockholms Dagblad. Enligt en osignerad konsertrecension i Svensk Musiktidning den 1 mars 1887 från ”Tor Aulins och Berndt Carlsons 2:a kammarmusiksoiré” i Vetenskapsakademien den 19 februari inleddes konserten med Normans ”näst sista arbete, Stråkkvartett op. 65 A-moll skrifven några månader före hans död *till minne af hans aflidne barndomsvän Herman Thunman* [min kursivering]” [...]. ”Denna kvartett hör onekligen till Normans bästa arbeten och vittnar i alla sina delar om frisk inspiration, djup känsla och mästerlig formbehandling.” Se ”Från Scenen och Konsertsalen”, osignerad recension, *Svensk Musiktidning* den 1 mars 1887, s. 38.

”Vännen Lindroth” var violinisten och tonsättaren Adolf Fredrik Lindroth (1824–1895). Han var hovkapellist, ledamot av Kungl. Musikaliska akademien och medlem i Mazerska kvartettsällskapet. Norman tillägnade honom sin violasonat i g-moll op. 32 från 1869.

Kun afskeden var trist. Og det samme var den første Aften hos Norman, skjønt også den var fuld af Poesi. Men den viste mig, hvad jeg ikke vilde tro, at han er en ensom Forladt [øvergivnen] i sit Hjem, og det var det, der virkede så ubeskrivelig vemodigt.⁶⁷⁶

Normans uppgivenhet och livsleda kom under senare år ofta till uttryck i brev till vännerna. Till Fredrika Stenhammar skrev Norman exempelvis 1874 angående sin sångcykel *Waldlieder* op. 31 från 1867 att ”dessa sånger påminna mig om den tid då jag ännu var lycklig. Som Du vet är denna tid längesedan förbi.”⁶⁷⁷ Och om stråkkvintetten i c-moll op. 35 från 1870 skrev han 1875 till Grieg att den ”är ett tendensstycke och slutar i förtviflan liksom hela mitt lif”.⁶⁷⁸ Ett år innan Norman gick bort verkar hans livströtthet ha övergått till ren dödslängtan: ”Jag längtar nu ifrån den stora hufvudstaden och önskar lefva mina återstående dagar, hvilka troligen och lyckligtvis ej blifva så många, i ett litet samhälle i Sverige.”⁶⁷⁹

Gillberg har läst igenom de samtida skildringarna som jag i detta avsnitt har redogjort för, liksom mina utdrag ur Normans och andras brev. Och under vårt samtal i Göteborg 2001 framförde han som sin professionella åsikt att Norman med mycket stor sannolikhet uppvisar symptom typiska för tourettesyndromet.

3.6.3 Personligheten i ett nytt ljus

Nu kan vi lägga bilden av Norman som den driftige, begåvade och självsäkre centralgestalten i det svenska musiklivet över bilden av den genom tourette-syndromet plågade och sjuke Norman. Och då stämmer plötsligt de skenbart motsägelsefulla vittnesbörderna om honom! Hans glansfulla karriär störs ständigt av sjukdomen och dess följdverkningar. Tjänsten som hovkapellmästare medför dramatiskt utökade kontakter med andra människor och utvidgade

676 Edvard Grieg, Brev till Ida och Ossian Åqvist den 26 januari 1873, i *Edvard Grieg. Brev i utvalg 1862–1907*, Bind II, red. Finn Benestad (Oslo: Aschehoug, 1998), s. 447.

677 Brev från Norman till Fredrika Stenhammar den 20 oktober 1874, manuskript, Statens Musikbibliotek, Stockholm.

678 Brev från Norman till Edvard Grieg den 26 april 1875, Manuskript, Det offentlige Bibliotek, Bergen.

679 Brev från Norman till Elfrida Andrée den 3 januari 1884, manuskript, Statens Musikbibliotek, Stockholm.

sociala skyldigheter. Svårigheterna att som offentlig person kunna gå undan eller att momentant försöka undertrycka de socialt oacceptabla impulserna ökar i takt med att hans position förstärks. Och eftersom starka sinnestörelser och stress påverkade symptomen negativt, gällde det alltså att till varje pris hålla sig lugn, att inte låta sig hetsas till upprörda känslouttryck, för att undvika att drabbas av opassande beteende. Om detta finns det olika vittnesbörd där Norman kallas loj, passiv eller till och med feg. Sångaren Carl Fredrik Lundqvist ("Lunkan") – som enligt egen utsago under 1870-talet umgicks dagligen med honom – uttrycker det så:

Man förebrådde honom, måhända icke utan skäl, att han icke tillräckligt gjorde sin åsikt gällande just då den som bäst behöfdes och då han därigenom kunnat förhindra åtgärder som voro skadliga för den institution han tjänade, med ett ord att han var för passiv. Är detta klander befogadt, därom vill jag ej yttra mig, så är det för den som kände honom, äfven förklarligt. Norman var nämligen ingen stridens man, hela hans väsen, hans konstnärskap, hans själsodling bar prägel av *ädel* och *harmonisk förnämbhet*. Under alla de år jag kände honom såg jag honom aldrig häftig, uppbrusande – något som inom konstnärsvärlden annars är så vanligt – nej, Norman var alltid lugn som en *Jupiter*; ingen kunde rubba honom ur jämvikten.⁶⁸⁰

Om Normans kapacitet som dirigent formulerade sig Lindgren på följande sätt:

Med Foroni kan Norman väl icke jämföras i förmågan att i kapellets prestationer ingjuta [...] sjudande eld, fart och inspiration. Men hvad beträffar korrekthet, detaljarbete, energi och pietet mot verk från de mest skilda skolor, har hofkapellet under Normans ledning ej förlorat sitt anseende för att fortfarande vara ett bland de bättre i Europa. Hans adertonåriga verksamhet vid vår k. lyriska scen innesluter ock [...] en af dennas glansperioder, särskildt på 60- och början på 70-talet, innan en olycklig teaterledning hunnit altför mycket urarta och rubba vad en Bonde och Stedingk grundlagt. [Knut Bonde var operachef under perioden 1852–56 och Eugène von Stedingk under perioden 1861–66].⁶⁸¹

Och Hedberg uttrycker sig på detta vis:

Under den tid han [Norman] med säker och lugn hand förde taktstafven inom Gustaf den tredjes sånggudinetempel, ledde han hofkapellet till en höjd som [...] till

680 Lundqvist 1908–1909, band 1, s. 205.

681 Lindgren 1882, s. 138.

kvaliteten satte det i jernhöjd med de bästa utländska [...].⁶⁸²

Men trots sina högt skattade insatser som opera- och konsertdirigent plågades Norman av inre tvivel och en förtärande frustration. I ett brev från den 24 maj 1870 till af Edholm skriver Norman öppet om sina tankar. Han berättar att hans läkare har rått honom att av hälsoskäl omedelbart avsäga sig sin befattning som hovkapellmästare. Och han kompletterar läkarbeskedet med en skakande redogörelse för sin egen syn på den utifrån sett framgångsrika karriären vid Kongl. Stora Theatern:

Af allt detta skulle nu synas, antaget att jag följer hans ordinationer, som borde jag afgå från det kapellmästariat jag i nära 9 års tid innehaft, och för hvilket jag, strängt taget, aldrig haft böjelse, temperament, eller, med få undantag, konstnärlig satisfaction. Existensen var vid mitt tillträdande af denna plats den lockelse som förmådde mig att antaga densamma. Det har visat sig att denna existens äfven börjat blifva osäker, då jag nu [i] 3 års tid efter hvarandra blifvit af Kgl. Theaterdirectionen uppsagd, och icke förmått utröna hvarför. Min pligt har jag, efter bästa öfvertygelse och förmåga, alltid sökt uppfylla, men det har ofta gjort mig ondt att jag, mången gång i allra sista stund, nödgats anmoda mitt substitut att intaga min plats, allt för den sjuklighet som anfäktat mig. Min ställning har alltså emellanåt varit för mig mycket plågsam, och äfven för att få slut på denna plåga vore jag sinnad att afgå [...].⁶⁸³

Giftermålet som efter några få år utmynnar i en separation mellan makarna, förstärker det depressiva drag som redan förut fanns hos Norman.⁶⁸⁴ Wilma lämnar honom och Sverige och tar med sig hans två älskade små söner. Sjukdomar och sömnlöshet tilltar. Tendensen att dra sig undan noteras av hans omgivning och tolkas av vänner som ett behov av stillhet. Av andra kan det ses som bristande engagemang eller rentav feighet. Den press som det innebär för honom att umgås med främmande människor får honom att i många fall dra sig undan eller att framställa sig som butter och vresig. I större sällskap vill han

682 Hedberg 1886, s. 14.

683 Brev från Norman till Erik af Edholm den 24 maj 1870, af Edholms samling, E:7, Stockholms Stadsarkiv. I själva verket kom Norman att fortsätta som hovkapellmästare till 1879, då han enligt Lindgren avsåg sig allt operaarbete, men fortsatte att leda de populära symfonikonserterna med Hovkapellet samt Musikföreningens konserter. Se Lindgren 1882, s. 137–138.

684 Se även kap. 3.4.8.

helst sitta lite vid sidan av så att han inte ständigt skall behöva bli observerad. Hedberg skriver inkännande om detta. Här följer tre exempel:

Kroppsligt var han i allmänhet trög, och han rörde sig inte gerna; men från det hörn der han slog sig ned, gnistrade ofta nog ett helt raketbatteri af glada infall, när han trufdes och man icke allt för mycket låtsade om honom.⁶⁸⁵

Man behöfde tid för att komma underfund med hans inåtvända natur och hans tysta och skygga väsen; och man behöfde tid för att studera honom, just därför att innehållet var så rikt och ytan så sluten.⁶⁸⁶

Mycket af det sköna han alstrat hade säkert sin rot i det andliga arbete hvarmed han måste söka återställa jemvigten mellan sin inre åstundan och sina yttre förpligtelser.⁶⁸⁷

Just denna strävan efter måttfullhet, balans och harmoni (motsatsen till den bristande impulskontrollen med störande och avbrytande tics) kan vara av betydelse för att komma underfund med Norman som människa, och den har möjligen också betydelse för en – generellt sett – djupare förståelse av hans musik. I skärningspunkten mellan det han var mäktig i musikaliskt hänseende och de spänningar och frustrationer som sjukdomen och dess följdverkningar orsakade, förändrades med tiden delvis karaktären på hans musik. Han brydde sig genom sin tilltagande isolering allt mindre om musikaliska impulser utifrån och om receptionen av de egna verken. Sjukdomen fick honom att vända sig från världen, och han fördjupade i stället tonspråket genom att alltmer orientera sig mot en inre exil. Musiken utvecklades nu från att ha varit omedelbar och självsäker till att bli mörkare och mer inåtvänd.

685 Hedberg 1886, s. 20.

686 Hedberg 1886, s. 20.

687 Hedberg 1886, s. 11. Ännu en aspekt av Normans motsägelsefulla natur framgår av ett brev från Johannes Elmlblad till Richard Andersson efter ett besök av Norman: ”ett barn är han – trots sitt stora vetande”. Se brev från Johannes Elmlblad till Richard Andersson daterat Berlin den 3 december 1875, Richard Anderssons samling, R. A-n 24:1200, Musik- och teaterbiblioteket, Stockholm.

3.6.4 Konstnärliga implikationer

Kunskapen om hur Norman påverkades av sin sjukdom ger oss en fördjupad bild av personligheten bakom musiken. Den ständiga risken för oönskade och ostoppbara impulser på grund av tourettesyndromet säger visserligen ingenting om Normans intentioner i konstnärligt hänseende beträffande enskilda verk, men den kan ge viss relief åt den allmänna utformningen av hans musikaliska material. Den långspunna melodiken och den intrikata sammanflätningen av stämmorna i framförallt de senare verken är kännetecknande för detta sätt att komponera. Där kombineras den romantiska föreställningen om musikens organiska utveckling med Normans egen benägenhet och skicklighet att med raffinerade medel utveckla komplexa tonstrukturer. Skillnaderna mellan ett tema och de beledsagande stämmorna är i dessa verk inte alltid påtaglig, vilket medför att det ibland kan vara problematiskt för artister i ett flerstämmigt skeende, såväl att orientera sig i den egna stämman som att finna sin roll i det pågående samspelet där rollerna oupphörligt fluktuerar och där balanserings-avväganden därför måste göras kontinuerligt.

Komplexiteten manifesterar sig ofta genom att de olika stämmorna utvecklar sig melodiskt i ett intrikat och långlinjigt samspel med varandra. Kontinuiteten i den melodiska rörelsen förstärks genom harmoniken och den ofta sinnrika stämföringen. Detta i kombination med de vanligt förekommande sömlösa övergångarna, såväl mellan fraserna som mellan motiven och deras fortspinningar samt mellan perioderna, kan skapa en känsla av ett närmast oändligt samtidigt pågående i de olika stämmorna.

Även om musiken i dessa fall rent schematiskt skulle kunna indelas i mindre perioder, är det *storperiodiken* – vars utformning styrs av det långlinjiga skrivsättet – som ger karaktär åt det musikaliska fortskridandet. Ett exempel på detta sätt att komponera är den andra satsen – *Andante espressivo* – ur pianotriön i h-moll op. 38 från 1871–1872. Temat uppträder här först i violinen under åtta takter innan melodiken i denna stämma rör sig vidare. Men att höra temat utan cello- och pianostämmornas samtidiga rörelser ger ett märkligt och lite vagt intryck, för melodin är intimt sammanvävd med dessa. Och det är just genom denna samverkan mellan de tre stämmornas olika parametrar som ett drabbande uttryck kan skapas i det klingande skeendet. I takt 9 tar cellon över temat, men typiskt nog skiljer sig violinstämmans melodik härifrån i karaktärs-mässigt hänseende inte särskilt mycket från de första åtta takterna. Hela satsen är komponerad på detta sammanflätade vis. Tematikens aningen kameleontiska

– men absolut inte neutrala – karakteristika underlättar det musikaliska flödet i genomföringsarbetet. Även om melodiken som sådan inte i förstone verkar särskilt pregnant, har de musikaliska parametrarnas samlade interaktion i de tre stämmorna en enorm uttryckspotential som med en initierad gestaltning kan fås att framträda.

Andante espressivo.

p con anima *mf*

molto crescendo *molto crescendo* *p*

mf *con espressione*

crescendo - *p dolce*

M. K. 82

Trio (N:o 2, H Moll) för piano, violin och violoncell af Ludvig Norman op. 38, utgiven av Musikaliska Konstföreningen, Stockholm 1911.

Ett annorlunda exempel på långlinjighet utgörs av expositionen i den första satsen – Allegro – ur Normans andra symfoni i Ess-dur op. 40 från 1871. Här är tematiken pregnant genom karaktären hos de ingående motiven, men i melodiskt hänseende är huvudtemat ingenting avrundat eller avslutat. Dess melodi svingar sig uppåt med stora intervall och med insprängda energigivande sextondelsrörelser mellan de längre notvärdena. Och melodiken fortsätter med obändig energi att utvecklas i en långspunnen rörelse i nära samverkan med de andra stämmornas rörelser och med den harmoniska progressionen under dem. Satsen karakteriseras av detta organiska musikaliska flöde i oupphörlig förändring. Och storperiodiken blir härigenom påtaglig, för utvecklingen av det musikaliska materialet upphör egentligen aldrig. Förfarandet inger en känsla av en närmast ostoppbar energi. Men den ligger inbäddad i det musikaliska förloppet – både avseende melodik, rytmik och harmonik. Exempelvis tar förstaviolinernas presentation av huvudtemagruppen med sina korta ingående motiv hela tjugoen takter, och manifesteras genom en enda lång bågformad musikalisk linje där musiken hela tiden rör sig framåt.

En konsekvens av långlinjigheten och den fortlöpande framåtdrivande organiska utvecklingen i många av Normans verk är – enligt min mening – hans ofta *sena höjdpunkter* inom perioderna. Just Ess-dursymfonins inledning är ett tydligt exempel på detta förhållande. Även om man här mer eller mindre mekaniskt skulle kunna fördela tänkta höjdpunkter på flera ställen under de första tjugoen takterna, är det först i takt 17 – eller till och med i takt 21 – som den långa melodiska linjen har sin höjdpunkt. Men inte ens här känns linjen som något avslutat. Tvärtom fortsätter den melodiska rörelsen från takt 19 i ett kanonliknande parti med början i altviolinerna.

Sinfonie N° 2

Ess dur
för stor Orkester
Kongl. Svenska Hofkapellet tillignat

Ludvig Norman Op. 40
1871

I

Allegro

2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti in B
2 Fagotti
2 Corni in Ess
2 Corni in B basso
2 Trombe in Ess
Trombone Alto
Trombone Tenore
Trombone Basso
Timpani (Ess-B)
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Bassi



Kritisk utgåva av/Critical edition by Philipp von Steinaecker
Swedish Musical Heritage, Kongl. Musikaliska akademien, Stockholm 2020. Public domain. www.levandemusikarv.se

Sinfonie N:o 2 Ess-dur för stor orkester op. 40, Ludvig Norman 1871, kritisk utgåva av Philipp Staeinecker, Levande Musikarv 2020.

2

Musical score for orchestra, page 2 of 2. The score is written for various instruments and includes dynamic markings and performance instructions.

Instruments and parts shown:

- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Cl. (B) (Clarinete Basso)
- Fag. (Bassoon)
- Cor. (Ess) (Corni Essenti)
- Cor. (B basso) (Corni Basso)
- Tr. (Ess) (Trombe Essenti)
- Tbn. A. (Tromboni Alto)
- Tbn. T. (Tromboni Tenore)
- Tbn. B. (Tromboni Basso)
- Timp. (Timpani)
- VI. I (Violini I)
- VI. II (Violini II)
- Vie. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- B. (Basso)

Dynamic markings and performance instructions:

- f* (forte)
- mf* (mezzo-forte)
- a 2* (second ending)
- I.* (first ending)
- III.* (third ending)
- div.* (diviso)
- molto cresc.* (molto crescendo)

The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic contrasts between *f* and *mf*. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass instruments provide harmonic support. The timpani part is marked *mf* and features a sustained roll. The string parts show a *molto cresc.* dynamic change in the latter half of the page.

Musical score for orchestra, measures 17-21. The score is written for the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor. (Ess)), Cor Basso (Cor. (B basso)), Trumpet (Tr. (Ess)), Trombone A (Tbn. A), Trombone T (Tbn. T), Trombone B (Tbn. B), Timpani (Timp.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (B.).

Measure 17: Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) enter with a melodic line marked *f*. Clarinet (Cl. (B)) and Bassoon (Fag.) play a rhythmic accompaniment. Cor Anglais (Cor. (Ess)) and Cor Basso (Cor. (B basso)) play a similar accompaniment. Trumpet (Tr. (Ess)), Trombone A (Tbn. A), Trombone T (Tbn. T), and Trombone B (Tbn. B) are silent. Timpani (Timp.) plays a rhythmic pattern. Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) play a melodic line marked *f ben marcato*. Viola (Vle.) plays a rhythmic accompaniment. Violoncello (Vc.) and Double Bass (B.) play a rhythmic accompaniment marked *f*.

Measure 18: Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) continue their melodic line. Clarinet (Cl. (B)) and Bassoon (Fag.) continue their accompaniment. Cor Anglais (Cor. (Ess)) and Cor Basso (Cor. (B basso)) continue their accompaniment. Trumpet (Tr. (Ess)), Trombone A (Tbn. A), Trombone T (Tbn. T), and Trombone B (Tbn. B) are silent. Timpani (Timp.) continues its pattern. Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) continue their melodic line. Viola (Vle.) continues its accompaniment. Violoncello (Vc.) and Double Bass (B.) continue their accompaniment marked *f*.

Measure 19: Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) continue their melodic line. Clarinet (Cl. (B)) and Bassoon (Fag.) continue their accompaniment. Cor Anglais (Cor. (Ess)) and Cor Basso (Cor. (B basso)) continue their accompaniment. Trumpet (Tr. (Ess)), Trombone A (Tbn. A), Trombone T (Tbn. T), and Trombone B (Tbn. B) are silent. Timpani (Timp.) continues its pattern. Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) continue their melodic line. Viola (Vle.) continues its accompaniment. Violoncello (Vc.) and Double Bass (B.) continue their accompaniment marked *f*.

Measure 20: Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) continue their melodic line. Clarinet (Cl. (B)) and Bassoon (Fag.) continue their accompaniment. Cor Anglais (Cor. (Ess)) and Cor Basso (Cor. (B basso)) continue their accompaniment. Trumpet (Tr. (Ess)), Trombone A (Tbn. A), Trombone T (Tbn. T), and Trombone B (Tbn. B) are silent. Timpani (Timp.) continues its pattern. Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) continue their melodic line. Viola (Vle.) continues its accompaniment. Violoncello (Vc.) and Double Bass (B.) continue their accompaniment marked *f*.

Measure 21: Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) continue their melodic line. Clarinet (Cl. (B)) and Bassoon (Fag.) continue their accompaniment. Cor Anglais (Cor. (Ess)) and Cor Basso (Cor. (B basso)) continue their accompaniment. Trumpet (Tr. (Ess)), Trombone A (Tbn. A), Trombone T (Tbn. T), and Trombone B (Tbn. B) are silent. Timpani (Timp.) continues its pattern. Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) continue their melodic line. Viola (Vle.) continues its accompaniment. Violoncello (Vc.) and Double Bass (B.) continue their accompaniment marked *f*. The Viola part includes the instruction *div.* (divisi).

Norman har visserligen själv i förstaviolinstämman noterat accenter i takt 4, 9, 12, 13, 14 och 15. Men om man som artist inte uppfattar de långa linjerna i Normans musikaliska fortskridande, är risken uppenbar att man förväxlar accenterna med höjdpunkter. Ett sådant förfaringssätt hotar att bryta sönder musiken i mindre beståndsdelar, och att förläna framförandet en viss ”stakighet” genom framhävandet av betoningar eller accenter på bekostnad av storperiodens verkliga höjdpunkt långt senare.

För Norman verkar helgjutenheten och den organiska utvecklingen inte bara vara ett medel utan i många fall också ett av målen för komponerandet. Nyckelbegrepp här är långlinjighet och kontinuum. Han blir en genomförings-tonsättare med en högt uppdriven satsteknik. Men det tematiska arbetet är inriktat på kontinuerlig, organisk förändring snarare än på kontraster mellan de olika ingående musikaliska elementen. Även om det ofta finns en viss stramhet i uttrycket gör hans högt utvecklade fortspinningsteknik att riktigt skarpa konturer är relativt sällsynta i hans musik. Till detta bidrar hans förkärlek för komplicerade stämvävar med tät musikalisk information per tidsenhet. Den noggrant utarbetade fakturen och den skenbart nivellerade framtoningen har stora likheter med Hedbergs karakteristik av Norman som person: Det rika innehållet döljs ofta av den polerade och slutna ytan.



Ludvig Norman, konstnär okänd, Mårten Sondéns porträttsamling, Kungliga biblioteket, Stockholm.

4. Analys av de musikaliska parametrarna

Musikalisk gestaltning bygger i högsta grad på hur artisten behandlar de noterade musikaliska parametrarna. Deras sammantagna egenskaper utgör musikens karaktärgivande element. En förutsättningslös analys av tonsättarens parameterbehandling kan därför vara en effektiv metod för att under förarbetena till gestaltningsexperimenten komma åt kompositionstekniska lösningar och musikaliska uppfinningar manifesterade i notbilden. Resultaten av denna parameteranalys ger en ökad musikalisk förståelse, som i sin tur ger möjligheter att på ett konstnärligt trovärdigt och meningsfullt vis *problematisera* de enskilda parametrarnas egenskaper och relationer till varandra. Därmed upprättas en friare relation till notbildens symboler. Med en sådan konstnärligt informerad frihet som utgångspunkt kan parametriska omgestaltningar, musikaliska associationer och aktivt medskapande bidra till att vidga det potentiella gestaltningsutrymmet när notbildens symboler transformeras till ett klingande skeende.⁶⁸⁸ I detta avhandlingsarbete ingår därför också analyser av de musikaliska parametrarna i två utvalda partiturer av Ludvig Norman. De är resultaten av min sammanvägda läsning av – och reflektioner kring – informationen i deras notbilder.⁶⁸⁹

I vissa fall utmynnar tolkningarna och parameteranalyserna av notbilderna i konkreta förändringsförslag beträffande notgrafikens utformning. Men dessa förändringar under förberedelsearbetena är avsedda endast som smärre *korrigeringar* eller *förtydliganden* av de grafiska symbolerna och anvisningarna inför arbetet med gestaltningsexperimenten. De är alltså helt skilda från de förändringar av parametrarnas egenskaper, de omgestaltningar och de tillägg av material som sedan utarbetas och kritiskt prövas i experimenten.

688 Liksom i kapitel 3 använder jag mig här av en problematisering i de Assis anda för att med *utgångspunkt* i analysens resultat kunna finna nya infallsvinklar på det noterade musikaliska materialet som kan möjliggöra nya musikaliska uttryck och ny kunskap.

689 Under senare år har många inom det svenska musiklivet börjat att på amerikanskt maner använda beteckningarna B och Bess för de toner som vi i Sverige tidigare har kallat H och B. I denna avhandling använder jag mig dock konsekvent av de äldre beteckningarna.

4.1 Andante cantabile ur Stråkkvartett i E-dur op. 20

I sina kompositioner för stråkinstrument och piano behandlar Norman alltid stämmorna som likvärdiga parter. Anslaget i de *tidiga verken* – violinsonaten i d-moll op. 3 från 1848, pianotriön i D-dur op. 4 från 1849, de fem tonbilderna för violin och piano op. 6 från 1851 och pianokvartetten i e-moll op. 10 från 1856–57 – är utåtriktat och självsäkert.⁶⁹⁰ Det är påfallande med vilken fräschör och kraft han skriver. Violinsonaten är ett tydligt exempel på detta. I Leipzig spelade han själv pianostämman åtminstone två gånger. Dels den 28 september 1848 tillsammans med violinisten H. Guth. Lärarjuryns bedömning av verket blev då: ”Friskt, egenartat; mycket talangfullt och skickligt genomfört”.⁶⁹¹ Dels vid en så kallad *Hauptprüfung* i Gewandhaus stora sal den 21 december samma år, då tillsammans med violinisten Anton Metzler.⁶⁹² Norman kommenterade sonaten ett par år senare i ett brev från Leipzig till musikförläggaren Abraham Hirsch i Stockholm:

Härmed följer Sonaten med Violine, som jag låtit afskrifva; skulle Du hafva för afsigt att låta den spelas i något sällskap, så öfverlägg först hvem som spelar den; pianostämman är i *synnerhet* svår, och fordrar en genommusikalisk spelare; första gången torde ifrågavarande Sonate låta fan så illa, innan man ömsesidigt hunnit komma öfverens med tempo och andra saker. Döm derföre icke af början, utan bed de exequerande hafva tålmod.⁶⁹³

690 Enligt Bagges förteckning över Normans verk: *Sonate für Pianoforte und Violine op.3* [d-moll] ”componirt und Herrn Axel Bergström verehrungsvoll gewidmet”, komponerad 1848 och utgiven 1852 på Kistners förlag i Leipzig, *Trio für Pianoforte, Violino & Violoncello* op. 4 [D-dur] ”componirt und Herrn Capellmeister Julius Rietz gewidmet”, komponerad 1849 och utgiven 1853 på Kistners förlag, *Tonbilder im Zusammenhange* op. 6 [e-moll/E-dur] ”für Pianoforte und Violine componirt und seinem Freunde Ruppert Becker zugeeignet”, komponerade 1851 och utgivna 1854 på Kistners förlag. Se Julius Bagge, *Förteckning öfver Ludvig Normans tonverk* (Stockholm: Julius Bagge, 1886), s. 3–4.

691 *Prüfungsprotokolle*, Donnerstag d. 28 Sept 1848, Nachmittag, Bestand A, II. 1/1, Blatt 64 r, Bibliothek, Hochschule für Musik und Theater ”Felix Mendelssohn Bartholdy”, Leipzig.

692 *Prüfungsprotokolle* 1848, Bestand A, II. 1/1, Blatt 64 r.

693 Brev från Norman till Abraham Hirsch daterat den 28 september 1850, Lovéns autografsamling, Musik- och teaterbiblioteket, Stockholm.

I de *senare verken*, exempelvis de tio karaktärsstyckena för violin och piano op. 27 från 1863 resp. 1865–1867 och 1883,⁶⁹⁴ cellosonaten i D-dur op. 28 från 1867,⁶⁹⁵ pianosextetten i a-moll op. 29 från 1868–1869,⁶⁹⁶ violasonaten i g-moll op. 32 från 1869⁶⁹⁷ och pianotriön i h-moll op. 38 från 1871–1872,⁶⁹⁸ blir bilden en annan. Där har tonspråket fördjupats och finslipats, men samtidigt vänts inåt. Det har i många fall blivit intrikat att tränga in i den bitvis svåråtkomliga och liksom inkapslade musiken.

694 I Bagges förteckning över Normans verk anges kompositionsåren för de olika satserna i op. 27 enligt följande: satserna 1 och 6 – 1863, sats 4 – 1865, satserna 2, 5, 7 och 8 – 1866, satserna 3 och 9 – 1867 samt sats 10–1883. Se Bagge 1886, s. 9–10.

I de två autograferna i Normansamlingen (Musik- och teaterbiblioteket i Stockholm) har endast fem av de sex första satserna (nr 2–6) uppgifter om tillkomstdatum: 28 februari 1866, 3 mars 1866, 4 mars 1866, 19 mars 1866 och 24 december 1866). Datum för nr 4 skiljer sig alltså här från Bagges uppgift om 1865 som tillkomstår. Autograferna har överskriften ”Wilhelmina Norman-Neruda zugeignet” *Aus dem Leben*. Den saknas dock i den tryckta utgåvan. Satstitlarna skiljer sig åt mellan autograferna. I autograf A är dessa 1) ”Erste Begegnung” [mötet], 2) ”Zwiespalt (Humoreske)”, 3) ”Versöhnung”, 4) ”Zweifel”, 5) ”Freudige Begebenheit” [tilldragelse], 6) ”Neues Leben”, 7) ”Bei der Wiege”, 8) ”Bei'm Krankenbette (Nachtstück)”, 9) ”Trauer”, 10) ”Resignation”. I autograf B (som bara innehåller de sex första satserna) är nr 3 utbytt mot ”Illusion” som är samma musik som nr 6 ”Neues Leben” i autograf A, nr 5 heter ”Freudige Gewissheit” [förvisning], och nr 6 ”Am Ziele” (vid målet) finns inte med överhuvudtaget i autograf A eller i trycket. Verket utgavs inte förrän 1883 på Julius Bagges förlag. Då hade satstitlarna delvis ändrats och kopplingen till Wilhelmina fanns inte kvar: 1) ”Idyll”, 2) ”Humoresk”, 3) ”Sång”, 4) ”Impromptu”, 5) ”Vårjubel”, 6) ”Cavatina”, 7) ”Vaggvisa”, 8) ”Feberfantasi”, 9) ”Elegi”, 10) ”Resignation”.

695 [Ludvig Norman] *Sonate für Pianoforte und Violoncell* op. 28 [D-dur] ”componirt und seinem Freunde Franz Neruda gewidmet”, komponerad 1867 och utgiven 1876 på Kistners förlag. Se Bagge 1886, s. 10.

696 [Ludvig Norman] Sextett a-moll för Pianoforte, 2 violiner, Altviol, Violoncell och Kontrabas op. 29, komponerad 1869–69 och reviderad 1873. Se Bagge 1886, s. 28.

697 [Ludvig Norman] *Sonate für Viola und Pianoforte* op. 32 [g-moll] ”componirt und seinem Freunde A. F. Lindroth gewidmet”, komponerad 1869 och utgiven 1875 på Kistners förlag. Se Bagge 1886, s. 11.

698 [Ludvig Norman] Trio h-moll för Piano, Violin, och Violoncell op. 38, komponerad 1871–72. Se Bagge 1886, s. 28. Verket utgavs senare (1911) av Musikaliska Konstföreningen.

För enbart stråkinstrument finns av Norman en oktett i C-dur op. 30 från 1866–1867,⁶⁹⁹ en sextett i A-dur op. 18 från 1854⁷⁰⁰, en kvintett i c-moll op. 35 från 1870,⁷⁰¹ en svit i kanonform för två violiner op. 26 utan uppgift om tillkomstår men utgiven 1877⁷⁰² och fem stråkkvartetter. Den första av dessa fem, en firsatsig stråkkvartett i Ess-dur, tillkom alldeles i början av Normans studietid i Leipzig och får betraktas som en tilldelad övningsuppgift. Han skriver i ett brev hem till Stockholm den 21 maj 1848 – knappt tre veckor efter att han lämnat Stockholm – att ”[j]ag håller nu på att skriva en Violin-Quartett, i den gamla stilen”.⁷⁰³ Enligt konservatoriets examinationsprotokoll uppfördes kvartetten den 28 september samma år, alltså endast några få månader senare, och samma dag som hans violinsonat framfördes.⁷⁰⁴

Men det är med de senare fyra kvartetterna som Norman har intagit sin självklara position i den svenska kvartettlitteraturen.⁷⁰⁵ Tonspråket i

- 699 [Ludvig Norman] Oktett C-dur för 4 Violiner, 2 Altvioler och 2 Violonceller op. 30, komponerad 1866–67. Se Bagge 1886, s. 28.
- 700 [Ludvig Norman] Sextett A-dur för 2 Violiner, 2 Altvioler och 2 Violonceller op. 18, komponerad 1854. Se Bagge 1886, s. 28.
- 701 [Ludvig Norman] *Quintett (c-moll) för 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell* op. 35, komponerad 1870 och utgiven 1875 på Kistners förlag. Se Bagge 1886, s. 11.
- 702 [Ludvig Norman] *Suite i canonform för två Violiner* op. 26 [g-moll/G-dur], ingen uppgift om tillkomstår men utgiven 1877 på Julius Bagges förlag. Se Bagge 1886, s. 9.
- 703 Ludvig Norman, brev till Mademoiselle Aurore Örnberg, Leipzig 21 maj 1848, Statens Musik- och teaterbibliotek Stockholm, Daniel Fryklunds autografsamling, se även Svensk Tidsskrift för Musikforskning 1920, häfte 2, s. 84. Örnberg hade uppenbarligen bistått Norman inför Tysklandsresan, för hans brev avslutas med ”Mademoiselle Örnbergs evigt erkännande och tacksamme *Ludvig Norman*”. Och hans 1850 komponerade *Vier Clavierstücke für Pianoforte* op. 2 tillägnades henne.
- 704 *Prüfungsprotokolle*, 3te Prüfung Donnerstag d. 28 Sept 1848, Nachmittag, Bestand A, II. 1/1, Blatt 63 v, Bibliothek, Hochschule für Musik und Theater ”Felix Mendelssohn Bartholdy”, Leipzig.
- 705 Enligt Bagges förteckning 1886 över Normans verk: *Quartett för två Violiner, Altviol och Violoncell* op. 20 [E-dur], komponerad 1855 och utgiven 1882 på Julius Bagges förlag (se Bagge 1886, s. 9), ”Quatuor N:o 4” d-moll op. 24 för 2 Violiner, Altviol och Violoncell, komponerad 1858, utgiven (se Bagge 1886, s. 28), Quartett C-dur op. 42 för 2 Violiner, Altviol och Violoncell, sats 1 komponerad, sats 2, 1871, sats 3 1878 och sats 4 1883, utgiven

E-durkvartetten op. 20 är känslomässigt uttrycksfullt, energiskt koncist och övertygar med en anslående självklarhet i sin utformning. I d-mollkvartetten op. 24 är den musikaliska satsen mer utarbetad, och på ett för Norman typiskt vis får yttersatsernas motiv delvis sin karaktär av de sammansatta taktarterna. C-durkvartetten op. 42 är ett genomarbetat och stramt sammanhållet verk där stämmorna ändå rör sig fritt och otvunget. Komplexiteten och den höga intensiteten ger ibland kvartettsatsen en nästan orkestral prägel som i vissa fall tenderar att spränga ramarna för klangkroppen. Detta fenomen återfinns i flera av Normans senare kammarmusikaliska satser. Ett exempel är den vitala och kraftfulla a-mollkvartetten op. 65 där den långsamma satsen typiskt nog blev mer allmänt känd genom att spelas i sättning för stråkorkester.⁷⁰⁶ I alla fyra kvartetterna präglas de musikaliska förloppen av Normans förkärlek för ett inre sammanhang mellan de ingående musikaliska elementen, hans säkra formkänsla och hans lineära tänkande. Stilistiskt var Norman påverkad av de s.k. Leipzigromantikerna, med Mendelssohn och Schumann som de främsta företrädarna, men hans musikaliska referenspunkt var och förblev Beethoven:⁷⁰⁷ Norman skriver: ”Att tänka sig någon i jembredd med Beethoven är det *högsta* som i musikalisk storhet kan tänkas, en ännu högre piedestal vore ett Babels torn.”⁷⁰⁸

Den firsatsiga stråkkvartetten i E-dur från 1855 är tillägnad August Lennmark.⁷⁰⁹ Ingen autograf finns och den enda tryckta utgåvan utkom på

(se Bagge 1886, s. 28), (enligt autografen i Musik- och teaterbiblioteket i Stockholm har dock satserna i op. 42 följande tillkomstdatum: sats 1, ”comp. 30/3 1872, revid. 3/9 1878, sats 2 ”comp. 11/4 1872, revid. 8/9 1878”, sats 3 ”14/10 1878” och sats 4 ”17/8 1883”), *Qvartett a-moll op. 65 för 2 Violiner, Altviol och Violoncell*, komponerad 1884, utgiven (se Bagge 1886, s. 29). Verket har under senare tid (1984) utgivits av Gehrman musikförlag.

706 Wallner 1979, s. 82. Satsen framfördes också i stråkorkesterversions vid Normans egen begravning den 4 april 1885, se kap. 3.5.5.

707 Löndahl 1992, s. 355.

708 Norman 1888, s. 38.

709 Erik (även Eric) August Lennmark (ä. Lennmarck), född den 3 februari 1814, död den 18 februari 1886, var en svensk grosshandlare och amatörcellist. Lennmark var styrelseledamot i Mazerska kvartettsällskapet från 1865 och invaldes som ledamot nr 289 av Kungl. Musikaliska akademien den 13 maj 1864.

Julius Bagges förlag i Stockholm 1882.⁷¹⁰ Det var visserligen 27 år efter verkets tillkomst, men ändå under Normans livstid. Bagge och Norman var vänner, så det är högst troligt att Norman korrekturläste verket innan det slutligen gavs ut. De fyra satserna går i fyra olika tonarter och har alla varsin taktart.⁷¹¹ Den första satsen, Allegro grazioso, är skriven i sonatform och präglas av ljus, melodiös luftighet och utåtriktad spiritualitet. Skrivsättet är osökt och självklart. Den tredelade Scherzo-satsen, Allegro moderato, är med sina suckande överbindningar och återkommande stora nedåtgående melodiska intervall i frassluten aningen melankolisk och eftertänksam i uttrycket. I den koncentrerade och uttrycksfulla tredje satsen, Andante cantabile, är den emotionella spännvidden stor mellan serena, lugnt framåtskridande partier och dramatiskt kraftfulla utbrott. Den mycket snabba och flotta finalisatsen, Allegro molto, är liksom den första satsen skriven i sonatform och virvlar fram i ett rasande tempo. Här och var doftar det lite av svensk folkmusik. Sammantaget är denna kvartett sannolikt något av det mest positiva och gestiskt energiska som Norman har skrivit.

I analyserna av Andante-satsens musikaliska parametrar har jag listat inkonsekvenser och tveksamheter i notbilden. Några av dem har jag bedömt vara av den arten att noteringen i partituret bör ändras innan de olika gestaltningsexperimenten undersöks. Andra har jag lämnat utan åtgärd. De gjorda förändringarna avseende dynamik, artikulation och rytmik redovisas nedan under respektive parameterubrik. Här följer satsen i sin *oförändrade* tryckta version från 1882:

710 Ludvig Norman, *Quartett för två Violiner, Altviol och Violoncell*, Till August Lennmark (Stockholm: Julius Bagge, 1882).

711 Allegro grazioso E-dur C, Scherzo [Allegro moderato] a-moll 3/4, Andante cantabile C-dur C och Allegro molto e-moll, 2/4.

16

Andante cantabile.

p *p* *p* *p*

Un poco marcato

molto cresc. *f* *molto cresc.* *f* *mf* *cresc.* *f*

dim. *p* *f* *dim.* *p* *f* *dim.* *p* *f*

sf dim. *f* *sf dim.* *f* *sf dim.* *f* *sf dim.* *f*

Quartett för 2 Violiner, Altviol och Violoncell (E) komponerad af Ludvig Norman Op. 20, utgiven 1882 på Julius Bagges förlag i Stockholm

First system of musical notation, featuring four staves. The top staff is marked *pp* and *espressivo*. The second staff is marked *pp*. The third and fourth staves are marked *p* and *pp* respectively. The music consists of flowing, melodic lines with slurs and ties.

Second system of musical notation, featuring four staves. The top staff has dynamics *mf*, *cresc.*, *f*, *dim.*, *p*, and *f*. The second staff has *mf*, *cresc.*, *f*, *dim.*, *p*, and *f*. The third staff has *mf*, *cresc.*, *f*, *dim.*, *p*, and *f*. The fourth staff has *mf*, *f*, *dim.*, *p*, and *f*. A section marker **B** is present above the top staff. The music includes slurs, ties, and a triplet in the second staff.

Third system of musical notation, featuring four staves. The top staff has dynamics *pp* and *ff*. The second staff has *p*, *pp*, *p*, *fp*, and *ff*. The third staff has *p*, *fp*, and *ff*. The fourth staff has *pp*, *fp*, and *ff*. The music features complex rhythmic patterns and slurs.

Fourth system of musical notation, featuring four staves. All staves are marked *sempre ff*. The music consists of dense, rhythmic textures with many slurs and ties.

18

First system of musical notation, consisting of four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The middle two staves are in alto clef. The system contains two measures. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo).

Second system of musical notation, consisting of four staves. The system contains two measures. Dynamics include *pp* (pianissimo).

Third system of musical notation, consisting of four staves. The system contains two measures. Dynamics include *dim.* (diminuendo), *f* (forte), and *pp* (pianissimo). A section marker 'C' is present above the second measure.

Fourth system of musical notation, consisting of four staves. The system contains two measures. Dynamics include *p* (piano).

First system of musical notation. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The top staff has a melodic line with a fermata. The second staff has a rhythmic accompaniment. The third and fourth staves provide harmonic support. Dynamics include *pp* in the third and fourth staves, and *cresc. molto* in the first staff.

Second system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *f marcato*. The second staff has a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f marcato*. The third and fourth staves provide harmonic support with a dynamic marking of *f marcato*. A *D* time signature change is indicated above the top staff. Dynamics include *f marcato* in the top and right staves, and *molto cresc.* in the second staff.

Third system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *f sf dim.*. The second staff has a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f sf dim.*. The third and fourth staves provide harmonic support with a dynamic marking of *f sf dim.*. Dynamics include *dim. p* in the top and right staves, and *f sf dim.* in the second staff.

Fourth system of musical notation. It consists of four staves. The top staff has a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *p sf pp*. The second staff has a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *pp*. The third and fourth staves provide harmonic support with a dynamic marking of *pp*. Dynamics include *p sf pp* in the top staff and *pp* in the second and third staves.

20

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. Each system contains four staves: a vocal line (top), a right-hand piano line, a left-hand piano line, and a bass line. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

System 1: The vocal line begins with a *dim.* (diminuendo) marking. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present. A chord symbol 'E' is written above the vocal staff.

System 2: The vocal line continues with a *dim.* marking. The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern. Dynamic markings of *f* and *p* (piano) are used.

System 3: The vocal line features a *pp* (pianissimo) dynamic. The piano accompaniment includes a *pp* marking. The vocal line has a *p* marking.

System 4: The vocal line starts with a *cresc.* (crescendo) marking. The piano accompaniment includes a *f* marking. The vocal line has a *pp* marking.

The score concludes with the signature "J. B., 51" at the bottom center.

4.1.1 Form

Andante-satsen består av 75 takter i utvidgad Lied-form: A–B–A1–B1–kort coda. Även om kvartetten är ett tidigt verk i Normans produktion, återfinns redan här tydliga tendenser till den för honom så karakteristiska organiska utvecklingen av satsens musikaliska material.

A-delen (takterna 1–28) består av två temagrupper. Materialet från *temagrupp 1* i takterna 1–12 återkommer något förändrat och förkortat i takterna 21–24. Takterna 13–20 består av *temagrupp 2*, vars material till stora delar emanerar från det ”ostinatomotiv” som redan i takt 1 har presenterats i violastämman.⁷¹² I A1-delen (takterna 43–54 och 55–60) återkommer sedan båda temagrupperna från A-delen, men nu i något förändrad form. På motsvarande sätt präglas B-delens musikaliska material (takterna 29–42) av *temagrupp 3* och detta material återkommer i förkortad form i B1-delen (takterna 61–72). Codan är endast tre takter lång (takterna 73–75).

4.1.2 Tematik och melodiska karakteristika

Temagrupp 1 (takterna 1–12) är i princip en trestämmig kör av violiner och cello som lugnt fortskrider i långa notvärden (EXEMPEL 1). Musiken klingar här något upphöjt, nästan sakralt. I synnerhet som förstaviolinens huvudtoner i de första fyra takterna – en nedåtgående rörelse E–D–C–G – i melodiskt avseende inte är påtagligt uttrycksfulla i sig, och harmoniken dessutom består av huvudfunktioner (T–D–T–S–D–T). Men tillsammans med sextondelsupptakterna till takterna 2–4 blir intervallbehandlingen genast mer differentierad. Trots att musiken är komponerad för stråkkvartett får jag i de fyra första takterna – genom både intervallbehandlingen och stämföringen – en tydlig känsla av hornkör i ett orkesterverk. Detta intryck förstärks av att följden av sextondelsupptakter och huvudtoner i melodistämman här – om spelade som tvåstämmiga samklanger – antyder så kallade hornkvinter. I takt 5 börjar melodin att utvecklas, men då har Norman valt en, enligt min uppfattning, okonventionell periodisering.⁷¹³ Samtidigt präglas takterna 1–12 av de tidigare nämnda sextondelsupptakterna till första slaget i efterföljande takt. De ger mig associationer till dubbelpunkteringarna i de långsamma

712 Se kap. 4.1.2 Tematik och melodiska karakteristika.

713 Se kap. 4.1.4 Periodiseringar.

Andante cantabile.

p

p

Pun poco marcato

p

The musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The time signature is 6/8. The tempo is marked 'Andante cantabile.' and the dynamic is 'p' (piano). The third staff has a marking 'Pun poco marcato'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties.

EXEMPEL 1. Takterna 1–4.

EXEMPEL 2. Takterna 13–16.

EXEMPEL 3. Takterna 29–32.

EXEMPEL 4. Takterna 73–75.

inledningarna hos barockens franska Ouvertyrer. Parallellt återfinns i violastämman från takt 1 ett motiv i form av en liten ostinatoliknande rörelse. Motivet kan verka oansenligt men visar sig så småningom äga för satsens utveckling avgörande kvaliteter.⁷¹⁴ Bland annat får det stor betydelse för utformningen av temagrupp 3. Dessutom återkommer det i utvidgad form i A1-delen från takt 43 genom att dess sekundrörelser sammanfogas med trettioåttaondelsfiguren från Temagrupp 3 (se nedan). Här skapar Norman av detta material en kanonliknande kedja som rör sig mellan andraviolin- och violastämmorna.

I temagrupp 2 (takterna 13–20) är materialet i så hög grad uppbyggt av material ur temagrupp 1 att det snarast kan ses som en vidareutveckling av detta (EXEMPEL 2). Dessutom fortsätter ostinatomotivet i temagrupp 2, men nu parallellt med det ”nya” temat och utspritt även till andra stämmor. Förstaviolinens lösgör sig i denna temagrupp från den hittills övervägande koriska framtoningen till att framträda mer solistiskt. Samtidigt får alla fyra stämmorna nu tillfälle att ge uttryck för en större emotionell spännvidd.⁷¹⁵

I temagrupp 3 (takterna 29–42) presenteras ett kort och rytmiskt pregnant tema i förstaviolinistämman i takterna 29–30. Det tas över av cellostämman i takterna 31–32 (EXEMPEL 3). Karaktärsmissigt skiljer sig detta tema från den tidigare musiken i satsen. Men uppbyggnadsmässigt äger det tydliga beröringspunkter med både ostinatomotivet från takt 1 och det andra temat hos förstaviolinens i första halvan av takt 14.

Codan (takterna 73–75) är endast tre takter lång men summerar, i kortare notvärden och med korta toner, satsens första fyra takter genom att Norman här komprimerar materialet till en dryg takt. Slutackordet är en pendang till den första taktens ackord, men denna gång en oktav ned och utan violans ostinatomotiv (EXEMPEL 4).

Sammantaget kan man konstatera att det tematiska materialet i denna sats är påfallande homogent, trots skillnader i karaktär. Min tolkning är att Norman kompositionstekniskt – genom att i det konstnärliga arbetet utgå från ett par *urceller* (en melodisk och en rytmisk) – har velat skapa en känsla

714 Se notexempel 1.

715 När temagruppen återkommer från takt 55 i A1-delen spelar andraviolin- och violastämmorna material ur den kanonliknande kedjan från A1-delens början i takt 43.

av organisk utveckling i det musikaliska flödet.⁷¹⁶ Den *melodiska urcellen* är enligt min mening den lilla sekunden Fiss–G från violastämman i takt 1, medan den *rytmiska urcellen* är sextondelsupptakten till efterföljande ton från violin- och cellostämmorna i takt 1.⁷¹⁷

Satsens *melodiska gestik* kan vid ett första påseende verka aningen sval. Huvudtemat skulle utan sin rytmiska profilering till och med kunna uppfattas som nästan avskalad i sin enkelhet. En sådan syn motverkas dock av Normans förmåga att konstruktivt fläta samman de horisontella melodiska parametrarna med det harmoniska fortskridandet och de återkommande rytmiska motiven. Detta medför att man vid åhörandet av satsen kan uppfatta flera parallella och samverkande skeenden. Till detta intryck bidrar Normans melodiska intervallbehandling som i denna sats är ytterligt konsekvent genomförd utan att på något vis vara torrt akademisk. Tvärtom har den en stor gestaltningsmässig potential. Exempelvis intar *intervallföljden sekund–ters* (uppåt–uppåt eller nedåt–nedåt, ibland även uppåt–nedåt eller nedåt–uppåt) en framträdande plats i melodiken.⁷¹⁸ Vare sig den ingår i den övergripande tematiken eller förekommer i mellanstämmor bidrar den till en förtätning av det musikaliska uttrycket. Ett annat exempel är den *lilla sekunden*, som från satsens början har en tydlig men underordnad roll och som efterhand blir allt viktigare för musikens framåtskridande, för att i temagrupp 3 framträda med full kraft i det tematiska arbetet

Norman använder sig i denna sats ofta av tydliga *musikaliska skikt*. I A-delens takter 1–12 utgörs ett sådant skikt av violin- och cellostämmornas delvis koralliknande struktur medan ett annat utgörs av violastämmans ostinatoartade motiv. I A-delens takter 13–14 respektive 17–18 består ett skikt av sidotemat i förstaviolinistämman och ett annat av ostinatomotivet (EXEMPEL 5). I takterna 15–16 respektive 19–20 är stämmorna mer homogena, även om förstaviolinens melodi har en tydligt solistisk karaktär. I A-delens tredje del, takterna 25–28, återfinns tre melodiska skikt: förstaviolinens melodi med anknytning till temagrupp 1, ostinatomotivet i andraviolinens samt lugna

716 Se även kap. 3.5.1 där jag undersöker Normans syn på musik som utvecklar sig organiskt.

717 Se även kap. 4.1.6.

718 Löndahl 1992, s. 355. Denna intervallföljd är vanligt förekommande i flera av Normans verk, inte minst från senare år.



EXEMPEL 5. Takterna 17–18.

Musical score for Example 6, measures 25-28. It consists of four staves. The top staff is in treble clef, and the other three are in bass clef. The music features a complex melodic line with triplets and a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf*, *cresc.*, *f*, *dim.*, and *p*. A section marker 'B' is present at the end of the first staff.

EXEMPEL 6. Takterna 25–28.

Musical score for Example 7, measures 34-35. It consists of four staves. The top staff is in treble clef, and the other three are in bass clef. The music features a complex melodic line with triplets and a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf* and *f*.

EXEMPEL 7. Takterna 34–35.

fjärdedelsrörelser i viola- och cellostämmorna (EXEMPEL 6). Den melodiska skiktningen i B-delen (takterna 29–42) är annorlunda. Här ligger melodin i yterstämmorna, ibland också i motrörelser, medan de två mellanstämmorna med sina repeterande sextondelar utgör en påtagligt drivande kraft (EXEMPEL 7). Först i takterna 39–42 får mellanstämmorna ta del i det motiviska arbetet genom att i B-delens avrundning använda sig av det rytmiskt stringenta motivet (*c-cellen*, se kap. 4.1.6) ur takt 14.⁷¹⁹

Upptakter har en framträdande roll i temagrupp 1. I övrigt förekommer i denna sats knappast några upptakter överhuvudtaget. I takt 20 i temagrupp 2 har dock förstaviolin en sextondelsupptakt till A-delens sista tredjedel från takt 21, det vill säga där temagrupp 1 återkommer. I detta parti förtätas dessutom cellostämman sextondelsupptakter till två per takt. Ett specialfall uppträder i takt 43 där upptakten till återtagningens temagrupp 1 är komponerad så att den infaller på ettan i takten.

4.1.3 Tempoangivelser och föredragsbeteckningar

Något metronomtal finns inte angivet i partituret, och den enda noterade tempoangivelsen är satsens föredragsbeteckning *Andante cantabile*. Denna beteckning kan uppfattas som allmänt orienterande, men skulle också kunna antyda en viss fokusering på de melodiförande stämmorna på bekostnad av de övriga stämmorna. Något som talar emot en sådan tolkning är dock satsens organiska uppbyggnad. Exempelvis skulle violans motiv från första takten i förstone kunna uppfattas som en i sammanhanget tämligen ointressant och ganska statisk ostinatofigur. Men i själva verket framstår detta motiv efter hand som verkligt betydelsefullt för satsens musikaliska utveckling. Det är till och med så att början av förstaviolinens tema i temagrupp 3 i B-delen från och med takt 29 utgörs av de två sista tonerna, Fiss–G, i A-delens ostinatofigur i violastämman – denna gång däremot i en laddad och drivande kontext.

Föredragsbeteckningen *cantabile* skulle alltså kunna betyda att Norman önskar ett sångbart föredrag i alla fyra stämmor. Frågan är då om detta är avsett för satsen i sin helhet. I B-delarna (från takt 29 respektive från takt 61) ändrar musiken karaktär på ett uppseendeväckande sätt, men trots den

719 I A1-delen är den största skillnaden mot A-delen att skiktet med ostinatomotivet nu fördelas på både andraviolin- och violastämmorna. I B1-delen förekommer inga större förändringar i skikten jämfört med B-delen.

här föreliggande dramatiken i tonspråket finns ingen ny föredragsbeteckning angiven. Möjligen skulle man kunna tänka sig att Norman även i det radikalt ändrade stämningssläget fortfarande eftersträvar ett med Normans term ”kantabelt” spel i förstaviolin- och cellostämmorna som här i hög grad bär det tematiska materialet. En sådan tolkning motsägs dock av den föreskrivna dynamiken i dessa stämmor med tvära kast mellan nyanserna och med rikligt förekommande sforzaton och accenter. Och mellanstämmornas motoriska sextondelsrörelser inbjuder i ännu mindre grad till ett kantabelt spel.

Inne i satsen förekommer tre föredragsbeteckningar. *Un poco marcato* står angivet vid violastämman i takt 1, vilket antyder att Norman önskar denna rörelse en aning framhävd. Samtidigt står violastämmans motiv här för en slags stillastående ”horisontlinje” i kontrast till övriga stämmors ackordiska fortskridande. Detta ger anledning till frågan om vad ”un poco” betyder i detta sammanhang – i synnerhet som violastämmans små men viktiga rörelser får en naturlig pregnans här eftersom övriga stämmor övervägande består av långa toner. *Marcato* uppträder i takt 55 där andraviolin- och violastämmorna spelar motiv ur temagrupp 2 och 3 efter varandra och därigenom bildar ett längre motiv. Men även i förstaviolininstämman återfinns här anvisningen *marcato*. Vad Norman avser med detta är inte glasklart eftersom det musikaliska materialet vid noteringen i stämman består av två uppåtstigande sekunder efter varandra. Och uppåtstigande sekunder får nog sägas vara det mest framträdande intervallet i hela satsen. Möjligen är hans intention en intensitetshöjning i paritet med de övriga två stämmorna (cellon pauserar här) eller också menar han att *marcato* för förstaviolinerna skall gälla först i takt 56 där materialet är detsamma som för de övriga två stämmorna i takt 55. Utgivaren har i så fall slarvat med placeringen av ordet. En sådan förklaring styrks av att *marcato* i takt 55 är angivet på andra slaget för andraviolinerna och på tredje slaget för violan, trots att de spelar motivet samtidigt.

Espressivo finns som föredragsbeteckning i takterna 21–22 och då endast i förstaviolininstämman. Detta ger anledning till funderingar eftersom materialet – med smärre modifieringar – är detsamma som från takt 1. Dessutom är ordet placerat *mellan* takterna 21 och 22 trots att temat börjar på första slaget i takt 21. En plötslig uttryckshöjning mitt i perioden framstår som både ologisk och omotiverad. Man kan också fråga sig varför *espressivo* bara skulle gälla för förstaviolinerna. Min bedömning blir att *espressivo* är avsett för samtliga fyra spelare i takterna 21–24 även om detta inte är angivet i noterna. Alla stämmorna har för övrigt den dynamiska nyansen *pianissimo* angiven här,

medan den från takt 1 är *piano*. Denna gång har Norman dessutom förflyttat hela klangkroppen en oktav ner. Det är alltså inte långsökt att förmoda att Norman eftersträvar ett förändrat stämningssläge när materialet från satsens början här återkommer. Däremot föreskriver han inte *espressivo* i formdelarna B respektive B1 där en sådan anvisning skulle kännas helt adekvat med hänsyn till karaktären på det musikaliska innehållet.

4.1.4 Periodiseringar

Att analysera fram och ta ställning till de musikaliska perioderna i en sats – oavsett om där finns fraseringsbågar eller ej – är ett arbete som är grundläggande, för det innebär också att bestämma sig för var respektive periods höjd- och lågpunkt befinner sig. Ytterst handlar detta arbete om att skapa ett slags intensitetskurva för varje period och ibland även för hela satsen eller delar av den. Den utskrivna dynamiken är härvidlag inte alltid ett säkert mått på intensitetsgraden.⁷²⁰

I sina ”Studier för unga dirigenter” från 1991 beskriver Siegfried Naumann hur detta periodiseringsarbete kan gå till:

Genom att lyfta ut de små avsnitten ur storformen (periodisera) kan vi [...] arbeta med klanggestalterna, finna ’diktionen’ i den emotionella linjen [...] I praktiken rör det sig om en form av analyserande sekundärkomposition [...]; analyserande så till vida att vi kan lyfta upp gestalten till beskådande, sekundär därför att tonsättaren, icke interpreten, tillhandahåller byggmaterialet.⁷²¹

Därefter går han handfast igenom hur man på bästa sätt kan analysera fram höjd- och lågpunkter för såväl faser som perioder:

Arbeta ut varje periods dynamiska/emotionella höjd- och lågpunkt. Förekommer faser, bearbetas dessa först, ur dem väljes de för *perioden* gällande. Sjung, spela, ta emot! Ibland måste man, för att vara säker på sin sak, överbelasta uttrycket (”banalisera”). En felaktigt placerad höjdpunkt tål nämligen inga överdrifter, ”svarar” inte!⁷²²

720 Se även kap. 4.1.8.

721 Naumann, ”Periodisering och gestaltbildning” 1991, s. 37.

722 Naumann 1991, s. 40. En fas är enligt Naumanns definition på s. 39 en del av en period, en ej komplett tonstruktur. En period kan alltså bestå av exempelvis två faser.

Andante cantabile.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked "Andante cantabile." and "p". It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The second system continues the piece with dynamic markings "molto cresc." and "f". The third system concludes with "dim." and "p" markings. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

EXEMPEL 8. Takterna 1–12.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of four staves. The top staff is a vocal line with a fermata over the first measure. The three staves below it are piano accompaniment, featuring dense rhythmic patterns of sixteenth notes and chords. The dynamic marking *sempre ff* is present in each of these three staves. The second system also consists of four staves. The top staff is a vocal line, and the three staves below it are piano accompaniment, continuing the rhythmic intensity. The dynamic marking *ff* is present in each of these three staves.

EXEMPEL 9. Takterna 33–36.

I föreliggande verk är periodiseringarna enligt min bedömning inte så självklara som man av notbilden skulle kunna förledas att tro. A-delens första 12 takter skulle vid en första anblick mycket lätt kunna inordnas i mönstret 4+4+4 takter, det vill säga tre perioder om fyra takter var. Men det musikaliska innehållet säger något annat. Min tolkning är att fördelningen i stället är fyra perioder om 4+2+3+3 takter (EXEMPEL 8). Följande 8 takter (takterna 13–20) fördelas på tre perioder om 2+2+4 takter medan de sista 8 takterna (takterna 21–28) i denna del är fördelade på två perioder om 4+4 takter. Fördelningen av B-delens 14 takter (takterna 29–42) är något mer komplicerad enligt modellen sju perioder om 2+2+1+2+2+2+3 takter. Detta står helt i samklang med musikens expansiva karaktär i denna formdel. I takt 34–36 – liksom på parallellstället i takterna 67–69 – förskjuter Norman dessutom ettornas i takten till andra slaget, vilket ytterligare förstärker känslan av dramatik. Detta är en effekt av att han i takt 33 respektive takt 65 förlänger perioden till *fem* fjärdedelar (i stället för de noterade fyra) och med två ingående faser, en med tre och en med två fjärdedelar. Han åstadkommer alltså detta genom att låta den förlängda perioden gå över i takt 34 respektive takt 66 så att de efterföljande tre perioderna om fyra slag per takt blir förskjutna ett slag ”åt höger”⁷²³ (EXEMPEL 9).

4.1.5 Harmonik

Normans harmoniska lösningar är i denna sats ofta både raffinerade och uttrycksfulla. Trots det får hans musik betecknas som överlag diatonisk. Den harmoniska progressionen är visserligen starkt drivande och uppfriskas på flera ställen av kromatiska passager, altereringar, tvärstånd och ackordfrämmande toner. Men dessa är snarare ett resultat av stämmornas olika melodiska rörelser än ett mål i sig.⁷²⁴ Även i sina senare verk, då han som hovkapellmästare hade dirigerat flera av tidens moderna operor – inte minst av Wagner – behöll han denna harmoniska estetik, som i grunden är diatonisk och lineärt baserad. Att döma av hans musikaliska produktion verkar Norman

723 I den förkortade A1-delen (takterna 43–60) blir fördelningen sju perioder om 4+2+3+3+2+2+2 takter. B1-delen (takterna 61–72) fördelar sig på sex perioder om 2+2+1+2+2+3 takter och codan består av en period om 3 takter.

724 Löndahl 1992, s. 355.

dock inte ha varit särskilt intresserad av polyfoni i sin renaste form, exempelvis manifesterad i form av fugor eller fugaton. Däremot är hans skrivsätt ofta i lika hög grad vertikalt som horisontellt orienterat, något som accentueras av hans förkärlek för mångstämmiga kompositioner. Sammantagna ger Normans varierade sätt att utforma den *harmoniska progressionen* både färg och fräschör åt musiken, och han använder ofta subtila medel för att uppnå sina mål.⁷²⁵

Intervallat *liten sekund* (både nedåt och uppåt) spelar även i *harmoniskt* hänseende en stor roll i denna sats, och uppträder bland annat som kromatiska återgångstoner i ostinatomotivet i takt 1 och på motsvarande ställen (EXEMPEL 10),⁷²⁶ samt som ackordfrämmande toner vilka skärper till harmoniken i B-delarna (EXEMPEL 11). En annan funktion hos sekundintervallat är att uppträda i *förhållningar*. Norman använder dem främst i A-delarna. De får i sammanhanget en uttryckshöjande funktion och förstärker de långa linjerna i stämväven.⁷²⁷ (EXEMPEL 12).

Orgelpunkter är i sin rena form inte särskilt framträdande i denna sats. De förekommer dock i cellostämman i takterna 40–42. Men även det frekventa och i olika stämmor uppträdande ostinatomotivet skulle kunna karakteriseras som en elaborerad orgelpunkt.

725 Harmonisk översikt, se bilaga 1.

726 Hela ostinatomotivet kan faktiskt sägas bestå av återgångstoner uppåt och nedåt. I cellostämman i takterna 17 och 18 får dessa också kraften att mer radikalt förändra harmoniken. Förloppet i de tre övre stämmorna är här egentligen en kadensering S–D–T till d-moll i takt 17 och en motsvarande kadensering till C-dur i takt 18. Men Norman låter här cellostämman spela ostinatomotivet G–A–G–Fiss–G i varje takt, vilket innebär att vi i takt 17 får höra både dominantackordet A⁹ och tonikans d-mollackord med G i basstämman. Och i takt 18 upplevs F-durackordet (subdominanten i C-dur) på andra slaget plötsligt som ett G¹¹-ackord eftersom cellon här har ett G i basstämman. När tonikan C-dur uppträder på fjärde slaget ligger fortfarande cellons G kvar. På papperet är det ett kvartsextackord, men har här i emotionellt hänseende inget av de summerande egenskaper som ett sådant ackord brukar ha. I båda dessa takter består alla stämmor endast av material ur ostinatomotivet. Detta skapar en säregen, aningen svävande, atmosfär. Samtidigt präglas den av en koncentrerad och organiskt utvecklad progression, både i melodiskt och harmoniskt hänseende.

727 Exempel på sådana ställen är andraviolinstämmorna i takterna 4, 9, 16, 18, 46, 51 och 58 samt förstaviolinstämmorna i takterna 13, 14, 55 och 56.

Andante cantabile

p

p

Piu poco marcato

p

EXEMPEL 10. Takt 1.

B

p *f* *p*

p *fp*

p *f* *p*

EXEMPEL 11. Takt 29.

p

p

p

p

EXEMPEL 12. Takt 4.



EXEMPEL 13. Takt 34.

A musical score for Example 16, Takt 70, consisting of four staves. The top two staves have melodic lines with eighth notes and slurs, each marked with *pp*. The third staff is a dense rhythmic accompaniment of sixteenth notes, also marked with *pp*. The bottom staff has a bass line with eighth notes and slurs.

EXEMPEL 16. Takt 70.

På ett par ställen i satsen förekommer avsiktliga *tvärstånd*. För ett känsligt öra kan dessa innebära en dramatisk kittling, och de förekommer här mycket riktigt i partier med förhöjd emotionell temperatur.⁷²⁸

Harmoniken i takterna 34, 35 och 36 är i mitt tycke inte helt entydig, möjligen beroende på feltryck. I takt 34 skulle violastämmans sextondelar på andra slaget kunna vara Ciss–Ciss–Ciss–H snarare än de tryckta H–H–H–H. Detta kunde då förklara det annars onödiga återställningstecknet för C i samma takt på tredje slaget i violin 2 (EXEMPEL 13). Dessutom byter ackorden på motsvarande ställe i takt 66 tonhöjd just på andra slagets sista sextondel. På liknande sätt skulle det kunna vara ett feltryck i violastämmans sista sextondel på andra slaget i takt 35, där tonföljden A–A–A–A skulle kunna tänkas vara A–A–A–G. Även här finns ett parallellställe som stödjer denna hållning, denna gång i takt 67. I Gestaltningsexperiment 13 genomförs dessa förändringar.

I takt 36 förekommer på tredje slaget en oktavparallell (Ass–C) mellan ytterstämmorna, något som Norman med sin gedigna musikaliska utbildning knappast kunde tillåta sig.⁷²⁹ Det skulle kunna bero på en felläsning av den autograf som vi idag inte har tillgång till. För att undvika parallellen kunde cellostämman i stället för C spela D före Ess:et på fjärde slaget. En sådan

728 I takt 35 spelar cello Diss på andra slaget och på tredje slaget spelar förstaviolin D. Effekten mildras här dock något av att det harmoniska fortskridandet på detta ställe i övrigt är så starkt profilerat. På parallellstället i takt 70 spelar andraviolin B på andra slaget och förstaviolin spelar ett H på tredje slaget. Detta är ett mycket mer uppseendeväckande tvärstånd än det förra, men Norman maskerar det genom att låta violans C från första slagets C-durackord i form av sextondelar ligga kvar till och med tredje slaget (EXEMPEL 16).

729 Att Norman var noga med stämföringsfrågor visas bland annat av hans kommentarer till Emil Sjögrens nyutkomna *Sex novelletter* för piano. Normans bedömning är att de fyra häftena ”innehålla så mycket nytt och ovanligt både i motivuppfattning, harmoniserings- och modulationskonst, äfvensom rytmik, att de i dessa hänseenden beteckna stora framsteg i hr Sjögrens konstnärskap. Att den ungdomsfriskhet som dessa stora fördelar utvisa, stundom slår öfver och urartar till hvad man skulle kunna kalla ungdomligt öfvermod, och hvilket yttrar sig i försök till emancipation från häfdvunna regler i sats- och stämföring, är något som vanligen följer med den ståndpunkt af olika fördelning af fantasi och förstånd som plägar utmärka ett ungt och liffullt sinne”. Se Norman 1888, s. 185. Han exemplifierar sina iakttagelser med följande ord: ”I slutet af finalen uppträda några, naturligtvis alldeles afsigtliga octavgångar mellan öfverstämman och grundbas. De må nu stå der för komponistens räkning, och att han i dem funnit behag är ju uppenbart. Eljest hade väl en F-durs och en D-molls treklang kunnat aflösa hvarandra utan sådan stor uppståndelse. Att rena quintföljder vid samma tillfälle blifvit ihågkomna faller af sig sjelf. Man måste verkligen fråga: hvad är med sådant trots mot gällande lag vunnet?”. Se Norman 1888, s. 187–188.

lösning genomförs i Gestaltningsexperiment 13.⁷³⁰ (EXEMPEL 17). I samma takt blir ackordet på den sista sextondelen ganska ”stumt” med en fördubbling av C:et, som ju är septiman i minusnioackordet utan grundtonen D, och att här utelämnade karaktärstonen (den lilla nonan) känns aningen märkligt. Andraviolinens sista sextondel C kunde därför ändras till Ess (en liten ters upp). Violastämman byter för övrigt ton på exakt samma ställe, vilket också talar för denna förändring. Även detta genomförs i Gestaltningsexperiment 13.

4.1.6 Rytmik och karakteristisk gestik

Normans behandling av rytmiken är i denna sats påfallande koncentrerad. Ur några få celler emanerar en stor del av det rytmiska materialet. Dessa är dels *urcellen* (exempelvis i violiner och cello i takt 1–2) – det vill säga en sextondel-supptakt till en efterföljande punkterad halvnot, (EXEMPEL 18A) och *ostinatomotivet* – det vill säga två åttondelar + en punkterad åttondel följt av en sextondel + en fjärdedel (exempelvis i violastämman i takt 1) (EXEMPEL 18B), dels en punkterad åttondel följt av två trettiotvåondelar (exempelvis i första violinen i takt 14) (EXEMPEL 19) samt en punkterad åttondel följt av en sextondel, ofta föregången av en fjärdedel med bindebåge (exempelvis i förstaviolinerna i takt 29) (EXEMPEL 20).

Redan från takt 1 skänker *a-cellens* punktering en gång per takt välbehövlig energi åt satsen, som i detta avsnitt annars kan upplevas som aningen kontemplativ genom de överlag långa notvärdena. Från takt 21 utökar Norman punkteringarnas betydelse genom att cellostämman nu får *två* sextondelsupptakter per takt. *B-cellens* ostinatomotiv i violastämman uppträder också från takt 1. Dess pregnanta rytm genomsyrar stora delar av satsen och fördelas senare även på andra stämmor. Sextondelsupptakterna i *a-* och *b-cellernas sammanlagda rytmiska mönster* uppträder från takt 1 på tredje och fjärde slaget. På parallellstället från takt 21 förtätar Norman satsen genom

730 Detta kan tyckas vara en något djärv tolkning eftersom D:et är en i sammanhanget ackordfrämmande ton, men satsens B-delar präglas i hög grad av ganska fräna krockar där just den lilla sekunden spelar en framträdande roll. Och detta parti i satsen är högdramatiskt. Dessutom känns cellostämman linje efter denna modifiering naturlig och passar enligt min mening väl in i det musikaliska sammanhanget. Ett skäl för att ändå behålla partitrets notering kunde å andra sidan vara att betrakta ackordtonerna på andra och tredje slaget i denna takt som omvändningar av samma ackord. Därigenom skulle de melodiska parallellerna i stämföringshänseende kunna underordnas ackordsomvändningarna.



EXEMPEL 17. Takt 36.



EXEMPEL 18A. A-cellen.



EXEMPEL 18B. B-cellen.



EXEMPEL 19. C-cellen.



EXEMPEL 20. D-cellen.



EXEMPEL 21. Synkoper.

att de sammanlagda punkteringarna här förekommer på både andra, tredje och fjärde slaget. En iakttagelse som förstärker bilden av Normans organiska tänkande i sitt komponerande – även i rytmiskt hänseende – är att inledningen av temagrupp 2 i takterna 13–14 egentligen är en modifierad augmentation av ostinatomotivets rytm. När *c-cellen* första gången manifesterar sig i takt 14 gör den inte mycket väsen av sig. Den kan till och med tas för en tillfällig utsmyckning av melodilinjén. Men när temagrupp 3 inträder i takt 29 respektive takt 61 visar det sig att potentialen hos denna rytmiska figur är avsevärd.⁷³¹ Rytmiskt mest drivande är *d-cellen*, som med full kraft presenteras i temagrupp 3 från takt 29. Redan från början kombineras figuren här med *c-cellen*, och dessa två pregnanta rytmiska celler står i hög grad för den dramatik som återfinns i B- och B1-delarna. I dessa förmdelar spelar de upprepade sextondelarna (och sextondels-sextolerna i takterna 38–39) en stor roll för intensiteten. I den minimala *codan* sammanfattas rytmiken i temagrupp 1 genom att de punkterade halvnoterna komprimeras kraftigt. Detta är också första gången som ostinatomotivet saknas i denna temagrupp.

Den *rytmiska gestiken* i kvartettsatsen är, även i partierna med lugnare tempo, tydligt profilerad. Och här finns en stor rikedom av punkteringar, synkoper, överbindningar och kvarliggande toner. *Synkoper* är inte vanligt förekommande i satsen, men där de uppträder är effekten ofta anslående.⁷³² Besläktade med synkoperna är de *rytmiska överbindningarna*. De spelar en relativt stor roll i denna sats. Redan från takt 1 blir detta påtagligt genom violastämmans kvarliggande G från takt 1 till takt 2, från takt 2 till takt 3 och så vidare, samt senare på flera ställen i satsen. Dessa har inte bara karaktär av

731 I A1-delen ingår den dessutom en naturlig symbios med ostinatomotivet. I en fri kanon mellan andraviolin – och violastämmorna driver figuren satsen framåt mellan förstaviolinens och cellons längre notvärden med sextondelsupptakter. I takt 72, strax före *codan*, markeras figurens betydelse genom att nästan demonstrativt upprepas på de tre sista slagen, och dessutom i rytmisk kanon mellan viola- och förstaviolinstämmorna.

732 Den första synkopen återfinns i temagrupp 2 där violinen i takterna 13–14 respektive takterna 55–56 med sin eftersläpning i förhållande till ostinatomotivet i andraviolin- och violastämmorna skapar en mjuk vaghet åt satsen (EXEMPEL 21) En liknande synkop finns i A1-delen takt 59 hos förstaviolinén och violan. I cellostämman återfinns en tydlig synkop i takt 41 där kvinten G–D ger en något rustik karaktär tillsammans med den lätt dissonerande harmoniken i överstämmorna. I takt 71 blir synkoperna i violastämman mer markerade och utmynnar i takt 72 i täta kanonliknande imitationer mellan violan och förstaviolinén.

kvarliggande toner i harmoniskt hänseende, utan har också en funktion som rytmisk livgivare. I takt 17 och 18 har synkoperna från takt 13 och 14 ersatts av överbindningar, vilket här ger en stadigare karaktär åt det musikaliska flödet (EXEMPEL 22). I takt 20 blir förstaviolinens överbindning av Ass till den efterföljande åttondelstriolen en intensitetshöjare på samma sätt som i takt 25.⁷³³

Musikens långlinjiga karaktär i denna sats ger inte mycket utrymme för gestaltningsmässigt påverkande *pauser*. Redan i takt 1 i violastämman laborerar dock Norman med pausen som uttrycksförhöjare av de efterföljande tonerna. De övriga stämmorna spelar där en punkterad halvnot från första slaget, men violan har då en fjärdedelspaus och börjar på andra slaget. Effekten blir att violans motiv framträder i tydlig relief mot övriga stämmor.⁷³⁴ (EXEMPEL 23). Varför sista tonen cellostämman i takt 25 endast är en åttondel följd av en åttondelspaus är något gåtfullt. Övriga stämmor spelar hela takten ut. Dessutom gör pausen att det sista sextackordet i takten blir utan ters under den sista åttondelen.⁷³⁵

Det parti i satsen där pauserna verkligen får en dramatisk betydelse är i B- resp. B1-delarna. Temat i takt 29 förstaviolinistämman och senare i takt 31 i cellostämman (liksom på parallellställena i takt 61 och 63) understöds här av en sextondelsfigur i mellanstämmorna där tre sextondelar på samma tonhöjd föregås av en sextondelspaus (EXEMPEL 24). En helt annan roll får pauserna i takterna 39–41 respektive takterna 71–72 där åttondelspauserna i förstaviolin respektive första- och andraviolinerna får mer av en artikulationskaraktär som understryker det suckande motivet. På liknande sätt bidrar sextondelspauserna i takt 73 till att spetsa artikulationen när huvudtemat återkommer i sin rytmiskt koncentrerade form (EXEMPEL 25).

På några ställen har Norman i sin notering anvisat att toner skall ligga kvar när andra stämmor byter ackord eller har paus. Dessa *kvarliggande toner*

733 Att Norman på motsvarande ställe i takt 26 väljer att *inte* skriva ut en överbindning i förstaviolinerna har säkert delvis sin grund i att den föreskrivna drillen på andra slaget försvårar en sådan lösning.

734 Detta blir ännu mer uppenbart i takt 12 där övriga stämmor har paus efter första slaget medan violan ensam spelar sitt ostinatomotiv under resten av takten. I takt 17 blir pausen på första slaget ytterligare accentuerad genom att såväl cello (som nu har tagit över ostinatomotivet) som andraviolin- och violastämmorna spelar först på andra slaget.

735 Min bedömning är att cello borde kunna spela en fjärdedel på detta ställe – i synnerhet som takten efter börjar med paus. Jag har därför förlängt cellons sista ton till en fjärdedelsnot.



EXEMPEL 22. Takterna 17–18.

Musical score for Example 23, measure 1. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The tempo/mood is marked "Andante cantabile". The dynamic marking is *p* (piano). The third staff has a marking "Pun poco marcato" and a dynamic marking of *p*. The music features long, flowing lines with slurs.

EXEMPEL 23. Takt 1.

Musical score for Example 24, measure 29. It consists of four staves. The top staff is marked with a bold "B" and contains dynamic markings *p*, *fz*, and *p*. The second and third staves contain dynamic markings *p* and *fp*. The bottom staff contains dynamic markings *p*, *fz*, and *p*. The music is more rhythmic and complex than the previous examples.

EXEMPEL 24. Takt 29.



EXEMPEL 25. Takt 73.

A musical score for Example 26, Takt 70, consisting of four staves. The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The first three staves are for a piano, and the fourth is for a cello. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, and the cello part provides a steady accompaniment. The dynamic marking *pp* is present at the beginning of each staff.

EXEMPEL 26. Takt 70.

– där de alltså inte är regelrätta förhållningar – skapar en harmonisk mångtydighet i satsen. Första gången sådana uppträder är i violastämmans ostinatomotiv i takterna 1–4. Men de förekommer senare i satsen, och då även i andra stämmor.⁷³⁶ I takt 70 spelar violan 3x4 sextondelar på samma tonhöjd. Trots rörelsen genom violastens täta stråkbyten får man betrakta dessa toner som *en* kvarliggande ton vars effekt i det harmoniska sammanhanget blir att binda ihop till synes svårförenliga tvärstånd och dissonanser i de övriga stämmorna (EXEMPEL 26).

I takterna 4 och 20 uppstår frågan om hur länge exekutören vill att den kvarliggande tonen skall klinga. På det fjärde slaget i takt 4 har violan i sitt ostinatomotiv en noterad fjärdedel. De övriga stämmorna har där en noterad åttondel följt av en åttondelspaus. Det kan vara en felskrivning eller en felläsning av utgivaren. Men det kan också vara Normans önskan att ge en känsla av att violans motiv fortsätter oavsett vad som händer i andra stämmor. En sådan tolkning stöds av att motivet inte någon annanstans i satsen slutar med en åttondel. I takt 20 har förstaviolinerna på fjärde slaget en punkterad åttondel D följt av en sextondelsupptakt G till takt 21. Samtidigt har övriga stämmor en noterad åttondel följt av en åttondelspaus. Det skulle kunna vara möjligt att Norman här önskar ett kvarliggande ensamt D under en sextondels värde. Det är också tänkbart att han – trots noteringen – vill att samtliga fyra stämmor skall avfrasera samtidigt.

4.1.7 Artikulation

Som framgår av kap. 3 var Norman själv inte stråkmusiker. Vid tiden för E-durkvartetten hade han inte heller någon större dirigenterfarenhet. Först 1858 erhöll han en tjänst som lärare i komposition, instrumentering och partiturläsning vid Musikaliska akademins konservatorium i vilken det också ingick att leda elevorkestern. Och tre år senare, 1861, erbjöds han positionen som kapellmästare vid Kongl. Theatern. Som välutbildad tonsättare och kammarmusiker hade Norman dock redan 1855 en betydande kunskap om – och

736 Särskilt verksam blir den kvarliggande tonen på första slaget i takt 3, där violans G på ett raffinerat sätt avviker från de övriga stämmornas F-durackord. På motsvarande sätt fungerar andraviolinstämmorna i takterna 6, 7, 48 och 49. Ett annat ställe där en kvarliggande ton får stor musikalisk effekt är i takt 30 där violans halvnot A för ett kort men iögonfallande ögonblick ligger ensam kvar, oberoende av övriga stämmors rörelser och pauser.

stor praktisk erfarenhet av – stråkinstrument.⁷³⁷ Ändå finns det flera ställen i denna sats där hans notering av *bågar* genom sin utformning eller genom inkonsekvenser mellan likartade partier ställer tvingande frågor till exekutörerna. Eftersom vi i detta fall inte har tillgång till autografen kan vi naturligtvis inte utesluta feltolkningar från förlagets sida, men den tryckta utgåvan är i dag vår enda källa och blir därmed vår referenspunkt.

Den första fråga en interpret måste ställa sig är om de bågar som vi ser i notbilden – och som inte binder samman identiska tonhöjder – är fraseringsbågar eller artikulationsbågar. Min utgångspunkt är att Norman med sina bågar i första hand vill försäkra sig om en viss frasering. I vissa fall kan det medföra att musikern av speltekniska skäl vill byta stråk inom en utskriven båge. På flera ställen kan dock en fraseringsbåge naturligen sammanfalla med en stråkbåge.

De flesta toner i denna sats förbinds med en båge, men några är noterade utan båge. Dessutom är inkonsekvenser i båg sättningen relativt vanligt förekommande. I några fall skulle dessa kunna bero på rena felläsningar i samband med tryckandet eller på otydligheter i Normans autograf.⁷³⁸

En annan fråga som måste besvaras är vad som händer vid en artikulationsbåges slut. Redan i takterna 1–3 finns det två möjligheter. Antingen spelar violinerna och cellon exakt enligt notbilden, eller så kan man förkorta värdet av den punkterade åttondelen och skapa en mycket kort cesur innan den efterföljande sextondelen sätter in. Därigenom skulle violans ostinatomotiv få en större gestaltningsmässig roll. På motsvarande sätt kunde man möjligen tänka sig att violastämman i takterna 1–4 gör en mycket kort cesur för att få större effekt varje gång ostinatomotiv återkommer. Risken med en sådan lösning är dock att den lätt kan förfalla till ett maner. Dessutom skulle en cesur kännas egenartad när motivet följs av en paus, som i exempelvis takterna 12 och 13, och direkt förfelad när harmoniken kräver en närvaro av det fulla notvärdet, som i exempelvis takterna 17 och 18. Ytterligare en fråga om

737 Norman hade vid denna tidpunkt – förutom den tidigare nämnda violinsonaten op. 3 i d-moll och stråkkvartetten i Ess-dur utan opustal, båda verken från 1848 (se kap. 4.1) – komponerat åtminstone två verk för stråkinstrument. Dels den första pianotriön op. 4 i D-dur från 1849 och utgiven 1853 på Kistners förlag i Leipzig, dels 5 *Tonbilder in Zusammenhang*, op. 6 i e-moll/E-dur för violin och piano från 1851 och även dessa utgivna (1854) på Kistners förlag. Se Bagge 1886, s. 4.

738 För några påfallande avsiktliga eller oavsiktliga oregelbundenheter se bilaga 2 a.

avfrasering uppstår i takterna 34–36 respektive takterna 66–68. Cellostämman har här en noterad fjärdedel på första slaget. Mellanstämmorna har upprepade sextondelar, men förstaviolinerna har på detta slag en åttondel + en sextondel följda av en sextondelspaus, vilket skapar en känsla av noterad avfrasering i förstaviolinistämman samtidigt som det musikaliska förloppet fortsätter i övriga stämmor. Notationen förstärker en känsla av attack på förstaviolinens etta i takten. Bör cellostämman i analogi med detta också göra en avfrasering av fjärdedelen på första slagen i dessa takter?

Punkter för att förkorta de noterade notvärdena förekommer i takterna 29, 31, 33–35, 61, 63, 73 och 74. Liksom beträffande bågsättningen finns oklarheter och/eller inkonsekvenser gällande noteringen av korta toner.⁷³⁹

4.1.8 Dynamik

I denna korta sats är den noterade dynamiska spännvidden tämligen stor. De med bokstäver noterade nyanserna sträcker sig från *pianissimo* över *piano*, *mezzoforte* och *forte* till *fortissimo* (*pp-p-m-f-ff*). Den minst använda nyansen är *mezzoforte* som används endast en gång – i violastämmans takt 8 – och då mer som en praktisk anvisning eftersom stämman där inträder mitt i ett pågående *crescendo* från *piano* till *forte*. Det antyder något om det emotionella spänningsläget i satsen. Norman kompletterar dessutom med anvisningar för önskade, och över tid kontinuerliga, förändringar av dynamiken genom att notera *<*, *>*, *cresc.*, *molto cresc./cresc. molto* och *dim.* Där emot förekommer aldrig *molto dim.* De dynamiska anvisningarna är dock inte alltid entydiga.⁷⁴⁰

Norman laborerar också med skilda nyanser för samma slags musik. Temagrupp 1 i A-delen har exempelvis från takt 1 en *pianonyans* angiven medan formdelen A1:s noterade nyans från takt 43 för liknande musikaliskt material är *pianissimo*. Temagrupp 2 i A-delen har från takt 13 ett noterat *piano* som övergår i *forte* medan formdelen A1:s noterade nyans på parallellstället från takt 55 är *forte*. På liknande sätt har temagrupp 3 i B-delen (takt 31–32) ett noterat *piano* som från takt 33 övergår i *fortissimo* medan formdelen B1:s noterade nyans på parallellstället från takt 61 är *pianissimo* som från takt 63 övergår i *forte*.

739 För sådana oklarheter respektive inkonsekvenser, se bilaga 2 b.

740 Se bilaga 3 a.

Norman använder sig också av *betoningar* och *accenter* för att dynamiskt och emotionellt profilera det musikaliska flödet. I satsen förekommer fyra slag av betoningsnoteringar – tre utskrivna med bokstäver och ett utskrivet som en kort kil: *sf*, *fz*, *fp* och $>$. Hur dessa är tänkta att styrkemässigt och intensitetsmässigt graderas i det praktiska musicerandet är dock inte helt klart. Under Normans tid var *sforzando/sforzato* eller *forzando/forzato* vanliga beteckningar för betoningar av enskilda toner. Dessa noterades som *sf* eller *sfz* respektive *fz*. Olika tonsättare föredrog olika beteckningar. Men som musikforskaren Clive Brown påpekar var deras musikaliska innebörd ofta densamma.⁷⁴¹ Det förekom också att tonsättare använde sig av ett äldre sätt att markera betoningar. I stället för det mer allmänna *sf*, *sfz* eller *fz* noterade man ett *f* eller ett *ff* eller *fp* respektive *ffp*.⁷⁴² Exempel på detta finns hos bland andra Beethoven och Schumann. Men ibland kunde tonsättaren med beteckningen *fp* avse en plötslig minskning av dynamiken *utan* att önska någon betoning/accent. Både Brahms och Liszt använder sig vid vissa tillfällen av detta skrivsätt.⁷⁴³ Många tonsättare begagnade sig dock hellre av accenttecknet $>$ än av *sf*, *sfz*, *fz* eller *fp*. Men för interpreten kan det i sofliga fall vara svårt att avgöra huruvida detta tecken anger en betoning, ett diminuendo eller både en betoning och ett diminuendo. Särskilt i autografer där betoningstecknen och diminuendo-tecknen kanske har skrivits i hast, kan det vara vanskligt att genom längden på tecknet avgöra tonsättarens intention.⁷⁴⁴ I andantesatsen använder sig Norman av samtliga dessa symboler. En relevant fråga i sammanhanget blir därför hur de *fasta* dynamiska nyanserna – med vilka betoningstecknen interagerar – kan påverka betoningens styrka och karaktär. Men även *accenttecknens placering* kan i denna sats på sina ställen väcka frågor beträffande tonsättarens intentioner.⁷⁴⁵

En annan typ av accent är *utkomponerad* av Norman och således inte noterad med symboler. Han har valt att i takterna 34–36 och 66–68 förflytta den

741 Clive Brown, *Classical & Romantic Performing Practice 1750–1900*, (New York: Oxford Univ. Press, 1999), s. 75.

742 Brown 1999, s. 63.

743 Brown 1999, s. 75.

744 Brown 1999, s. 107–108.

745 Se bilaga 3 b.

emotionella ettan i takten till andra slaget. Han gör detta genom att i takt 33 respektive 65 förlänga takten till fem fjärdedelar, men utan att förändra den metriska indelningen i fyrafjärdedelstakter. Att skenbart flytta ettan i takten är ett stilgrepp som är vanligt förekommande hos Schumann.⁷⁴⁶ Även Brahms laborerade gärna med förskjutningar av betoningar som ger en svävande karaktär åt satsen. Ett tydligt exempel utgör inledningen till Adagio-satsen i hans andra symfoni där upptakterna lätt kan uppfattas som ettor i takten.⁷⁴⁷ I Normans fall har han i sin kvartettsats (takterna 34–36 respektive 66–68) genom ett intrikat samspel mellan harmonisk progression, stämmornas motiviskt betingade rörelser och dramatisk gestik komponerat förflyttningarna över taktstrecken så väl kamouflerat att man som åhörare knappt märker det irreguljära i förfarandet. Effekten blir snarare en känsla av intensitetsförhöjning.

4.2 Sången ”Månestrålar” op. 49:2

Norman komponerade för röst och piano ända från barndomsåren fram till sin död 1885.⁷⁴⁸ Redan 1843 fick han fyra sånger utgivna hos Abraham Hirsch förlag i Stockholm, enligt uppgift på noterna ”komponerade vid 11 års ålder”.⁷⁴⁹ En andra samling sånger av den unge Norman utkom 1848 på samma förlag.⁷⁵⁰ Under Leipzigåren 1848–1852 tillkom en mängd sånger

746 Pianisten och musikforskaren Charles Rosen ger exempel på två verk där Schumanns notation är utformad så att åhörarna kan få svårt att orientera sig i taktarten. Det ena exemplet är från den berömda C-durtoccatan för piano, där i ett längre och rytmiskt pregnant parti återkommande sextondelsupptakter genom accenter så småningom kommer att uppfattas som ettan i takten – ända till dess att vänsterhandens ackord med närmast chockartad effekt sätter in på den ”ordinarie” ettan. Det andra exemplet är från *Humoresk* för piano där högerhandens melodi sätter in en sextondel efter vänsterhandens baston, men upplevs som om den startar på ettan i takten. Se Charles Rosen, *The Romantic Generation* (London: Fontana Press, An imprint of HarperCollins Publishers, 1996/1999), s. 655–658.

747 Johannes Brahms, *Symfoni nr 2 D-dur, Adagio non troppo* (Berlin: N. Simrock, tr. 1878).

748 Helmer 1972, s. 161.

749 *Fyra sånger vid Pianoforte komponerade vid 11 års ålder* (Stockholm: Abr. Hirsch, 1843).

750 Hedwall 2018, s. 253.

till tyska texter, många hittills outgivna. Enligt musikforskaren Axel Helmer tillkom exempelvis 29 sånger redan under det första året vid konservatoriet, varav flera bär vittnesbörd om de nya musikaliska intryck Norman fick under dess år.⁷⁵¹ Men också hans sånger *efter* tiden i Leipzig komponerades, med få undantag, till tyska texter.⁷⁵² Ett exempel på detta utgörs av sångcykeln *Waldlieder* op. 31 från 1867 till texter av Wolfgang Müller von Königswinter.⁷⁵³ Detta är ett av Normans mest inspirerade verk, och får ses som den första svenska sångcykeln där både text och musik är cykliskt komponerade. Kärlekslycka och kärlekskval utspelas här i en miljö där årstidernas gång utgör fonden för känsloutspelen. I musikaliskt hänseende har Norman genom bland annat val av tonarter och motiviska samband mellan sångerna understrukit texternas samhörighet med varandra.⁷⁵⁴

Det är först med de sammanlagt tjugo sångerna op. 49 (1877–1878), där ”Månestrålar” ingår, och op. 55 (1880) till texter av Carl David af Wirsén som Norman i större skala ägnade sig åt att tonsätta *svensk* lyrik.⁷⁵⁵ Valet av diktaren af Wirsén kan idag förefalla överraskande.⁷⁵⁶ Hans eftermäle – både som person och poet – är exempellöst negativt. Litteraturvetaren och kritikern Tom Hedlund menar att af Wirséns aggressiva hållning i sin yrkesutövning kan ha bidragit till en onyanserad bedömning av hans gärningar, samtidigt som hans

751 Helmer 1972, s. 163–164.

752 Helmer 1972, s. 227.

753 *Skogssånger (Waldlieder) till text af Wolfgang Müller von Königswinter komponerade af Ludvig Norman*, op. 31 (Stockholm: Abr. Hirsch, 1874). Sångerna är tillägnade sopranen Fredrika Stenhammar (1836–1880). I utgåvan finns även en svensk översättning. Förlaget har valt att placera den ovanför det tyska originalet. Se även kap. 5.2.9.

754 Helmer 1972, s. 170–171.

755 *Sånger till Dikter af C. D. af Wirsén komponerade för en röst och piano af Ludvig Norman*, op. 55 (Stockholm: Huss & Beer, 1882). Samlingen komponerades 1880 och tillägnades ”Fröken Dina Niehoff”. De åtta sångerna är: Häfte 1: ”Sången”, ”Pagens visa”, ”Från sol och stjernor, Kom!”, Häfte 2: ”*Längtan till landet*”, ”Hvarför tvista”, ”Ahasverus”, ”Skogvaktarens dotter”. För de enskilda sångerna i op. 49, se senare i detta kapitel 4.2.

756 Carl David af Wirsén (1842–1912) invaldes i Svenska Akademien 1879 och blev 1884 dess Ständige sekreterare, det vill säga efter Normans tonsättningar av dikter ur samlingen *Dikter* från 1876.

diktning har sentimentala och ”schablonmässigt gudliga” drag.⁷⁵⁷ Författaren och litteraturvetaren Göran Hägg går ännu längre och hävdar att af Wirsén varken var en ”stor ande” eller en stor konstnär. Han var en konservativ och intrigant person som gynnade medelmåttor och bekämpade begåvningar, och hans egna dikter är idag intressanta endast för ”pekoralsamlaren”.⁷⁵⁸ Trots denna dräpande kritik fanns det uppenbarligen något i af Wirséns alster som fångslade Norman. I ett brev från den 27 januari 1879 förklarar Norman: ”Edra dikter hafva [...] gjordt ett så djupt intryck att jag ej har kunnat låta bli att försöka tolka dem i Musik.”⁷⁵⁹ Och med utgångspunkt i af Wirséns poesi komponerade han sånger av betydande musikalisk halt, bland dem den uttrycksfulla ”Månestrålar”, den lekfulla ”Pagens visa” och den rasande ”Ahasverus”. Diktaren blev uppenbarligen både smickrad och berörd av Normans val att tonsätta dikterna:

Jag är i allmänhet böjd att se saker i svart; när därför någon behagar hysa intresse för det heligaste jag, inom mitt mänskliga arbete, känner, för den poesi, hvilken jag – hvad än därom må dömas – gjort och gör till mitt lifskall, så gripes jag av en oändlig lycka.⁷⁶⁰

Trots den ofta massiva kritiken mot af Wirséns diktning, fick just sången ”Månestrålar” tonsättaren Ture Rangström att drygt femtio år efter dess tillkomst uttala sin oreserverade beundran över *både* dikten och tonsättningen av den:

Svensk sång äger få så helt fulländade skapelser som den allbekanta, klassiskt skönformade, romantiskt mjukt böljande tondikten *Månestrålar* till C. D. af Wirséns ord. Där återklingar något af det finaste inom 60–70-talets svenska poesi.⁷⁶¹

757 Tom Hedlund, ”Wirsén – den framgångsrike förloraren”, Under strecket-artikel i *Svenska Dagbladet* 29 maj 2010, <http://www.svd.se/wirsen--den-framgangsrike-forloraren> [hämtad 29 september 2015].

758 Göran Hägg, *Den svenska litteraturhistorien*, 1996 (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1999), s. 308–310.

759 Brev från Ludvig Norman till Carl David af Wirsén från den 27 januari 1879, i Fredrik Vetterlund, ”Ett okänt brev. Ludvig Norman och Carl David af Wirsén, tonsättaren och skalden som funno varandra”, *Dagens Nyheter* 6/11 1932, bilaga, s. 31.

760 Brev från Carl David af Wirsén till tonsättaren Vilhelm Svedbom (1843–1904) den 13 november 1878, citerat i Dahlgren 1913, s. 44–45.

761 Ture Rangström, ”Ludvig Norman. Till 100-årsminnet”, *De kungliga teaternas program*, Operan, Stockholm (1931), s. 31.

Oavsett de skilda åsikterna om *diktens* förtjänster blev Normans tonsättning av den ett av hans mest framförda och allmänt omtyckta verk.⁷⁶²

Den fullständiga titeln på de tryckta sångerna i op. 49 är *12 sånger till dikter af C. D. af Wirsén*. I samlingen ingår följande tolv sånger uppdelade på fyra häften:⁷⁶³ Häfte 1: ”Hvad du liknar”, ”Månestrålar” och ”Aftonklockan”. Häfte 2: ”Ögonkast”, ”Böcker och kärlek” och ”Ungt mod”. Häfte 3: ”Den döda”, ”Mitt tycke” och ”Den ångrande”. Häfte 4: ”Återvunnet hopp”, ”Höst” och ”Ännu (Till en sångare)”.

I stilistiskt hänseende har dessa sånger sina musikaliska rötter i Leipzig-skolan. Men samtidigt kan man, som Axel Helmer påpekar, i sånger med dessa utgångspunkter i den svenska solosångsproduktionen finna klara ansatser till ”asymmetriska” eller ”recitativiskt behandlade deklamationsarter”.⁷⁶⁴ Denna nyorientering gick dock ännu längre i sånger från samma tid av något yngre tonsättare som exempelvis Andreas Hallén och Ivar Hallström. Dessa tonsättare premierade en inriktning på dikternas känslomässiga förlopp och expressiva uttryck före troheten mot versmått och strofindelning.⁷⁶⁵ Men, som Hedwall påpekar, visar även Normans behandling av texterna i flera av de tolv sångerna i op. 49 att han i musikaliskt hänseende ville frigöra sig från regelbundenheten i respektive dikts strofiska uppbyggnad.⁷⁶⁶ Sången ”Månestrålar” kan dock inte sägas utgöra något typiskt exempel på detta förhållningssätt. Men även här förekommer – i tonsättningen av diktens tredje strof – en tydlig avvikelse från originaltextens utformning.⁷⁶⁷

”Månestrålar”, innehåller 55 takter och går i E-dur med taktarten 6/8. Sången finns i tre tryckta utgåvor. Den version jag i detta arbete har utgått från är den först tryckta – den från Huss & Beer 1878. Jag bedömer den som tillförlitlig.

762 Signaturen H. 1885, s. 50.

763 *12 sånger till Dikter af C. D. Wirsén komponerade för en röst och piano af Ludvig Norman*, op. 49 (Stockholm: Huss & Beer, 1878).

764 Helmer 1972, s. 227.

765 Helmer 1972, s. 256.

766 Hedwall 2018, s. 257.

767 Se även kap. 4.2.1 och 4.2.5.

Vi vet visserligen inte med absolut säkerhet att Norman själv korrekturläste sångsamlingen innan den trycktes – men det är mycket sannolikt att så var fallet. Att han var högst medveten om utgåvan framgår dessutom av hans brev till af Wirsén, där han redovisar sina tankar kring ett eventuellt *förord* till den.⁷⁶⁸ Jag har jämfört denna tryckta utgåva med Normans *autograf* till ”Månestrålar i Musik- och teaterbiblioteket, Stockholm.”⁷⁶⁹ Endast i smärre avseenden skiljer de sig åt.⁷⁷⁰

Tryckta utgåvor

- 1 Sången ingår i häfte 1 av op. 49, som enligt Normans autograf i Musik- och teaterbiblioteket komponerades 1878, men som i Bagges tryckta förteckning över Normans kompositioner anges vara komponerat 1877.⁷⁷¹
- 2 Som separat tryck finns sången också utgiven hos Elkan & Schildknecht i Stockholm 1894, nio år efter Normans bortgång.⁷⁷² Den skiljer sig från förstautgåvan endast genom två detaljer. Dels saknas här i sångstämman i takt 42 ett diminuendotecken i andra halvan av takten, dels är texten genomgående avdelad med streck för varje underliggande åttondel. Ett tydligt exempel utgörs av takt 13 där förstautrycket skriver *a-nar* medan den senare utgåvan skriver *a- -nar*.
- 3 En modern nyutgåva – som alltså inte är ett omtryck – finns i samlingen *Svenska romanser* från Gehrman's förlag i Stockholm.⁷⁷³ I takt 8 saknas jämfört med förstautgåvan här ett diminuendotecken över sångstämmans

768 Se kap. 4.2.4.

769 Ludvig Norman, autografen till ”Månestrålar” (ur *Sånger till dikter av C.-D. Wirsén*, op. 49, häfte 1), 1878, Musik- och teaterbiblioteket, Stockholm, C. Lovéns donation 1913, band IV, nr 49.

770 Se kap. 4.2.8 och 4.2.9.

771 Bagge, 1886, s. 14–15.

772 ”Månestrålar” (Stockholm: Elkan & Schildknecht, 1894). Enligt Stefan Lindén (www.stefanlinden.se) såldes musikförlaget Huss & Beer 1886 av Georg Wilhelm Beer till Elkan & Schildknecht. Frans Johan Huss hade redan 1878 lämnat förlaget.

773 *Svenska romanser*, i urval av Anders Annerholm, Bengt Forsberg och Tina Sjögren (Stockholm: Gehrman's Musikförlag, 2014), s. 164–167.

sista åttondel. I takt 25 saknas en båge i pianostämman över högerhandens alla sextondelar, och i takt 45 saknas en båge dels mellan sångstämmans första två toner, dels mellan pianostämmans första två toner i högerhanden. Dessutom finns tre direkta skrivfel jämfört med förstautgåvan. I takt 40 anges pianostämmans baston på andra slaget som Giss i stora oktaven i stället för det korrekta G i samma oktav, i takt 45 saknas pianostämmans Diss i ettstrukna oktaven på andra slaget i högerhandens understämma och i takt 51 saknas ett Diss i ettstrukna oktaven i högerhandens ackord på andra slaget.

6

2.

Månestrålar.

Något rörligt, likväl ej fort; drömmande.

När stjer - ne - hä - ren blän - ker på
 mörk - nan - de him - mels grund, och må - nen silf - ver
 stän - ker på su - san - de fors och lund, hvi
 dar - ra de dunk - la gra - nar, hvad är, som vårt hjer - ta



Swedish Musical Heritage, Kungl. Musikiska akademien, Stockholm 2016. Public domain. www.kvdamusikarv.se

Ludvig Norman, "Månestrålar" ur Tolv sånger op. 49 (1877–1878) till dikter av Carl David af Wirsén

7

a - nar, hvad är, som för. stu - let ma - . - nar i

hvi - skan.de skym - nings.stund? När mel - lan trä - dens

gal - . ler på glitt - ran.de vat - ten - fall den

ble - ka da - ger fal - ler så ski - nan.de hvit och

8

pp
kall, hvad väl . lar att hvar - je sin - . ne, som

pp

mf
göm - mer i dju - pet in - . ne af skö - na - re dar ett

f
min - . . ne, vill bri - sta i tå - rars svallt 0

f

pp
något påskyndande vet, o vet! *pp lugnt och hemlighetsfullt* När allt är

pp

ö - de och ens - lig är hvar - je stig, — då va - ka än de

dö - de, som for - dom ha äl - skat dig. — Att räd - da dig än de

sträf - va: af strå - lar, som fly och bäf - va, ett skim - ran - de nät de väf - va och

dra - ga dig hem — till sig.

4.2.1 Form

”Månestrålar” är den andra sången i samlingen om tolv sånger till af Wirséns dikter. Dessa tolv sånger är ett urval från den mycket större samlingen *Dikter* från 1876. Någon uppenbar övergripande relation mellan de tolv sångerna är svår att finna. Däremot är det tydligt att Norman i flera av sångerna har valt texter som uttrycker bitterljuva minnen av en lycka som har försvunnit, resignation inför livssituationen och till och med dödslängtan. I ”Månestrålar” är alla dessa känslor närvarande. Men även i ”Aftonklockan” minns diktarrösten sin kärlek och glädje som nu har försvunnit eftersom föremålet för känslorna sedan länge har lagts ner ”på bädd så hård i kyrkogård”. I ”Ögonkast” framträder det svåra minnet av att ha blivit lämnad av sin älskade – ”du var ju hos mig blott ett ögonblick”. I ”Böcker och kärlek” skildras kärlekslyckans förgänglighet – ”ej du vet hur länge hon är kvar”. I ”Mitt tycke” hyllas förnöjsamheten inför livssituationen hos den livströtta framför starka känsloutspel – ”Den hand är skön, som jemt med rosor leker, / juvelbesatt och skimmerhvit som snö, / men skönast den, som huldt den trötte smeker / och mig hugsvalar än, när jag skall dö”. I ”Den ångrande” framstår den kristna tron som räddningen för den ”[b]ittert prøfvade, / vilseförda”. Genom Jesus förlöses den olycklige från livsångesten – ”Du förkrossade, / andas åter!”. I ”Återvunnet hopp” blir minnet av barndomens lycka en väg till att förlika sig med sitt öde – ”Jag hittade bland träden min barndomsfrid, som gömt sig kvar, / hon kom till mötes under foglars qväden, så ljuf som förr hon var”. I ”Höst” är det dödens obönhörlighet som står i centrum – ”Vildblomma, som fördröjt dig / i dunkla snåren än, / och tyst i hopp förnöjt dig: / du har ej långt igen! / Och neckros, du, som domnar / så blek invid din ö, / ack, det är bäst du somnar, / ty snart du måste dö”. Sången avslutas dock med en vädjan om att momentant uppskjuta det ofrånkomliga – ”Och låt min sommar vara, / ännu en liten tid!”. Till och med i den kraftfulla sången ”Ungt mod”, som hyllar heroisk dådkraft på det stormiga havet – ”vinden snart jage bort de fega tankar” – framhålls att lycka i livet inte är någon självklarhet – ”Korta äro glädjens stunder”.

”Månestrålar” är komponerad i en utvidgad lied-form enligt schemat A–B–A1–B1–C–A2–coda, där B1 och A2 är något förlängda jämfört med B och A. A-delarna är i sig tvådelade och skiljer sig något från varandra i detaljutformningarna. A och A1, takterna 2–9 (takt 1 är en kort intonering i pianot) respektive takterna 18–25, börjar båda i E-dur och slutar i dominanten H-dur, medan A2, takterna 44–52, både börjar och slutar i E-dur.

B-delarna börjar i E-dur, men B, takterna 10–17, slutar i H-dur och B1, takterna 26–35 (där takterna 34–35 fungerar som överledning), slutar i E-dur. C-delen, takterna 36–43, börjar i C-dur och slutar i en H⁷-klang. De sista fyra takterna formar sig till en liten coda och kan ses som en pendang till sångens inledande första takt, vilken fungerar som en minimal introduktion till själva sången.

4.2.2 Textbehandling

Dikten ”Månestrålar” lyder i sin helhet:

När stjernehären blänker
 På mörknande himmels grund
 Och månen silfver stänker
 På susande fors och lund,
 Hvi darra de dunkla granar,
 Hvad är, som vårt hjerta anar,
 Hvad är, som förstulet manar
 I hviskande skymningsstund?

När mellan trädens galler
 På glittrande vattenfall
 Den bleka dager faller
 Så skinande hvit och kall,
 Hvad vållar att hvarje sinne,
 Som gömmer i djupet inne
 Af skönare dar ett minne,
 Vill brista i tårars svall?

O vet! När allt är öde
 Och enslig är hvarje stig,
 Då vaka än de döde,
 Som fordom ha älskat dig.
 Att rädda dig än de sträfva:
 Af strålar, som fly och bäfva,
 Ett skimrande nät de väfva
 Och draga dig hem till sig.

I flera av Normans af Wirsén-sånger frigör han sig i olika grad från texternas periodicitet till förmån för en mer musikaliskt baserad prosodi.⁷⁷⁴ Ett sådant

774 Hedwall 2018, s. 256–257.

friare förhållningssätt är dock inte särskilt påfallande i ”Månestrålar”, utom i C-delen där han för några ögonblick låter den musikaliska prosodin bli självständig i förhållande till texten.⁷⁷⁵ Men oavsett frigörelsegrad är Norman i sin musikaliska gestaltning av dikterna övervägande omedelbar i uttrycket och visar en stor omsorg om valörerna i dikten.

Dikten består av tre strofer med åtta rader i varje strof och med en intrikat rimflätning i varje strof enligt mönstret ABABCCCB. Norman har valt att överlag tonsätta dikten syllabiskt. Sångstämman byter alltså ton för varje stavelse. Endast i de musikaliska A-delarna förekommer melismer, och då i sparsam omfattning.⁷⁷⁶ Diktens tredje strof inleds med ”O vet!” (takt 34 med upptakt), men Norman har valt att i stället låta detta utrop utgöra avrundningen av den föregående musikaliska formdelen B1, samtidigt som musiken här har en tydlig övergångs- och uppladdningskaraktär. Därigenom låter han den efterföljande frasen ”När allt är öde [...]” (takt 36 med upptakt) bli inledningen av formdelen C. Norman ökar spänningen genom att låta sångaren sjunga ”O vet!” två gånger efter varandra. Samtidigt gör föredragsbeteckningen *något påskyndande* just här tillsammans med harmonikens kvardröjande E-durackord med dominantkänsla, att effekten blir desto större när C-delen börjar i C-dur i stället för det förväntade A-dur/a-moll.

Texten är till sin karaktär djupt sorgsen och skildrar både ensamhet, nostalgi och förtvivlan. Till och med dödslängtan kan lätt tolkas in i formuleringarna. Detta sinnestillstånd passade uppenbarligen väl in på Normans egen livssituation. Efter separationen från hustrun, och efter sitt självmordsförsök i december 1870 kände han under sina sista femton år en stor förtvivlan över sin livssituation.⁷⁷⁷ Ett personligt vittnesbörd om dessa djupgående och långvariga sinnesstämningar utgör den handskrivna dikten på autografen till pianostycket ”Verklighet” ur *Kontraster* op. 61, komponerat 1883.⁷⁷⁸ Innehållet är bittert och uppgett:

775 För genomgång av sångens form, se kap. 4.2.1 Form.

776 Dessa återfinns i takterna 2, 6, 18–19, 22, och 44–45.

777 Se även kap. 3.6.2.

778 Denna dikt finns även nedskrivna på ett löst papper, Brev A 4:31, Statens Musik- och teaterbibliotek Stockholm. De båda versionerna skiljer sig åt i smärre avseenden. Den här återgivna versionen är från A 4:31. *Kontraster. Sex pianostycken* op. 61 komponerades 1880–1884 (Stockholm: Julius Bagge, 1884). I samlingen ingår både ”Dröm”–”Verklighet” och

Man sagt att *tid* förmår
 Låka alla sår.
 Ej *hjärtetsår* den hela kan,
 Ty, var *din* kärlek ren och sann
 Och var du lycklig först, men se'n bedragen,
 I lifvet får du aldrig ro;

Ej natten skänker den, ej dagen.
 Hvarthän du går att sätta bo
 Ja, söker det långt bortom hafven
 En *ende* är som ger dig tröst,
 Och denna ende, *grafven*.

Trots denna närmast bottenlösa svartsyn har Norman ändå – och typiskt nog – valt att i sin tonsättning av "Månestrålar" arbeta med understatements snarare än med stora och känslomässigt övertydliga gester. Det är ganska uppenbart att han som musikalisk utgångspunkt har valt att till klingande form översätta diktens stilla och kalla stjärneljus på natthimlen. Sången börjar med en "horisontlinje" manifesterad i pianostämmans sextondelar på tonen H. När sångstämman sätter in i takt 2 utgår den också från samma grundstämning. Efterhand blir satsen mer expressiv och i takt 8 kommer en första intensitetshöjning vid ordet "fors". Den har dock mer karaktär av antydd tonmålning än av uttryck för en inre spänning. I B-delen (takt 10–17) – med nyckelorden "hvad är, som vårt hjerta anar" – skapar harmonik, rytmik och kromatik tillsammans en återhållen laddning med stor potential, men den minskar igen när formdelen A1 inträder. Denna del skiljer sig från A genom den musikaliska utformningen av takterna 21–25. Särskilt egenartad är takt 23 vid ordet "faller" där musikalisk harmonik och rytmik samt avfrasering i texten inte på ett självklart vis verkar stämma överens. Effekten blir desto större som den korthuggna rytmiken – två åttondelar – här avviker från pendangen fyra takter tidigare. Där låter Norman (i takt 19) ordet "galler", på vilket "faller" rimmar, bli en melism som varar i fem av taktens sex åttondelar. I själva verket har var fjärde takt, ibland till och med varannan takt, från och med takt 3 fram till takt 23 en utformning som förlänger tyngdpunkten på det första ordets första

"Förr"–"Nu", där de dystra och förtvylade satserna "Verklighet" och "Nu" ställs mot de ljusa och idylliska "Dröm" och "Förr". För autografen till "Verklighet" se op. 61 i Norman-samlingen, Statens Musik-och teaterbibliotek Stockholm. Samma år som "Verklighet" tillkom (1883) skrev Norman även *Tre Albumblad för Pianoforte* (Stockholm: Julius Bagge, 1885), där två av titlarna utgörs av "Farväl" i Ass-dur och "Förgät mig ej" i A-dur.

stavelse. En hint om hur Norman har tänkt att takt 23 skall utföras går att utläsa i autografen. Där finns nämligen ett *crescendo* noterat i båda stämmorna under hela takt 22. Detta saknas i de tryckta versionerna, men utfört på detta sätt får det första ackordet i takt 23 automatiskt en accentuering innan det utskrivna diminuendot sätter in. Autografen föreskriver också ett *diminuendo* i sångstämman i första halvan av takt 23, vilket förstärker Normans avsikt på detta ställe. Även denna viktiga information saknas i den tryckta versionen.

Ännu en intensitetshöjning direkt baserad på textinnehållet framträder i takt 32. Där låter Norman vid "tårars svall" pianostämman tolka känslan bakom ordet "tårars" genom ett H⁹-ackord med kvinten i basen och utan grundton samt med ett tillagt E i tenorstämman. Effekten är omedelbar. Men den emotionella höjdpunkten ligger ändå i C-delen, som skenbart är odramatisk. Norman skildrar här textens "När allt är öde / Och enslig är hvarje stig, / Då vaka än de döde / Som fordom ha älskat dig" med en stilla fortskridande, naken och enkel sångstämma över lugna pianoackord. Vid ordet "öde" väljer han dock subdominantparallellackordet d-moll, vilket kraftigt skiljer ut sig från den harmoniska omgivningen som i övrigt består av huvudfunktionerna i C-dur i grundläge. I både takt 40 och 41 väljer Norman att under sångstämmans långsamma melodi – här lågt ned i registret – låta pianots E i "tenorstämman" ljuda oavsett ackordets toner i övrigt. Det medför att första ackordet i takt 41 – vid ordet "döde" – får samma dissonanta karaktär som andra halvan av takt 32. Vid formdelen A2 upplyses den musikaliska scenen för första gången av ljus och hopp. Visserligen är nu sextondelsrörelserna från delarna A och A1 helt borta, men å andra sidan tillför Norman energi i form av mjuka synkoper – i takterna 47 och 49 – och en i det dystra sammanhanget nästan upprymd avslutning i takterna 50–55. Anledningen till denna optimism är av allt att döma förhoppningen i texten: "Att rädda dig än de sträfva: / Af strålar, som fly och bäfva, / Ett skimrande nät de väfva, / Och draga dig hem till sig". Här handlar det om längtan efter döden som befriare – ett sinnestillstånd som Norman vid tiden för komponerandet av denna sång utan större svårigheter kunde identifiera sig med.⁷⁷⁹

779 Se även kap. 3.6.2.

4.2.3 Tematik och melodiska karakteristika

Förstatrycket skiljer sig i melodiskt hänseende från autografen endast i ett avseende. I takt 2 har pianostämmans högerhand i autografen ett förslag – tvåstrukna Ciss – före E:et på fjärde åttondelen och förbundet med en båge till huvudtonen. Detta saknas i trycket. I övrigt är melodiken densamma i båda källorna.

I sångens första fras, takterna 2–5, rör sig sångstämman osökt och balanserat kring kvintläget i E-dur, det vill säga tonen H, för att till slut hamna på kvintläget i H-dur, det vill säga tonen Fiss. (EXEMPEL 27). På motsvarande sätt rör sig sångstämman i takterna 6–7 kring kvintläget i D-dur och kvintläget i A-dur. Detta skänker ett slags seren stillhet åt satsen. Därför blir effekten desto större när i takt 8 plötsligt ett C inträder i sångstämman. Detta C är dessutom höjdtönen i ett H⁹-ackord med lågaltererad kvint i basen.

I B-delarna rör sig sångstämman – liksom pianots basstämma – övervägande med sekundsteg uppåt och nedåt. (EXEMPEL 28). I de uppåtgående rörelserna blir den påtagliga kromatiken ett medel för att stegra uttrycket. C-delens sångstämma präglas också av sekundvisa rörelser men dessa är inte utpräglat kromatiska och de rör sig dessutom över en ackordisk hymnartad pianosats. I A- och B-delarna ”skuggas” ofta sångstämman av sextondelsfigurer i pianostämmans högerhand, medan vänsterhandens ”tenorstämman” ofta rör sig på decima- eller sextavstånd i förhållande till sångstämman.

En för Norman vanlig intervallföljd – så även i denna sång – är en sekund följd av en ters (både uppåtgående och nedåtgående eller både och).⁷⁸⁰ Den är tämligen ofta förekommande i sångstämman i A-delarna (exempelvis i takterna 2–4), och förekommer där även i pianostämmans ”tenorstämman”. (EXEMPEL 29). En annan i denna sång karakteristisk intervallföljd är tonerna E–F–Fiss–G i B-delens takter 10–11 samt Giss–A–Aiss–H i takterna 12–13, vars kromatik och inneboende dramatik förstärks av pianostämmans sextondelsfigurer.

I både A- och B-delarnas sextondelsrörelser utkristalliserar sig ofta melodiska motiv i pianostämmans olika skikt, varav flera finns dolda i texturen men lätt kan fås att framträda om dessa toners notvärden förlängs något – utan att påverka tempot – och därigenom ligger kvar över de andra tonernas rörelser. (EXEMPEL 30).

780 Se även kap. 4.1.2.

Något rörligt, likväl ej fort; drömmande.

När stjer - ne - hä - ren blän - ker på

mörk - nan.de him - mels grund, och

p

pp

pp

EXEMPEL 27. Takterna 1–5.

lund, hvi dar - ra de dunk - la gra - nar, hvad

pp

pp

EXEMPEL 28. Takterna 9–11.

stjer - ne - hä - ren blän - ker på mörk - nan - de him - mels

EXEMPEL 29. Takterna 2-4

p
stund? När

EXEMPEL 30. Takt 17.

mf
in - ne af skö - na - re dar ett

mf

EXEMPEL 31. Takterna 29-30.

I den nästan koralartade C-delen finns dock inte en sådan melodisk rikedom inbyggd i stämrörelserna, vilket stämmer väl överens med textens stämningsläge i detta parti.

Den *melodiska gestiken* i sångstämman skiljer sig åt i A-, B-, och C-delarna. I de mjukt gungande A-delarna är den melodiska linjen lång och böljande och innehåller varierade intervall – dock ej septimor eller oktaver. Och kvarter finns endast som överstigande intervall (i takt 19 respektive takt 45). B-delarnas melodik är mer dramatisk och präglas kraftfullt av sina – ofta kromatiska – sekundrörelser och av de expressiva uppåttuktade oktavsprången i takterna 13–14 respektive takterna 29–30. (EXEMPEL 31). C-delens melodik rör sig däremot stilla framåt genom små intervall ända till utbrottet i takt 42, där med stor verkan orden ”ha älskat” skildras genom en plötsligt inträdande och uppåttuktad stor sext.

Upptakter är mycket vanligt förekommande i denna sång. Det har delvis sin grund i diktens versmått, men beror sannolikt också på Normans val av 6/8 som taktart, och på hans önskan att musikaliskt skildra diktarjagets oro och vända. I själva verket föregås varje takt i sången – utom takterna 1, 51 och 52 – av en melodisk åttondelsupptakt, och varje takt – utom takt 36 och takterna 50, 51 och 52 – slutar med en melodisk åttondelsnot i anslutning till efterföljande takt. De melodiska upptakterna fungerar alltså både som upptakt vid periodbyten och som övergång till nästa takt inom perioden. Det skänker en viss rastlöshet åt musiken samtidigt som rörelseriktningen blir stark. Den enda gång då Norman frångår detta sätt att skriva – förutom vid pianots intonation av sången i takt 1 – är i takterna 50–52, vid den förlösande punkt i dikten då döden kommer som en befriare och den oavbrutna ångesten ersätts av ett rofyllt lugn.

4.2.4 Tempoangivelser och föredragsbeteckningar

Den enda generella föredragsbeteckning som förekommer i ”Månestrålar” som tryckt sång är den som återfinns i sångens början: *Något rörligt, likväl ej fort; drömmande*. Av autografen framgår det dock att Normans första föredragsbeteckning var *Ej fort, drömmande*. Därefter har Norman, ovanför och till vänster om denna anvisning, tillfogat *Något rörligt, likväl*. Det finns alltså skäl att förmoda att Norman med detta tillägg ville undvika ett alltför släpigt tempo vid framförandet av sången. Att han bekymrade sig om hur hans sånger gestaltades framgår också av de tyvärr aldrig nedskrivna, men förmodligen

högst explicita, tankar kring detta som han nämner i sitt brev till af Wirsén från den 27 januari 1879. Där berättar han att

jag hade ämnat att skriva ett företal vid sångernas publicerande för att ej min afsigt med dem skulle misstydas. Min plan förföll emellertid genom tanken uppå att ett sådant företal skulle tydas som onödig ostentation [självförhävelse] m.m., men följderna af tystnaden uteblefvo ej, och så har jag till min ledsnad märkt att till och med mycket begåfvade sångare och sångerskor ej rätt förstå huru de böra föredragas.⁷⁸¹

Varken i autograf eller tryck finns något metronomtal angivet. Men i B1-delen, takt 34, finns anvisningen *något påskyndande* (i autografen börjar denna anvisning dock redan på sista åttondelen i takt 33) och i C-delen, takt 35–36, finns anvisningen *lugnt och hemlighetsfullt*.

4.2.5 Periodiseringar

I "Månestrålar" följer Normans musikaliska periodiseringar överlag diktens prosodi. Men han lägger till en livfullhet i gestiken genom stämmornas rytmiska utformning och genom det musikaliska flödets harmoniska progression. Valet av taktarten 6/8 bidrar både till att mjuka upp diktens regelbundenhet och till att skapa en rörlighet inom den musikaliska satsen.

I A-delarna utgörs alla perioder utom den sista av fyra takter, som i exempelvis takterna 2–5 och takterna 6–9. Även B-delens perioder är i princip fyrtaktiga, men här skulle takterna 10–13 respektive 26–29 genom sin intensitet också kunna ses som perioder om 2+2. Trots sin annorlunda karaktär på det musikaliska materialet är även C-delens perioder fyrtaktiga. Den enda anomalin i periodiseringshänseende utgörs av sångens två sista perioder – i A2-delen från takt 48 – där rörelseenergin avstannar och Norman genom förlängningen av notvärdet på ordet "hem" i takterna 50–51 på ett subtilt sätt har komponerat ut dessa åtta takter som 5+3 takter.

Valen av höjdpunkter inom perioderna i sången blir med textens innebörder och Normans sätt att komponera ganska självklara. Exempelvis blir andra halvan av takt 4 respektive andra halvan av takt 8 naturliga sådana. I C-delen – som från takt 34 börjar med: "O vet! När allt är öde och enslig är varje stig" – frångår Norman däremot diktens ursprungliga deklamation genom

781 Brev från Norman till Carl David af Wirsén, daterat den 27 januari 1879, Kungl. Biblioteket Ep. S. 1, L. 36:1 samt Helmer 1972, s. 230.

pp lugnt och hemlighetsfullt

vet! När allt är

ö . de och ens . lig är hvar . je stig, — då

EXEMPEL 32. Takterna 35–39.

mel . lan trä . dens gal . . ler på

EXEMPEL 33. Takterna 18–19.

att i takterna 36–43 övergå till musikalisk fyrtaktspuls – men fortfarande inom taktarten 6/8. Han låter den tredje strofens första två ord – ”O vet” – bilda en musikalisk övergång mellan andra och tredje strofen genom att sjungas två gånger. Tillvägagångssättet skapar en förväntan inför sångens vidare utveckling. När fortsättningen på den tredje strofen – ”När allt är öde” – sjungs som vore den början på strofen, är både rytmik, harmonik och periodisering en annan än i sångens tidigare delar. Dessutom är alla figurationer i pianostämman borta och sångstämman är naket exponerad ända fram till höjdpunkten i andra halvan av takt 42. (EXEMPEL 32). Normans kompositionstekniskt enkla men effektiva grepp höjer expressiviteten avsevärt. Som Axel Helmer påpekar finns i Normans af Wirsén-sånger inte sällan denna spänning mellan versformens regelbundenhet och tonsättarens musikaliska utformning av enskilda textmoment.⁷⁸² Just denna strof i ”Månestrålar” har av allt att döma väckt genklang hos Norman och fått honom att här åstadkomma ett förhöjt musikaliskt uttryck, baserat på vad han uppfattade som den känslomässiga verkligheten bortom orden.

I A2-delen återgår Norman till sångens ursprungliga periodiseringar. Höjdpunkterna i takt 47 respektive 49 är dock kraftfullare än på motsvarande ställen tidigare i sången. Detta beror både på den skärpta harmoniken och på de markanta synkoperna i dessa takter. Sångens sista höjdpunkt utgörs av ordet ”hem” och förstärks av pianostämmans oväntade rytmiska punktering. Trots de angivna svaga dynamiska nyanserna framstår musiken kring detta ord som en *emotionell* höjdpunkt. I dikten blir döden här en befriare, och därmed försvinner äntligen de jordiska plågorna.

4.2.6 Harmonik

I denna sång är den harmoniska progressionen mer raffinerad än den först kan te sig. Det musikaliska flödet är i A- och B-delarna lätt, långlinjigt och medryckande. I C-delen saktas flödet av samtidigt som expressiviteten intensifieras. Men parallellt med denna lätthet i fortskridandet är satsen full av harmoniska finesser.

I A-delarna låter Norman ofta skiftande funktioner klinga över en liggande baston i pianostämman (exempelvis i takterna 2–4 och takterna 18–20). (EXEMPEL 33) Detta skänker en fräschör åt samklangen och kan ibland – som i sista åttondelen i takt 2 – ge en folkmusikalisk fränhet åt tonspråket som kan

782 Helmer 1972, s. 230.

föra tankarna till Grieg. Med små medel uppnås även andra harmoniska effekter i denna sång. Bland annat genom förbiilande *ackordfrämmande toner* i pianots sextondelsfigurer (exempelvis i takt 10), genom *dur/moll-skiftning* (i takt 5) och *mediantik* (i takterna 21–22). Norman använder sig också av *kromatiska ackordrörelser* (i takterna 10–13 och takterna 26–29) och av *pedaltoner* mitt inne i ackorden (tonen E i takterna 32, 40–41 och 49), vilka skapar en kärvhet och en laddning till satsen. Ännu en harmonisk finess är det tidigare nämnda överraskande subdominantparallellackord som uppträder på första slaget i den hymniska C-delens takt 37. Denna del får annars i hög grad sin karaktär genom sakta framåtskridande ackord med huvudfunktioner i grundläge. Tre andra exempel på harmoniska grepp bör också nämnas. Det ena utgörs av –9-ackorden – dels med septiman i basen (på sista åttondelen i takt 4 och i andra halvan av takt 6), dels med den lågaltererade kvinten i basen (i andra halvan av takt 8). Det andra utgörs av den tillagda och dissonerande lilla sexten F i a-mollackordet i andra halvan av takt 10 respektive 26, och det tredje är den högaltererade kvinten i E-durackordet på sista åttondelen i takt 50.

Normans på ytan enkla och lätt framåtskridande sats visar sig vid närmare betraktande innehålla flera harmoniskt pregnanta och uttrycksfulla passager. Men genom hans långlinjiga och flerskiktade sätt att skriva upplevs flera av dessa mer som ett resultat av stämmornas melodiska rörelser än som i efterhand tillförda utsmyckningar av satsen.⁷⁸³

783 Löndahl 1992, s. 355.



EXEMPEL 34.



EXEMPEL 35.



EXEMPEL 36.



EXEMPEL 37.

4.2.7 Rytmik och karakteristisk gestik

”Månestrålar” är i rytmiskt hänseende tydligt uppdelad i *taktpar*, vilket framhäver det lugna musikaliska framåtskridandet. Samtidigt genomsyras hela sången av sångstämmans korta rytmiska motiv bestående av en åttondel + en fjärdedel – både som upptakt vid periodbyten och som övergång till nästa takt inom perioden. Liksom ofta hos Norman verkar de rytmiska strukturmönstren organiskt födas ur 6/8-taktens benägenhet att ge en mjukt gungande karaktär åt satsen. De mest framträdande rytmiska mönstren i denna sångs *A- och B-delar* är fjärdedel + fyra åttondelar, (EXEMPEL 34), fjärdedel + två sextondelar (EXEMPEL 35) och punkterad åttondel + sextondel + åttondel + fjärdedel. (EXEMPEL 36) I C-delen blir det rytmiska mönstret mer utslätat. Sextondelarna förekommer där endast i sångstämman i takt 42, och då vid en emotionell höjdpunkt som föregår A2-delen. I A2-delens pianostämma återfinns endast en sextondelsrörelse, i takt 50, trots att det musikaliska materialet här är i princip detsamma som i A- och A1-delarna.⁷⁸⁴

Vid fyra tillfällen väljer Norman att frångå det osökt framåtglidande rytmiska skeendet. Första gången detta inträffar är i takt 8 där han vid sångstämmans ”susande fors” låter pianostämman förstärka texten genom sextondelsrioler på andra, tredje och fjärde slaget i takten. Effekten är i sammanhanget något oväntad och får i praktiken en karaktär av lugnt tremolo.

I C-delens takt 47 och takt 49 uppstår en tydlig synkopkänsla, trots att sångstämmans ”bäfvva” respektive ”väfvva” är utformade som taktartsmässigt typiska avfraseringar (fjärdedel + åttondel). Detta beror på Normans val av harmonik vid den tredje åttondelen (E-dur med septiman i basen resp. E-dur med tersen i basen) som just där äger en stark riktningsverkan, och därmed direkt *motverkar* en avfrasering. I C-delen takterna 50–51, slutligen, blir pianostämmans rytm punkterad åttondelspaus, sextondel, åttondel, taktstreck, fjärdedel, åttondelspaus dramatiskt förstärkt genom Normans val av harmonik. (EXEMPEL 37). Den sista åttondelens högaltererade kvint i E-durackordet i

784 Taktparens rytmiska mönster kan indelas på följande sätt:

1. Takterna 2–3, 18–19, 22–23 (se även kap. 4.2.1, Textbehandling), 34–35 i pianostämman, 52–55 (variant) i pianostämman.
2. Takterna 4–5, 8–9, 14–15, 16–17, 20–21, 30–31, 42–43.
3. Takterna 6–7, 10–11, 12–13 (variant), 24–25, 26–27, 28–29 (variant), 32–33.
- 4 (C-delens mer utslätade rytmiska mönster). Takterna 36–37, 38–39, 40–41.
- 5 (en mix av 1 och 3). Takterna 44–45, 46–47, 48–49, 50–51.

takt 51 har visserligen karaktär av genomgångston, men den rytmiska figuren får ändå en stark laddning, delvis beroende på figurens inledande punkterade åttondelspaus.

4.2.8 Artikulation

Endast vid få tillfällen frångår Norman sitt syllabiska komponerande. De parter där två toner binds ihop över ett vokalljud återfinns i takterna 2, 6, 18–19, 22 och 44–45. I pianostämman är de flesta toner försedda med legatobågar, men dessa är inte helt konsekvent genomförda – varken i autografen eller i trycket. I takterna 10–14 ligger sextondelsrörelserna fördelade mellan vänster och höger hand. Norman har här valt att dela upp bågarne så att vänsterhandens två toner och högerhandens fyra i varje figur har varsin båge. Samtidigt ligger vänsterhandens toner kvar i klangen medan högerhandens sextondelar rör sig. Denna uppdelning i 2+4 toner i vänster respektive höger hand återkommer i takterna 26–31. I basstämman i takterna 52–53 noterar Norman legatobågar över staccatopunkter. Den enda gång staccatopunkter uppträder ensamma är i takt 50, i autografen även i takt 51, och får därför – i kombination med den valda rytmiken och harmoniken – en särskild pregnans.

Beträffande artikulationen skiljer sig den första tryckta utgåvan i vissa avseenden från Normans autograf.⁷⁸⁵

4.2.9 Dynamik

Sångens statiska dynamiska angivelser utgörs av: *pianissimo*, *piano*, *mezzoforte* och *forte*. De föränderliga angivelserna är: <, > och *cresc*, och de betonings-tecken som används är: >, *sf* och *fz*. Förstatrycket skiljer sig beträffande de dynamiska anvisningarna från Normans autograf i vissa avseenden. Många av de redovisade avvikelserna är av marginell betydelse, men i vissa fall kan de vara gestaltungs-mässigt signifikanta.⁷⁸⁶ Den noterade huvudnyansen i denna sång är *pianissimo*, men redan från början finns en differentiering i de dynamiska anvisningarna mellan pianostämman och sångstämman. Den första nyansen i pianot är *pianissimo* i takt 1, men när sångstämman inträder i takt 2 anges *piano* som dynamisk nivå för sångaren. Motsvarande anvisning för pianot finns

785 Se bilaga 4.

786 Se bilaga 5.

inte, varken i autografen eller i förstategycket. Det är ändå rimligt att förmoda att tonsättaren här har tänkt sig samma noterade nyans i båda stämmorna. På liknande sätt står från upptakten till takt 18 ett *piano* i sångstämman, men pianostämman har ingen ny nyans angiven – varken i trycket eller i autografen. I takt 11 föreskriver autografen *crescendo* över hela takten i båda stämmorna, vilket saknas i trycket. Här, liksom på andra ställen i sången, anger Norman dock inte vilken nyans detta *crescendo* skall utmynna i.

En ovanlig dynamisk passage återfinns i takterna 13–14. Där anvisar Norman följande dynamik: *mezzoforte* (upptakten till takt 14): *accent-crescendo-*(subito) *piano-diminuendo*. Normans musikaliska intention med denna passage styrks genom att pianostämmans dynamik är utskriven i autografen (till skillnad från i trycket), och då är exakt densamma som den i sångstämman. Uppenbarligen önskar Norman här en uttrycksförhöjning genom en plötslig reducering av den dynamiska nivån. Det är naturligtvis ingen slump att det är andra stavelsen i ordet ”förstulet” som är objektet för denna förändring.

I takt 22 anger autografen – men inte trycket – att *båda* stämmorna skall utföra ett *crescendo* över hela takten och ett *diminuendo* i första halvan av takt 23.⁷⁸⁷ Dessa dynamiska anvisningar är av stor betydelse för utformningen av det annars något motsägelsefulla mötet här mellan textens och musikens avfraseringar.⁷⁸⁸

Ännu en tydlig konstnärlig intention från tonsättaren finns i autografs takt 33 där *crescendo* är noterat i både sångstämman och pianostämman från andra halvan av takten, samt i sångstämmans takt 34 där upptakten till nästa takt alltså skall utföras med ett *crescendo* i båda stämmorna. Trycket saknar denna viktiga information, vilket fördunklar dessa två tacters roll som överbyggare till diktens tredje strof, där Norman ändrar både tonspråk och periodiseringar.

I takt 42 föreskriver autografen *diminuendo* i pianostämman efter *sforzato*-ackordet. Det kan tyckas som en onödig anvisning eftersom ackordet redan har slagits an. Men i takt 43 får vi förklaringen. Här står – till skillnad från anvisningarna i trycket – inget *diminuendo*. I motsats till tryckets aningen

787 Se även kap. 4.2.1.

788 Se även Gestaltningsexperiment 2 där mötet mellan text och musik i denna takt har omgestaltats genom bytet av taktart till 5/8.

veka karaktär i takt 42–43, ger autograferens förslag till lösning en friskare och mer framåtriktad rörelse i det klingande skeendet.

Det finns ytterligare två anvisningar där autografen på ett gestaltningsmässigt förtydligande sätt skiljer sig från trycket. Det ena är sångstämmans sista åttondel i takt 47, där Norman föreskriver ett *crescendo* på den sista åttondelen, det andra är sångstämmans första tre toner i takt 50 som enligt Norman skall utföras med ett *diminuendo*. Båda dessa anvisningar saknas i trycket.

4.2.10 Pedalisering

I denna sång finns ingen noterad pedalisering. Pianostämman ger ändå, både ur stilistisk synpunkt och genom sin praktiska utformning, skäl att tro att Norman har tänkt sig användning av pedal. Men pianosatsen är intrikat utformad genom kombinationen av den ofta raffinerade harmoniska progressionen och de framilande sextondelsrörelserna. Detta gör att pedalbehandlingen kräver stor finess och lyhördhet för att göra det musikaliska innehållet full rättvisa. Vissa partier inbjuder också till nyttjande av så kallad fingerpedal tillsammans med användande av högerpedal.⁷⁸⁹ Ett exempel är takt 17 där en differentierad pedalisering kan tydliggöra de olika förhållningarna i början av takten. I början av C-delen, takterna 36–37, väcker de utelämnade pedaliseringanvisningarna i pianostämman gestaltningsmässiga frågor eftersom bågar saknas i trycket. I autografen är dock båda händernas ackord förbundna med bågar i dessa takter, vilket antyder att Norman här har tänkt sig en pedalisering med byte vid varje ackord.

I takterna 52–53 finns åttondelspauser nogsamt utskrivna i vänster hand medan högerhanden spelar treklangersrörelser i E-dur i form av åttondelar – också över vänsterhandens pauser. Artisten får i gestaltningsarbetet utforska och bedöma huruvida dessa åttondelar över åttondelspauserna bäst framförs utan pedal eller om de bör understödjas med en diskret pedalisering. I samma takter är några toner markerade med staccatopunkter i kombination med legatobågar. Även här måste ställning tas till om dessa toner respektive ackord är tänkta att vara kortare men ändå lätt pedaliserade.

789 Fingerpedalisering innebär att pianisten håller nere en eller flera tangenter medan en rörelse pågår i andra toner spelade av samma hand och kombineras ofta med diskret fotpedalisering.

5. Musikaliska gestaltningsexperiment

Nu är det dags att ta sig an de klingande konstnärliga experimenten i min avhandling! De tar avstamp i min verksyn, i mina undersökningar av Normans konstnärliga visioner och i analysen av hans noterade parametrar.⁷⁹⁰ Konsert-situationen är i mitt fall inte det primära målet för dessa experiment, liksom inte heller interaktionen mellan artisterna under pågående framförande eller de medverkandes konstnärliga insikter erhållna i framförandesituationen. Fokus är i stället riktat mot artistens potentiella gestaltningsutrymmen och deras möjligheter att utvidgas. Och utformningen av experimenten utgår i hög grad från parametriska *förändringar* av de noterade strukturerna själva genom mina och de övriga artisternas riktade impulser mot dem. I mitt fall innebär detta att de av Norman själv noterade egenskaperna hos parametrarna tillåts att omgestaltas, och att de klingande resultaten därigenom kan fluktuera kraftigt. Förändringarna består dock inte endast i noterade och improviserade omformningar av notbildens parametriska förutsättningar, utan också i tillförandet av *nytt musikaliskt material*. Den sammantagna effekten blir att hela gestaltningprocessen problematiseras.

Men rekonfigurationerna och de nya sammanfogningarna utgör inte mål i sig. De bidrar i stället till förflyttade *musikaliska utgångspunkter* för det gestaltningmässiga undersökandet av de musikaliska uttryck, riktningar och intensiteter som emanerar från förändringarna. Detta medför att experimenten blir potentiellt nyskapande såväl genom att de klangliga lösningarna kan vara tidigare ohörda som genom att de kan vara i sammanhanget oväntade. Och de möjliggör utvecklandet av ny kunskap och nya uttryck i det vidgade gestaltningsutrymmet.

Omfattningen av – och karaktären på – dessa omgestaltningar bestäms av mig och de övriga artisterna. De klangliga resultaten av ett sådant parametriskt och associativt konstnärligt utforskande kan därför bli både oförutsägbara och skenbart inkongruenta med det musikaliska material ur vilket de ursprungligen

790 Se respektive kapitel 2, 3 och 4.

emanerar. Men detta är avsiktligt eftersom fokus inte är inriktat på konventionella framföranden utan på att genom omgestaltningar och associativa adderingar göra nya konstnärliga upptäckter, samt på att etablera *nya musikaliska samband* med de förändrade utgångspunkterna som grund. Samtidigt med det experimentella musikaliska utforskandet undersöker jag också parametrikerna som konstnärligt verktyg i syfte att vidga det befintliga gestaltungsutrymmet.

Gestaltningsexperimenten är grupperade i två huvuddelar. I den första delen utgörs det musikaliska grundmaterialet av stråkkvartettsatsen. På grundval av utfallen i dessa experiment har jag vidareutvecklat grundmaterialet till experimenten med sången ”Månestrålar”. I arbetet med kvartettsatsen undersöker jag företrädesvis effekterna av att förändra *enstaka* parametrar, och experimenten är där ofta begränsade till delar av satsen. I arbetet med sången ”Månestrålar” är utgångspunkten ofta en annan. Där eftersträvar jag utifrån övergripande musikaliska idéer mer långtgående och komplexa parametriska förändringar, samt tillför en större mängd utifrån kommande material som resultat av mitt medskapande och de övriga artisternas improvisationer. Med den inriktningen förändras de inbördes relationerna mellan de omgestaltade parametrarna kraftfullt, och de får en avgörande betydelse för konstnärligt signifikanta faktorer som övergripande musikalisk koherens, uttryck, tonfall och intensitet.

5.1 Andante cantabile ur Ludvig Normans Stråkkvartett E-dur op. 20

Mina gestaltningsexperiment med andantet ur E-durkvartetten varierar mellan att omfatta hela satsen och att endast omfatta delar – eller till och med några få takter – av den. Samtliga experiment redovisas med sina av mig förändrade symboler och anvisningar samt med kommentarer kring utfallen. I de fall där jag har bedömt de klingande resultaten som inte tillräckligt pregnanta ur konstnärlig synvinkel har jag dock valt att utelämna dessa i sin *ljudande* form.

I inspelningsteamet eftersträvade vi en ljudbild som gav en känsla av både närvaro och intensitet, en känsla av ett lagom stort rum och en av oss skapad naturlig efterklang samt en välavvägd klanglig balans mellan stämmorna.⁷⁹¹ Jag fungerade också som konstnärlig ledare för instuderingsarbetet av de

791 I både denna kvartettsats och i sången ”Månestrålar” bestod teamet av inspelningsteknikern Johan Hytttäns och mig själv som inspelningsproducent.

gestaltningversioner som jag i förväg hade utformat. Normans kvartettsats var inte bekant för artisterna i den av mig engagerade Treitlerkvartetten. Inte heller hade man i nämnvärd grad stiftat bekantskap med Normans musik i övrigt. Detta förhållande innebar att de inte hade med sig några särskilda uppfattningar om hur man ”brukar” framföra den aktuella satsen.

Inspelningarna föregicks av två dagars instuderingsarbete med mig och kvartetten där jag dels delgav musikerna utgångspunkterna för de olika gestaltningsexperimenten – inklusive mina skriftliga förslag till parametriska omgestaltningar av notbilden – dels ledde repetitionsarbetena av dem. Relationen mellan mig och artisterna under detta arbete liknade i hög grad den mellan en dirigent och en orkester. Även om jag inte i konventionell mening dirigerade ensemblen, utvecklade jag en dirigerande gestik för att i dessa sammanhang tydliggöra de av mig önskade impulserna av energi riktade mot respektive musikalisk parameter.

De av mig utformade gestaltningarna av kvartettsatsen var närmast av grundforskningskaraktär. I varje version riktades, aktivt och konstnärligt medvetet, impulser av energi mot en eller ett par parametrar för att genom praktiska klingande laborationer utforska det potentiella gestaltningsutrymmets möjligheter att utvidgas.⁷⁹² Denna tänjning av utrymmet möjliggjordes genom förändringar av parametrarnas ljudande egenskaper och deras nya möjligheter till interaktion. Ambitionen var aldrig att försöka uppnå ”optimala” versioner av denna sats. Tvärtom var det för mig viktigare att analysera, förstå och reflektera över de nya musikaliska förutsättningar som uppstod genom parametrarnas förändrade egenskaper, och att konstnärligt utforska det vidgade gestaltningsutrymme som impulserna genererade.

Den experimentella attityden till det musikaliska materialet under arbetet med gestaltningsexperimenten medförde också att till synes disparata eller till och med kontrasterande element kunde undersökas och användas för att skapa nya musikaliska helheter. En sådan premis gav möjligheter till konkreta sammansättningar av olika gestaltningsslösningar. Därför har jag i Andante-satsen, utöver redovisningen av de enskilda experimenten, medtagit ett collage bestående av *i efterhand godtyckligt blandade* delar ur de olika klingande experimenten. Denna ihopredigerade version klingade aldrig som

792 Detta till skillnad från gestaltningsexperimenten med Normans sång ”Månestrålar”, där utgångspunkten och ambitionerna var delvis annorlunda. Se Kapitel 5.2.

en musikalisk helhet under repetitions- och inspelningsarbetet. Men trots att collagelet alltså är sammansatt av delar med helt olika konstnärliga utgångspunkter, och trots att delarna inte var avsedda att blandas med varandra, kan dessa i sitt nya klingande sammanhang ändå uppfattas som en helhet. Visserligen förändras helhetsperspektivet genom de nya sammanfogningarna, men de ingående musikaliska parametrarna står fortfarande i relation såväl till varandra som till de nya helheterna. Och den nya helheten kan generera ny kunskap både genom parametrarnas förändrade egenskaper och genom den nya konstellationen av till synes oförenliga ingående delar. I arbetet med ”Månestrålar” var en av de konstnärliga utgångspunkterna till och med att *varje* gestaltningsexperiment skulle bilda en musikalisk helhet trots att innehållet kunde vara både uttrycksmässigt splittrat, motsägelsefullt och bestående av tillfört material bortom notbilden.

5.1.1 Gestaltningsexperiment 1 (takterna 1–43)

Bevelsegrunden för detta experiment var att undersöka hur det musikaliska materialet svarar på parametriska förändringar av tempot i olika delar av satsen, samt hur de nya tempona interagerar med varandra och påverkar vår uppfattning av helheten. Som analysen i kap. 4.1.3 visar finns inga tempoförändringar noterade i denna sats, och den enda tempoangivelsen är *Andante cantabile* vid satsens början – men utan angivande av metronomtal. Detta hindrar naturligtvis inte att Norman kan ha förutsatt ett i tempohänseende mer flexibelt utförande. I detta experiment stod dock inte den typen av tempomässiga fluktuationer i fokus. Däremot förändrade jag *grundtempot* på tre utvalda ställen. Det noterade *Andante cantabile* förändrades genom att takterna 1–12 spelades *mycket* långsamt, takterna 13–20 spelades snabbare och takterna 29–43 spelades *mycket* snabbare. På så sätt frångick jag Normans ursprungliga tempobeteckning och ersatte den med tre nya tempi.

Det mycket långsamma tempot i takterna 1–12 upplevdes av artisterna som gestaltningmässigt krävande, inte minst för att det i detta tempo krävdes en större fokusering på att åstadkomma en jämnhet beträffande tonkvalitet, artikulation och dynamik. Det snabbare tempot i takterna 13–20 upplevdes i sammanhanget som närmast befriande, inte minst för att stråken här ”räckte till” och för att den klingande gestiken i detta tempo föll sig naturlig för musikererna. Trots detta kändes den noterade föredragsbeteckningen *Andante cantabile* nu inte särskilt tillämplig. Snarare accentuerades med det något snabbare

tempot den latent dramatisken i den musikaliska gestiken. I dessa takter uppstod alltså genom mitt tempoval en viss diskrepans mellan Normans noterade tempobeteckning och ensemblens intuitiva känsla för det melodiska materialets inneboende rörelsekraft i det nya tempot. Det mycket snabba tempot i takterna 29–43 upplevde ensemblen vara överraskande lätt att genomföra. Och det musikaliska materialet lät sig här villigt manifesteras i klanglig form trots det nya snabba tempoval. Det bidrog också till en ökad intensitet i utspelet.

Det mycket långsamma tempot i takterna 1–12 var visserligen inte helt bekvämt för artisterna. Men det resulterade i en förhöjning av uttrycket, inte minst för att det krävde mer energi för att upprätthålla den klangliga kvaliteten och för att bibehålla den musikaliska riktningserkan. Och vi kände alla att den sammantagna gestaltningen av denna sats med tre olika tempi fungerade väl i konstnärligt hänseende. Den gav till och med en karakterisering, riktning och dramatik som av artisterna upplevdes ligga latent i det musikaliska materialet, men som egentligen inte utvisas av notbildens tempoanvisning. Sammantaget visade experimentet, enligt min bedömning, att tänjningarna av tempospektrat förändrade uppfattningen av satsen som helhet. Men det nya och mycket långsamma tempot i takterna 1–12 var egentligen det enda som rörde sig utom ramar för ett konventionellt framförande. Detta vidgade å andra sidan gestaltungsutrymmet genom sin radikalt förändrade karaktär och gav upphov till nya gestaltningssätt uttryck och till nya förhållanden mellan helhetens delar.

16

GESTALTNINGSEXPERIMENT 1

Extremt långsamt

Takt 1-43

Andante cantabile.

Andante cantabile. Extremt långsamt. Takt 1-43. Dynamics: *p*. Bass line: *Piu poco marcato*.

Measures 6-10. Dynamics: *molto cresc.*, *f*.

Measures 11-15. Tempo: *Snabbare*. Dynamics: *dim.*, *p*, *f*. Section marker: *A*.

Measures 16-20. Dynamics: *sf*, *dim.*.

21

pp *espressivo*

17

25

mf *cresc.* *f* *dim.* *p* *tr* *B* *Mycket snabbare* *p* *fz* *p*

30

pp *p* *pp* *p* *fp* *pp* *fp* *ff* *pp* *fp* *ff*

33

sempre ff

5.1.2 Gestaltningsexperiment 2a och 2b (takterna 1–42 och 43–75)

Som analysen i kap. 4.1.7 visar är de flesta toner i denna sats förbundna med bågar. Det finns dock skäl att anta att dessa bågar i första hand antyder Normans önskade fraserings snarare än att de är hans förslag till stråksättning.⁷⁹³ Bevekelsegrunden för dessa två experiment var att undersöka hur parametriska förändringar av artikulationen genom olika *val av stråkbågar* kan påverka det klangliga och emotionella resultatet.

I Gestaltningsexperiment 2a (takterna 1–42) spelade musikerna *som om de i notbilden noterade fraseringsbågarna också vore avsedda som stråkbågar*. Ensemblen upplevde till sin förvåning att Normans differentierade och ibland skenbart motsägelsefulla bågsättning överlag fungerade utmärkt även betraktade som stråkbågar. Bågsättningen förstärkte i själva verket musikens långlinjiga och klangsköna karaktär. På vissa ställen krävdes dock en viss kalkylering i stråkföringen för att få stråken att räkka till. Trots detta fanns det några ställen där klangen genom de långa bågarna kunde bli antingen något forcerad eller uttryckslös. Genom fokuseringen på den noterade bågsättningen blev det också plausibelt att Norman verkligen önskade fullt ut klingande fjärdedelar i violans sista ton i takt 4 och i andraviolinens sista ton i takt 24. Dessa anvisningar i den tryckta versionen från 1882 skulle annars lätt kunna ses som slarvfel, eftersom övriga stämmor på motsvarande platser har en noterad åttondel + en åttondelspaus.⁷⁹⁴

Genom att troget följa den noterade bågsättningen i spelet erhöles en sammantagen stråkklang som framhävde både varje stämmas utmejslade linjeföring och komplexiteten i stämmornas samspel. Interpreternas impulser riktade mot stråkföringen harmonierade tydligt med musikens upplevda innehåll. Detta förhållande gällde för alla tre temagrupper och oavsett musikens yttre karaktär.⁷⁹⁵ Endast på ett fåtal ställen behövdes korrigeringar göras för att undvika klangliga oskönheter på grund av att stråken inte riktigt räckte till. Att spela Normans fraseringsbågar som vore de stråkbågar hade sammantaget, enligt min bedömning, en mycket positiv inverkan på det klangliga och emotionella resultatet.

793 Se kap. 4.1.7.

794 Se även kap. 4.1.6.

795 Temagrupper – se analysen I kap. 4.1.2.

I Gestaltningsexperiment **2b** (takterna 43–75) undersöktes hur en av mig kraftigt *förändrad bågsättning* – såväl inom de tryckta fraseringsbågarna som på ställen där inga bågar finns noterade – påverkade det klangliga resultatet. Generellt sett bestod mina förändringar i förkortade bågar, borttagande av bågar och – mer sällan – tillägg av bågar. I många fall var de nya bågarna ”nyckfullt” utsatta, ibland avsiktligt till och med utan direkt koppling till musikens långlinjiga förlopp.

Dessa förändringar upplevdes först som positiva av ensemblen – inte minst för att tätare stråkbyten gjorde det lättare att kunna spela med större uttryck och för att klangen blev öppnare. Men de kortare bågarna kändes snart en aning mekaniska. De levde sitt eget liv genom att stråkbytena ofta av artisterna upplevdes som impulser, vilka genererade energi utan att i djupare mening tillföra nya musikaliska dimensioner. Därigenom förlorades delvis känslan av de långa linjerna i satsen, samtidigt som samspelet mellan stämmorna förlorade något i klarhet.

Min bedömning blev att kortare stråkbågar i förstone var lättare att spela, men de visade sig ofta ha en tendens att stycka upp det musikaliska flödet i smådelar. Artisternas impulser vid de täta stråkbytena gav visserligen mer energi åt till-ljud-kommandet. Men denna energi genererade ibland en riktningsverkan som inte helt harmonierade med musikens långlinjighet, vilket medförde att den klingande helheten fick en diffusare karaktär. Det kontinuerliga musikaliska flödet blockerades alltså till viss del genom att artisternas uppmärksamhet genom impulserna riktades åt enskildheter snarare än åt de långa linjerna i stämföringen. Sammantaget fann jag att valet av stråkbågar har en betydande och övergripande inverkan såväl på musikens klingande progression som på det klangliga och emotionella resultatet. Mina förändringar av bågsättningarna visade alltså att gestaltningsutrymmet genom dessa visserligen vidgades något. Men ur konstnärlig synvinkel upplevde jag inte att förändringarna tillförde väsentliga värden till gestaltningen.

16

GESTALTNINGSEXPERIMENT 2

2a takt 1-42
2b takt 43-75

Andante cantabile.

2:a

p

p

Piu poco marcato

p

6

molto cresc.

f

molto cresc.

mf cresc.

f

11

dim.

p

p

f

dim.

p

p

f

dim.

p

f

dim.

16

f

sf dim.

f dim.

f dim.

sf dim.

LJUDFIL 02. Gestaltningsexperiment 2a och 2b, Andante cantabile. <https://www.researchcatalogue.net/view/1606017/1606018>. I denna ljudfil är gestaltningsexperimenten 2a och 2b ihopredigerade så att 2b följer direkt på 2a. För bästa möjliga ljudkvalitet: lyssna via hörlurar kopplade till datorn.

21

pp *espressivo*

25

mf *cresc.* *f* *dim.* *p* *tr* *B* *fp* *ff* *p*

30

pp *p* *fp* *ff*

33

sempre ff

18

36

Musical score for measures 18-36. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola/Vc, and Cello/Bass. The music features dynamic markings of *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo). The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

38

Musical score for measures 38-40. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola/Vc, and Cello/Bass. The music features dynamic markings of *pp* (pianissimo). The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

40

Musical score for measures 40-44. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola/Vc, and Cello/Bass. The music features dynamic markings of *dim.* (diminuendo), *f* (forte), and *pp* (pianissimo). A section change is indicated by "2b" and "Förändrad stråksättning" (Changed string setting). The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

44

Musical score for measures 44-48. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola/Vc, and Cello/Bass. The music features dynamic markings of *p* (piano). The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

48

Score for measures 48-51. The system consists of four staves: Treble, Violin, Piano, and Bass. The Treble staff has a *cresc. molto* marking. The Piano staff has *pp* markings. The music features a melodic line in the Treble and a rhythmic accompaniment in the Piano and Bass.

52

Score for measures 52-55. The system consists of four staves: Treble, Violin, Piano, and Bass. A key signature change to D major is indicated by a 'D' above the Treble staff. Dynamics include *f*, *tr*, *molto cresc.*, and *marcato*. The music is more rhythmic and dynamic than the previous section.

56

Score for measures 56-59. The system consists of four staves: Treble, Violin, Piano, and Bass. Dynamics include *dim.*, *p*, *f*, and *sf*. The music features complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

60

Score for measures 60-63. The system consists of four staves: Treble, Violin, Piano, and Bass. Dynamics include *p*, *sf*, and *pp*. The music continues with complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

20

63

63

dim. *f* *p* *f* *E*

This system contains the first three measures of the piece. It features four staves: a vocal line (treble clef), a piano line (treble clef), a harpsichord line (treble clef), and a bass line (bass clef). The key signature has one sharp (F#). The music is marked with dynamics *f* (forte) and *p* (piano), and includes a *dim.* (diminuendo) instruction. A chord symbol 'E' is placed above the vocal staff in the second measure.

66

66

dim.

This system contains measures 64, 65, and 66. The piano and harpsichord parts continue with rhythmic patterns, while the vocal and bass lines have more melodic movement. The *dim.* instruction is repeated across the system.

69

69

pp *pp* *p* *pp*

This system contains measures 67, 68, and 69. The dynamics are marked *pp* (pianissimo) for the vocal and bass lines, and *p* (piano) for the piano and harpsichord parts.

72

72

cresc. *f pp* *cresc.* *f pp* *cresc.* *f pp*

This system contains measures 70, 71, and 72. It features *cresc.* (crescendo) markings for the piano and harpsichord parts, and *f pp* (fortissimo pianissimo) markings for the vocal and bass lines.

5.1.3 Gestaltningsexperiment 3:1 och 3:2 (takterna 13–20 och 25–42)

Som analysen i kap. 4.1.3 visar anges i partituret inga tempoförändringar i relation till det från början angivna *Andante cantabile*. Men bevekelsegrunden för detta experiment var att undersöka på vilket sätt parametriska förändringar i form av *täta* tempofluktuationer påverkar uppfattningen av musikens förlopp och känslomässiga innehåll. Enligt mina noterade anvisningar fluktuerade tempot därför ofta, bland annat genom accelerandon i crescendo och ritardandon i diminuendo samt genom en plastisk frasering och ideliga mindre tempoförändringar. Fluktuationerna sammanföll för det mesta med vad vi annars kallar för *rubato*.

Experimenten visade en stor tolerans hos det musikaliska materialet även för täta förändringar av denna art, och ensemblen upplevde att dessa momentana tempofluktuationer gav en fördjupad karaktär åt satsens emotionella innehåll. Störst effekt hade förändringarna i form av tillfälliga ritardandon i partier där den musikaliska intensiteten var störst genom samverkan med andra parametrar, exempelvis i takt 20.

Det var slående med vilken lätthet även påtagliga fluktuationer av tidsparametern kunde göras just genom – de hos artisterna ofta intuitiva – impulserna riktade mot även de andra parametrarna. Tempofluktuationserna i detta experiment var alltså ovanligt täta, men de rörde sig var och en i sin klangliga utformning sällan bortom ramen för det som kan uppfattas som ”god smak”. Sammantaget fann jag att tempofluktuationserna visserligen hade en inverkan på såväl musikens övergripande förlopp som på dess känslomässiga innehåll. Men vidgningen av gestaltungsutrymmet genom dessa förändringar blev inte särskilt markant.

16

GESTALTNINGSEXPERIMENT 3

Tempofluktuationer

3:1 - takt 13-20

3:2 - takt 25-42

The image displays two systems of musical notation for a piece titled "Gestaltningsexperiment 3" with the subtitle "Tempofluktuationer". The first system, labeled "3:1", covers measures 13-20. It features four staves: a treble clef staff with a melodic line starting at measure 13, a piano staff with a rhythmic accompaniment, a bass clef staff with a bass line, and a grand staff with a bass line. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*). The second system, labeled "3:2", covers measures 25-42. It also features four staves with similar instrumentation. Dynamics include forte (*f*) and *sf dim.* (sforzando then diminuendo). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings to indicate tempo fluctuations.

3:2

Musical score for a 3:2 time signature, measures 25-33. The score is written for four staves: Treble Clef (top), Treble Clef (second), Bass Clef (third), and Bass Clef (bottom). The key signature has one sharp (F#). Measure 25 is marked with *mf* and *cresc.*. Measure 26 has *f*. Measure 27 has *dim.*. Measure 28 has *p*. Measure 29 has *p*. Measure 30 has *p*. Measure 31 has *fz*. Measure 32 has *p*. Measure 33 has *fz*. A section marker **B** with an arrow points to measure 29. Dynamic markings include *mf*, *cresc.*, *f*, *dim.*, *p*, *fz*, *pp*, and *ff*. Performance directions include *sempre ff* starting at measure 33. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

18

36

Musical score for measures 36-37. The score consists of four staves: Treble Clef (top), Treble Clef (second), Bass Clef (third), and Bass Clef (bottom). Measure 36 features a melody in the top staff with dynamics *ff* and *pp*, and a piano accompaniment in the bottom two staves with dynamics *ff* and *p*. Measure 37 continues the melody with dynamics *pp* and *pp*, and the piano accompaniment with dynamics *fp* and *pp*. Arrows indicate phrasing in the top staff.

38

Musical score for measures 38-39. The score consists of four staves: Treble Clef (top), Treble Clef (second), Bass Clef (third), and Bass Clef (bottom). Measure 38 features a melody in the top staff with dynamics *pp* and *pp*, and a piano accompaniment in the bottom two staves with dynamics *pp* and *pp*. Measure 39 continues the melody with dynamics *pp* and *pp*, and the piano accompaniment with dynamics *pp* and *pp*. Arrows indicate phrasing in the top staff.

40

Musical score for measures 40-41. The score consists of four staves: Treble Clef (top), Treble Clef (second), Bass Clef (third), and Bass Clef (bottom). Measure 40 features a melody in the top staff with dynamics *dim.* and *dim.*, and a piano accompaniment in the bottom two staves with dynamics *dim.* and *dim.*. Measure 41 continues the melody with dynamics *dim.* and *dim.*, and the piano accompaniment with dynamics *fz dim.* and *fz dim.*. Arrows indicate phrasing in the top staff.

5.1.4 Gestaltningsexperiment 4 (hela satsen)

Som analysen i kap. 4.1.8 visar är den noterade dynamiska spännvidden i satsen tämligen stor, och notbilden är fylld av anvisningar rörande dynamiska förändringar.

Bevekelsegrunden för detta experiment var att undersöka om den dynamiska linjens progression i första hand är beroende av de noterade orsak-verkansambanden eller om det är möjligt att utifrån icke-musikaliska utgångspunkter *etablera andra dynamiska progressioner* – i detta fall ”bakvända”. Syftet här var att undersöka de kausala sambanden mellan musikalisk riktning, musikaliskt uttryck och dynamiska anvisningar i notbilden. Jag använde mig medvetet av en radikalt förändrad dynamik, som *inte* hade sitt ursprung i en musikaliskt övervägd balansering, utan helt enkelt – med enstaka undantag – var *omvänd* i förhållande till originalet. Dessa parametriska förändringar innebar att *piano* spelades *forte*, *forte* spelades *piano*, *crescendo* utfördes som *diminuendo* och *diminuendo* utfördes som *crescendo*.

Under experimentet visade det sig att impulserna mot de dynamiska parametrarna kunde vara både täta och genomgripande utan att det musikaliska uttrycket i gestaltningen påverkades negativt. Sambanden mellan anvisningarna i notbilden var uppenbarligen inte av en sådan art att relationerna mellan dem försvann genom förändringarna i den nya utformningen. Inte ens kraftfulla förändringar hade en sådan effekt. Däremot blev relationerna *annorlunda*. Överraskande nog var den omvända dynamiken inte bara lätt att genomföra för ensemblen, utan upplevdes också vara musikaliskt övertygande – på vissa ställen till och med *mer* övertygande än originalet.

Genom de medvetna förändringarna av dynamikparametrarna uppenbarade sig alltså nya möjligheter till gestaltningar. Såväl den av Norman noterade progressionen i musikens övriga parametrar som artisternas ljudande erfarenheter av de andra gestaltningsexperimenten, medförde dock att förändringarna ibland hos dem genererade upplevelser där noterade strukturer och klangliga minnen – exempelvis i takterna 8–12 – nu ställdes mot effekterna av den tillförda nya och omvända dynamiken. Men detta tillstånd var snabbt övergående. Helen M. Prior har i texten ”Shape as understood by performing musicians” beskrivit tre olika typer av konstnärliga beslut som artister tar i framförandesammanhang: de intuitiva, de avsiktliga och de procedurala.⁷⁹⁶ De sistnämnda utgörs, enligt hennes definition, av tidigare avsiktliga beslut som över tid har blivit intuitiva. Det var i vårt experiment slående hur snabbt

artisterna tog till sig den av mig tillförda (det vill säga avsiktliga) dynamiken och i sitt spel legerade den med de oförändrade parametrarna. Med bibehållande av verkets noterade struktur i övrigt gestaltades efter legeringen den av mig manipulerade musiken på ett sätt som för en åhörare utan kunskap om förutsättningarna sannolikt skulle uppfatta som i hög grad intuitivt grundad. Förändringarna hade därmed övergått till att bli procedurala.

Jag kunde i detta experiment konstatera att de kausala sambanden mellan enheterna i den dynamiska kurvan inte var särskilt känsliga för förändringar. Även om *piano* spelades *forte*, *forte* spelades *piano*, *crescendo* utfördes som *diminuendo* och *diminuendo* utfördes som *crescendo* upplevdes detta – varken av de utförande artisterna eller av mig – som något främmande eller stötande. Den dynamiska toleransen var alltså – trots de bakvända förhållandena – mycket stor, trots att *utgångspunkten för dynamiken faktiskt var mekanisk och i den meningen icke-musikalisk*. I vissa fall upplevde vi också att den omvända dynamiken tillförde nya gestaltningsmässiga värden.

Sammantaget visade denna laboration att till och med om de dynamiska anvisningarna går tvärtemot tonsättarens anvisningar i partituret, kan artisterna utifrån dessa förutsättningar skapa meningsfulla musikaliska samband som känns organiska. Musikaliskt betydelsefullt och berörande innehåll kan alltså genom artisternas associationer och medskapande avvinnas ur den underliggande noterade strukturen även om gestaltningarna tar spjörn *mot* den.⁷⁹⁷ Likheten med framföranden av seriell musik är slående. Även om notbilden av tonsättaren har utformats utifrån teoretiskt konstruerade serier utan nämnvärd koppling till musikaliskt-gestiska utgångspunkter – och där dessa styr tonhöjder, dynamik, artikulation med mera – kan artisterna genom sitt val av gestaltning ändå skapa till-ljud-kommanden som upplevs både bilda musikaliska helheter och ge uttryck för mänskliga känslöytringar. Sammantaget visade arbetet med denna gestaltningsversion att det fanns en stor tolerans hos det musikaliska materialet för andra dynamiska relationer än de i partituret angivna. Och med hjälp av artisternas konstnärliga bidrag skapade dessa förändrade relationer i det vidgade gestaltningsutrymmet sina egna nya orsak–verkansamband.

796 Helen M. Prior, "Shape as understood by performing musicians", i *Music and Shape*, eds. Daniel Leech-Wilkinson & Helen M. Prior (New York, NY: Oxford University Press, 2017), s. 216.

797 Se även kap. 2.1.4.

16

GESTALTNINGSEXPERIMENT 4

Bakvänd dynamik

Andante cantabile.

f *f* *f* *f* *f*

un poco marcato

6 *molto dim.* *p* *molto dim.* *p* *mf* *dim.* *p*

11 *cresc.* *f* *f* *f* *mf* *mf* *mf* *mf* *cresc.* *f* *mf* *mf*

16 *p* *p* *p* *p* *sf* *cresc.* *f* *cresc.* *sf* *cresc.*

21

mf *espressivo*

25

mf *dim.* *p* *cresc.* *f* *B* *f* *fz* *f*

mf *dim.* *p* *cresc.* *f* *f* *fz* *f*

mf *dim.* *p* *cresc.* *f* *f* *fz* *f*

mf *cresc.* *p* *cresc.* *f*

30

ff *pp*

f *ff* *fz* *ff* *pp*

ff *fz* *ff* *pp*

ff *fz* *ff* *pp*

33

sempre pp

sempre pp

sempre pp

sempre pp

18
36

38

40

44

Detailed description of the musical score: The score is written for four staves: Treble Clef (Melody), Violin (Violin), Piano (Piano), and Bass Clef (Bass). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The score is divided into four systems. The first system (measures 36-37) starts with dynamics of *pp* in the Treble, Violin, and Bass staves, and *fp* in the Piano staff. The second system (measures 38-39) features *ff* dynamics across all staves. The third system (measures 40-41) uses *cresc.* (crescendo) markings in the Treble, Violin, and Bass staves, and *fz cresc.* in the Piano staff, leading to *ff* dynamics. A common time signature change 'C' is marked at the end of measure 41. The fourth system (measures 44-45) begins with *f* dynamics in the Treble and Bass staves, and *fz* in the Violin and Piano staves.

48

dim. molto

ff

Detailed description: This system contains measures 48 through 51. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The top staff has a melodic line with a decrescendo hairpin and the marking 'dim. molto'. The second staff has a rhythmic accompaniment with a fortissimo (*ff*) dynamic. The third and fourth staves provide harmonic support with various rhythmic patterns.

52

p *tr* *p* *marcato* *molto dim.* *p* *marcato*

Detailed description: This system contains measures 52 through 55. It features four staves. A key signature change to D major is indicated by a 'D' above the staff. Dynamics include piano (*p*), fortissimo (*ff*), and marcato. A trill (*tr*) is marked in measure 54. The music shows a decrescendo (*molto dim.*) in measure 53 and a return to piano (*p*) in measure 54.

56

cresc. *f* *p* *sf* *cresc.* *cresc.* *f* *p* *sf* *cresc.* *cresc.* *f* *p* *sf* *cresc.*

Detailed description: This system contains measures 56 through 59. It features four staves. The music is characterized by frequent dynamic changes and crescendo markings (*cresc.*). Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*f*) and fortissimo piano (*sf*). The texture is dense with overlapping rhythmic patterns.

60

f *sf* *ff* *ff* *ff*

Detailed description: This system contains measures 60 through 63. It features four staves. The music is dominated by fortissimo (*ff*) dynamics and fortissimo piano (*sf*) dynamics. The texture is very dense and rhythmic, with many sixteenth and thirty-second notes.

20

63

E

p *cresc.* *p*

p *cresc.* *f* *p*

p *cresc.* *f* *p*

p *cresc.* *f* *p*

66

cresc.

cresc.

cresc.

69

ff *ff* *f* *ff*

ff *ff* *f* *ff*

ff *ff* *f* *ff*

ff *ff* *f* *ff*

72

dim. *p ff*

dim. *p ff*

dim. *p ff*

dim. *p ff*

5.1.5 Gestaltningsexperiment 5a (takterna 1–42)

I denna sats finns i notbilden inget angivande av hur Norman önskade att periodiseringarna skall utföras. Detta är inte alls anmärkningsvärt, för periodiseringsanvisningar står ytterst sällan angivna i tonsättares partitur. Det är alltså upp till artisterna att i varje enskilt fall utforma de musikaliska perioderna och deras emotionella höjdpunkter. Bevekelsegrunden för Gestaltningsexperiment 5a var att undersöka *av mig valda periodiseringars inverkan på de klingande musikaliska parametrarna*, samt att utforska hur mina val av höjdpunkter inom perioderna kan påverka uttrycksmöjligheterna för artisterna. Ensemblen spelade efter mina förslag till periodiseringar och förstärkte periodernas höjdpunkter genom impulser gentemot tids-, dynamik- och artikulationsparametrarna. I takterna 33–36 inbjuder Normans skrivsätt till att förskjuta 1:an i takten till fjärde slaget i föregående takt, vilket medför att höjdpunkterna i denna gestaltningversion där flyttas till föregående takts sista slag. Detta beaktades under gestaltningsarbetet genom att i praktiken förlänga takt 33 till fem fjärdedelar. Artisterna hade inte tidigare arbetat systematiskt med periodiseringar på detta sätt. Men de valda periodiseringarna – och av mig föreslagna höjdpunkter inom dessa – upplevdes av dem som en stor hjälp i gestaltningsarbetet.⁷⁹⁸

Att som ett led i gestaltningsarbetet laborera med och utforma periodiseringar av det musikaliska materialet, är till stor hjälp för den klangliga realiseringen. Periodiseringarna är ett uttryck för gestaltningssmässiga överväganden hos artisten, och får – liksom valet av höjdpunkter inom respektive period – en avgörande inverkan på till-ljud-kommandet. Flera av mina periodiseringar och höjdpunkter var inte sådana som ensemblen, enligt egen utsago, spontant skulle ha valt. Men efter att ha laborerat med dessa framstod många av dem – om än inte alla – som övertygande för artisterna, och tacksamma att utföra.

798 Se även kap. 4.1.4 om tillvägagångssätt för att lättare bestämma sig för var i en period höjdpunkten infaller.

16

GESTALTNINGSEXPERIMENT 5a

Periodisringar

Takt 1-42

Andante cantabile.

p

Piu poco marcato

molto cresc.

mf

cresc.

dim.

p

sf

dim.

6

11

16

21

pp *espressivo*

pp *p* *pp*

17

25

mf *cresc.* *f* *dim.* *p* *fp*

mf *cresc.* *f* *dim.* *p* *fp*

mf *cresc.* *f* *dim.* *p*

30

pp *p* *fp* *ff*

pp *p* *fp* *ff*

pp *p* *fp* *ff*

33

sempre ff

sempre ff

sempre ff

sempre ff

18
36

ff ff ff pp

38

pp pp pp pp

40

dim. dim. dim. dim. fz dim.

Detailed description: This page contains three systems of musical notation, each with four staves (treble, alto, tenor, and bass). The first system (measures 36-37) features a melody in the upper staves and a complex accompaniment in the lower staves. Dynamics include fortissimo (ff) and pianissimo (pp). The second system (measures 38-39) continues the piece with similar textures, using piano (p) and pianissimo (pp) dynamics. The third system (measures 40-41) shows a more melodic approach with a prominent use of dynamics such as *dim.* (diminuendo) and *fz dim.* (forzando diminuendo). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks like accents and slurs.

5.1.6 Gestaltningsexperiment 5b (takterna 1–42)

I detta experiment undersöktes av mig valda *andra* periodiseringar och höjdpunkter än i Gestaltungsförslag 5a. Dessa var avsiktligt inte intuitivt utformade, utan snarare resultatet av ett laborerande utan direkt musikalisk grund. Min ambition var här att utforska om och hur dessa förändringar inverkade på uttrycksmöjligheterna för ensemblen. Artisterna fann överlag att periodiseringarna och höjdpunkterna i konstnärligt hänseende fungerade sämre än motsvarande i 5a – även om de inte upplevdes som onaturliga eller direkt omöjliga. Ett undantag fanns dock: periodiseringarna och höjdpunkterna i takterna 25–27. Dessa upplevdes i Gestaltningsexperiment 5b som gestaltungsmissigt *mer* övertygande än motsvarande i Gestaltningsexperiment 5a.

Genom att artisterna praktiskt prövade olika lösningar i klingande form erhöles så småningom en uppfattning om vilka periodiseringar och vilka höjdpunkter som befanns vara de mest tilltalande och konstnärligt övertygande. Både de valda periodiseringarna, och de valda höjdpunkterna inom dessa, påverkade artisternas impulser av energi. De parametrar som härvidlag påverkades mest var artikulations- och dynamikparametrarna. Sammantaget kunde jag konstatera att fastställanden av periodiseringar och höjdpunkter har en betydande inverkan på de musikaliska parametrarnas egenskaper och på uttrycksmöjligheterna för artisterna. Och med okonventionella val av periodiseringar kan gestaltungsutrymmet därför vidgas. Men bedömningarna av vilka periodiseringar och höjdpunkter som känns konstnärligt tillfredsställande är i hög grad en fråga om personliga överväganden och konventioner i den aktuella kontexten.

16

GESTALTNINGSEXPERIMENT 5b

Andra periodisringar

Takt 1-42

Andante cantabile.

p

Piu poco marcato

p

6

molto cresc.

molto cresc.

mf cresc.

f

11

dim.

p

p

f

dim.

p

f

16

f

f

f

f

sf dim.

sf dim.

sf dim.

sf dim.

sf dim.

21

pp *espressivo*

pp

p

25

mf *cresc.* *f* *dim.* *p* *f*

mf *cresc.* *f* *dim.* *p* *fp*

mf *cresc.* *f* *dim.* *p*

30

pp *ff*

p *pp* *fp* *ff*

pp *fp* *pp* *ff*

33

sempre ff

sempre ff

sempre ff

sempre ff

18

36

38

40

The musical score consists of three systems of four staves each. The first system (measures 36-37) begins with a treble clef staff containing a melodic line with dynamics *ff* and *pp*. The second system (measures 38-39) features a treble clef staff with a melodic line and a piano staff with a dense chordal texture, both marked *pp*. The third system (measures 40-41) shows a treble clef staff with a melodic line and a piano staff with a dense chordal texture, both marked *dim.* and *fz dim.*. Performance markings include '+' above notes and 'T' above rests.

5.1.7 Gestaltningsexperiment 6:1, 6:2 och 6:3 (takterna 1–28, 43–60 och 73–75)

Som analysen i kap. 4.1.6 visar spelar rytmiska punkteringar en stor roll i denna sats. I detta experiment var ambitionen att undersöka hur parametriska förändringar genom *skärpningar* av återkommande rytmiska mönster kan påverka uppfattningen av musikens långsiktiga riktning och av dess emotionella laddning.

I Gestaltningsexperiment 6:1 (takterna 1–28) fick ensemblen spela de enskilda sextondelarna i alla stämmor – utom violastämman i takt 1–11 och andraviolinstämmen i takt 5–7 – som *trettio två öndelar*. I cellostämman i takt 7 samt i violastämman i takt 11 spelades endast den sista sextondelen som trettio två öndel. Även i cellostämman i takterna 17–18, i violastämman i takt 19 och i förstaviolinstämmen i takt 20 spelades nu sextondelarna som trettio två öndelar. Varje sextondelsupptakt till första slaget i efterföljande takt föregicks av en tillagd kort men tydlig *cesur*, vilket gällde även för takterna 21–23. I takterna 21–24 spelades *alla* sextondelar som trettio två öndelar – *även i violastämman*.

I Gestaltningsexperiment 6:2 (takterna 43–60) spelades i alla stämmor sextondelarna nu som trettio två öndelar *endast* om dessa utgjorde upptakter till efterföljande takts första slag. De noterade trettio två öndelarna spelades som de är noterade (i takt 49 spelade alltså cellostämman en trettio två öndel endast på sista sextondelen). I takterna 55–60 spelades som noterat.

I Gestaltningsexperiment 6:3 (takterna 73–75) spelades samtliga sextondelar nu som trettio två öndelar.

Ensemblen ställde sig först en aning frågande till om dessa rytmiska förändringar verkligen tillförde något positivt till gestaltningen. Snarare upplevde man en risk för att det musikaliska flödet kunde hindras av den skarpare rytmiken. Under gestaltningsarbetets gång förändrades emellertid denna inställning – i synnerhet sedan primarien föreslog att den noterade bindebågen i de tryckta noterna mellan upptakterna och påföljande 1: or i nästkommande takter – exempelvis i takterna 1–4 – skulle tas bort. Den positiva effekten blev påtaglig.

Skärpningen av rytmiken, framförallt i det tämligen lugna tempot i takterna 1–28 och 43–60, krävde impulser av energi även mot andra parametrar för att den musikaliska linjen skulle kunna bibehållas. En påtaglig effekt av detta blev att de pauser som uppstod i kedjan från cesuren över trettio två öndelsupptakten utan bindebåge till 1:an i nästa takt, bidrog till både ett förhöjt

uttrycksläge och en känsla av långlinjighet. Pauserna gav här inte känslan av ett känslomässigt tomrum eller av en förminskning av uttrycket. Tvärtom förhöjde de dramatiken och riktningserkan i det klingande musikaliska materialet, samt vidmakthöll den gestaltningsmässiga spänningen under cesurerna – trots att inga ljudande parametrar interagerade just då. Sammantaget fann jag att skärpningarna av punkteringarna vidgade gestaltningsutrymmet genom att öka musikens emotionella laddning och att skärpningarna snarare förhöjde än förhindrade känslan av det lineära klangliga förloppet.

16

GESTALTNINGSEXPERIMENT 6

Rytmska skärpningar

6:1

6:2

6:3

Andante cantabile.

6:1

p

Piu poco marcato

p

6

molto cresc.

f

molto cresc.

f

mf

cresc.

f

11

dim.

p

p

f

dim.

p

p

f

dim.

p

f

dim.

p

f

16

f

dim.

f

dim.

f

dim.

f

dim.

f

dim.

21

pp *espressivo*

pp *p* *pp*

25

mf *cresc.* *f* *dim.* *p*

mf *cresc.* *f* *dim.* *p*

mf *cresc.* *f* *dim.* *p*

6:2

43

pp *pp* *pp* *pp*

44

p *p* *p* *p*

48

52

Punkteringar spelas som noterade **D**

56

60

6:3

73

5.1.8 Gestaltningsexperiment 7 (takterna 1–46)

Som analysen i kap. 4.1.3 visar finns i partituret inga anvisningar alls rörande tempoförändringar i form av rubaton eller i form av agogiska mikroförändringar. Inte heller finns några angivelser för hur artisten skall närma sig tonhöjderna. I detta experiment undersöktes därför hur mycket små förändringar av tidsvärden och förändrade övergångar mellan tonhöjder i form av portamenton kan förstärka det konstnärliga uttrycket i gestaltningen.

Ensemblen riktade sina impulser av energi mot tidsparametrarna genom av mig införda små agogiska förlängningar av notvärden vid förhållningar och höjdpunkter (markerade med små horisontella streck över/under den aktuella noten). Sådana gjordes exempelvis vid förhållningarna i andraviolinerna i takterna 4, 9, 16 och 18 och i förstaviolinerna i takterna 13, 14 och 37, liksom vid kvarliggande toner i ostinatomotivet i violastämman i takterna 1–4 och på analoga ställen. De gjordes också i bland annat andraviolinistämman i takterna 6 och 7 och vid återgångstonerna i cellostämman i takterna 17 och 18, liksom vid tvärständerna mellan förstaviolinerna och cellon (Diss–D) i takt 35. På motsvarande sätt förlängdes tonvärdet något för alla stämmor vid höjdpunkter och harmoniskt laddade ställen – bland annat i takt 15 på tredje slaget och i takterna 34–36 på resp. taks andra slag. Detta gav som effekt en liten agogisk accent. Ofta innebar detta att också övriga stämmor fick anpassa sig till förlängningarna. På några ställen utfördes också övergången mellan två toner som portamento, vilket innebar impulser riktade mot både tids- och frekvensparametrarna (exempelvis i förstaviolinerna på första slaget i takt 13, i violinstämmorna i takt 30 på första och tredje slaget, i förstaviolinistämman i takterna 38 och 39 på första slaget samt i cellostämman i takt 8 mellan halvnoterna). Förändringarna låg avsiktligt inom det konventionella stilistiska utförandeparadigmet, men var här tämligen ofta förekommande.

Ensemblen blev omedelbart positivt inställd till de minimala agogiska förlängningarna av notvärdena. Det musikaliska uttrycket förstärktes och kvartettklangen blev tätare och fylligare. De små förlängningarna resulterade dessutom i ett bättre ensemblespel och i en klanglig gestaltning som av musikerna själva kändes som mer helgjuten. Trots att förlängningarna av notvärdena var oerhört små, fick de en avsevärd effekt på både samspillet och gestaltningens karaktär. Och därigenom vidgades gestaltningsutrymmet. Resultaten var i själva verket så övertygande att ensemblen i de följande gestaltningversionerna omedvetet hade med sig flera av dessa förlängningar i sitt spel.

Portamentona gav däremot inte samma entydigt positiva resultat. De krävde dessutom flera konstnärliga avvägningar för utförandet, bland annat beträffande när de skulle starta, hur länge de skulle pågå och när de skulle nå fram till nästa ton – frågeställningar som accentuerades i ett långsamt tempo. I ett snabbare tempo i – exempelvis i takterna 30 och 32 – blev den uttrycksmässiga effekten av portamentona särskilt tydlig, beroende på såväl tempot som de små intervallen mellan tonerna. Den konstnärliga effekten av dem låg därigenom också något utanför ramen för hur portamenton brukar utföras. Sammantaget fann jag att parametriska förändringar i övergångar mellan tonhöjder har potentialen att både förstärka och förändra de konstnärliga uttrycken i gestaltningarna.

16

GESTALTNINGSEXPERIMENT 7

Övergångar mellan tonhöjder

Takt 1-46

Andante cantabile.

21

pp espressivo

pp

p

pp

Detailed description: This system contains measures 21 through 24. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is marked *pp* (pianissimo) and *espressivo*. The melody in the upper staves consists of eighth and sixteenth notes with slurs. The bass staves provide a rhythmic accompaniment with similar note values.

25

mf cresc. f dim. p

mf cresc. f dim. p

mf cresc. f dim. p

mf cresc. f dim. p

B

Detailed description: This system contains measures 25 through 29. It features four staves. The music is marked with dynamics *mf*, *cresc.*, *f*, *dim.*, and *p*. There are triplets and a section marked 'B' starting at measure 28. The notation includes slurs, accents, and various note values.

30

pp

p

pp

pp

p

fp

fp

pp

ff

fp

pp

ff

Detailed description: This system contains measures 30 through 32. It features four staves. The music is marked with dynamics *pp*, *p*, *fp*, and *ff*. The notation includes slurs, accents, and various note values.

33

sempre ff

sempre ff

sempre ff

sempre ff

Detailed description: This system contains measures 33 through 35. It features four staves. The music is marked *sempre ff* (fortissimo) throughout. The notation includes slurs, accents, and various note values.

18

36

System 1 (measures 36-37):
- Treble clef: Measure 36 starts with *ff*, measure 37 with *pp*.
- Middle staff: Measure 36 starts with *ff*, measure 37 with *fp*.
- Bass clef: Measure 36 starts with *ff*, measure 37 with *p*.
- Dynamics: *ff*, *pp*, *fp*, *p*.

38

System 2 (measures 38-39):
- Treble clef: Measure 38 starts with *pp*, measure 39 with *pp*.
- Middle staff: Measure 38 starts with *pp*, measure 39 with *pp*.
- Bass clef: Measure 38 starts with *pp*, measure 39 with *pp*.
- Dynamics: *pp*.

40

System 3 (measures 40-43):
- Treble clef: Measure 40 starts with *dim.*, measure 41 with *dim.*, measure 42 with *dim.*, measure 43 with *pp*.
- Middle staff: Measure 40 starts with *dim.*, measure 41 with *dim.*, measure 42 with *fz dim.*, measure 43 with *pp*.
- Bass clef: Measure 40 starts with *dim.*, measure 41 with *dim.*, measure 42 with *pp*, measure 43 with *pp*.
- Dynamics: *dim.*, *fz dim.*, *pp*.

44

System 4 (measures 44-46):
- Treble clef: Measure 44 starts with *pp*, measure 45 with *pp*, measure 46 with *pp*.
- Middle staff: Measure 44 starts with *pp*, measure 45 with *pp*, measure 46 with *pp*.
- Bass clef: Measure 44 starts with *pp*, measure 45 with *pp*, measure 46 with *pp*.
- Dynamics: *pp*.

5.1.9 Gestaltningsexperiment 8a och 8b

Som analysen i bland annat kap. 4.1.2 och 4.1.5 visar är Normans sätt att distribuera sin musik i de fyra stämmorna både väl differentierat och komplext sammansatt. Stämmornas roller är tämligen jämbördiga och mångfacetterade. Men i Gestaltningsexperiment 8a (takterna 1–42) ville jag undersöka vad som i gestaltningsmässigt hänseende sker med ensembles övriga stämmor när satsen i stället framfördes som en ”violinkonsert”, det vill säga där förstaviolinisten genom parametriska förändringar fick en mer solistisk roll genom att uttrycksmässigt, dynamiskt, agogiskt och artikulationsmässigt dominera över de andra stämmorna.

Förstaviolinistens ökade impulser av energi mot alla parametrar kunde i förstone verka som en lätt uppgift för ensemblen. Men dels krävdes det aktiva insatser från de övriga artisterna för att tona ner sina egna klangliga roller med bibehållna tonkvaliteter, dels blev den sammantagna ljudande effekten tämligen enahanda. Trots detta upplevde artisterna att omfördelningen av roller fungerade hjälpligt, även om det för andraviolinisten, violan och cellon – mot bakgrund av karaktären på deras stämmor – inte kändes helt bekvämt att hålla igen så mycket som krävdes i denna version.

I gestaltningen av det musikaliska materialet uppstod en tydlig diskrepans mellan den av artisterna eftersträfvade klingande utformningen och de roller som här ålades dem. Detta berodde inte minst på att Normans musikaliska sats i sig är så mångfacetterad att impulser som aktivt bortser från detta, riskerar att göra framförandet platt och i längden ointressant. Effekten av denna nya rollfördelning blev alltså i gestaltningsmässigt hänseende inte särskilt berikande.

I Gestaltningsexperiment 8b (takterna 43–75) undersöktes hur de olika stämmornas roller kan fluktueras och därigenom påverka det klangliga resultatet. Ensemblen fick spela denna del av satsen som en mer polyfont anlagd komposition med en jämnare fördelning av rollerna. Jag hade i noterna angivit en varierande och av mig *godtyckligt* distribuerad rollfördelning för stämmorna – ibland med mycket täta byten mellan dem. Den ledande rollen fluktuerade genom detta förfarande ofta mellan stämmorna.

Rollbytena mellan stämmorna var krävande för ensemblen, eftersom de fordrade impulser av energi som i många fall inte föll sig ”naturliga” med hänsyn till notbilden. Artisterna var ändå i det stora hela positiva till denna förändring och menade att de ständigt skiftande rollerna gjorde samspelet mer levande och musikens förlopp enklare att förstå.

Ju tätare rollbyten, desto mer impulser av energi krävdes. En svårighet som uppenbarade sig vid täta rollbyten var förmågan att behålla långlinjigheten i musiken trots varierande klangkällor. Detta berodde till stor del på att rollbytena ibland avsiktligt störde den av Norman angivna melodiska linjen – som i exempelvis takterna 73–75 – genom att den av mig angivna ledande stämman vandrade mellan instrumenten och därigenom skapade nya melodiska linjer. Sammantaget fann jag att fluktuationen beträffande stämmornas roller – och de därmed sammanhängande parametriska förändringarna – i hög grad påverkade det klangliga resultatet, både genom skiftningarna i klangfärg inom samma melodiska linje och genom de nya melodiska linjer som uppstod genom rollbytena. Gestaltningssutrymmet vidgades alltså genom dessa förändringar, men enligt min bedömning tillförde ingen av de två versionerna ur konstnärlig synpunkt några essentiella värden.

21

pp *espressivo*

25

mf *cresc.* *f* *tr* *dim.* *p* *B* *fp* *f* *p*

30

pp *p* *fp* *ff*

33

sempre ff

18
36

38

40

8: b

44

Takt 43-75: Jämnare
fördelning av
"Hauptstimme"

48

cresc. molto
pp

52

f *marcato* *tr* *molto cresc.* *f* *marcato*
f *marcato*

56

dim. *p* *f* *sf* *dim.*
dim. *p* *f* *sf* *dim.*
dim. *p* *f* *sf* *dim.*
f *sf* *dim.*

60

p *sp* *pp*
pp *pp* *pp*
pp *pp* *pp*

20

63

dim.

f

dim.

p

f

dim.

f

dim.

f

dim.

66

dim.

dim.

dim.

dim.

69

pp

pp

p

pp

pp

pp

pp

72

cresc.

f pp

cresc.

f pp

cresc.

f pp

cresc.

f pp

5.1.10 Gestaltningsexperiment 9:1 och 9:2 (takterna 29–42 och 61–75)

Som analysen i kap. 4.1.7 visar är Normans artikulationsanvisningar både differentierade och noggrant utformade. I Gestaltningsexperiment 9:1 (takterna 29–42) och i Gestaltningsexperiment 9:2 (takterna 61–75) undersöktes hur parametriska förändringar genom förstärkningar av karaktärerna på tonernas insvängningar kan påverka uppfattningen av det musikaliska uttrycket – exempelvis genom *skarpare attacker* i form av accenter och aktiva, dynamiska stråkararter liksom tillagda kraftfulla *pizzicato*n i andraviolin- och violastämmorna på första och andra slagen i takt 29 respektive 61 och i takt 31 respektive 63 samt i cellostämman i takt 30. Från och med andra slaget i takt 73 och i hela takt 74 spelades *pizzicato* i alla stämmor.

Impulserna riktade mot artikulationsparametrarna gav omedelbara resultat beträffande gestaltningens karaktär. Inte sällan blev en konsekvens av dessa impulser att även dynamikparametrarna fick förändras. Inga av de av mig föreslagna förändringarna kändes främmande för ensemblen. Tvärtom uppskattade artisterna den temperaturförhöjning i utspelet som det nya spelsättet genererade, och menade att detta mer intensiva sätt att gestalta musiken på gav energi till det klingande förloppet i sin helhet. Det gav – som man uttryckte det – ”edge” åt framförandet.

Skärpningen av artikulationsparametrarna hade en stor betydelse för gestaltningens uttryck och övergripande karaktär och vidgade därigenom gestaltningens utrymme. Parametrarnas mottaglighet inför impulser från artisterna medförde att även mindre förändringar av dem fick avgörande effekter på hur musiken uppfattades. Därigenom hjälpte skärpningen till att levandegöra och tillgängliggöra det musikaliska materialets inneboende dramatik. Jag fann att toleransen hos det musikaliska materialet i kvartettsatsen var mycket hög, till och med för kraftfulla impulser, vilket innebar att även stora avvikelser i artikulationen i förhållande notbildens anvisningar fortfarande gav en musikalisk helhet som kändes organiskt framväxt.

18
36

38

40

61 V

9:2

20

63

dim. **E**

f *pizz.* *arco* *p* *f*

f *pizz.* *arco* *dim.* *f*

f *dim.* *p* *f*

66

dim.

dim.

dim.

dim.

69

pp *pp* *p* *pp*

pp *pp* *p* *pp*

pp *pp* *p* *pp*

pp *pp* *p* *pp*

72

cresc. *f* *pp* *pizz.* *arco*

cresc. *f* *pp* *pizz.* *arco*

cresc. *f* *pp* *pizz.* *arco*

cresc. *f* *pp* *pizz.* *arco*

5.1.11 Gestaltningsexperiment 10 (takterna 1–12)

Som analysen i kap. 4.1.3 visar finns i Normans noterade musik inga anvisningar om tempoförändringar i satsen, om önskade rubaton eller agogiska mikroförändringar. I de fall sådana förekommer i ett partitur berör de ofta musikaliskt material som av tonsättaren har bedömts som gestaltningsmässigt betydelsefullt. Men bevekelsegrunden för detta experiment var att undersöka om och hur parametriska förändringar genom understrykande av fermater, tenuton och accenter av i sammanhanget *skenbart oviktigt musikaliskt material*, kan resultera i meningsfulla musikaliska utsagor i klingande form. De av mig utsatta fermaterna i takterna 1–2 och 11, tenutona i takterna 4, 6 och 7 och accenterna på sextondelsupptakterna i takterna 1–3 samt 10–11 till efterföljande taktens etta hade fullt avsiktligt ofta ingen direkt grund i notbildens utformning.

Ensemblen upplevde att fermaterna och tenutona var för många under några få takter och därför blev ett hot mot den musikaliska linjen i satsen. Ett annat sätt att formulera det på är att förändringarna inte alltid omedelbart upplevdes som musikaliskt befogade.

Impulserna mot tidsparametrarna genom mer eller mindre slumpmässiga förlängningar av enskilda toner krävde ett större mentalt fokus från artisternas sida på den musikaliska linjen i gestaltningen. Utmaningen för dem blev att behålla en klanglig riktningssverkan när de utökade notvärdena hotade att fragmentisera det musikaliska förloppets beståndsdelar. Fermaterna och tenutona medförde en vaghet som krävde deras tillförsel av energi för att klangkvalitet, dynamik, en jämn artikulation och en tydlig riktningssverkan under de utdragna tonerna skulle kunna bibehållas. Paradoxalt nog kan det klingande resultatet för en lyssnare ändå sannolikt upplevas som avspänt, och med musikaliska linjer som går långt utöver de tillfälligt utdragna tonerna i det musikaliska flödet. Sammantaget fann jag att ett understrykande av *skenbart oviktigt musikaliskt material* i denna sats resulterade i säregna men i det vidgade gestaltningsutrymmet ändå meningsfulla musikaliska utsagor i klingande form.

16

GESTALTNINGSEXPERIMENT 10

Fermater och tenuton

Takt 1-12

Andante cantabile.

Measures 1-12:

- Measures 1-4: *p*, *ten.*, *Piu poco marcato*, *p*.
- Measures 5-8: *ten.*, *ten.*, *ten.*, *ten.*, *molto cresc.*, *f*.
- Measures 9-12: *ten.*, *ten.*, *mf*, *cresc.*, *f*.

Measures 11-12:

- Measures 11-12: *dim.*, *p*, *dim.*, *p*, *dim.*, *p*, *dim.*, *p*.

5.1.12 Gestaltningsexperiment 11 (hela satsen)

Som analysen i kap. 4.1.8 visar finns i Normans partitur en tydlig dragning bort från ett dynamiskt ”medelvärde”, vilket visar sig i en stor dynamisk spännvidd och genom att mezzoforte aldrig förekommer.⁷⁹⁹ Men ambitionen i detta experiment var att undersöka om parametriska förändringar manifesterade genom en *expansion av de dynamiska uttrycken* kan bidra till en förstärkt musikalisk upplevelse. Genom mina nya dynamiska anvisningar vidgades därför det dynamiska spektrat. Spännvidden hade där expanderats till att gå från *quasi niente* till *fff*. Likaså framhävdes de i trycket utskrivna accenterna >, *sf*, *fz* och *fp* samt de enligt min bedömning differentierade höjdpunkterna i olika stämmor – exempelvis i takterna 13–14 och 16 resp. takterna 55–56 och 58 där förstaviolinens höjdpunkter ligger ett slag senare än övriga stämmors.

Dessa förändringar upplevdes av ensemblen som naturliga att utföra samtidigt som de gestaltningssmässiga intentionerna vann i klarhet. Den ökade dynamiska spännvidden medförde också en mer differentierad gestaltning, eftersom impulserna mot de dynamiska parametrarna även påverkade de övriga parametrarna. Artisterna upplevde att samtliga förändringar av dynamiken förstärkte det musikaliska uttrycket i gestaltningen.

En så tämligen enkel förändring som att expandera de befintliga dynamiska uttrycken fick i detta experiment långtgående effekter på gestaltningsarbetet och på det klangliga resultatet. Generellt sett krävdes det från artisterna sida insatser som berörde flera parametrar för att i klanglig form åstadkomma de svagaste nyanserna med bibehållande av alla klangliga kvaliteter, medan de starkaste nyanserna å sin sida krävde impulser mot framförallt artikulationsparametrarna för att fullt ut kunna genomföras. Sammantaget fann jag att expansionen av de dynamiska uttrycken bidrog till att det potentiella gestaltningsutrymmet som helhet vidgades, samtidigt som den musikaliska upplevelsen förstärktes.

799 Ett *mezzoforte* finns visserligen noterat i violastämman i takt 8, men då mer som en praktisk anvisning eftersom stämman där inträder mitt i ett pågående *crescendo* från *piano* till *forte*. Se kap. 4.1.8.

16

GESTALTNINGSEXPERIMENT 11

Dynamisk expansion

Andante cantabile.

ppp p

ppp p

ppp *un poco marcato* p

6

molto cresc. *ff*

molto cresc. *ff*

mf cresc. *ff*

11

dim. *ppp* *p* *f*

dim. *ppp* *p* *f*

dim. *ppp* *p* *f*

dim. *ppp* *f*

16

ff *sf dim.*

ff *sf dim.*

ff *sf dim.*

ff *sf dim.*

21

pp quasi niente *espressivo*

pp quasi niente

p quasi niente

pp quasi niente

25

mf *cresc.* *f* *dim.* *ppp* **B** *p* *fz* *p*

mf *cresc.* *f* *dim.* *ppp* *p* *fp*

mf *cresc.* *f* *dim.* *ppp* *p* *fz* *p*

mf *cresc.* *f* *dim.* *ppp*

30

pp *fff*

p *pp* *p* *fp*

p *fp* *pp* *fff*

pp *fp* *pp* *fff*

33

sempre fff

sempre fff

sempre fff

sempre fff

17

18

36

38

40

44

The musical score consists of four systems, each with four staves. The first system (measures 36-37) begins with a *fff* dynamic. The second system (measures 38-39) features a *pp* dynamic and includes a *ppp* section. The third system (measures 40-43) is marked with *dim.* and *ppp*, and includes a *C* (Crescendo) marking. The fourth system (measures 44-45) starts with a *p* dynamic. The score includes various rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and sustained chords.

48

cresc. molto
pp
pp

52

ff
ff
ff
ff marcato
moltocresc.
ff marcato
ff
ff

56

dim.
p
ff
sf
dim.
dim.
p
ff
sf
dim.
ff
sf
dim.

60

p
sf
pp
pp
pp
pp

20

63

dim. **E** *ff*

66

dim. *dim.* *dim.* *dim.*

69

pp *pp* *p* *ppp*

pp *pp* *p* *ppp*

pp *ppp* *ppp*

pp *ppp*

72

cresc. *ff pp* *ppp* *quasi niente*

cresc. *ffpp* *ppp* *quasi niente*

cresc. *ff pp* *ppp* *quasi niente*

cresc. *ff pp* *ppp* *quasi niente*

5.1.13 Gestaltningsexperiment 12a (hela satsen)

Som analysen i kap. 4.1.2 och 4.1.5 visar är Normans sats ytterst konstfullt sammanflätad. De enskilda stämmornas utformning är rikt differentierad. Och även om förstaviolinstämmorna får sägas vara den ledande, har de övriga stämmorna inte endast en ackompanjerande funktion utan bidrar kraftfullt med självständiga insatser. Beveklsegrunden för detta experiment var att undersöka om och hur parametriska förändringar i form av *omdistribueringar* i stämmorna av det musikaliska materialet skulle kunna tillföra nya gestaltningmässiga och uttrycksmässiga kvaliteter. Ett känt exempel på användandet av ett liknande så kallat *genombrutet arbete* återfinns i finalen ur Peter Tjajkovskijs symfoni nr 6, "Pathétique" från 1893. Ensemblen spelade i detta experiment en version där jag på många ställen hade bytt plats på stämmorna – ibland upp till flera gånger per takt – så att de musikaliska linjerna i dessa fall fördelades mellan olika stämmor.

Dessa på papperet tämligen enkla omdistribueringar av stämmorna visade sig från artisternas sida fordra impulser av energi riktade mot så gott som alla musikaliska parametrar. Det blev en klanglig utmaning att i det genombrutna arbetet behålla de musikaliska linjernas jämnhet och riktningens verkan. Förändringarna upplevdes dock som positiva av ensemblen, och växlingarna mellan stämmorna gav ensemblemedlemmarna nya vinklingar på det musikaliska innehållet.

Omdistribueringarna ställde stora krav på jämnhet i frekvens, tonbildning, dynamik, artikulation och klangfärg för att helt komma till sin rätt. Denna jämnhet visade sig vara avgörande för om förändringarna skulle fungera musikaliskt tillfredsställande. De enskilda instrumentens klangliga karaktärer måste – ofta blixtnabbt – anpassas till varandra. Ett sådant exempel utgörs av takt 41 där förstaviolinerna på andra slaget, andraviolinerna på tredje slaget och violan på fjärde slaget enligt mina anvisningar i samma oktav skall spela samma rytmiserade tonföljd Fiss-G-A. Ett annat exempel är takt 35 där melodin växlar mellan förstaviolinerna och violan. "Öarna" av melodifragment skulle också kombineras med stämmornas ursprungliga material direkt före och direkt efter inhoppet i melodilinjerna. Där krävdes helt andra impulser av energi.

Detta nykonstruerade samspel i kombination med enkelbesättningen i varje stämma, medförde en skoningslös exponering av impulsernas klingande resultat både före, under och efter respektive omdistribuering. En korisk besättning i stämmorna hade avsevärt underlättat både utförandet av respektive stämma och linjeföringen i samspelet.

Sammantaget fann jag att skillnaderna i framförallt klangfärgs- och dynamikparametrarna genom omdistribueringarna tillförde en dimension till det musikaliska linjespelet som inte återfinns i originalet, och därmed vidgades gestaltungsutrymmet. Andra tillförda konstnärliga kvaliteter var dock i denna version inte påtagliga, och de melodiska linjerna blev genom omdistribueringarna snarare otydligare än i originalversionen.

2

16

16

f *sf* *dim.*

21

21

pp *pp* *espressivo* *p* *pp*

25

25

mf *cresc.* *f* *dim.* *p* *p* *fz* *p*

mf *cresc.* *f* *dim.* *p* *p* *fz* *p*

mf *cresc.* *f* *dim.* *p* *p* *fz* *p*

mf *cresc.* *f* *dim.* *p* *p* *fz* *p*

[B]

30

30

pp *p* *fp* *ff*

p *pp* *fp* *pp* *ff*

pp *fp* *pp* *ff*

33

sempre ff

36

ff *pp* *pp*

ff *fp* *pp* *pp* *6*

ff *fp* *pp* *pp* *6* *6*

39

pp *dim.* *fz* *dim.*

pp *dim.* *dim.* *fz* *dim.*

pp *dim.* *dim.* *fz* *dim.*

pp *dim.* *fz* *dim.*

Takt 43 60: Långsammare
 □ än takt 1 28

pp

pp

pp

pp

4

47

p

pp

51

molto cresc.

f

f

55

f marcato

dim.

p

f marcato

f marcato

dim.

dim.

f

dim.

59

f

sf

dim.

p

fp

pp

pp

f

sf

dim.

pp

pp

pp

f

sf

dim.

Musical score for a piano piece, measures 63-72. The score is written for four staves (treble and bass clefs for both hands). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4.

Measures 63-65: The music begins with a dynamic of *f* (forte). The melody in the right hand features a series of eighth notes and quarter notes, with a *dim.* (diminuendo) marking. The left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. A first ending bracket labeled [1] spans measures 63-65.

Measures 66-68: The dynamics shift to *f* (forte) in the right hand and *p* (piano) in the left hand. The melody continues with eighth notes and quarter notes, with *dim.* markings. The left hand accompaniment consists of eighth notes.

Measures 69-72: The dynamics shift to *pp* (pianissimo) in the right hand and *p* (piano) in the left hand. The melody in the right hand features a series of eighth notes and quarter notes, with *pp* markings. The left hand accompaniment consists of eighth notes.

5.1.14 Gestaltningsexperiment 12b (takterna 21–24)

Som analysen i kap. 4.1.7 visar finns i Normans partitur ingen anvisning om spel *sul ponticello* (det vill säga med stråkens kontaktställe närmare stallet). Men i Gestaltningsexperiment **12b** (takterna 21–24) ville jag undersöka huruvida en parametrisk förändring genom en av mig tillförd sådan anvisning kunde bidra till ett annorlunda musikaliskt uttryck. Partiet utfördes av artisterna med bibehållande av omdistribueringen i föregående gestaltningsförslag.

Detta sätt att spela fordrade impulser av energi från artisternas sida för att bibehålla jämnheten i tonbildning och dynamik, något som till viss del försvårades av stämmornas omdistribuering. Jag fann dock att gestaltningstrymmet vidgades avsevärt under de få takter som experimentet varade, och att den tillförda artikulationen genom sin i sammanhanget något osköna tonkvalitet bidrog till ett intensivare uttryck. Dessutom lät den sig – trots sin säregna natur – naturligt inlemmas i det musikaliska flödet.

GESTALTNINGSEXPERIMENT 12 b

21 Takt 21-24

The musical score consists of four staves, each with a different instrument. The top staff is Violino I, the second is Violino II, the third is Viola, and the bottom is Violoncello. All staves are in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The score begins at measure 21. The Violino I part starts with a *pp* dynamic and a *sil pantivello* marking. The Violino II part also starts with *pp* and *sil pantivello*, and includes an *espressivo* marking. The Viola part starts with a *p* dynamic and *sil pantivello*. The Violoncello part starts with a *pp* dynamic and *sil pantivello*. The music is a melodic line with various rhythmic values and articulations, including slurs and accents.

5.1.15 Gestaltningsexperiment 13 (hela satsen)

Som analysen i kap. 4.1.2 och 4.1.5 visar är Normans musik ytterst subtilt utformad i melodiskt och harmoniskt hänseende. Det tematiska materialet är homogent och utvecklas organiskt med utgångspunkt i några få melodiska urceller. Och i harmoniskt hänseende får musiken sin karaktär av stämmornas olika melodiska rörelser och av en starkt drivande progression. Att förändra några av tonhöjderna i denna medvetet komplexa väv kan tyckas vara både onödigt och dömt att misslyckas. Bevekelsegrunden för Gestaltningsexperiment 13 var ändå att undersöka hur små, av mig tillagda, *tonhöjdsförändringar* skulle kunna påverka upplevelsen av musiken, samt om dessa parametriska åtgärder kunde förstärka gestaltningens karaktär och skärpa dess riktningensverkan. Ambitionen från min sida var dels att utöka det tonala registret genom att via förändringar av harmoniken låta musiken delvis fortlöpa i andra tonarter än de föreskrivna, dels att förstärka det musikaliska uttrycket genom melodiska förändringar och tillagda dissonanser. I de allra flesta fall handlade det om halv- eller heltonsförändringar. Jag nämner här några exempel på detta förfarande. I takterna 2–3 ändrade jag melodin i andraviolinstämmen och erhöll därigenom dissonanta samklanger i harmoniken. I takterna 5–8 förändrade jag genom införandet av ett antal b-förtecken i stämmorna både det melodiska skeendet och den harmoniska progressionen. En kombination av melodiska och harmoniska konsekvenser blev följderna av mina förändringar i takterna 25–27. I takterna 34–36 skärpte jag harmoniseringen genom införandet av nya dissonanser.⁸⁰⁰ Och i takt 64 adderade jag en harmonisk ”överklivning” till den i sammanhanget tämligen avlägsna tonarten ciss-moll.

Under spelet med de av mig tillagda tonhöjdsförändringarna upplevde artisterna att de musikaliska effekterna av även små förändringar kunde vara omvälvande. Samtidigt upplevdes dessa som mycket positiva, trots de bitvis ganska dramatiska avvikelserna från den tryckta utgåvans notbild. På vissa ställen fick artikulationen förändras något för att dissonanserna skulle få nödvändig pregnans i den samlade klangen.

Karaktären på satsen som helhet förändrades radikalt genom dessa små förändringar, både i melodiskt och harmoniskt hänseende. Mina impulser riktade mot frekvensparametrarna – ett tydligt exempel på medskapande

800 Se även kap. 4.1.5.

– genererade på sina ställen helt nya klangliga landskap genom skiftningar från dur till moll, genom förändrad melodik, genom nya harmoniska progressioner och genom tillagda respektive skärpta dissonanser. Ändå framstod förändringarna sedda ut ett helhetsperspektiv mer som gradskillnader än som artskillnader. Ett skäl till detta var säkerligen dels att tonhöjdsförändringarna var små, dels att de följde den ursprungliga gestiken samt att de endast uppträdde momentant. Dessutom spelade min ingående kännedom om Normans musikaliska visioner och mina erfarenheter som tonsättare säkert en roll för att förändringarna skulle kunna inlemmas organiskt i tonflödet. Sammantaget fann jag att även små tonhöjdsförändringar på ett genomgripande sätt kan vidga gestaltungsutrymmet och därigenom påverka upplevelsen av musiken. Detta såväl genom att bibringa en annorlunda emotionell karaktär hos musiken och förstärka gestaltningens musikaliska uttryck som genom att skärpa det musikaliska flödets riktungsverkan.

16

GESTALTNINGSEXPERIMENT 13

Tonhöjdsförändringar

Andante cantabile.

p

Piu poco marcato

p

molto cresc.

molto cresc.

mf

cresc.

f

dim.

p

p

f

f

f

f

sf

dim.

sf

dim.

sf

dim.

sf

dim.

sf

dim.

21

pp *espressivo*

pp

p

pp

25

mf *cresc.* *f* *dim.* *p* **B** *p* *f* *p*

mf *cresc.* *f* *dim.* *p* *fp*

mf *cresc.* *f* *dim.* *p* *fp*

mf *cresc.* *f* *dim.* *p*

30

pp *ff*

p *pp* *p* *fp*

p *fp* *pp* *ff*

pp *fp* *pp* *ff*

33

sempre ff

sempre ff

sempre ff

sempre ff

18
36

38

40

44

Detailed description of the musical score: The score is written for four staves: Treble clef (top), Violin (second), Piano (third), and Bass clef (bottom). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score is divided into four systems of four measures each. The first system (measures 18-36) starts with a *ff* dynamic in the Treble and Piano staves, and a *pp* dynamic in the Violin and Bass staves. The second system (measures 38-40) continues with *pp* dynamics. The third system (measures 40-44) features *dim.* dynamics in the Treble, Violin, and Piano staves, and *f* dynamics in the Bass staff. A 'C' time signature change is indicated at the beginning of measure 41. The fourth system (measures 44-48) features *p* dynamics in the Treble and Violin staves, and *p* dynamics in the Piano and Bass staves. Fermatas are placed over the final notes of measures 36, 40, and 44.

48

pp *cresc.* *molto*

52

f *molto cresc.* *molto rub.* *marcato* *f* *marcato* *molto rub.*

56

à tempo *molto rub.* *à tempo* *molto rub.* *dim.* *p* *f* *sf* *dim.* *molto rub.*

60

à tempo *p* *sf* *pp* *pp* *pp*

5.1.16 Collageversion

Collageversionen är ihopredigerad av olika delar ur de inspelade gestaltningsexperimenten nr 3, 4, 6, 9 och 13. Delarna hade där vitt skilda konstnärliga utgångspunkter och vidgade var och en på sitt vis det potentiella gestaltningsutrymmet genom parametriska förändringar. Delarna var därför av naturliga skäl aldrig avsedda att blandas med varandra. Men jag har här ändå i efterhand och efter eget godtycke sammanfogat några av dem till en ny musikalisk helhet. Genom denna nyskapade konstellation av till synes oförenliga delar bildades en ny konstnärlig helhet som kan möjliggöra utvecklandet av nya uttryck och ny kunskap i det genom sammanfogningarna *ännu* en gång vidgade gestaltningsutrymmet.

5.2 Sången ”Månestrålar” op. 49:2

De för gestaltningsexperimenten med sången ”Månestrålar” engagerade artisterna hade aldrig tidigare arbetat med denna sång eller på annat sätt kommit i närmare kontakt med den.⁸⁰¹ Inspelningarna föregicks av ett laborationsarbete med mig där jag vid olika tillfällen dels delgav artisterna bevekelsegrunderna för mina tio olika nedskrivna gestaltningsexperiment, dels tillsammans med dem laborerade med och utvecklade olika gestaltningar utifrån dessa förslag.⁸⁰² Till skillnad från hur arbetet med kvartettsatsen var upplagt, där jag inför experimenten hade noterat dem alla i partiturförm, hade jag här utarbetat definitiva versioner endast beträffande experiment nr 1, 2 och 3. Och nr 7 gav jag en slutlig klanglig form först under redigeringsarbetet. De övriga experimentens realiseringar byggde i hög grad på improvisationer från artisternas sida under inspelningarna, men med utgångspunkt i mina skriftliga anvisningar och i våra diskussioner under repetitionerna. Under dessa strök jag ett av experimenten innan vi påbörjade det praktiska konstnärliga arbetet. Min bevekelsegrund där var att undersöka hur sångarens andning kunde påverka det konstnärliga uttrycket i den musikaliska deklamationen, men jag fann efter noggrant övervägande att utgångspunkten inte var intressant nog ur gestaltningmässig synvinkel. I ett annat fall – Gestaltningsexperiment nr 9 – var min ursprungliga bevekelsegrund att undersöka språkljudens betydelse för uppfattningen av sångens karaktär och stämningsslag. Där strök jag, av konstnärliga skäl, utforskandet av rena vokal- och konsonantljud och fokuserade i stället på olika svenska dialekter samt brytningar på andra språk.

Beträffande ”Månestrålar” var utgångspunkten en annan än i arbetet med kvartettsatsen. Även om jag inte heller här hade ett konsertframförande som mål för arbetet, genomsyrades gestaltningsprocessen i denna sång av ett *helhetsperspektiv*. Här utgick varje experiment från *en övergripande konstnärlig idé* inför den undersökande processen, och samtliga gestaltningsexperiment omfattade därför hela sången. Denna idé påverkade vilka parametrar som behövde förändras och på vilka sätt. I dessa experiment ville jag i ännu högre grad utforska den konstnärliga potentialen hos artisterna – inklusive mig själv – att

801 Sångaren Sven Kristersson och pianisten Johan Ullén.

802 Se kap. 5.2.1–10.

genom associationer, tillägg och medskapande vidga gestaltningsutrymmet. Jag ville också undersöka vilken inverkan en sådan process skulle kunna ha på förståelsen av texten och på det samlade musikaliska uttrycket. Impulserna av energi hade alltså redan från början en utgångspunkt även i mina och de övriga artisternas konstnärliga uppfattningar *bortom* notbildens symboler samt våra skilda klangliga visioner utifrån dessa. Frågeställningarna under det gestaltande utforskandet blev därför mer komplexa. Denna komplexitet i utgångspunkterna innebar att impulser av energi samtidigt riktades mot flera olika parametrar. Förhållningssättet innebar att de medverkande artisternas kreativa fantasi kunde få ett större utrymme, och därigenom kunde de på ett fundamentalt sätt påverka det slutliga klangliga resultatet.

Liksom i arbetet med kvartettsatsen eftersträvade vi i inspelningsteamet en ljudbild som gav en känsla av både närvaro och intensitet. Vi ville skapa en känsla av ett rum vars storlek var anpassad till musikens karaktär och till ensemblens storlek. En annan ambition var att den av oss utformade efterklängen skulle kännas naturlig och att den klangliga balansen mellan sångaren och flygeln skulle vara väl avvägd. Förutom det sedvanliga redigeringsarbetet med ”klipp” från olika tagningar, modifierade vi den klangliga ljudbilden och genomförda smärre andra justeringar för att tydliggöra det ljudande resultatet. Under redigeringsarbetet laborerade vi dessutom i Gestaltningsexperiment nr 7 med att vid flera tillfällen under sångens fortskridande på digital väg göra parametriska förändringar, bland annat av det fiktiva rummets storlek, röstens framtoning och karaktären på efterklängen. I praktiken blev även detta vidgående av gestaltningsutrymmet *efter* inspelningarna ett konstnärligt utforskande av ny kunskap och nya uttryck.

5.2.1 Gestaltningsexperiment 1

Min bevekelsegrund för detta experiment var att undersöka effekten av i sången infogade för-, mellan- och efterspel med musik av Beethoven. Ambitionen var att undersöka den konstnärliga effekten av ett sådant förfaringsätt, både avseende det musikaliska stämmingsinnehållet och sången som helhet.⁸⁰³ Valet av Beethoven tedde sig naturligt eftersom han var den tonsättare som Norman satte högst. Som framgår av min källforskning i kap. 3 var det bland annat Beethovens banbrytande formtänkande och hans sätt att integrera form och innehåll i sina verk som Norman beundrade.⁸⁰⁴ För honom var just sammanflätningen och den organiska utvecklingen av de musikaliska idéerna ett tecken på konstnärlig kvalitet. Denna eftersträvansvärda nivå fann han också hos Johann Sebastian Bachs musik där musikaliskt uttryck ofta förenas med en sträng musikalisk form.⁸⁰⁵

Jag bestämde mig för att i detta experiment behandla musiken i ”Månestrålar” på ett sätt som i vissa avseenden liknade Bachs sätt att arbeta i kantan ”Wachet auf, ruft uns die Stimme” BWV 140 från 1731. I den fjärde satsen (”Zion hört die Wächter singen”) presenteras i förspelet den karakteristiska instrumentalmusik som fortsätter hela satsen igenom. Denna sammanvävs sedan med koralen som *cantus firmus*, sjungen av körens tenorer, och den återkommer i både mellan- och efterspelet.⁸⁰⁶ Men koralen framträder aldrig som en sammanhängande helhet. Varje fras uppträder i stället som en vokal ö omgiven av instrumentala flöden. I mitt experiment hade de utvalda mellanspelen av Beethoven självfallet inte komponerats med avsikten att framföras *tillsammans* med ”Månestrålar”. Därför fick sången fördelas ut som öar i ett flöde där sångens delar och den tillagda musiken *avlöste varandra kontinuerligt* men inte hade någon ursprunglig koppling till varandra. Dessutom var sångens känslomässiga innehåll inte enhetligt som hos Bach utan varierade i överensstämmelse med textens skiftningar. Utifrån dessa förutsättningar valde jag som

803 Vänligen notera att alla sångens taktnummer i detta gestaltningsexperiment hänför sig till den *nya* utökade versionen av sången!

804 Se kap. 3.2, 3.3, 3.4.3 och 3.5.1.

805 Se kap. 3.5.1.

806 Koralen komponerades av Philipp Nicolai 1599.

interfolierande musik partier ur sena Beethovensonater för piano. De utvalda takterna bedömde jag skulle passa in musikaliskt genom sina stämninglägen, fakturer och tonarter beroende på var i sången de skulle infogas. Min ambition var också att tillförandet av nytt musikaliskt material skulle kunna förstärka känslolägen och ge nya perspektiv i det klangliga flödet. Dockningarna mellan sången och Beethovens musik blev i detta sammanhang av central betydelse.

Sången inleddes i takterna 1–6 med ett förspel där materialet har hämtats från *två* olika sonater. I takterna 1–2 och takterna 5–6 inklusive upptakt kommer materialet från takterna 1–2 respektive 14–15 ur första satsen i Beethovens sonat i A-dur op. 101.⁸⁰⁷ I takterna 3–4 kommer materialet från takterna 4–5 ur tredje satsen i Beethovens sonat i Ass-dur op. 110. Två mellanspel infogades. Dels från sångens takt 32 där jag infogade takterna 1–8 ur tredje satsen i Beethovens sonat i A-dur op. 101, dels från sångens takt 56 inklusive upptakt där jag infogade takterna 1–3 ur andra satsen i Beethovens sonat i e-moll/E-dur op. 90. Sången avslutades med ett efterspel från andra hälften av sångens takt 78, där jag infogade material från takterna 4–6 ur tredje satsen i Beethovens sonat i Ass-dur op. 110. I teknisk mening är detta efterspel egentligen ett *mellanspel* i Normans pianoefterspel och med hans originalmusik i de sista två och en halv takterna. Både förspelet, mellanspelen och efterspelet förenade sig sömlöst till Normans komposition. På så sätt omslöt sången i detta experiment av pianomusik skriven i en annan tid, i en annan stil och tagen ur ett annat sammanhang. Mitt tillvägagångssätt här var alltså radikalt annorlunda jämfört med vad som är fallet hos de Assis i *hans Diabelli Machines*.⁸⁰⁸ Där rördes inte Beethovens egen notation, utan annan musik inkorporeras *mellan* Beethovens variationssatser – både av honom själv och hans samtida samt helt nykomponerad musik. Jag problematiserade i stället Normans *egen* notation genom att bryta upp och leda om det musikaliska flödet, så att musik av en tonsättare från en annan tid och ur en annan kontext infogades *inuti* sången.

Enligt min uppfattning harmonierade avsnitten ur Beethovens piano-sonater överraskande väl med Normans sång trots att de hade tillförts utifrån. Ensemblen upplevde till och med att den organiska legeringen av de två

807 Materialen ur Beethovens sonater har i noterna till detta gestaltningsexperiment skrivits ut i något mindre storlek för att underlätta identifieringen vid genomläsningen.

808 Se kap. 1.2.

musikstilarna faktiskt kunde framlocka värden i sången som annars inte var helt uppenbara. Nya och fördjupade uttryck uppstod exempelvis genom att den tillagda musiken i sitt förändrade sammanhang gav upphov till nya relationer mellan delarna i den utvidgade musikaliska helheten, och dessutom gav artisterna möjligheter till annorlunda perspektiv under gestaltningsarbetet.

På ett par ställen hade jag ändrat Beethovens noterade rytmik för att lättare kunna anpassa sonatsatsen till sången. Dessa skillnader var dock endast grafiska och hördes inte vid den klingande realiseringen. Vid ett tillfälle – med musik ur Beethovens op. 90 – hade jag däremot ändrat originaltaktarten 2/4 till sångens 6/8, vilket medförde en liten men hörbar rytmisk förändring av Beethovens musik. Man kunde ändå befara att sammanblandningen av två olika slags musik skulle hota att splittra upplevelsen av en musikalisk helhet. Men effekten blev snarast den motsatta. Det var frapperande hur lätt och naturligt Normans musik lät sig interfolieras med den tillförda musiken. För mig framstod det dessutom som konstnärligt fruktbart att i sången införa förspel, mellanspel och efterspel av Beethoven samt i den nya omgivningen fördela ut Normans sång på vokala öar. Och min bedömning blev att detta såväl fördjupade de musikaliska perspektiven som gav nya gestaltningsså utgångspunkter. En dialogsituation uppstod där den infogade musiken i relation till sången kunde förflytta fokus, fördjupa det emotionella uttrycket och förändra riktungsverkan. På så vis vidgades gestaltningsutrymmet samtidigt som det samlade musikaliska stämningssinnehållet i den nya helheten förändrades och förstärktes.

Gestaltningsexperiment 1

[Allegretto, ma non troppo]

6 Något rörligt, likväl ej fort; drömmande *p*
 När stjer - ne - hä - ren blän - ker på

10 *pp*
 mörk - nan - de him - mels grund, och må - nen silf - ver

13 *pp*
 stän - ker på su - san - de fors och lund, hvi

2

16

dar - ra de dunk - la gra - nar, hvad är, som vårt hjer - ta

19

a - nar, hvad är, som för-stu - let ma - nar i

22

hvi - skan-de skym - nings - stund? När mel - lan trä - dens

25

gal - ler på glitt - ran-de vat - ten - fall den

28

ble - ka da - ger fäl - ler så ski - nan-de hvit och

31

kall,

35

35

40

40

4

46 *pp*

Hvad væl - lar att hvar - je sin - ne, som

50 *mf*

göm - mer i dju - pet in - ne af skö - na-re dar ett

53 *f* *p*

min - ne, vill bri - sta i tä - rars svall?

56

59 *Något påskyndande*

vet, o vet! När allt är ö - de och

pp

pp

63

ens - ligt är hvar - je stig, — då va - ka än de dö - de, som

67 *cresc.* *f* *p*

for - dom ha ä - skat dig, — Att räd - da dig än - de sträf - va: af

fz *p*

71

strä - lar, som fly och bäf - va, ett skim - ran - de nät de väf - va — och

fp

6

75

dra - ga dig hem till sig

79

Recitativo

mp

f

5.2.2 Gestaltningsexperiment 2

Som framgår av analyserna i kap. 3.5.1, 3.5.4 och 4.1 är rytmiken som enskild parameter inte alltid den mest profilerade hos Norman. Han låter i stället, på ett ofta raffinerat sätt, samtliga musikaliska parametrar samverka i en organisk utveckling av satsen. I sammansatta taktarter kan dessutom hans benägenhet till rytmiska överbindningar ge musikens förlopp en vag, gåtfull och nästan svävande karaktär. Ibland verkar till och med hans motiv utvecklas organiskt ur dessa taktarters inneboende rörelseenergi. Men trots denna uppenbara metriska känslighet höll han sig i sitt komponerande alltid inom de under hans tid vedertagna taktarterna. Flera av hans samtida europeiska kolleger experimenterade däremot vid enstaka tillfällen med såväl oregelbundna som växlande taktarter. Så gjorde bland andra Brahms och Tjajkovskij.⁸⁰⁹ Hos Norman finns dock inga sådana ansatser.

Bevekelsegrunden för detta experiment var att – med bibehållande av en känslighet för den subtila relationen mellan texten och musiken – undersöka en oregelbunden taktarts emotionella inverkan på gestaltningen och på förståelsen av texten. Därför hade jag i denna version ändrat metrikerna från originalets 6/8 till 5/8. Därigenom ville jag erhålla en tydligare rytmisk pregnans och samtidigt ge det musikaliska flödet en mer framåtriktad karaktär.

Förändringarna fick flera gestaltningssmässiga konsekvenser. Ensemblen fann exempelvis att 5/8-versionen krävde ett något lugnare grundtempo än originalversionen, och små tänjningar på vissa toner, för att fungera optimalt. Särskilt den sista åttondelen i takten upplevdes som känslig för varje form av tempomässig ”stress” framåt. Man fann också att den saknade sjätte åttondelen i takten medförde att den upplevda känslomässiga energin kring den *femte* åttondelen ökade enormt mycket – i synnerhet om den tänjdes något. En annan förvärvat insikt hos ensemblen var behovet hos sångaren att, beroende på taktarten 5/8, ibland behöva justera frasering och andningsställ. En sådan justering kunde exempelvis innebära att förhålla sig agogiskt flexibel där utrymmet för andning hade minskats på grund av att en åttondel saknades i takten. Den nya taktarten kunde också innebära att musikaliska betoningar och ordens placering i förhållande till det musikaliska flödet ibland förändrades

809 I exempelvis Brahms *Variationer i D-dur över en ungersk sång*, op. 21 nr 1 (1857) växlar taktarten mellan 3/4 och C. Och i Tjajkovskijs sjätte symfoni i h-moll, op. 74 (1893) är den andra satsen, *Allegro con grazia*, noterad i taktarten 5/4.

– och därigenom ordens betydelse i det nya sammanhanget. Där så krävdes fick därför gestaltningssmässiga lösningar tillgripas för att behålla textens meningsfullhet även i 5/8-versionen. Detta förhållande berodde inte bara på den nya taktarten utan också på att Norman i originalversionen uppenbarligen var oerhört lyhörd för textens betydelser, valörskiftningar och betoningar. Ensemblen uppskattade den nya versionen av sången och fann – efter att ha laborerat sig fram till framföranden där det musikaliska innehållet kunde smältas samman med taktartens oregelbundenheter – att det musikaliska flödet i sången fick en påtagligt mer *framåtriktad* karaktär.

Ytterst lite musikaliskt material hade egentligen tagits bort av mig i denna version, trots att en åttondel saknades i varje takt. Det mesta hade endast komprimerats tidsmässigt. Men skiftningen från en jämn till en ojämn taktart krävde flera konstnärliga överväganden. Den första frågan blev hur de fem åttondelarna skulle fördelas i takten – 2 åttondelar+3 åttondelar eller 3 åttondelar+2 åttondelar. Lösningen blev att låta 3+2 överväga eftersom originalmusiken ofta tämligen obesvärat lät sig förändras på det sättet. Men på vissa ställen krävde den musikaliska utformningen en indelning om 2+3. Den nya taktarten och dess indelningar medförde att diktens ursprungliga deklamation luckrades upp. Och takterna med en 3+2-indelning där den femte åttondelen var ett enstavigt ord, krävde ofta ett interpretatoriskt lugn på den femte åttondelen för att säkra textens innebörder. Ibland fick vid sådana tillfällen den fjärde åttondelen till och med förkortas något genom en tydlig avfrasering för att ge utrymme åt andning och/eller för att bibehålla en agogisk tydlighet. I takterna 22–23 slätades Normans något ovanliga gestik ut genom att ordet ”faller” i takt 23 förlängdes, och härigenom skapades en ny harmoni mellan textlig och musikalisk avfrasering.⁸¹⁰ Samtidigt flyttades i takt 22 betoningen från ”bleka” till ”dager”, vilket fick kompenseras av artisternas tånjning på första åttondelen i denna takt (”ble” i ”bleka”). I vissa fall – som exempelvis i takterna 10–13 och i takterna 52–53 – fick jag i pianostämman omfördela tonerna i den nya taktarten så att melodiska toner i stället omdistribuerades till högerhandens ackord. I andra fall, som exempelvis i takt 14, fick i pianostämmans högerhand ett Giss och ett av Cissen utgå. Det avgörande kriteriet för alla dessa ingrepp var att förändringarna skulle vara minimala i melodiskt och harmoniskt hänseende.

810 Se även kap. 4.2.1.

Sammantaget fann jag att denna metriskt förändrade version av "Månestrålar" bibehöll många av originalets musikaliska kvaliteter – inklusive lyhördheten inför förhållandet mellan textens och musikens uttryck – samtidigt som den tillförde andra. Inte minst gav taktarten 5/8 ett "driv" och en intensitet i framförandet. Jag kunde alltså konstatera att de gjorda parametriska förändringarna, med sin asymmetriska karaktär, hade en emotionell inverkan på gestaltningen som var betydande och som dessutom påverkade flera andra musikaliska parametrar. Gestaltningsutrymmet vidgades påtagligt genom dessa förändringar, och enligt min bedömning motiverade de erhållna konstnärliga resultaten på ett övertygande sätt de gestaltningsmässiga utmaningar som den nya taktarten orsakade. Denna version blev i själva verket något av en favorit hos artisterna.

Gestaltningsexperiment 2

Något rörligt, likväl ej fort; drömmande

p

När stjer - ne - hä - ren blän - ker på

pp

pp

4

mörk - nan - de him - mels grund, och må - nen silf - ver

pp

7

stän - ker på su - san - de fors och lund, hvi

pp

10

dar - ra de dunk - la gra - nar, hvad är, som vårt hjer - ta

pp

2

13 *mf* *p*

a - nar, havd är, som för-stu - let ma - nar i

16 *pp* *p*

hvi - skan-de skym - nings - stund? När mel - lan trä - dens

19

gal - ler på glitt - ran-de vat - ten - fall den

22

ble - ka da - ger fal - ler så ski - nan-de hvit och

25 *pp*

kall, hvad väl - lar att hvar - je sin - ne, som

28 *mf*

göm - mer i dju - pet in - ne af skö - na-re dar ett

31 *f* *p*

min - ne, vill bri - sta i tä - rars svall? O

34 *pp* *lugnt och bemygelsfullt*

vet, o vet! När allt är

något påskyndande

pp

4

37

ö - de och ens - lig är hvar - je stig, — då va - ka än de dö - de, som

42 *cresc.* *f* *p*

for - dom ha äls - kat dig, — Att räd - da di, än - de sträf - va: af

46

strä - lar, som fly och bäf - va ett skim - ran - de nät de väf - va — och dra - ga dig hem —

51

— till sig

5.2.3 Gestaltningsexperiment 3

Som framgår av analysen i bland annat kap. 4.1.2 använde Norman ofta sina valda intervall på ett medvetet konsekvent vis under det organiska utarbetandet av en sats. Min bevekelsegrund för detta experiment var att behålla hans ursprungliga intervallsteg, men ändra intervallens riktning genom att konsekvent och så ofta som möjligt *spegelvända* dem. Samtidigt bibehölls alla övriga parametrar samt hela pianostämman oförändrade. Min ambition var att undersöka den parametriskt förändrade sångstämmans relation till pianostämman för att se om nya konstnärliga värden skulle kunna erhållas. Grundidén var visserligen mer idémässigt än musikaliskt grundad, men det praktiska utförandet krävde flera musikaliska ställningstaganden från min sida. Av tonala skäl fick jag exempelvis göra vissa modifieringar gällande de spegelvända intervallens storlek. Och på några ställen, exempelvis i takterna 10–13 respektive 26–29, krävdes delvis andra lösningar för att skapa en melodisk linje i överensstämmelse med harmoniken. I takterna 14, 20 och 30 fick också under gestaltningsarbetet några toner oktaveras uppåt respektive nedåt för att bättre passa den aktuella rösten, vilket precis i skiktbytet ändrade den avsedda rörelseriktningen och därigenom påverkade den melodiska linjen.

Att som i detta experiment konsekvent och radikalt förändra sångstämmans tonhöjder medförde avsevärda konsekvenser för det konstnärliga arbetet. Även om den nya sångstämman troget följde originalets alla andra parametrar, som exempelvis frasering och dynamik, uppstod genom de nya intervallriktningarna andra melodiska och harmoniska förhållanden mellan sången och pianostämmans helt oförändrade parametrar. Det innebar att de flesta musikaliska element i sången kändes välbekanta, men de fick genom den förändrade sångstämman andra relationer till varandra i det klingande skeendet. Inte minst gällde det förhållandet mellan sångstämman och texten. Detta glapp, som förstärktes av artisternas klangminnen från sångstämman i sin ursprungliga form, erfors av dem som en korsmodal upplevelse där samspelet mellan de olika samtidiga sinnesintrycken inte riktigt harmonierade.⁸¹¹ Jämfört med originalversionen upplevde artisterna dessutom knappast några påtagliga

811 Hur en mångfacetterad växelverkan av sinnesupplevelser är avgörande för att skapa komplexa och flerskiktade musikaliska innebörder mellan text och musik samt för att ge känslomässiga upplevelser av den klingande musiken visas av Zohar Eitan, Renee Timmers & Mordechai Adler i arbetet med Franz Schuberts (1797–1828) sång "Die Stadt" till

konstnärliga vinster genom förändringarna i detta experiment. På vissa ställen ledde kravet på spegelvändning också till melodiska lösningar i sångstämman som till en början inte kändes helt självklara att utföra.

Att spegelvända sångstämman var mer komplicerat i praktiken än i teorin. Och ibland kunde den nya stämman upplevas som något mindre pregnant än sin ”rättvända” version. Jag fann dock att den förändrade melodiken harmonierade tämligen väl med textens innehåll, och att flera av de nya relationerna mellan sångstämman och pianostämman blev uttrycksfulla såväl i melodiskt som i harmoniskt hänseende. Min samlade bedömning blev ändå att sångstämmans relation till pianostämman visserligen påtagligt förändrades genom detta tillvägagångssätt, och att gestaltungsutrymmet därigenom vidgades. Men de nya konstnärliga värden som därigenom erhöles var – trots övertygande enskildheter – inte särskilt signifikanta. Sedd som helhet saknade sången i denna version dessutom originalets självklarhet.

Heinrich Heines dikt ”Am fernen Horizonten”. Se Zohar Eitan, Renee Timmers & Mordechai Adler, ”Cross-modal correspondences and affect in a Schubert song” *Music and Shape*, eds. Daniel Leech-Wilkinson and Helen M. Prior (New York, NY: Oxford University Press, 2017), s. 58–59.

Gestaltningsexperiment 3

Något rörligt, likväl ej fort; drömande

p

När stjer - ne - hä - ren blän - ker på

pp

4

mörk - nan-de him - mels grund, och må - nen silf - ver

pp

7

stän - ker — på su - san-de fors och lund, hvi

pp

10

dar - ra de dunk - la gra - nar, hvad är, som vårt hjer - ta

pp

2

13 *mf*

a - nar, hvad är, som för-stu - let ma - nar i

16 *pp* *p*

hvi - skan-de skym - nings - stund? När mel - lan trä - dens

19

gal - ler på glitt - ran-de vat - ten - fall den

22

ble - ka da - ger fal - ler så ski - nan-de hvit och

25 *pp*

kall, _____ hvad väl - lar att hvar - je sin - ne, som

28 *mf*

göm - mer i dju - pet in - ne af skö - na-re dar, — ett

31 *f* *p*

min - ne, vill bris - ta i tå - rens svall? O

34 *pp* *lugnt och hemlighetsfullt*

vet, o vet! När all är

4

37

ö - de och ens - lig är hvar - je stig, — da va - ka än de

41

dö - de, som for - dom ha äls - kat dig. — Att räd - da dig än de

45

sträf - va: af strä - lar som fly och bäf - va, ett skim - ran - de nät de väf - va — och

50

dra - ga dig hem — till sig

5.2.4 Gestaltningsexperiment 4

I detta experiment ville jag undersöka vilken betydelse sångens instrumentala inramning i form av improviserade för-, mellan- och efterspel i pianostämman skulle kunna ha för såväl uppfattningen av sångens nya helhet som för relationen mellan ensemblens båda stämmor. Improvisationer på piano var vanligt förekommande under den första halvan av 1800-talet. Men då var utgångspunkten ofta att i stunden skapa preludier i anslutning till den noterade musik som skulle framföras, eller att skapa fria improvisationer över olika bekanta teman.⁸¹² Beroende på musikens karaktär förväntades dessutom inte sällan improvisationer vid av tonsättaren utskrivna fermater inne i satsen.⁸¹³ Detta var färdigheter som allmänt förväntades av en framträdande pianist.⁸¹⁴ Som framgår av min källforskning i kap. 3.1 var Norman redan från unga år känd för sin skicklighet inom detta område, vilket bland annat framgår av tidningsrecensioner efter hans konsertframträdanden.⁸¹⁵ I mitt fall fick improviserad musik av en – i jämförelse med sången – *helt annan stil* och av delvis annorlunda karaktär utgöra dessa för-, mellan- och efterspel.

De improviserade tillkomponeringarna kunde i mitt experiment antingen vara en förstärkning av sångens känslomässiga grundläge eller ha en kontrasterande karaktär. Det klingande materialet skulle dock alltid hämtas ur – och utvecklas ur – sångens noterade musikaliska material. Stilistiskt kunde den tillagda musiken avvika kraftigt från sången – även genom nutida konstmusikaliska idiom – men anslutningarna till sången måste utformas så att de nya delarna kunde infogas i helheten på ett organiskt sätt. Idémässigt anslöt jag mig därigenom i detta avseende till Normans egen syn på musikalisk utveckling i en sats.⁸¹⁶

812 Dennis Libby, "Improvisation", §:4 Western art music, After 1800, i *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers Limited, 1995), s. 50.

813 Martin Edin, "Cadenza Improvisation in Nineteenth-Century Solo Piano Music According to Czerny, Liszt and their Contemporaries", i *Beyond Notes: Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, ed. Rudolf Rasch, volume 16 of the series *Speculum Musicae* (Brepols: Turnhout, 2011), s. 163–183.

814 Libby 1995, s. 50.

815 Sanner 1955, s. 15. Se även kap. 3.1.

816 Se kap. 3.5.1.

De olika versioner pianisten skapade under inspelningsdagen förhöll sig mycket fritt till originalmusiken och var sinsemellan helt olika beträffande stämning-läge och uttrycksnivå. Stilistiskt skiljde sig de improviserade partierna kraftigt från Normans musik, och improvisationerna lekte inte sällan med motiv som fick utvecklas fritt. Anslutningarna till Normans sång efter improvisationerna blev därigenom ett medvetet utformat återvändande till hans tonspråk. Sångstämman framfördes utan improviserade inslag, men uppdelad i mindre avsnitt med hänsyn till pianots improvisationer.

Artisterna upplevde att denna blandning av gestaltad noterad musik och improvisationer var uppfriskande, och innehållet i de improviserade partierna gav tydlig relief åt de övriga delarna av sången. Mixen av stilar och uttrycksmedel stimulerade dessutom det musikaliska samspelet, eftersom varken sångare eller pianist i förväg visste hur de fria pianopartierna skulle utformas eller hur långa de skulle bli. Improvisationspartierna hade visserligen sin utgångspunkt i en konstnärlig koppling till Normans sång men ägde samtidigt en totalt oförutsägbar potential av energi, uttryck och stilmedel. Det försatte sångaren i en lyhörd och laddad position inför varje kommande ögonblick då han efter pianistens improvisation skulle ansluta till det musikaliska flödet. Genom bådas professionalitet blev dessa möten organiskt sammanlänkade med den ursprungliga musiken.

Att mitt inne i sången blanda radikalt olika musikaliska stilar från olika tider skulle kunna ses som både okänsligt och konstnärligt intetsägande. Men i detta fall var de medverkande artisterna positivt inställda till förutsättningarna för denna version. Dessutom handlade det om improvisationer där pianisten utgick från musikaliskt stoff ur sången, och detta var i sin tur starkt nog för att tåla en sådan konfrontation. Jag fann att improvisationerna gav en energikick som – trots att sångstämman inte deltog i dem – livade upp även samspelet mellan sångare och pianist. Och det totala gestaltningsutrymmet utvidgades genom improvisationernas adderande av andra stilmedel än dem som återfinns i Normans musik. Improvisationerna och gestaltningen av sången påverkade alltså varandra ömsesidigt. Min samlade bedömning blev att pianoimprovisationerna som instrumental inramning av sången både vidgade gestaltningsutrymmet och hade en långtgående positiv inverkan på relationen mellan de båda stämmorna. Och tillsammans med originalmusiken formade dessa en helt ny och konstnärligt övertygande musikalisk helhet.

5.2.5 Gestaltningsexperiment 5

Som framgår av mina analyser i kap. 4.2 och 4.2.1 har Norman i de tolv sångerna op. 49 ofta valt att frigöra sig från texternas strofiska uppbyggnad för att i stället utforma sin egen, musikaliskt baserade, prosodi. Sången ”Månestrålar” är dock inte något tydligt exempel på ett sådant förfarande.⁸¹⁷ Endast i C-delen (takterna 36–43) intar han momentant ett i detta avseende friare förhållningssätt.⁸¹⁸

Min bevekelsegrund för detta experiment var att gå ännu längre i de parametriska förändringarna genom att *belt* frigöra texten från musikens prosodi. Jag ville därför undersöka på vilket sätt en improviserad *fri deklamation* – både i metriskt och emotionellt hänseende – till ett konstant pågående pianoackompanjemang i originalform skulle kunna påverka gestaltningens karaktär och möjligheter att öka uttryckens intensitet. I ett första skede fanns även *Sprechgesang* (talsång) i Arnold Schönbergs och Alban Bergs (1885–1935) anda med som ett utförandealternativ i detta experiment. Jag fann dock ganska snabbt under förarbetena att detta slag av *noterad* talsång snarare hämmade än frigjorde kreativiteten i gestaltningsarbetet. I praktiken framfördes sången alltså som en improviserad melodram där texten *aldrig* sjöngs. För att uppnå detta frigjorde sig sångaren konsekvent från ”Månestrålar” prosodi, han förhöll sig metriskt obundet till pianostämmans 6/8-takt och han gjorde stora förändringar i stämmans tidsliga förlopp. Ett sätt blev att momentant vara tyst medan musiken pågick för att sedan i högre hastighet läsa orden. Ett annat blev att deklamera texten i en helt annan rytm än den i dikten och sången föreskrivna. Denna metriska frihet medförde också att ordens betydelse och musikens förlopp avsiktligt ofta skiljdes åt, samtidigt som ordens funktion som betydelsebärare paradoxalt nog ofta *förstärktes*. Likaså kunde betoningar och tonfall – ibland slumpvisa – accentuera vissa ord i texten och därigenom förändra deras valörer och funktioner i det pågående ljudande flödet.

Sångarens agogiska frihet upplevdes av ensemblen som ett sätt att dramatisera textens potentiella innebörder. Impulserna av energi riktades i första hand mot tids-, dynamik- och frekvensparametrarna genom förändringar

817 Se kap. 4.2.5.

818 Se kap. 4.2.1

av flödes hastighet, röststyrka och tonfall. Jag fann att just kombinationen av musikens kontinuerliga flöde i pianostämman och infallen i talstämman skapade en dramaturgisk spänning som jag inte på samma sätt upplevde i originalmusiken. Fokuseringen på enstaka eller några få ord kunde visserligen ibland förskjuta uppmärksamheten från diktens helhet till enstaka emotionellt laddade partier. Men detta upplevdes i sammanhanget inte som någonting negativt.

För mig blev det snabbt uppenbart att detta sätt att framföra sången ägde en oerhörd gestaltningsmässig potential. Interaktionen mellan pianostämmans lugna fortskridande och talstämmans oförutsägbara utspel skapade enorma möjligheter till variation och utveckling av känslspektrat. Sammantaget fann jag att gestaltningsutrymmet kraftfullt vidgades av detta sätt att framföra sången. Och det påverkade radikalt både gestaltningens karaktär och möjligheterna att öka uttryckets intensitet.

5.2.6 Gestaltningsexperiment 6

Som framgår av mina analyser i kap. 4.2.4, 4.2.8 och 4.2.9 rör sig Normans artikulations-, dynamik- och tidsparametrar i denna sång inom ett konventionellt spektrum. Dynamiken befinner sig exempelvis aldrig bortom *pianissimo* eller *forte*, och varken artikulationen eller tempoanvisningarna kan generellt sett betraktas som uppseendeväckande i sin utformning. Och som jag visar i kap. 3 stod den medvetna organiska långlinjigheten i hans musik ofta i stark kontrast till symptomen på hans tourettesyndrom, där bristen på impuls kontroll kunde orsaka plötsliga motoriska eller verbala utfall.⁸¹⁹ I detta experiment ville jag undersöka hur kraftiga och samtidiga förändringar av artikulations-, dynamik- och tidsparametrarna – men *utan* att förändra frekvensparametern – skulle kunna förändra sångens karaktär samt hur gestaltningstrymnet härigenom skulle kunna tänjas. Musiken framfördes med improviserade betoningar, accenter, kraftiga agogiska förändringar, ändrad artikulation, ändrad klangkaraktär, plötsliga dynamiska förändringar och extremt stor tempomässig frihet i både sång- och pianostämman. Dessa radikala parametriska förändringar tog ingen särskild hänsyn till de enskilda ordens innebörd eller sammanhang, vilket fick som konsekvens att stämmorna i hög grad levde sitt eget emotionella liv baserat på de förändrade parametrarna och deras interaktion snarare än på textens innehåll.⁸²⁰

Experimentet stimulerade artisterna till versioner av sången som – med strängt bibehållande av originalets angivna frekvenser – förhöll sig oerhört fritt till både texten och den noterade musiken. Impulserna mot tids-, dynamik- och artikulationsparametrarna gav till-ljud-kommanden som befann sig extremt långt bort från både sångens notation och dess stilistiska hemvist. Uppenbarligen fanns det något i experimentets utgångspunkter som förlöste en stor kreativitet hos artisterna. Både sångare och pianist förhöll sig fortlöpande improvisatoriskt till det musikaliska materialet, och detta förhållande blev en avgörande faktor för utformningen av det klangliga resultatet. De fick också vara ytterst uppmärksamma på varandras infall och utspel i det

819 Se kap. 3.6.4 och 3.6.1.

820 Det klingande utfallet av detta experiment kan genom sina tvära kast och snabbt skiftande uttryck i efterhand verka förete en koppling till tourettesyndromets symptom. Detta var dock inte primärt en medveten utgångspunkt för utformningen av experimentet.

ljudande skeendet för att versionen inte skulle sönderfalla i ett oorganiskt och kaotiskt ljudcollage utan direkt inbördes sammanhang mellan de musikaliska beståndsdelarna.

Min bedömning blev att trots denna versions skenbart disparata ljudande element kunde, genom ensemblens intensiva medskapande i den improviserade gestaltningsprocessen, en musikalisk helhet skapas med sin egen känslomässiga logik. Detta kan tyckas vara paradoxalt eftersom den enda fastlagda parametern här var de noterade tonhöjderna, så utgångspunkten för till-ljud-kommandena var slumpmässiga utspel hos artisterna. Men deras respektive infall följdes lyhört och blixtnabbt upp av den andre och utvecklades vidare i en kedja av intensivt improviserat skapande under den pågående klingande gestaltningen. Att det med dessa förutsättningar kunde uppstå en ny musikalisk helhet beror till stor del på artisternas skicklighet i samspelet, på deras kreativa förmåga i stunden och på deras känsla för den musikaliska dramaturgin. Sammantaget fann jag att eftersom de musikaliska parametrarnas egenskaper – utom frekvensparametrarnas – i denna version kraftfullt förändrades, blev sångens karaktär som helhet också förändrad. Genom att de inbördes relationerna mellan parametrarna, och därigenom karaktären på interaktionen, blev så radikalt annorlunda kunde gestaltningstrymmet tänjas på ett avgörande och konstnärligt signifikant sätt.

5.2.7 Gestaltningsexperiment 7

Norman hann aldrig uppleva inspelningsteknikens möjligheter att förflytta ett akustiskt framförande till ett återgivande i ett helt annat rum och vid en helt annan tidpunkt. Som framgår av min källforskning i kap. 3 var han dock som utövande musiker och dirigent van att arbeta i lokaler av mycket skiftande storlek och karaktär – alltifrån Kungl. Operans stora sal och överakustiska kyrkorum till mindre kammarmusiklokaler med varierande akustiska egenskaper samt musikaliska salonger i hemmiljö – och att anpassa sitt musicerande efter de olika akustiska och praktiska förutsättningarna. Även som tonsättare av symfonier, kantater, teatermusik, körverk, kammarmusik, pianostycken och sånger fick han naturligtvis anpassa karaktären på sin musik till de lokaler där musiken var tänkt att framföras. Sången ”Månestrålar” får exempelvis antas vara skriven för ett mindre rum, förmodligen en salong. Min bevekelsegrund för detta experiment var att – oavsett storleken och den akustiska karaktären på det fysiska rum för vilket sången hade komponerats – undersöka hur digitala förändringar av *inspelningens fiktiva klingliga rum* genom olika efterklang, olika rumsstorlek, olika placering i rummet och andra förändringar av ljudbilden skulle kunna påverka gestaltningens uttryck.⁸²¹

Under inspelningarna av detta experiment rörde sig sångaren med en egen handmikrofon i det *fysiska* rummet. Utgångspunkten var en plats som låg något för långt bort från huvudmikrofonerna för att under normala inspelningsförutsättningar fungera tillfredsställande. Succesivt närmade han sig därefter pianisten (och våra huvudmikrofoner) för att där sjunga extremt nära sin handmikrofon. Därefter rörde han sig stegvis tillbaka till utgångspunkten.

821 Pianisten och musikforskaren Stephen Emmerson samt inspelningsproducenten och elgitarristen Paul Draper har tillsammans genomfört liknande förändringar i samband med inspelningar av pianomusik. Se Paul Draper & Stephen Emmerson, ”Remixing Modernism: Re-imagining the music of Berg, Schoenberg and Bartók in our time”, *Journal on the Art of Record Production*, Issue 5 (2011). De aktuella verken var Bergs *Sonat op. 1*, Schönbergs *Tre pianostycken op. 11* och Bartóks *Bagateller op. 6*. En utgångspunkt för projektet var pianisten Glenn Goulds inspelnings- och redigeringskoncept *akustisk koreografi*. Detta begrepp (liksom hans begrepp *akustisk orkestrering*) innebar manipulationer av bland annat klangfärger, dynamik och riktningverkan i rummet. En annan utgångspunkt var övertygelsen att tekniska ”interventioner” i samband med inspelningar kan rättfärdigas som ett sätt att, i överensstämmelse med deras uppfattning av musiken, utsträcka [och tydliggöra] de musikaliska innebörderna – med min vokabulär: att vidga gestaltningsutrymmet. (Draper & Emmerson 2011, s. 2.).

Ju närmare pianisten han kom desto närmare handmikrofonen sjöng han och vice versa. Under redigeringsarbetet skapade vi i inspelningsteamet sedan andra och föränderliga fiktiva rum i vilka musiken klingade. Storleken på dessa rum och deras efterklang förändrades fortlöpande av oss med utgångspunkt i sångarens placeringar och rörelser. Vi lade också i vissa partier till en sopranröst och en barytonröst på oktavavstånd från sångaren. Eftersom dessa hade skapats på digital väg utifrån hans röst och gestaltning, följde de in i minsta detalj både frekvenser och agogik hos honom. I vissa partier av sången lät vi de nya rösterna framträda en och en tillsammans med ”originalsångaren”, och i takterna 51–52 lät vi alla tre rösterna sjunga tillsammans.

Artisterna var fullt införstådda med förutsättningarna för experimentet. Ändå var det en märklig upplevelse för dem att framföra sången på detta sätt, i vetskap om att det de själva gjorde och hörde i vissa avseenden inte alls skulle komma att likna det slutliga klingande resultatet. Under inspelningssituationen blev exempelvis handmikrofonens roll i det fysiska rummet helt meningslös för sångaren. Snarare fick den – liksom hans rörelser över golvet – karaktär av störande inslag under framförandet.

I den digitala världen är det möjligt att på inspelningar i efterhand påverka både rummets storlek och dess efterklang. Både i teorin och i praktiken är det därför lika lätt att exempelvis skapa ett litet rum med enorm efterklang som att skapa ett enormt rum med mycket liten efterklang. Gränserna sätts i princip endast av tycke och smak. I detta fall anpassade vi varsamt de rumsliga parametrarna till sångarens rörelser i det fysiska rummet för att förstärka känslan av rörelser mellan avstånd och närhet i det omskapade rummet. Att i efterhand laborera med detta rums egenskaper och ljudande innehåll – i kombination med ensemblens framförande i det fysiska rummet – visade sig kunna ge nya möjligheter till klanglig och innehållslig påverkan. Detta trots att våra förändringar i dessa hänseenden var tämligen diskreta.

Tre moment samverkade här: hänsynen till textens innehåll, sångarens agerande i det fysiska rummet och skapandet av det fiktiva rummets fluktuerande egenskaper. Tilläggen av ”nya” röster förändrade både den vokala klangen, upplevelsen av det klingande rummet och framförandets emotionella egenskaper. Sammantaget kunde jag efter redigeringsarbetet konstatera att parametriska förändringar av ljudbilden med ovan nämnda manipuleringar hade en reell inverkan på den slutliga gestaltningens musikaliska uttryck. Denna gestaltning blev en produkt både av artisternas konstnärliga prestationer i

det fysiska rummet och av mitt och inspelningsteknikerns konstnärliga arbete i det omskapade rummet. Det totala musikaliska gestaltungsutrymmet kunde härigenom vidgas mer än vad som hade varit möjligt med enbart ett akustiskt framförande.

5.2.8 Gestaltningsexperiment 8

Som framgår av min källforskning – bland annat i kap. 3.5.1 och 3.6.4 – kring Normans konstnärliga utgångspunkter och visioner, var organisk utveckling, inre sammanhang och kontinuitet ledord för det sätt på vilket han lät musiken växa fram i sitt kompositionsarbete. I skarp kontrast till denna minutiösa kontroll av de musikaliska uttrycken stod effekterna av hans sjukdom. I det dagliga livet kunde han – särskilt under de tidigare åren – inte alltid kontrollera sina tvingande impulser. Och hans kombinerade motoriska och verbala tics sågs av omgivningen ofta som tecken på nervösa eller psykiska besvär.⁸²² Min bevekelsegrund för detta experiment var att – i motsats till Normans lineära sätt att utveckla sina musikaliska idéer – undersöka hur *snabbt växlande* olika tänkta och gestaltade sinnestillstånd – det vill säga den föreställda känslomässiga kontexten – skulle kunna påverka det musikaliska uttrycket i framförandena. Artisterna framförde sången som en mix av olika psykiska tillstånd och olika förhållningssätt till textens innehåll. Det var sångaren som i sitt vokala musicerande styrde de täta växlingarna mellan uttrycken, men pianisten förändrade blixtsnabbt den emotionella karaktären på sitt spelande i enlighet med de konstnärliga intentioner han uppfattade från sångarens sida. Sinnestillstånden kunde exempelvis bestå i att bubbla av skratt, att hulka av gråt, att vara heligt förbannad, eller att vara skrämdd till vanvett. Tillstånden skiftade ofta, även mitt i en mening, och kunde förändras utan direkt anknytning till textens valörer.⁸²³

Det visade sig att vissa tillstånd – om än med helt olika karaktär – lät oväntat lika varandra när man endast hörde sångaren, och alltså inte såg hans mimiska och gestiska uttryck. Ett sådant exempel var uttrycken för häftigt skratt och häftig gråt. Detta förhållande fick sångaren parera genom att finna ljudande uttryck som blev ännu mer specifika. Impulserna av energi gentemot de musikaliska parametrarna för att skildra de olika sinnestillstånden innebar stora förändringar av sångens karaktär. Ensemblen fann dock att sången tämligen lätt lät sig manipuleras i dessa avseenden.

822 Se kap. 3.6.1.

823 Liksom fallet var i Gestaltningsexperiment 6 är jag medveten om att även resultaten av detta experiment möjligen skulle kunna associeras med symptom härrörande från tourettesyndromet. Det är dock inte alls min ambition att här försöka ”beskriva” sådana symptom i klanglig form. Snarare är utfallen en konsekvens av mitt experimentella förhållningssätt till – och utforskningen av – de potentiella egenskaperna hos det musikaliska materialets parametrar.

Min bedömning blev att det klangliga resultatet av dessa parametriska förändringar visserligen innebar att kopplingen till textens innebörder lösgjordes, och att gestaltningarna i vissa fall till och med gick tvärt emot diktens stämningslägen. Men trots detta, och trots experimentets mosaikartade känslopalett, upplevde jag ändå den nya musikaliska helheten som emotionellt fångslande. Sammantaget kunde jag konstatera att artisternas impulser med olika och snabbt skiftande sinnestillstånd som konstnärlig utgångspunkt på ett kraftfullt sätt vidgade det potentiella gestaltungsutrymmet i sången. Därmed fick de en avsevärd inverkan på det musikaliska uttrycket i framförandet.

5.2.9 Gestaltningsexperiment 9

Som framgår av kap. 3.5.4 var Norman både som skribent och talare erkänd som en mästare i formuleringskonst. Men hans stilistiska förmåga och poetiska framställningssätt var en tillgång även i kompositionsarbetet. Och – som visas i kap. 4.2.1 – ägnade han som sångtonsättare en stor omsorg om de enskilda ordens valörer i texterna.⁸²⁴ Min föresats i detta experiment var däremot att fokusera på språkljuden snarare än på ordens innebörder, och att undersöka vilken betydelse dessa valda språkljud kunde ha för uppfattningen av sångens karaktär och stämningläge. Jag ville också undersöka om nya musikaliska och gestaltningssättigt övertygande sammanhang skulle kunna skapas genom att *blanda skilda språkljud*. Min utgångspunkt var dessutom att de olika varianterna skulle blandas i *samma* sång så att den därigenom skulle komma att innehålla en mix av olika språkljud och uttryck utan direkt förankring i textinnehållet. Sångaren skiftade därför idiom genom att sjunga på olika svenska dialekter och genom att bryta på amerikansk engelska respektive tyska. Skiftena utfördes utan direkt koppling till ordens betydelser eller inbördes sammanhang. Och valet av idiom, deras ordningsföljd samt valet av ställen i sången där dessa skulle förändras var hans eget. Pianisten förhöll sig i sitt spel tämligen ”neutral” till sångarens olika språkljud och deras inbördes samband.

Det blev mycket snart uppenbart för ensemblen att gränsen mellan seriösitet och komik beträffande uttal ibland kan vara hårfin. Detta gällde särskilt för vissa svenska dialekter. Men lika snart fångades artisterna av uppgiftens djupare dimensioner. Den mångfald i uttrycken och de inte sällan oväntade musikaliska värden som uppenbarligen finns i skilda språkljud blev konstnärliga verktyg att laborera med i framförandet. På liknande sätt upplevdes mångfalden av språkliga idiom inte som splittrande, utan mer som olika aspekter av ett musikaliskt flöde.

Jag fann även i detta experiment att framförandets anknytning till ordens valörer i dikten spelade en mer underordnad roll. I fokus stod i stället den nya musikaliska helhet som uppstod genom den vokala utformningen av de valda språkljuden samt deras inbördes roller och interaktion. Språket övergick här från att enbart vara bärare av ordens betydelser till att också få *ett musikaliskt*

824 Denna täta relation mellan ord och ton kunde dock ibland förvanskas genom okända översättningar. Ett sådant fall utgörs av den anonyma översättningen från originalets tyska till svenska av hans sångcykel *Waldlieder*. Se Hedwall 2018, s. 255.

egenvärde genom sina klangliga egenskaper. Språkljuden transformerades därmed till att i högre grad *bli* sitt självständiga emotionella och konstnärliga innehåll. Den nya musikaliska helhet som blev resultatet av detta experiment blev enligt min bedömning både övertygande och emotionellt berörande, även om anknytningen till af Wirséns dikt försvagades. Sammantaget kunde jag konstatera att de valda språkljuden hade en stor betydelse för uppfattningen av sångens karaktär och stämningsläge. Oaktat blandningen av skilda idiom i samma framförande skapades en helhet genom denna vidgning av gestaltungsutrymmet, som genom språkljudens större dignitet som musikaliskt betydelsebärande element kom att skapa nya och konstnärligt övertygande sammanhang.

5.2.10 Gestaltningsexperiment 10

Som framgår av min källforskning i bland annat kap. 3.5.1, 3.5.3 och 3.5.4 hade flera av Normans kompositioner svårt att nå ut till den breda publiken. Genom verkens komplexitet, deras organiskt enhetliga och långlinjiga utvecklande av ett fåtal tematiska idéer och deras upplevda brist på melodisk "lättfyndighet" sågs hans musik mer som lärd än som älskansvärd.⁸²⁵ Min bevekelsegrund för detta experiment var därför att undersöka hur en tät blandning av varierade och *genremässigt gränsöverskridande* sång- och spelsätt inom ramen för *ett* framförande skulle kunna påverka det vokala och instrumentala uttrycket, samt hur en gestaltningsmässig helhet skulle kunna uppnås trots delarnas skenbara oförenlighet. Experimentet utfördes med hjälp av flera – sinsemellan mycket olika – stilgrepp och musikaliska karaktärer som alla innebar kraftiga parametriska förändringar. Exempelvis kunde sången omvandlas till en "bonnig" vals, en jazzvals eller en wienervals, och den kunde sjungas på ett sätt som en Thore Skogman, en Elisabeth Schwarzkopf, en Ulf Lundell eller en "knödeltenor" skulle ha gjort. Pianostämman omformades och utvecklades efter sångsätten, exempelvis genom slängbasar, genom efterslag med grova ackord eller genom ett mer jazzinspirerat spel. Såväl röstkaraktären som pianostämmans karaktär och utförande förändrades kraftigt och ofta – *oavsett* textens innehåll. Både sångaren och pianisten deltog i dessa konstnärliga metamorfoser inom ramen för *ett enda* framförande. Förändringarna i sin klingade form var ett resultat av ensemblens ideliga improvisationer, vilket medförde att båda artisterna fick vara oerhört lyhörda för varandras plötsliga infall under det musikaliska flödet. Förändringar av de musikaliska parametrarna tog sig uttryck i bland annat kraftigt förändrade pianostämmor, radikalt förändrade sångsätt med exempelvis oktaveringar och falsettsång, förändrade musikaliska stilar och utrerade gestaltningar av vissa parametrar i enskilda partier.

Denna konstnärliga lek på hög professionell nivå var både lustfull, emotionellt givande och, genom sin totala oförutsägbarhet, krävande för artisterna. De uttryckte viss förvåning över hur smidigt Normans musikaliska material lät sig omformas, till och med när den nya versionen rörde sig mycket långt bort från originalet. Diktens text blev dock här mer ett medel för sångaren att distribuera språkjudens klingliga egenskaper och de nya uttrycksformerna.

825 Se kap. 3.5.3.

Ordens ursprungliga roll som betydelsebärare stod därmed inte i närmare förbindelse med gestaltningens olika manifestationer.

De versioner av experimentet som gjordes under inspelningsdagen var olika varandra i flera avseenden och hade ibland diametralt annorlunda karaktärer och musikaliska riktningar. I själva verket utgjorde ensemblens spel här ett veritabelt och improviserat medskapande från *båda* artisterna sida. Dessa tog alltså till stor del över stafettpippen från tonsättaren. Min sammanfattande bedömning blev att detta experiment, med sina radikala förändringar av parametrarnas egenskaper och med av artisterna tillförda komponenter förutom de i notationen angivna, med all önskvärd tydlighet visade att en tät blandning av varierade sång- och spelsätt inom ramen för *ett* framförande verkligen *kunde* påverka det sångliga och instrumentala uttrycket. Och detta utan att parametrarna förlorade sina inbördes relationer. Deras egenskaper förändrades visserligen på ett långtgående sätt genom artisternas impulser. Men trots parametrarnas skenbara oförenlighet genom sina omgestaltade egenskaper, inklusive det tillförda nya musikaliska materialet, uppnåddes en gestaltningssälig helhet i det nya klangliga förloppet. Denna hade dock förmodligen mycket lite att skaffa med af Wirséns och Normans tänkta helheter, eftersom gestaltningsutrymmet här kraftigt hade vidgats. Att detta experiment med sin mångfald av nya och intensiva uttryck ändå blev så konstnärligt övertygande som helhet, berodde i högsta grad på artisternas stora professionalism, deras känslighet i det improviserade samspelet, deras förmåga till musicerande i vitt skilda stilar och deras öppenhet för gestaltningar bortom ”god smak”.

6. Mot ett vidgat gestaltungsutrymme

Alla gestaltningsexperiment i denna avhandling innebar ett nyfikenhetsdrivet utforskande av olika möjligheter att vidga det potentiella gestaltungsutrymmet. I samtliga fall var utgångspunkten den valda musikens notbild. Men min uppmärksamhet under experimenterandet fokuserade inte på partiturens statiska symboler utan på möjliga *omgestaltningar* av de noterade musikaliska parametrarna och på *tillägg* av musikaliskt material. För att kunna känna en stor konstnärlig frihet i utforskandet av nya klangliga realisationer, valde jag att utgå från de tre strategiska infallsvinklarna: min artikulerade verksyn, min källforskning och mina analyser av Normans sätt att notera de musikaliska parametrarna.⁸²⁶ Men varken analyserna eller insikterna erhöles genom mina käll- och partiturstudier för att undersöka tonsättarens konstnärliga hållning och musikaliska visioner, hade som mål att utmynna i rättesnören för gestaltningprocesserna. Tvärtom genererade de fördjupade musikaliska insikter till gagn för ett därur framväxande *friare* skapande. De utgjorde en insiktsfull grund för det kreativa undersökandet. Och tillsammans med min artikulerade verksyn och ett experimentellt förhållningssätt gav de mig en informerad konstnärlig frihet i transformeringen från stum grafik till klingande mångdimensionalitet.⁸²⁷

Utgående från denna verksyn upplevde jag paradoxalt nog att ju skarpare analys och ju djupare kunskap om kontexten kring tonsättaren och musiken, desto större blev möjligheterna att kunna känna sig friare i förhållande till notbilden. Denna förändrade relation innebar också möjligheter att som artist *medvetet* frångå ingrodda vanor och oreflekterade hjulspår. Och som artister kunde vi tillåta oss mycket stora avvikelser, såväl från notbildens symboler och anvisningar som från tids- och praxisbundna åsikter

826 Se respektive kapitel 2, 3 och 4.

827 Jämför även i kap. 1.2 med de Assis förhållningssätt till *arkeologi* respektive *genealogi* i projektet *Diabelli Machines*.

om hur musiken borde eller brukar framföras. Dessutom använde vi oss av associativa och improviserade tillägg. Men, som Sá Cavalcante Schuback påpekar, improvisationens stoff uppstår inte ur ingenting.⁸²⁸ Utan förankring i partituret skulle utformningen av gestaltningsexperimenten och de improviserade klangliga lösningarna ha riskerat att bli perspektivlösa eller godtyckligt subjektiva. Denna kreativa och laterala frihet hade alltså hela tiden sin utgångspunkt i notbilden, men slutmålet var någon annanstans. Med en sådan inställning blev det naturligt att konstnärligt utforska olika parametriska omgestaltningar och tillfört musikaliskt material, samt att undersöka de erhållna *nya* utgångspunkterna för gestaltningsexperimenten. I många fall kunde det aktiva medskapandet resultera i förändringar som kom i direkt konflikt med de noterade symbolerna. Detta gällde för samtliga musikaliska parametrar, vilket således innebar att även tonhöjderna kunde förändras. Omgestaltningarna och tilläggen medförde dessutom att de klangliga utfallen till stora delar varken kunde förutbestämmas eller förutses. De emanerade ofta ur ett obestämbart och gränsöverskridande tillstånd bortom vad som är möjligt att på ett rationellt vis exakt definiera. Härigenom ökade möjligheterna radikalt att utforska de musikaliska materialens hittills oupptäckta klangliga gestaltningspotentialer. Detta sätt att arbeta utmed den fluktuerande l-axeln skänkte en oförutsägbar konstnärlig dimension till gestaltningarna.⁸²⁹ En dimension där tillägnade insikter, kreativ fantasi och ett utforskande av de horisonter som överskrider oss – det som Cusanus kallar *icke-vetande* – kunde mötas och utvecklas tillsammans under formandet av gestaltningarna.⁸³⁰

6.1 Ett nytt sätt att arbeta med musikalisk gestaltning

I mina gestaltningsexperiment sammanflätades kontextualiserande källforskning och parametriska analyser med experimentella förhållningssätt, medvetna

828 Sá Cavalcante Schuback 2006, s. 171.

829 Se kap. 2.3.2.

830 Se kap. 2.3.4.

parametriska omgestaltningar av notbilderna, tillagda musikaliska material samt en associativ öppenhet hos artisterna. Tillvägagångssättet hade sitt ursprung i medvetna konstnärliga ställningstaganden från min sida. Dessa möjliggjordes just genom att jag *inte* eftersträvade ett interpretatoriskt slutresultat av en förlaga där noteringen på förhand fastställde ramarna för sin realisering. Inte heller eftersträvade jag en tolkning av symboler och anvisningar där min uppfattning om verket självt eller dess notation fastställde bortre gränser för gestaltningarna. Tvärtom kunde jag och de övriga artisterna under experimenten överskrida eller till och med upphäva konventionella strategier i gestaltningsprocesserna, och därigenom kunde den kreativa differensen mellan noterad notbild och klangligt skeende bejakas och utforskas. De genom impulser av energi tillskapade ordningarna ”i osannolika riktningar” medförde också att gestaltningsutrymmena kunde vidgas och att ny konstnärlig kunskap och nya musikaliska insikter kunde erhållas.⁸³¹ Till de nya insikterna hörde upptäckten av parametrarnas stora *känslighet* för förändringar, de nya musikaliska *sambanden* mellan de omgestaltade parametrarna samt förändringarnas inverkan såväl på *helhetsuppfattningen* av musiken som på möjligheterna till *nya uttryck* hos de ingående beståndsdelarna.

Det säger sig självt att ett förfarande av denna karaktär varken innebär några garantier för att ett visst förutbestämt konstnärligt resultat kan uppnås eller att alla resultat blir musikaliskt högintressanta. Men det visade sig ändå vara en stimulerande och potentiellt nyskapande väg framåt för det gestaltande arbetet utifrån en given notation. Med Kristensson Ugglas vokabulär kunde jag genom *uppfinnandet* av ett experimentellt förhållningssätt, och med metriken som konstnärligt verktyg, problematisera och *upptäcka* gestaltningslösningar som befann sig bortom det konventionella.⁸³² Härigenom fick jag möjligheter att inte bara höra något som något, utan också att höra något som något *annat*. De ljudande realiseringarna blev då olika sätt att uppleva det hittills ohörda och det i sammanhanget oväntade samt att urskilja nya och oväntade musikaliska samband. Förfaringsättet sammanlänkade därmed er-nådda musikaliska insikter med en gestaltningsmässig strävan mot det okända genom ett övergångstillstånd där, med Coessens och Östersjös formulering,

831 Se kap. 2.3.2.

832 Se kap. 1.

det förväntade och det oförutsebara kunde mötas.⁸³³ Detta innebar också ett konstnärligt vågspel. Enligt Barrett är ett av skälen till att begreppet ”experimenterande” i musiksammanhang ofta kan betraktas som något negativt, just att det innefattar ett risktagande som till och med kan utmynna i ett misslyckande.⁸³⁴ Varje steg i den konstnärliga processen för att medvetet överskrida gränser sker med nödvändighet i ditintills okänd terräng. Därför redovisar jag i texten också de gestaltningsexperiment vars klingande utfall enligt min bedömning inte blev konstnärligt övertygande.

Under experimenterandet växte efterhand också insikten fram att mitt förfaringssätt, där nya konstnärliga utgångspunkter vidgar och utforskar noterade musikaliska verks gestaltungsutrymmen, skulle kunna användas som ett *nytt och kreativt sätt att arbeta lateralt och gränsöverskridande med musikaliska gestaltningar*. Och det kan med fördel användas *även av artister som inte själva i första hand betraktar sig som forskare*.

6.2 Den klingande verklighetens föränderlighet

Under arbetets gång fann jag att mina konstnärliga tillvägagångssätt kunde vidga gestaltungsutrymmet avsevärt. Detta gällde både för de *primära* förändringar som var utgångspunkt för respektive experiment, och för de därav följande *sekundära* förändringar som blev en musikalisk konsekvens av dessa. Ett avgörande skäl till verktygens höga verkningsgrad var att parametrarnas egenskaper visade sig vara ytterst känsliga för impulser av energi som förändrade dem. Även smärre förändringar kunde få vittgående konstnärliga konsekvenser – inte endast på detaljnivå, utan också för uppfattningen av den musikaliska helheten. De olika parametrarnas skilda egenskaper hängde uppenbarligen samman på ett mångfacetterat sätt. Att radikalt förändra en enskild parameters egenskaper utan att detta påverkade den musikaliska omgivningen blev därför mer en möjlighet i teorin än i praktiken. Varje förändring av en parameters egenskaper gav nämligen omedelbart upphov till konsekvenser för de övriga parametrarna, vars egenskaper i de ljudande förloppen därigenom påverkades i

833 Coessens & Östersjö 2014, s. 366. Se även kap.1.3.2.

834 Barrett 2014, s. 106.

olika grad. Artisterna åstadkom dessa sekundära förändringar både instinktivt och avsiktligt. Såväl de primära som de sekundära förändringarnas karaktär och omfattning kunde bestå i modifieringar av exempelvis frekvens-, tids-, dynamik-, artikulations-, och klangfärgsparametrarna liksom i en förstärkt eller förändrad riktningssverkan, formandet av ett artikulerat men annorlunda betydelseinnehåll, ett fluktuerande av rollerna i stämväven eller uttrycksförhöjningar och förändrade tonfall i det musikaliska flödet. Artisternas impulser av energi riktade mot de noterade parametrarna påverkade därigenom kraftfullt upplevelsen av den musikaliska progressionen inom de nyskapade klangliga verkligheterna.

I experimenten med *stråkkvartettsatsen* var min övergripande frågeställning vad som händer med relationerna mellan de klingande parametrarna om jag på olika sätt förändrar deras egenskaper. Mina utskrivna förändringar av enskilda parametrar fick här många gånger en avgörande inverkan på de gestaltungsmissiga uttrycken. Även små förändringar eller förändringar endast i delar av satsen kunde få stora konsekvenser, och de resulterade inte sällan i nya förhållanden mellan helhetens olika delar. Sekundära förändringar av även andra parametrar kunde då krävas för att exempelvis den musikaliska linjen, den klangliga riktningssverkan och jämnheten i tonbildning skulle kunna bibehållas – eller för att nya dynamiska samband skulle kunna skapas utifrån de förändrade klangliga förutsättningarna. I många fall förstärktes de musikaliska uttrycken genom förändringarna, samtidigt som de lineära klangliga förloppen tydliggjordes. Ofta uppstod dessutom helt nya uttryck och nya musikaliska samband. Men i några fall kunde resultaten bli diffusare. Impulserna av energi framhävde då medvetet eller oavsiktligt enskildheter i det musikaliska flödet. Därigenom riskerade både de musikaliska uttrycken och de klangliga helheterna att uppfattas som något mindre pregnanta.⁸³⁵ Gestaltningsexperiment nr 13 med förändringar av frekvensparametern gav upphov till särskilda iakttagelser. Där blev inte alla av mig tillfogade skärpta dissonanser i samklangerna så framträdande vid till-ljud-kommandet som jag hade avsett. Min upplevelse härvidlag delar jag uppenbarligen med andra som har befunnit sig i en liknande situation. Naumann kommenterar exempelvis sina och dirigenten Tor Manns (1894–1974) förslag till förändringar av notbilden i Jean Sibelius symfonier med orden:

835 Detta gällde i första hand vid förändringar av stråkbågar och musikaliska roller samt vid omdistribueringar av stämmorna.

Hos Sibelius kan luckorna ibland bringa kommentatorn till förtvivlan, inkonsekvenserna bildar sannskyldiga reaktionskedjor av gissningar, antaganden, frågetecken. 'Och dock klingar det!' Ja, tack och lov kommer inte alla defekter (och tyvärr inte heller alla ljuvligheter) upp till den akustiska ytan.⁸³⁶

I experimenten med sången "Månestrålar" var frågeställningen i stället vilka parametrar jag måste förändra – och på vilka sätt – om jag utifrån en övergripande konstnärlig idé ville uppnå en omgestaltning av musiken. Samtliga experiment var utformade av mig, men endast de tre första var i sin nya form utskrivna i partitur. De övriga sju experimenten byggde i stället till stor del på improvisationer från artisternas sida under inspelningarna, men med utgångspunkt i mina skriftliga förslag och i våra diskussioner kring dem. Genom detta konstnärliga angreppssätt utgick gestaltningsarbetet från ett helhetsperspektiv där samtliga musikaliska parametrar involverades i förändringsarbetet. Valet av impulser och deras riktningar hade därmed redan från början en utgångspunkt *även i artikulerade konstnärliga mål som inte härrörde från notbilden*. Därigenom kunde den kreativa fantasin få ett ännu större utrymme under gestaltningsexperimentet. Och såväl det musikaliska associerandet som det konstnärligt informerande improviserandet fick här en avgörande betydelse för utformningen av parametrarnas egenskaper. Jag upptäckte också att detta inverkar på *förståelsen av texten* i sången och därigenom på den samlade emotionella upplevelsen. Relationen mellan text och musik kunde exempelvis förändras genom att ordens betydelse och musikens förlopp avsiktligt skiljdes åt, eller genom att språkljuden övergick från att endast vara förmedlare av de musikaliska uttrycken till att få ett musikaliskt *egenvärde* genom sina klangliga egenskaper. Det sistnämnda fenomenet åskådliggjordes på ett särskilt övertygande sätt i gestaltningsexperiment nr 9. Där visade de avsiktliga förändringarna av språkljuden just att dessa *i sig själva* spelar en mycket stor roll för uppfattningen av en sångs emotionella och konstnärliga uttryck.⁸³⁷

836 Tor Mann, *Symfonier 1–8. Partituranalyser, redigerade av Siegfried Naumann*, slutord (Stockholm: Kungl. Musikaliska akademien, 1994), s. 95.

837 Bland andra tonsättaren Bengt Hambraeus har tidigare uppmärksammat språkljudens roll med ett exempel från tidigt 1800-tal. Han frågade sig om Franz Schuberts (1797–1828) sätt att komponera sina lieder kan ha påverkats av hans egna språkljud och satsmelodier. Den underliggande frågan är då om dessa även idag borde sjungas på tyska med en wiensk accent från tiden för deras tillkomst. Se Hambraeus 1997, s. 42–43.

Under förberedande- och genomförandefaserna blev det uppenbart för både mig och de andra medverkande artisterna att alla tio experimenten med "Månestrålar" radikalt och på olika sätt vidgade de potentiella gestaltningsutrymmena. Den uppfinningsprocess som rekonfigurationerna av parametrarna och tilläggen av musikaliskt material innebar, gav upphov till helt nya klangliga verkligheter med nya egenskaper och nya samband att upptäcka. En gemensam nämnare för dessa nya verkligheter var parametrarnas oupphörliga förmåga till föränderlighet. Den förmågan visade sig på kraftfulla sätt kunna påverka gestaltningarnas karaktär. Många gånger uppfattade vi till och med våra klangliga lösningar som på eller över gränsen till det extrema, vilket i detta sammanhang upplevdes som något ytterst positivt. Och även de till synes mest bisarra eller omvälvande omgestaltningar av de musikaliska parametrarna kunde uppenbarligen förnimmas som fungerande delar i nya och sammanhållna musikaliska helheter. Genom förändringarna kunde dessa helheter exempelvis bestå av sinsemellan disparata element eller innebära groteskt överdrivna uttryck. Ändå var det frapperande hur lätt det var att under det ljudande pågåendet erfara de omgestaltade och tillfogade elementen som delar av en organisk konstnärlig enhet, och att uppleva de nya helheterna i sin förändrade form som musikaliskt övertygande.

6.3 En roll – flera funktioner

I arbetet med denna avhandling var mina roller som konstnär och konstnärlig forskare sammanflätade till ett helt.⁸³⁸ De var därigenom oskiljaktiga. Men inom ramen för denna rolls samlade kompetenser hade jag under arbetets gång flera olika *konstnärliga funktioner* förutom den övergripande forskarfunktionen.⁸³⁹ Dessa emanerade ur mina yrkesmässiga erfarenheter. Och den övergripande ambitionen för dem alla var att utgående från notbildens symboler utforska artistens gestaltningsutrymmen och deras möjligheter att vidgas. Funktionerna påverkade gestaltningsexperimentens samtliga moment. Alltifrån den idémässiga utformningen av gestaltningsexperimenten och deras

838 Se även kap. 1.

839 Som konstnärliga funktioner betraktar jag *samtliga* funktioner som behandlas i detta avsnitt.

konkreta genomförande till de klingande utfallen och bedömningarna av dem. Verktygen i detta arbete blev den av mig utarbetade parametriken samt tillägg av material bortom notbildens symboler. Därigenom kunde de konstnärliga utfallen tillåtas att bli något helt annat än vad som enligt olika utförandekonventioner skulle kunna förväntas.

I min *dirigentfunktion* bedömde jag partiturens informationer genom att ingående läsa och tolka notbilderna samt utifrån dem, och utifrån analyser, källstudier och kontextualiseringar bilda mig en uppfattning om den aktuella musiken. Utgående från ställningstagandet att gestaltningar utifrån en notbilds symboler alltid är en form av transformering, blev den konstnärliga ambitionen dock inte att vara trogen denna notbild. Tvärtom var de förvärvade insikterna endast en startpunkt för det experimentella och gränsöverskridande musikaliska gestaltningsarbetet.⁸⁴⁰ Eftersom varken en konsertsituation eller en definitiv klingande version var målen för detta arbete blev de i avhandlingen redovisade utfallen i stället vittnesbörd om kreativa och associativa vägar att arbeta med musikalisk gestaltning. I min dirigentfunktion ingick även att tillsammans med de medverkande artisterna diskutera och instudera varje experiment enligt de angivna förutsättningarna, samt att i förekommande fall gestiskt och med dirigerande rörelser visa de av mig önskade impulserna mot parametrarna. I dessa fall genererade jag alltså impulser av energi till dem som i sitt musicerande själva skulle rikta motsvarande impulser mot de musikaliska parametrarna. Jag gjorde också konstnärliga bedömningar av utfallet efter varje genomfört gestaltningsexperiment, såväl på detaljnivå som utgående från helhetsupplevelsen. I denna klangliga utvärdering ingick även de tillskapade nya musikaliska uttrycken samt förändringarna i intensitet, agogik, tonfall, musikalisk riktningverkan, klanglig balans med mera, liksom av höjdpunkterna inom de musikaliska perioderna.

Min *tonsättarfunktion* manifesterades genom mina utformningar av gestaltningsexperimenten – både de i notform utskrivna och de med endast verbala instruktioner till artisterna. De parametriska förändringarna och tilläggen av musikaliskt material – i praktiken ett konstnärligt informerat medskapande – blev här uttryck för ett avsiktligt formande vars konstnärliga

840 Se kap. 2.2.2.

innebörder framträdde i sin helhet när de artikulerades i klanglig form.⁸⁴¹ *Producentfunktionen* bestod i att organisera och leda inspelningsarbetet på den utsatta tiden och utifrån de konstnärliga utgångspunkter som varje gestaltningsexperiment angav. Häri ingick också att tillsammans med musikteknikern nyskapa klangliga rum för gestaltningarna och att där arbeta med klangbalans och klangregi, att föra noggranna anteckningar om varje tagnings förtjänster och brister i olika avseenden, att göra omtagningar av vissa partier mot bakgrund av dessa anteckningar samt att efteråt digitalt redigera materialet och – i vissa fall – på olika sätt manipulera ljudbilden. Några av dessa manipulationer föredde likheter med Goulds akustiska koreografi och akustiska orkestrering.⁸⁴² Men i mitt fall använde jag inte primärt dessa verktyg för att tydliggöra av mig uppfattade intentioner från tonsättarens sida, utan för att vidga och utforska det konstnärliga gestaltningsutrymmet.

6.4 En artikulerad subjektivitet

Synen på hur musikalisk *kvalitet* kan bedömas i ett framförande hänger samman med uppfattningen om vad ett musikaliskt *verk* egentligen är, vilka funktioner som notbildens symboler tillmäts och hur stort artistens potentiella gestaltningsutrymme tillåts vara. Och kvalitetsbedömningar av gestaltningar utmed x- och y-axlarna påverkas därigenom av dessa grundläggande uppfattningar, som i praktiken ofta får en begränsande effekt på artistens konstnärliga manöverutrymme.⁸⁴³ Mitt sätt att under gestaltningsexperimenten avsiktligt arbeta utmed den fluktuerande och gränsöverskridande *l-axeln* problematiserar konventionella bedömningsgrunder som värderar ett framförande bland annat efter dess trohet mot partituret.⁸⁴⁴

Vissa av gestaltningsprocessens komponenter är, oavsett arbetssätt, alltid möjliga att mäta. Dessa hänför sig till konkreta företeelser som exempelvis

841 Se kap. 1.2.

842 Se kap. 5.2.7.

843 Se kap. 2.1.

844 Se även de Assis i kap. 1.2.

notbildens grafiska symboler, satstekniska lösningar och musikalisk form. De är alla knutna till en stum statisk tvådimensionalitet, och har ett starkt begränsat informationsvärde angående sina möjliga klangliga realiseringar. Andra komponenter är undflyende eller till och med obestämbara, och därigenom i praktiken omöjliga att mäta. Detta trots att de kan vara av den största betydelse för våra musikaliska upplevelser. Dessa är alla kopplade till de fluktuerande relationerna mellan tids- och rumsparametrarna i *klangliga skeenden*.⁸⁴⁵ För den gestaltande artisten blir utmaningen att förena dessa två asymmetriska verkligheter till en ny klingande konstnärlig helhet. Med mitt förhållningssätt blir den nya helheten en legering där tolkningen av notbilden genom transformeringen till en ljudande verklighet sömlöst förenas med artistens egna associationer och tillägg av musikaliskt material. Och gränserna sätts här i första hand av artistens kreativa fantasi och utförandetekniska förmågor. Denna rekonfigurerade helhet är visserligen inte möjlig att tillfullo mäta med någon högre grad av vetenskaplig exakthet, men den känslomässiga upplevelsen kan under och efter till-ljud-kommandet trots detta vara både konkret och djupt berörande.

I mitt förhållningssätt till gestaltningsfrågor bidrog varken trohet gentemot notbildens mätbara komponenter eller inspiration från andra artisters gestaltningar till ideal jag försökte uppnå. Jag utgick i stället från varje experiments angivna förutsättningar och de olika sätten att ta sig an den aktuella frågeställningen. Min samlade utvärdering av respektive experiment tog därför sin utgångspunkt i vilken effekt på de enskilda parametrarnas egenskaper, på interaktionerna mellan dem och på den musikaliska helheten som de parametriska förändringarna hade. Detta gällde även för de experiment med sången "Månestrålar" som utgick från övergripande konstnärliga idéer om gestaltningens karaktär.

Genom en beskrivning av upplägg och arbetssätt, och genom analyserade upplevelser, kunde jag redovisa hur de klangliga utfallen förhöll sig till bevekelsegrunderna för respektive experiment. I praktiken formade sig dessa redovisningar till uttryck för en artikulerad subjektivitet i valet av nya och kreativa vägar att vidga och klangligt utforska det potentiella gestaltningsutrymmet. Utfallen av experimenten ser jag därför inte som redovisningar av

845 Här återfinns exempelvis parametrarna melodik, harmonik, klangfärg, tempi, rytmik, artikulation, dynamik, klanglig balans, uttryck, agogik, tonfall, intensitet, musikaliska periodiseringar samt roller i den musikaliska progressionen.

slutgiltiga gestaltningar utan snarare som *nedslag i en ständigt pågående process av konstnärligt informerat laborerande* för att erhålla ökade musikaliska insikter. Med andra ord utgör de konkreta *exempel* på olika klangliga realisationer generade av mitt sätt att arbeta med musikalisk gestaltning. Exempel som förhoppningsvis kan stimulera även andra artister att på liknande sätt utforska okonventionella gestaltningslösningar.

Mina samlade bedömningar av experimentens utfall visade att det utforskande arbetssättet verkligen *kan* möjliggöra utvecklandet av ny kunskap och nya konstnärliga uttryck.⁸⁴⁶ Och i det vidgade gestaltningsutrymmet blir underförstådda gränser och konventionella arbetsmetoder inte längre styrande för vare sig de musikaliska utgångspunkterna eller de klangliga resultaten. Den genom dessa förutsättningar erhållna nya kunskapen består av flera lager. Dels de närmast oändliga *konstnärliga möjligheterna* som framträder genom de parametriska rekonfigurationerna och tilläggen, dels de perspektivförändrande och inte sällan överraskande *musikaliska relationerna* mellan de nya helheternas ingående element. Dessutom uppnås insikten om att vad som konstituerar en *musikalisk helhet* inte är på förhand givet, varken genom tonsättarens förmodade intentioner, genom notbildens reducerade utformning, genom andra artisters klangliga realisationer eller genom fastlåsande kriterier för vad ett musikverk ”är” och hur det bör gestaltas. Med andra ord skulle man kunna säga att gestaltningarna på detta sätt blir kompletteringar av, eller omprövningar av, partiturets noterade strukturer.⁸⁴⁷ Men det är alltså inte de noterade strukturerna i sig själva som i första hand inrymmer dessa potentiella förändringsmöjligheter, utan artistens medvetna vidgning av gestaltningsutrymmet genom omgestaltningar och tillägg. Ofta sker detta till och med ”mothårs”, det vill säga ”i clinch med” notationens föreskrifter. Svaret på den retoriska frågan i kap. 2.1.4 – ”vad skall man vara trogen mot i gestaltningsarbetet, eller behöver man inte vara trogen alls?” – är alltså att en otrohet mot notbildens kan ha både konstnärliga och insiktsberikande förtjänster.⁸⁴⁸ För just genom att bryta

846 Se även kap. 6.1 respektive 6.2.

847 Se även kap. 2.2.4.

848 Detta framgår bland annat av gestaltningsexperimenten redovisade i kap. 5.

med, upphäva eller överskrida parametrarna i en given estetisk praxis kan ny kunskap och nya musikaliska uttryck utvecklas.⁸⁴⁹ På ett övergripande plan gav de konstnärliga och praktiska erfarenheterna av gestaltningsarbetet dessutom värdefulla kunskaper och insikter om tillvägagångssättets konstnärliga potential. Eftersom detta inte är knutet till musik från en viss tid eller en viss stil kan den enligt min mening tillämpas på en överväldigande del av vår noterade västerländska konstmusik.

6.5 Det vidgade hörandet

Med en förening av analytiskt arbete och associativt och gränsöverskridande tänkande kunde de ljudande resultaten av gestaltningsexperimenten bli legeringar av erhållna insikter och laterala undersökningar – även bortom våra kunskapshorisonter. Detta betyder att jag betraktade noterna i sig själva som fiktioner utan en gång för alla predestinerade innebörder.⁸⁵⁰ Med ett sådant synsätt upptäcker artisten det musikaliska innehållet på nytt vid varje gestaltning, och därigenom kan nya konstnärliga upptäckter göras. Detta friare förhållningssätt visavi de noterade symbolerna implicerar en omdefiniering av vad ett musikaliskt verk är, eftersom artisten då aktivt utforskar konstnärliga möjligheter även där dessa innebär direkta avvikelser från den grafiska notationen. Som de Assis uttrycker det är det just potentialen i det musikaliska materialets hittills *upptäckta* virtuella komponenter och möjligheter som kan och bör utforskas.⁸⁵¹ Med mitt arbetssätt utvecklade jag under transformationerna från notbild till klingande skeenden de konstnärliga konsekvenserna av denna syn. Och med en lätt modifiering av Dahlstedts formulering upplöste jag, genom medvetna rekonfigurationer och tillägg, symbolernas vaghet och mångtydighet till en *konstnärlig precisering*.⁸⁵² En precisering vars musikaliska innehåll kunde vara både oförmodat och oförutsägbart. Detta innebar

849 Se även kap. 1.3.2.

850 Se även kap. 2.2.5.

851 de Assis 2018 ("Virtual Works"), s. 41. Se även kap. 1.

852 Dahlstedt 2016, s. 20–21.

emellertid inte att subjektivt godtycke eller intellektuell planlöshet fick styra processen. Tvärtom var det *strängheten i utgångspunkterna, kombinerad med en konstnärligt informerad frihet, som genom experimentellt och gränsöverskridande utforskande både kunde vidga gestaltningsutrymmet och ligga till grund för formandet av de däri skapade musikaliska uttrycken.*

Enligt min mening går det med denna grundsyn inte att som gestaltande artist bortse från de element i den ljudande musiken som undandrar sig vår rationella bedömning. Dessa element är obestämbara och obevisbara men kan otvivelaktigt upplevas känslomässigt. I den meningen tillhör de icke-vetandet, och vi har helt enkelt inte de intellektuella redskap eller de verbala begrepp som behövs för att i rationell mening identifiera och bestämma dem. Vissa av elementen i det ljudande musikaliska materialet kan därför bara skönsbedömas eller visionärt anas, vilket definitionsmässigt innebär att eventuella slutsatser efter resonemang kring musikens innersta väsen till viss del bygger på antaganden – om än ofta sofistikerade sådana – och förutsatta men obevisade samband. Insikten om detta glapp mellan vad vi känslomässigt förmår erfara och vad vi intellektuellt kan nagla fast och förstå, kan utgöra en kreativ grund för det musikaliska skapandet. Och därför är även den musikaliska *intuitionen* en betydelsefull faktor för de konstnärliga upptäckterna under gestaltningsprocessen. Enligt Coessens & Östersjö tar just den intuitiva kunskapen form i möten mellan det uppenbara och det outtalade.⁸⁵³ Denna öppenhet inför icke-vetandet är, som jag ser det, inte alls en marginell företeelse i det konstnärliga skapandet. Att utforska de horisonter som, i Cusanus anda, överskrider oss kan snarare vara en nödvändig drivkraft i den utforskande processen.⁸⁵⁴ Den futuristiske målaren Umberto Boccioni (1882–1916) hävdade i en föreläsning 1911 till och med att det inte är ”det synliga som borde målas utan det som hittills har betraktats som osynligt”.⁸⁵⁵ Och i sin inledning till Swedenborgs *Om darrningar* redovisar idéhistorikern David Dunér en liknande syn:

853 Coessens & Östersjö 2014, s. 366.

854 Se kap. 2.3.4.

855 Iris Müller-Westermann, ”Hilma af Klint i sin tid och vår”, i *Hilma af Klint. Konsten att se det osynliga*, huvudredaktörer Kurt Almqvist & Louise Belfrage, översättning Margareta Eklöf (Stockholm: Bokförlaget Stolpe, 2020), s. 162.

Hur ska man förstå det man inte kan uppfatta med sina sinnen, det som är alltför litet för att kunna upptäckas med ögonen? [...]. Där mikroskopets och teleskopets upplösning övergår i dunkel tar det *vidgade seendet* [min kursivering] vid. Ljudet blev luftvågor och ljuset etervågor – och vågor blev människans sinnesrörelser, nervimpulser, tankar, känslor och drömmar. Synen vidgar sig mot det osynliga.⁸⁵⁶

På motsvarande sätt menar jag att det *vidgade hörandet* – där vi bortom notbildens symboler kan ana det vi inte ännu inte kan förnimma – är av stor betydelse för de musikaliska skapandeprocesserna. Östersjö hävdar att ett hörande som går *utöver* sina basala lyssningsfunktioner utvecklas till ett kreativt verktyg för konstnärligt nytänkande som grund för det musikaliska skapandet.⁸⁵⁷ Detta förutsätter dock en lyhörddhet – bortom etablerade strukturer och värderingar – inför möjligheter till förändringar och förnyelser av den klingande fakturen. Ett vidgat hörande kan då bli en konstnärligt fruktbar ingång till klangliga realiseringar av det ännu inte hörda. Det praktiska genomförandet av mina konstnärliga strategier för att vidga och undersöka det potentiella gestaltningsutrymmet emanerade i hög grad från en sådan lyhörddhet. Därur formade sig gestaltningsexperimenten till tydliga manifestationer, såväl av hur kreativa möten mellan det förväntade och det oförutsebara kunde stimuleras som av hur nyskapande gestaltningar av det hittills oartikulerade kunde frambringas och utforskas.

856 Swedenborg 1718, 1720/2007, Inledning av Dunér, s. 57–58.

857 Stefan Östersjö, *Listening to the Other* (Leuven: Leuven University Press, 2020), s. 16–17.

6.6 Föränderlighet som överlevnadsstrategi

Processen att som artist medvetet dels träna upp en djupgående, ifrågasättande och reflekterande notläsningsförmåga, dels samtidigt frigöra sig från ett inkränkande förhållningssätt till notbildens symboler bör enligt min mening påbörjas redan under utbildningstiden.⁸⁵⁸ Därför är det angeläget att gestaltningsfrågor i undervisningen vid musikhögskolor inte begränsar sig till att enbart tyda notbilden ("så står det i noterna") eller till att okritiskt vidareföra en befintlig uppförandepaxis ("så brukar man göra"). Sådana aspekter är verkligen inte ointressanta, men som *slutmål* för artistens val av gestaltningar innebär de i praktiken en konstnärlig återvändsgränd. För de musiker som upplever att den klassiska uppförandetraditionen har en fastlåsende inverkan på artistens roll, kan min verksyn och mitt sätt att arbeta bli effektiva verktyg för att dels medvetet vidga gestaltningsutrymmet, dels utforska det nya utrymmets musikaliska uttrycksmöjligheter.⁸⁵⁹ Parametrikerna har därutöver fördelen att vara självständig i förhållande till stilfrågor, framförandepaxis och andra kontextuella begränsningar. En redan under utbildningen utvecklade syn på vikten av ett experimentellt förhållningssätt och på de musikaliska parametrarnas fundamentala betydelse, skulle enligt mitt förmenande drastiskt öka insikten om den utövande artistens avgörande roll för gestaltningarnas klangliga utformning. Utan denna förändrade grundsyn är sannolikheten stor att den västerländska konstmusiken efterhand blir alltmer likriktad i sina klangliga realisationer. Osjälvständighet och härmning i stället för konstnärlig reflektion och ett utforskande lateralt sinnelag är i detta sammanhang de två största hoten.⁸⁶⁰ De riskerar att i ett längre perspektiv hämma tillväxten av gestaltningar som kan tillgängliggöra hittills ohörda kvaliteter i den framförda musiken. Att *inte* ha ett experimentellt förhållningssätt till musikens beståndsdelar kan därför bli det första steget på vägen mot en gestaltningsmässig förstelning.

Men hur långt kan man då gå i avvikelser från de noterade symbolerna och anvisningarna? Efter vissa av mina gestaltningsexperimentet skulle frågan

858 Se även kap. 1.

859 Se även kap. 1.

860 Se även kap. 1.

kunna ställas om huruvida de klingande resultaten fortfarande är Normans musik. Och är det verkligen rätt gentemot upphovspersonen att behandla komponerad musik på detta vis? Enligt min uppfattning äger tonsättaren visserligen sin notbild, men inte de potentiella klingande gestaltningarna utifrån den – dessa ägs av de framförande artisterna. Och gränserna för vad som är möjligt att göra utifrån denna notbild sätts i första hand av artistens konstnärliga insikter, kreativa fantasi och tekniska förutsättningar i ett ständigt fluktuerande samspel med den i varje framförandeögonblick rådande smaken – eller genom att avsiktligt *utmana* den.⁸⁶¹ Ju större förändringar av de musikaliska parametrarna som artisten tillåter sig, desto större blir risken att framförandet möter kritik. Enligt min mening är det dock ett misstag att tillmäta partiturets statiska symboler ett konstant värde som facit för – och som kvalitetsmätare på – deras potentiella klingande gestaltningar. Och Bartóks i kapitel 1 citerade inställning till relationen mellan tonsättare och artist skulle rentav kunna vara till men för framföranden av hans egen musik. För dels förutsätter den uppenbarligen att kontexten vid alla framföranden i framtiden kommer att vara densamma som vid komponerandet, och att det bara finns ett sätt att framföra musiken på. Dels förutsätter den att tonsättaren är bäst ägnad att bestämma vilket detta sätt är, och att notbilden på ett entydigt och fullständigt sätt visar det. Men en sådan syn reducerar påtagligt

861 Med ökad konstnärlig frihet följer också ett ökat konstnärligt ansvar från artistens sida. Se även kap. 1. I vissa fall föreligger dock även juridiska hinder för konstnärliga gränsöverskridanden. Men de är aktuella endast när verket fortfarande är upphovsrättsligt skyddat (det vill säga då tonsättaren inte har varit död i mer än 70 år). Om avvikelserna från notbilden där blir betydande kan i *teorin* principiella diskussioner uppkomma ifall de klangliga resultaten skall betraktas som otillåtna ingrepp i upphovspersonens verk. Men detta är en juridisk gråzon, för hur kan man med säkerhet fastställa när avvikelserna blir ”för stora”? Och hur bedömer man till exempel en gestaltning som genom artistens *oskicklighet* väsentligen avviker från notbilden? För *oskyddade* verk blir balansen mellan notbilden och det egna medskapandet – det vill säga förhållningssätten till verket, notbilden och artistens roll under framförandet – däremot en övervägande konstnärlig fråga. Enligt det så kallade klassikerskyddet kan dessutom Kungl. Musikaliska akademien väcka talan i enlighet med 6 § upphovsrättsförordningen (1993:1212). Klassikerskyddet är förbehållet verk som anses spela en särskild roll för kulturen som helhet. Men för att skyddet skall kunna tillämpas krävs att återgivningen av verket framstår som grovt stötande. I 51 § upphovsrättslagen (1960:729) står att ”[o]m litterärt eller konstnärligt verk återgives offentligt på ett sätt som kränker den andliga odlingens intressen, äger domstol på talan av myndighet som regeringen bestämmer vid vite meddela förbud mot återgivandet. Vad nu är sagt skall ej gälla återgivande som sker under uphovsmannens livstid.”

artistens musikaliska möjligheter och konstnärliga ansvar. Jag har i denna avhandling tvärtom visat att artistens potentiella gestaltningsutrymme utifrån en notbilds symboler är både mångfacetterat och mångdimensionellt, samt att mina vägar för att vidga och utforska detta utrymme kan generera nya perspektiv, nya konstnärliga upplevelser och nya musikaliska samband. Denna ständiga föränderlighet i innebörder och uttryck – skapad genom artisters reflekterande och förutsättningslösa utforskande – är enligt min mening det bästa sättet att få noterade musikaliska verk att leva vidare och utvecklas i nya kontexter – oavsett när i tiden de tillkom, och oavsett tonsättarens ursprungliga musikaliska intentioner.



EXEMPEL 14.



EXEMPEL 15. Takterna 29–30

Bilagor

1. Till kap. 4.1.5 Harmonik

Harmonisk översikt av *Andante cantabile* ur Stråkkvartett i E-dur op. 20: Formdel A: temagrupp 1 (takterna 1–12) rör sig i C-dur med utvikning i takterna 9–10 mot d-moll. Mellandelen, temagrupp 2, (takterna 13–20) börjar i a-moll men musiken orienterar sig redan efter ett par takter mot G-dur. Den sista delen, där temagrupp 1 återkommer (takterna 21–28), rör sig övervägande i C-dur. I takterna 25–26 rör sig de två understämmorna i harmoniskt expressiva linjer. Andraviolinen spelar samtidigt ostinatomotivet – här kring tonen C – medan förstaviolinen i takterna 25–28 spelar en melodiskt uttrycksfull utsmyckning av huvudtemat från takt 1–4. En harmonisk utvikning finner vi i takt 26 där Norman oförmodat i en genomgående rörelse inom växeldominanten D-dur (till C-dur i takt 28) korrekt noterar D–Eiss–Fiss i cellostämman och Fiss–Giss–A i violastämman. För örat klingar dock Eiss respektive Giss i harmoniskt hänseende snarare som F och Ass (EXEMPEL 14).

Formdel B: temagrupp 3 börjar i c-moll men rör sig snabbt till d-moll genom en kromatiskt nedåtgående linje C–H–B–A i violastämman samt en kadensering (S kvintsextackord + D i takterna 29–30) och vidare till e-moll genom en kromatiskt nedåtgående linje D–Ciss–C–H i violastämman samt en kadensering (S kvintsextackord + D i takterna 31–32) (EXEMPEL 15).

Strikt vertikalt bedömt föreligger här egentligen inga kvintsextackord, men från och med upptakten till fjärde slaget i takt 29 i förstaviolinen finns både G och E presenta i den melodiska rörelsen, vilket ger den musikaliska miljön en tydlig känsla av kvintsextfunktion. På motsvarande sätt finns i takt 31 både A och Fiss representerade i cellostämman. I takt 33 finns varken den kromatiskt nedåtgående linjen eller kadenseringen. I stället förändrar Norman ackorden som beledsagar temat i cellostämman från e-moll via C-dur med tersen i basen följt av A7 till D-dur i takt 34 när förstaviolinen tar över temat.

I takt 35 föreskriver Norman på första slaget inte H-dur i analogi med tidigare takter utan h-moll, vilket skänker en modal karaktär åt passagen. I

takt 36 uppträder på motsvarande ställe a-moll med tersen i basen. Detta följs dock i samma takt av ett oväntat neapolitanskt sextackord på C med sin starkt subdominantiska verkan. Något rent dominantackord på D får vi emellertid aldrig höra, däremot en ”ofullkomlig” dominant som förminskat septimackord. Norman låter detta ackord klinga med C i basen (sista tonen i takt 36) och med G i basen (första tonen i takt 37). På så vis upplevs D⁹-ackordet på första slaget i takt 37 som en förhållning med upplösning till ett rent G-durackord.

Formdel A1: här – liksom i A-delen – går temagrupp 1 (takterna 43–54) övervägande i C-dur. Ostinatomotivet uppträder på kanonliknande sätt i mellanstämmorna och skapar bitvis en ganska frän harmonik. Ett exempel utgörs av takt 43 där trettioåttaöndelsupptakten till takt 44 består av H och A, varav inga ingår i det C-durackord som omger dem. En nedåtgående kromatisk rörelse i viola- och cellostämmorna i takt 54 leder över till temagrupp 2 (takterna 55–60), som startar i F-dur men via kromatiska rörelser i flera stämmor snart återgår till C-dur. I takt 45 återfinns på första och andra slaget en ganska framträdande förtäckt oktavparallell A–G (om än i innerstämmor) mellan andraviolin – och violastämman. I Gestaltningsexperiment 13 har denna undvikits genom en annan stämföring.

Formdel B1: temagrupp 3 (takterna 61–72) börjar i C-dur med ackordföljden mollsubdominant–tonika–dominantseptimackord–tonika. Liksom i den tidigare B-delen finns här en nedåtgående linje i violastämman, men denna gång är den inte kromatisk. I takt 63 låter Norman nu förstaviolinens tema från takt 61 (denna gång i cellostämman) blandas med de övriga stämmornas föruttagande av motivet i förstaviolinen från takt 66. Det högedramatiska partiet i e-moll från takt 33 i den tidigare B-delen genomförs i B1-delen från takt 65 i E-dur. Analogt med det tidigare resonemanget kring takterna 34–35 i B-delen kunde man tänka sig att violastämman i takt 66 borde ha Fiss–Fiss–Fiss–E på andra slaget. Detta motsägs dock av det harmoniska sammanhanget i denna takt där violan redan i sextondelarna på första slaget har F. Det neapolitanska sextackordet på C i takt 36 motsvaras i denna formdel av samma ackordtyp men på F. I takt 70 blir harmoniken ganska kärv med såväl tvärstånd B–H mellan andra- och förstaviolinstämmorna på andra och tredje slaget som upprepade sextondelar på C i violastämman, vilka på tredje slaget kraftigt dissonerar mot H:et i förstaviolinstämmorna. Förmodligen beroende på de fyra stämmornas olika rörelser mot landningen i C-dur i takt 71 upplevs denna kärvhet ändå inte som särskilt aggressiv.

Coda (takterna 73–75): Materialet i C-dur från temagrupp 1 i takterna 1–4, men i samma oktavläge som i takterna 21–24, återkommer här i rytmiskt koncentrerad form. Den nya tätheten sätter fokus på Normans sätt att i de enkla harmoniska funktionerna skapa variation och känsla av stämrörelser genom att ackorden uppträder i olika omvändningar.

2a. Till kap. 4.1.7 Artikulation

Några påfallande avsiktliga eller oavsiktliga oregelbundenheter hittar vi på följande ställen:

Takt 4: här finns ingen båge noterad i andraviolinerna mellan F och E. På parallellstället i takt 46 finns en båge noterad. Jag har därför infogat bågen i takt 4.

Takterna 5–6: båg sättningen för förstaviolinerna är annorlunda noterad än på motsvarande ställe i takterna 47–48.

Takterna 7–8: båg sättningen för förstaviolinerna är annorlunda noterad än på motsvarande ställe i takterna 49–50.

Takterna 8–9: cello har en lång båge över fyra halvnoter medan förstaviolinerna har en båge över sina två första halvnoter och därefter två halvnoter utan båge. På motsvarande ställe i takterna 50–51 har cello en annan båg sättning som dock inte heller denna gång korresponderar med violinerna.

Takterna 11–12: violastämmans korta båge mellan takterna 11 och 12 överensstämmer inte med någon annan stämman.

Takt 13: i förstaviolinestämman noterar Norman en båge över hela takten (vilken inte återfinns på parallellstället i takt 55), men när samma material – med en liten utvikning – återkommer i takt 14 noterar han två bågar och låter dessutom en ton i mitten vara helt utan fraseringsbåge.

Takt 20: i förstaviolinestämman är en båge noterad över hela takten, alltså även över sextondelsupptakten till nästa takt, som därigenom enligt denna notering ägnas två bågar. Jag har därför förkortat bågen så att den slutar före upptakten till nästa takt.

Takt 21: sextondelsupptakten till takt 22 i förstaviolinestämman liksom motsvarande upptakt i cellostämman i takterna 21–23 har bågar. Det saknas dock en båge i cellons *första* upptakt i takt 21. Jag har därför i takt 21, upptakten till tredje slaget, lagt till en båge i cellostämman.

Takt 27: i andraviolinstämman är det andra C:et (i ostinatomotivet) bundet med båge, vilket är inkongruent i jämförelse med hur detta motiv presenteras på andra ställen i satsen. Jag har därför tagit bort bågen i andraviolinstämman mellan första och andra slaget.

Takt 46: bågen i andraviolinens slutar på tredje slaget, liksom även den klingande tonen. Det medför att C-durackordet på fjärde slaget saknar ters i sitt utklingande. På motsvarande ställe i takt 4 slutar både båge och ton på fjärde slaget, vilket medför att ett fullständigt C-durackord klingar notvärdet ut. Jag har därför förlängt andraviolinens E i takt 46 till en fjärdedel + en åttondel förbundna med en båge.

2b. Till kap. 4.1.7 Artikulation

Oklarheter respektive inkonsekvenser finns på följande ställen:

Takterna 29 och 31 respektive takterna 61 och 63: i partituret har de upprepade sextondelarna i andraviolin- och violastämman punkter. Däremot finns inga punkter angivna för de upprepade sextondelstonerna i samma stämmor i takt 33–39 resp. takt 65–70.

Takt 31: andraviolinstämman har en noterad punkt under tonen på andra slaget. En sådan saknas uppenbarligen i violastämman på samma slag. Jag har därför infogat den saknade punkten i violastämman.

Takt 31: cellostämman saknar punkter på sextondelarna på andra och tredje slagen. På parallellstället i takt 63 finns punkter noterade. Där motiverar dock de övriga stämmornas artikulation de noterade punkterna. Vid samma motiv i förstaviolinens finns inga punkter noterade inga punkter på andra och tredje slagen, varken i takt 29 eller på parallellstället i takt 61.

Takterna 33–35: cellostämman har punkter över sextondelarna som följer på en punkterad åttondel. I takt 35 saknas dock dessa punkter trots att musiken är densamma. Vid cellostämman parallell i takterna 65–67 saknas punkter helt. På motsvarande sätt har förstaviolinens punkter på sina sextondelar på andra och tredje slaget i takterna 34–35, men saknar dessa vid parallellstället i takterna 66–67. Jag har därför infogat punkter i förstaviolinstämman i takterna 66–67 och i cellostämman i takterna 35 respektive i takterna 65–67.

Takterna 34–35 respektive takterna 66–67: förstaviolinen har punkter över sextondelarna på andra och tredje slaget, men inte i takt 36. På parallellstället i takterna 66–68 finns inga punkter alls på motsvarande ställen. Jag har infogat punkter i takterna 66–67 men inte i takterna 36 och takt 68.

Takt 63: artikulationen på andra och tredje slagen skiljer sig åt mellan stämmorna. På andra och tredje slaget saknar andraviolinstämmorna bågar mellan åttondels- och sextondelsnoterna, violastämman saknar punkter på sextondelsnoterna och viola- och cellostämmorna saknar accenter. Jag har därför infogat bågar, punkter och accenter i dessa stämmor.

Takterna 73–74: samtliga toner i alla stämmor har punkter – utom den första tonen i takt 74.

Takt 74: tonerna med punkt har olika notvärden – sextondel resp. åttondel – vilket ger anledning till att fundera över om deras duration verkligen bör skilja sig åt.

3a. Till kap. 4.1.8 Dynamik

De dynamiska anvisningarna är inte alltid helt entydiga:

Takterna 8 och 9: i förstaviolinstämmorna står noterat ett < följt av *molto cresc.* och följt av ännu ett <. Samtidigt har andraviolinstämmorna endast ett noterat *molto cresc.* och violastämman ett *mf* följt av *cresc.* Cellostämman har ingen notering alls i takt 8. Först i takt 9 står ett < noterat.

Takt 10: alla stämmor utom cellon har ett föreskrivet >. Jag har därför infogat detta tecken i cellostämman.

Takterna 15, 19, 25–28, 33, 40, 42–43, 57, 59–60, 68: cellostämman saknar helt eller delvis dynamiska anvisningar trots att övriga stämmor har sådana. Jag har därför infogat dessa i överensstämmelse med övriga stämmor.

Takt 40: andraviolinstämmorna saknar en diminuendoangivelse. Jag har därför infogat denna.

Takt 54: tre stämmor har ett noterat < medan andraviolinen har ett *molto cresc.*

Takt 57: violastämman saknar angivelser för < respektive >. Jag har därför infogat dessa.

Takt 72: *cresc.* och < står noterade parallellt.

3b. Till kap. 4.1.8 Dynamik

I denna sats uppstår frågor beträffande tonsättarens intentioner på bland annat följande ställen:

Takt 10: alla stämmor – utom violastämman med sitt ostinatomotiv – har en accent på första slaget. När samma material återkommer i takt 52 saknas accenter trots samma grundnyans, *forte*.

Takt 14: accent saknas på första slaget i förstaviolinstämman. På parallellstället i takt 56 finns dock en sådan noterad. Grundnyansen i takt 13 är *piano* och i takt 56 *forte*, vilket innebär att parallellstället i jämförelse med takt 13 blir synnerligen framhävt. Takt 56 föregås dessutom av ett angivet *marcato* i de tre överstämmorna. Jag har därför infogat en accent i förstaviolinstämman i takt 14.

Takterna 33 och 35: förstaviolinerna har en accent på fjärde slaget. Samma motiv återkommer i stämman ett flertal gånger, men ingen annanstans återfinns denna accent. Den är dock enligt min mening gestaltningmässigt befogad. Jag har därför infogat accenter i förstaviolinstämman på fjärde slaget i takterna 34, 37, 38, 65, 66, och 67.

Takterna 31, 39, 54 och 63: accenter saknas i cellostämman (i analogi med förstaviolinstämman) på fjärde slaget i cellostämman i takt 31 och 63, på tredje slaget i takt 39 och på andra slaget i takt 54. Jag har därför i dessa takter infogat accenter i cellostämman.

Takt 36: alla stämmor saknar accent på andra slaget i grundnyansen *fortissimo*. På parallellstället i takt 68 finns en accent på andra slaget i förstaviolin- och cellostämmorna i grundnyansen *forte*.

Takt 63: på andra och tredje slagen har violinstämmorna en accent, vilken saknas i de andra två stämmorna. Jag har därför infogat accenterna i dessa stämmor.

Takt 65: accenter saknas på andra och tredje slaget i cellostämman trots att dessa finns på parallellställena i takterna 33–35 och 66–67. Jag har därför infogat dem.

4. Till kap. 4.2.8 Artikulation

Följande anvisningar förekommer *endast* i autografen:

Takt 2, pianostämman: ingen legatobåge över högerhandens sextondelar.

Takt 3, pianostämman: två legatobågar (6+6 toner) över högerhandens sextondelar.

Takt 4, pianostämman: ingen bindebåge (Giss–Giss) till fjärde åttondelen i vänsterhandens överstämma.

Takt 6, pianostämman: en hel legatobåge över högerhandens sextondelar.

Takt 7–8, pianostämman: ingen legatobåge i vänsterhanden för A–Giss–Fiss.

Takt 8, pianostämman: ingen legatobåge för högerhandens sextondelar i taktens första halva.

Takt 13, pianostämman: bindebågen i basen från takt 12 fortsätter in över hela takt 13.

Takt 15, pianostämman: legatobåge i vänster hand över 5:e och 6:e åttondelarna över till första tonen i takt 16.

Takt 25, pianostämman: ingen legatobåge över högerhandens sextondelar.

Takt 35, pianostämman: ingen legatobåge över högerhandens sextondelar.

Takt 36–37, pianostämman: legatobågar i båda händerna från starten i takt 36 fram till och med femte åttondelen i takt 37.

Takt 38–39, pianostämman: legatobåge i vänster hand från starten i takt 38 till och med första tonen i takt 39.

Takt 43, pianostämman: inga punkter över de tre sista åttondelarna i höger hand.

Takt 47, pianostämman: legatobågen i höger hand slutar vid H:et (femte åttondelen).

Takt 51, pianostämman: punkter över varje ackord i höger hand.

Takt 52, pianostämman: ingen punkt över högerhandens etta i takten.

5. Till kap. 4.2.9 Dynamik

Följande dynamiska anvisningar förekommer *endast* i autografen:

Takt 5, pianostämman: diminuendotecken över hela takten.

Takt 8, pianostämman: crescendotecken i första halvan av takten samt diminuendotecken i andra halvan.

- Takt 8, pianostämman: accenter i både vänster och höger hand på den första tonen på den fjärde åttondelen.
- Takt 11, sångstämman och pianostämman: crescendotecken över hela takten.
- Takt 12–13, sångstämman: crescendotecken från andra halvan av takt 12 och in i takt 13 fram till *mf*.
- Takt 13, pianostämman: *mf* på sista åttondelen.
- Takt 14, pianostämman: accent på vänsterhandens första ton.
- Takt 14, pianostämman: crescendotecken fram till *p* följt av diminuendotecken, analogt med sångstämman.
- Takt 22, sångstämman och pianostämman: crescendotecken i hela takten.
- Takt 23, sångstämman: diminuendotecken i första halvan av takten.
- Takt 27, sångstämman och pianostämman: crescendotecknet startar redan i andra halvan av takt 27 och fortsätter in i hela takt 28.
- Takt 31, sångstämman och pianostämman: diminuendotecken i hela takten (från *forte*).
- Takt 31, sångstämman: ingen anvisning om pianonyans på sista åttondelen.
- Takt 32, pianostämman: ingen anvisning om pianonyans på första slaget.
- Takt 33, pianostämman: crescendotecken från andra halvan av takten.
- Takt 33, sångstämman: crescendotecken från sista åttondelen till ettan i följande takt.
- Takt 34, sångstämman: crescendotecken från sista åttondelen till ettan i följande takt.
- Takt 42, pianostämman: diminuendotecken i båda händerna efter *fz* till taktens slut.
- Takt 43, pianostämman: inget diminuendotecken.
- Takt 47, sångstämman: crescendotecken över sista åttondelen.
- Takt 50, sångstämman: diminuendotecken över de tre första åttondelarna i takten.
- Takt 50, sångstämman: accent på fjärde åttondelen.

Ljudfiler

<https://www.researchcatalogue.net/view/1606017/1606018>

För bästa möjliga ljudkvalitet: lyssna via hörlurar kopplade till datorn.

Ludvig Norman

- 01 Andante cantabile, gestaltningsexperiment 1
- 02 Andante cantabile, gestaltningsexperiment 2a–b
- 03 Andante cantabile, gestaltningsexperiment 4
- 04 Andante cantabile, gestaltningsexperiment 6.1
- 05 Andante cantabile, gestaltningsexperiment 6.2
- 06 Andante cantabile, gestaltningsexperiment 6.3
- 07 Andante cantabile, gestaltningsexperiment 8a–b
- 08 Andante cantabile, gestaltningsexperiment 9.1
- 09 Andante cantabile, gestaltningsexperiment 9.2
- 10 Andante cantabile, gestaltningsexperiment 10
- 11 Andante cantabile, gestaltningsexperiment 11
- 12 Andante cantabile, gestaltningsexperiment 12a
- 13 Andante cantabile, gestaltningsexperiment 12b
- 14 Andante cantabile, gestaltningsexperiment 13
- 15 Andante cantabile, collage
- 16 Månestrålar, gestaltningsexperiment 1
- 17 Månestrålar, gestaltningsexperiment 2
- 18 Månestrålar, gestaltningsexperiment 3
- 19 Månestrålar, gestaltningsexperiment 4
- 20 Månestrålar, gestaltningsexperiment 5
- 21 Månestrålar, gestaltningsexperiment 6
- 22 Månestrålar, gestaltningsexperiment 7
- 23 Månestrålar, gestaltningsexperiment 8
- 24 Månestrålar, gestaltningsexperiment 9
- 25 Månestrålar, gestaltningsexperiment 10

Summary in English

In Western art music, the score is of fundamental importance when shaping a musical interpretation. But contrary to the fixed notated symbols, the reading of them is changeable. Indeed, artistic relationships between musical works and their interpretations are linked to the essential view of what constitutes a musical work, and how it may be defined. And this view has a direct influence on the potential interpretive solutions of the artist.

To understand and create connections between musical elements in a score, it is often necessary to discover the compositional technique governing the choice of symbols. This process gives us opportunities to understand the phenomena behind and beyond these symbols, and to create new musical realities based on this understanding. The sounding musical content will therefore vary from one performance to another. The experimental performer and scholar Paulo de Assis goes as far as to claim that musical works are to be regarded as fluent entities. He considers that both artists and researchers should focus on what can be done with components in the musical materials that have not yet been discovered. Through creative experimentation, the artistic potential of these virtual components may be explored. And instead of simply reproducing traditional performance solutions, new possibilities will emerge. What is totally unknown has, therefore, the potential of becoming a fruitful starting point for artistic research.

When reading a score, it is quite easy to be seduced by the inflexibility of the notated symbols. But a series of two-dimensional graphic character can never be equated with a stream of sounding events within time and space. As opposed to mute graphic signs, the sounding matter is neither static nor unchangeable. It is not even something with resistant properties that can be identified, defined, or subsumed in a fixed system. Instead, it bears the stamp of the constantly fluent character of its musical parameters. And music, in its sounding form, is a fabric consisting of frequencies and their innumerable properties combined in different horizontal and vertical ways. For me, this is a reason for exploring artistically the possibilities of the musical parameters in the score, as a basis for interpretive processes. Primarily, these parameters are

frequency (including melody, harmony, and timbre), *time* (including tempo, rhythm, and articulation), *dynamics* (including balance), and the complex parameters *intensity*, *agogics*, and *intonation*, including *periodisation*, and shifting *musical roles* during the course of the sounding music.

A strict view of the musical work is to regard its notated *structure* as the work itself. Representatives of this view can be found among well-known composers of the first half of the twentieth century. Others have chosen to problematise the relationship between the graphic notation and its sounding manifestations, by claiming for instance that the musical work is ever unchanging and never identical with its performances. Taking this one step further, the pianist and composer Ferruccio Busoni regarded both the score and its performances as *transcriptions* of the composer's original and indestructible *idea*. Yet another way of regarding the musical work is to claim that it is just a mental construction. Following that argument, the sounding musical structures are looked upon as processes rather than as fixed architectural manifestations. Those who prefer to see the score more as a script than as a text find an expanded space for making independent alterations and improvisations. One argument for this position is the conviction that graphic notation is always insufficient as a means of specifying an interpretation. This view is closely related to the idea that music is primarily based on improvisation. For that reason, the identity of a musical work will constantly change through an artist's co-compositional activity. From these standpoints it is not far-fetched to claim, as de Assis does, that the whole concept of what constitutes a musical work must be redefined and expanded.

The impact of the symbols in a score on an artist's interpretive position may on some occasions be experienced as problematic. This is especially the case for those who find the traditions of classical musical performance inhibiting. The aim of this dissertation is to investigate – within the field of notated western art music – the performing artist's potential space for interpretation and the possibilities of expanding it.⁸⁶² One premise for my investigation is to

862 The term I use in Swedish instead of *interpretation* is *gestaltning* (from the German word *Gestalt*). It is not really possible to translate this into English in a single word. One reason *not* to use the common Swedish term *interpretation* is to avoid any association with the composer's assumed pre-notational ambitions. And, as I see it, *gestaltning* is a wider concept, including both interpretation and the process of active musical shaping by the performing artist. Since there is not any single suitable word in English for *gestaltning*, I will use the English word *interpretation* in this summary.

explore how this space can be expanded through a relativisation of the correlations between the musical work, the symbols in the score, and the sounding music. This includes discussing and problematising different views of the musical work and its symbols, resulting in the formulation of a new approach to the score, and establishing new artistic points of departure for interpretation.

Methodological Considerations

After reflecting on different ways of relating to the symbols in a score and interpretive space, articulated by scholars, philosophers, and musicians, I formulated my own work concept, which relativises the relationship between artist, musical notation, and score. I discussed the potential musical consequences that emanate from this approach. According to the conditions I set up for my work on musical parameters, neither fidelity to notated symbols, knowledge of interpretive traditions, awareness of notational and performance practices, considerations of style, assumptions of a composer's musical intentions, nor interpretive solutions offered by other artists, were desirable aims for my experiments. However, from this abundance of knowledge and musical materials, I allowed myself to choose certain musical elements for my experimental interpretations. I carried out thorough historical source studies and analyses of the musical parameters to form my own informed opinion of the context and vision of the composer I chose, Ludvig Norman, as well as of the design and composition of the notated elements. I then deliberately detached myself from the insights I gained. By problematising the notated symbols, exploring their artistic content, and by reconfiguring them during their transformations into sound, I achieved a freer relationship between them.

In my experimental interpretations of music by the Swedish composer, conductor, and pianist Ludvig Norman (1831–1885), I explored new musical expressions and connections between the parameters, as the consequences of musical impulses directed at them. I allowed myself and other artists to work creatively with the musical structures, and to transfigure Norman's notated parameters. At times, new musical material was added within the existing notated structures. This way of working generated a variety of interpretations and new artistic insights that in many cases can be regarded as norm-breaking.

In order to develop new knowledge from experimenting within the indeterminate space between the symbols of the score and their innumerable potential sounding manifestations, I developed a set of tools, which in Swedish I termed *parametrik*. Their main function is to allow the artists to experiment by deliberately changing the properties of notated musical parameters. These alterations – together with the adding of musical material from outside the notated symbols in the score – were fundamental tools for the exploration of the expanded interpretive space.

Nowadays the music of Norman is rarely performed. It possesses, however, undisputable artistic qualities, and in many cases its musical complexity enables – and sometimes also demands – a free-thinking attitude during the interpretive process. For my experiments I chose the *Andante cantabile* movement from Norman's String quartet in E major op. 20 (1855), and his song "Månestrålar" (Moonbeams) from *Twelve Songs* op. 49 (1877). Before working practically on the experiments, I created a number of (written out) experimental versions of the score, focussing on directed impulses of energy towards selected musical parameters. Each experiment was individually motivated, and its intended execution was described. I investigated what happened artistically when the impulses were directed towards particular parameters, or towards all of them, in order to change their properties and their relationships. And each interpretive experiment had a new starting point. The alterations opened up artistic solutions far beyond the social and personal context of the composer, as well as beyond the explicit or implicit limits of conventional methods. These experiments tested the artistic-creative potential of the parametric tools. A definitive performance of the music was never intended, neither in part nor in whole. Rather, the experiments were artistically informed investigations, using a technique that enabled the development of new knowledge, new artistic expressions, and new methods for musical exploration.

Work Concepts and Their Sonic Implementation

Today, few hold the strict view: that symbols in a score fully represent the musical work. But, in many cases, this view still affects the relationship between musical works, scores, and their interpretations. This is due to the fact that the *identity* of a work is often regarded as relatively fixed; notated structures

are recognised as containing interpretive answers. Thus, although opinions about the work concept may differ, many of them presuppose that after its materialisation a musical work is fixed and has specific unchangeable properties. This is considered valid even when the work cannot be fully defined. Roman Ingarden claims, for instance, that after its conception, a musical work will exist forever as precisely the same work. And Julian Dodd, unable to find any ontological reason for a convincing explanation of a work's repeatability, still claims that a musical work *is* repeatable and that it is fully presented in every performance. Stephen Davies asserts that the performers should have the intention of following most of the instructions in the score, and that there must be a robust causal chain from the performance back to the work's conception. Hans-Georg Gadamer, although convinced that a work of art always needs to be reflected upon intentionally and then co-created, a process which makes a significant impact on the work's identity, sees the potential significations in a work as latent. Günter Figal articulates a similar view, arguing that there *is* interpretive freedom within the framework of the symbols in the score. Nevertheless, according to Figal, an interpretation will not be convincing unless it is based on the work's structure, its musical elements, and their mutual relationships. In my opinion, however, the view that a notated musical work exists as a complete and unchangeable goal to strive for, not allowing more than marginal alterations by the artist, can only refer to the *symbols* in the score. The composer's pre-notational *idea* that preceded the notation is in many respects beyond our reach. We will be able neither to prove its existence nor define its exact character. Furthermore, what in any given moment may be perceived as a musically convincing performance, is primarily a question of contextual conventions and acquired taste.

To equate symbols with the sounding content they designate may at times seem to be a practical course of action, but it may also limit our thinking. To my mind, the indeterminate space between the notated symbols and their sounding realisations should instead be regarded as a *starting point* for creative and individual interpretations. Although the symbols are a prerequisite for the interpretive process, they should not be allowed to restrict the musical outcome. In this creative process the sounding solutions may also lie far from the symbols themselves. And sometimes the artist's co-composing may even result in changes that deliberately deviate from the usual meaning of the symbols, which, therefore, no longer stand for absolute values. This way of working implies a

fundamental redefinition of the musical work concept. de Assis suggests that instead of assuming the existence of an “original”, which precedes the interpretation, the work should be regarded as an *assemblage*, i.e., a complex conglomerate of things and intensities, containing innumerable and potentially never-ending additional components. My own view goes one stage further: I allow myself to change the very *basis* of an interpretation, i.e., the graphic notation itself.

Visionary Perspectives in Working With Musical Parameters

Since a composer’s musical visions are both multidimensional and difficult to define, and since the graphic symbols in many respects are inadequate, the transformation from idea to symbols will in practice be a process of *reduction*. This implies that artistic decisions taken during a performance will to a great extent depend on the artist. Artistic choices within the processes of interpretation must therefore be characterized as *additive*. Or, as phenomenologist Mikkel Bjørset Tin puts it: A meaning that is articulated is the result of deliberate shaping. Explorations aim at goals that are clear enough to be perceived, but at the same time obscure enough to be pursued. And their significations will appear only in their articulation.

To transform the symbols of a score into a stream of sounding events is a process whose nature is at the same time physical and esoteric. The artist has to explore and add musical elements necessary for achieving the desired results. This, in turn, requires an artistic vision that crosses the boundaries between idea, notation, and sounding result and whose outcome is impossible to foresee. Judging from my own working experience as a conductor and as an executive recording producer, I know the enormous impact generated by even minor changes or additions to musical parameters. To be realised in sound they demand impulses of energy specifically aimed at selected parameters. These impulses generate deliberately arranged temporal structures with directional impact, thereby creating conditions for the crystallisation of musical phenomena such as intensity, accent, and agogics. Without the injection of energy, interpretation will be indistinguishable from a literal realisation of the graphics in the score. That kind of interpretation risks being perceived as non-intentional, lacking coherence and lacking meaning. It may even be regarded as uninteresting. I claim that when expressive interpretations leave

the bounds of musical notation, and when impulses stretch the relationships between the parameters, we often experience an elevated musical intensity. The resulting deliberate or chance interpretive deviations will then stretch, or in some cases even contradict, what is written in the score. Through the artist's selective impulses of energy aimed at the musical parameters, their *changed* properties now become the basis for artistic interpretation.

In my view, the interpretive process is when the physical meets the abstract, knowledge meets intuition, and intellectual considerations meet emotional expression. These approaches may coincide, merge, and create new artistic values. But for that to happen, we, as artists, must open our minds to what we can sense but never cognitively confirm. The fifteenth-century philosopher Nicolaus Cusanus claimed that we ought to accept the horizons that exceed us: the realm of unknowing. Doing so, we will be able to relate to what we may perceive as chaotic, but which contains infinite possibilities. My belief is that searching beyond the horizons of non-cognisance should also be the aim of artists for purely musical reasons. The artistic outcome of such exploration may be experienced as surprising and even revolutionary. With this as a starting point, there will always be a creative dynamic between the musical work concept, the symbols in the score, and the sounding result. During the interpretive process the sounding properties will change continuously, and their borders will shift due to impulses aimed at the musical parameters, to reconfigurations, and to added materials. All these changes, initiated by the artist, will stretch the interpretive space, which will immediately create different perspectives, properties, and relationships to explore within the sounding material.

Ludvig Norman. Impacts, Visions, and Implementations

Considering the importance of Ludvig Norman's vast contribution to the musical life of Sweden – as conductor, composer, musician, writer, and pedagogue – existing accounts of his efforts are not extensive. There is, however, one study of his earlier years, his youthful compositions, and his concert activities. And there is some material on his orchestral writing and his contributions to the fortnightly paper *Tidning för theater och musik* (1859), as well as two short biographical articles by the present author. This thesis presents a new, multifaceted, and nuanced image of Norman as both composer and person,

which was made possible through comprehensive contextual research and a synthesis of the historical sources. I used the results of this research as a starting point for my interpretive explorations, based on an enhanced and artistically informed freedom in relation to the symbols of the score. In the spirit of de Assis, I used "archeology" and "genealogy" to find new artistic methods, and gain an increased understanding of the interpretive possibilities within and beyond the notated musical material.

Analyses of Musical Parameters

Musical interpretation is primarily a result of the way in which artists treat notated musical parameters, whose combined properties constitute the characterising elements of the music. An open and unbiased analysis of the composer's use of musical parameters may therefore turn out to be an effective method for revealing musical invention and compositional technique in the score. The enhanced understanding obtained through this analysis may, in turn, enable the artist to problematise a parameter's properties and relationships. Reconfiguring parameters, perceiving new musical associations and active co-composing will then contribute to the expansion and exploration of the interpretive space.

Analysing the parameters of Norman's *Andante cantabile* from his String quartet in E Major op. 20 and his song "Månestrålar" (Moonbeams) from *Twelve Songs* op. 49, I divided the musical material into the following categories: overall structure, melodic treatment, indications of tempo and character, assessment of musical periodisation, harmony, rhythm and characteristic gesture, articulation, and dynamics. Regarding "Månestrålar" I also analysed Norman's treatment of the text, and his indication of pedalling (or, rather, the lack of it).

Experimental Interpretations

The two series of experiments were preceded by research into the context of the works, as well as by analyses of the notated musical parameters. The outcomes of these investigations, together with my new approach to the work concept and the graphic symbols, created the basis of an artistically informed

experimental freedom. The interpretive explorations included deliberately altered or recomposed versions of the music, and parametrical improvisations based on artistic investigations beyond the limits of the original notation. In addition, musical material not originating from the notated symbols was sometimes added. This intertwining of thorough research and analysis combined with an experimental approach, changed the preconditions for interpretive solutions. Within an expanded and more flexible interpretive space, musical parameters – through their intentional and open-ended reconfiguration – acquired new properties and new relationships. New sounding realities and new artistic insights were developed, as well as unconventional and cross-boundary interpretations. The reconfigurations and new combinations were not goals in themselves. Instead, they contributed new musical starting points for artistic exploration of musical expression, musical direction, and musical intensity. The sounding solutions became potentially innovative, either because they were previously unheard, or because they were unexpected in their context. And this expanded interpretive space promoted the development of new artistic knowledge.

In the first group of experiments – based on the *Andante cantabile* movement – I mainly investigated the effects of changing single parameters, and I often experimented with only selected parts of the movement. The points of departure for these experiments were:

- 1 To investigate how the musical material responds to parametrical changes of tempo in different parts of the movement, and how these new tempi interact and influence perception of the movement as a whole.
- 2 To investigate how parametrical changes of articulation through the choice of different bowings affect the sounding and emotional outcomes.
- 3 To investigate in what ways added *tempo fluctuations* impinge on perception of the course of musical events and its emotional content.
- 4 To investigate whether a dynamic progression primarily depends on a relationship of cause and effect as notated in the score, or whether it is possible to establish other dynamic progressions via the use of non-musical starting points.
- 5 To investigate the effect of alternative periodisation on the musical parameters, and how the choice of high points within this periodisation influences the artists' expressive possibilities.

- 6 To investigate how parametrical changes made by strengthening recurrent rhythmical patterns affect the perception of long-term musical direction and emotional charge.
- 7 To investigate how minor changes of note value and the addition of portamenti reinforce musical expression.
- 8 To investigate what happens to the ensemble when the music is performed as a "violin concerto", i.e., where the first violin takes on the role of a "soloist". Correspondingly, to investigate the interpretive effects of a predominantly polyphonic way of distributing the musical roles within the ensemble.
- 9 To investigate how parametrical changes created through adding reinforced accents, changing ways of bowing, and the use of pizzicato, affect the perception of musical expression.
- 10 To investigate whether, and in what ways, parametrical changes created through emphasising fermatas, tenuti, and accents (of seemingly *unimportant* musical material), result in meaningful musical statements.
- 11 To investigate whether parametrical changes manifested in expansions of dynamic expression contribute to an intensification of musical experience.
- 12 To investigate whether – and in what ways – parametrical changes made through the redistribution of musical lines add new emotional qualities to the interpretation.
- 13 To investigate how minor changes of frequencies (suggested by me) affect the musical experience, and whether these changes reinforce the character of the interpretation.

After these sessions, I created a *collage* made up of different parts of different experiments. These were not initially intended to be mixed: each part – still based on its own unique artistic premise – expanded the interpretive space in its own way. This structural innovation, made up of apparently incompatible parts, and in itself constituting a further expansion of the interpretive space, developed a new musical whole with new kinds of musical expression and knowledge.

The starting points for the second group of experiments based on the song "Månestrålar", differed in certain respects from those based on the quartet movement. I further developed them by letting a holistic perspective permeate the interpretive processes. Each experiment included the song in its

entirety, and proceeded from an overall artistic idea. This idea impacted any changes made by the artist to the properties of each parameter, which in turn influenced more far-reaching and complex parametrical alterations. At times in these experiments, I also added music that did not originate from the score, as well as improvised material. My aim was to investigate the artistic potential of expanding the interpretive space by using lateral thinking, the adding of musical material, and co-composing. Given this orientation, the relationships between parameters were often so powerfully changed that they crucially affected artistically significant factors, such as musical coherence, musical expression, musical accent, and musical intensity.

My starting points were:

- 1 To investigate the artistic effects on the musical content of the song by inserting short snippets of music by Ludwig van Beethoven as preludes, interludes, and postludes. Norman considered that Beethoven's intertwining and organic development of his musical ideas represented the highest level of artistry. Norman also deeply admired the music of Johann Sebastian Bach, where strict musical form coexists with overwhelming expression. In this experiment I decided to treat the inserted music by Beethoven in the same way Bach treated the chorale "Wachet auf, ruft uns die Stimme" in his 1731 cantata, BWV 140.
- 2 To investigate the emotional change to the subtle relationship between text and music by replacing the original time signature 6/8 with the asymmetric time signature 5/8, thereby achieving a greater rhythmical vitality.
- 3 To investigate whether new artistic values could be obtained by inverting the intervals in Norman's vocal part; all other parameters and the entire piano part remaining unaltered.
- 4 To investigate the effect of inserting *improvised* preludes, interludes, and postludes in the piano part on the relationship between the vocal part and the piano part, and the impression made by the new musical whole. The pianist was asked to improvise on the notated musical material of the song. Significant stylistic deviations from the song were allowed, even the use of contemporary musical idioms, but at the same time they had to be inserted organically.
- 5 To investigate in what ways a freely improvised declamation of the text – i.e., one completely released from the prosody of the notated music

- combined with the piano part performed in its original form, affects the character of the interpretation and enhances musical intensity.
- 6 To investigate how substantial and simultaneous alteration of three parameters: articulation, dynamics, and time – with the pitch parameter unchanged – alters the character of the song, and how the interpretive space may in this way be expanded.
 - 7 To investigate how digital manipulation of the acoustic space created by the recording team, e.g. through changes of reverberation, room size, and the physical location of sound sources in the room, affects musical expression.
 - 8 To investigate how the singer's intentionally quick changes of mental state, and a mixture of different approaches to the signification of the text, influence musical expression.
 - 9 To investigate the *sound quality* of the text, rather than its meaning, and explore the impact of different pronunciations on the perception of the song's character and its different moods. In this process different sound qualities are mixed within the same song, without any obvious rootedness in the content of the text or in the interrelationships of the individual words. The speech idioms used in this experiment are based on different Swedish dialects, and Swedish pronounced with an American or German accent.
 - 10 To investigate in what ways a mixture of radically different interpretations might affect vocal and instrumental expression, and how an interpretive unity might be achieved despite the incompatibility of the constituent parts. The use of different stylistic techniques and characters implied radical parametrical changes, regardless of the content of the text; these were the result of constant improvisation within the given framework.

Towards an Expanded Space for Interpretation

All the experimental interpretations in this thesis were explorations in search of ways to expand the potential space for interpretation. They were all guided by curiosity, and by attention targeted not at the static symbols of the score, but at possible reconfigurations of the notated musical parameters and the adding of new musical material. Paradoxically, I found that this experimental

approach, combined with my analyses and insights obtained from the context surrounding the composer and his music, resulted in an altogether freer relationship to the notated symbols. This new freedom increased the possibility of consciously abandoning ingrained habits and unreflected interpretive routines, and led to new artistic knowledge and musical discoveries. These included the disclosure of a musical parameter's considerable degree of sensitivity to change, new musical relationships between the reconfigured parameters, and potential new musical expressions latent in the musical material. The insights I gained from these experiences gradually developed into a firm conviction that my research method for exploring and expanding the interpretive space could be considered as a new and creative way of shaping associatively inspired and border-crossing interpretations. And it might also function as an artistic tool for musicians who do not primarily consider themselves as researchers.

I did not aim for fidelity to the notated symbols in the score, nor did I receive inspiration from interpretations by other artists. Instead, I always began with the list of my experimental starting points, and the different ways of dealing with the artistic task in question. Consequently, my overall assessment of each experiment was based on the ways in which the parametrical changes affected properties, interactions, and perception of the music as a whole. That being the case, I do not regard the outcomes of the experiments as final, but rather as examples of a constantly ongoing process of artistically informed experimental interpretation, in the search for increasing musical insight. Through the descriptions of different approaches and working methods, and the analysis of the resulting experiences, I was able to account for how the sounding outcome related to the motive for each experiment. In practice, this became the embodiment of an articulated subjectivity.

In my experiments I regarded the symbols themselves as fictions without any predetermined meanings. Hence the sounding results, obtained through a fusion of both insights and associative thinking, could reach beyond the horizons of my non-cognition. In this sense, an artist continually invents musical meaning, and thus makes new artistic discoveries. This approach to the notated symbols redefines the concept of what constitutes a musical work. To artists who experience that the classical musical performance tradition impedes their artistic endeavours, my parametric explorations could function as effective tools for the deliberate expanding of the interpretive space. They also have the advantage of being independent of stylistic or contextual restrictions.

In my opinion, the process of learning to read music in a questioning and reflective way, and at the same time of liberating oneself from the symbolic notation in the score, should be begun at a young age. It is essential that music education does not confine itself to a simple deciphering of the symbols as one-dimensional, predetermined signs, or to an uncritical transmission of existing performance practices. Otherwise, interpretive solutions risk leading up a blind alley.

In this thesis I have shown that the potential space for interpretation based on symbols in a score is multifaceted and multidimensional, and that my method of expanding and exploring this space can generate new perspectives, new artistic experiences, and new musical connectivities. This constant variability is, in my opinion, the best way of enabling notated musical works both to survive and thrive in new contexts – regardless of when or where they were created, and of the composer's original artistic intentions.

Referenser

Litteratur

- Alessandri, Elena, "The Notion of Expression in Music Criticism", i *Expressiveness in music performance: Empirical approaches across styles and cultures*, ed. Dorottya Fabian, Renee Timmers, and Emery Schubert (Oxford: Oxford University Press, 2014), s. 22–33.
- Almqvist, Carl Jonas Love, "Om Enheten af Epism och Dramatism. En Aning om den poetiska Fugan", i C. J. L. Almqvist, *Samlade verk 2*, Tryckta verk 1814–1822, del II, red. Paula Henrikson (Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet, 2017), s. 251–255.
- Ander, Owe, "Svenska sinfoniförfattares karaktäristiska orkester-egendomligheter". *Aspekter på instrumentations-, orkestrerings- och satstekniken*, doktorsavhandling (Stockholms universitet, 2000).
- Assis, Paulo de, "Introduction", i *Experimental Affinities in Music*, ed. Paulo de Assis (Leuven: Paulo de Assis and Leuven University Press, 2015), s. 7–14.
- Assis, Paulo de, *Experiment versus Interpretation. Exploring New Paths in Music Performance for the 21st Century*, *Diabelli Machines*, 2016, <https://musicexperiment21.eu/contact/diabelli-machines/> (ur inspelad föreläsning, Orpheus Institute i Gent 10 november 2016) [hämtad 2021-02-27].
- Assis, Paulo de, "Introduction", i *Virtual Works–Actual Things: Essays in Musical Ontology*, ed. Paulo de Assis (Leuven: Leuven University Press, 2018), s. 9–18.
- Assis, Paulo de, "Virtual Works – Actual Things", i *Virtual Works – Actual Things: Essays in Musical Ontology*, ed. Paulo de Assis (Leuven: Leuven University Press, 2018), s. 19–44.
- Assis, Paulo de, *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research* (Leuven: Leuven University Press, 2018).
- Augustinus, *Bekännelser*, I översättning av Bengt Ellenberger (Skellefteå: Artos & Norma bokförlag, 2010 och 2020).
- Austbø, Håkon, Crispin, Darla, Howden Sjøvaag, Jonas, *The Reflective Musician: Interpretation as Co-creative Process*, Norwegian Artistic Research Programme 2014, <https://www.researchcatalogue.net/view/86413/86414> [hämtad 2017-10-07].
- Barad, Karen, "Posthumanist Performativity: Towards an Understanding of How Matter Comes to Matter", i *Signs*, vol 28, no. 3, *Gender and Science: New Issues* (Spring 2003), s. 801–831.
- Barrett, Richard, "From Experimentation to Construction", i *Artistic Experimentation in Music: An Anthology* (Leuven: Leuven University Press, 2014, s. 105–110).
- Barthes, Roland, "The Death of the Author" i *The Magazine in a Box 5+6*, Aspen (1967), <https://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/index.html> [hämtad 2020-06-06].
- Bengtsson, Ingmar, "Musikanalys och den uttrycksbärande rörelsen", i *Musik, oplevelse, analyse og formidling*, ed. Frede V. Nielsen and Orla Vinther (Egved: Edition Egtved, 1988), s. 97–170.

- Benson, Bruce Ellis, *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).
- Bono, Edward de, *The Use of Lateral Thinking* (London: Cape, 1967).
- Bono, Edward de, *Lateral Thinking* (New York: AMA, 1971).
- Bonds, Mark Evan, *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1991).
- Bornemark, Jonna, *Det omätbaras renässans. En uppgörelse med pedanternas världsherravälde* (Stockholm: Jonna Bornemark & Volante, 2018).
- Brown, Clive, *Classical & Romantic Performing Practice 1750–1900* (New York: Oxford Univ. Press, 1999).
- Bucht, Gunnar, *Rum – Rörelse – Tid – om musik som verklighet*, Skrifter från Musikvetenskapliga institutionen nr 14 (Stockholm: Stockholms universitet, 1999).
- Burkholder, J. Peter, "A Simple Model for Associative Musical Meaning", i *Approaches to Meaning in Music*, eds. Byron Almén and Edward Pearsall (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2006), s. 76–106.
- Busoni, Ferruccio, *Sketch of a New Esthetic of Music*, translated from the German by Dr. Th. Baker (New York: Schirmer, 1911).
- Campbell, Margaret, *The Great Violinists* (London: Robson Books, 1980/2004).
- Carlsson, Anders, "Handel och Bacchus eller Händel och Bach?": *Det borgerliga musiklivet och dess orkesterbildningar i köpmannastaden Göteborg under andra hälften av 1800-talet*, doktorsavhandling (Göteborg: Göteborgs universitet, 1996).
- Carlsson, Curt, *Musikaliska Konstföreningen 150 år. Några kapitel ur dess historia* (Stockholm: Musikaliska konstföreningen, 2009).
- Christensen, Inger, *Hemlighetstillståndet*, sv. övers. Anna Hultenheim (Tollarp: Ariel förlag, 2011).
- Christensson, Anna, "Att ta sig friheter med Brahms", i *Musikens frihet och begränsning. 16 variationer över ett tema*, red. Magnus Haglund (Göteborg: Bokförlaget Daidalos, 2012), s. 45–55.
- Clarke, Eric, "Empirical methods in the study of performance", i *Empirical Musicology: Aims, methods, prospects*, eds. E. Clarke and N. Cook (Oxford: Oxford University Press, 2004), s. 77–102.
- Coessens, Kathleen & Östersjö, Stefan, "Intuition, Hexis, and Resistance in Musical Experimentation", i *Artistic Experimentation in Music* (Leuven: Leuven University Press, 2014), s. 365–371.
- Cook, Nicholas, *A Guide to Musical Analysis* (Oxford: Oxford University Press, 1987/2009).
- Cook, Nicholas, "Between Process and Product: Music and/as Performance", i *MTO – a Journal of the Society for Music Theory*, vol. 7, no. 2 (April 2001), §1–31.
- Cook, Nicholas, *Beyond the Score. Music as Performance* (Oxford: Oxford University Press, 2013).
- Cook, Nicholas, "Performing Research: Some Institutional Perspectives", i *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, ed. Mine Dogantan-Dack (London: Routledge, 2015), s. 11–32.
- Czerny, Carl, *Recollections of my life* (i original *Erinnerungen aus meinem Leben*, 1842), transl. Ernest Sanders, i *The Musical Quarterly* 1956, vol. 42, no. 3, (1956).
- Dahlstedt, Palle, "Det som inte uttöms – sökandet efter det organiska i musikaliskt skapande.", i *Horisont. Tidskrift för litteratur och kultur*, nr 1 (2016), s. 17–22.

- Davies, David, "Locating the Performable Musical Work in Practice: A Non-Platonist Interpretation of the 'Classical Paradigm'", i *Virtual Works – Actual Things: Essays in Music Ontology*, ed. Paulo de Assis (Leuven: Leuven University Press, 2018), s. 45–64.
- Davies, Stephen, *Musical Works & Performances: A Philosophical Exploration* (Oxford: Clarendon Press, 2001, reprinted 2007).
- Dodd, Julian, "Musical Works: Ontology and Meta-Ontology", i *Philosophy Compass* 3/6, *Journal Compilation* vol. 3, issue 8 (2008), s. 1113–1134.
- Doğantan-Dack, Mine, "The Art of Research in Live Music Performance", *Music Performance Research*, vol. 5 (2012), s. 34–48.
- Doğantan-Dack, Mine, "Philosophical Reflections on Expressive Music Performance", i *Expressiveness in music performance: Empirical approaches across styles and cultures*, eds. Dorottya Fabian, Renee Timmers and Emery Schubert (Oxford: Oxford University Press, 2015), s. 3–21.
- Doğantan-Dack, Mine, "The Role of the Musical Instrument in Performance as Research: The Piano as a Research Tool", i *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*, ed. Mine Doğantan-Dack (London: Routledge, 2015), s. 169–202.
- Dowling Bruun, Ruth & Budman, Cathy L., "The Course and Prognosis of Tourette Syndrome", i *Neurologic Clinics of North America*, vol. 15, no. 2, 1997, s. 291–298.
- Draper, Paul & Emmerson, Stephen, "Remixing Modernism: Re-imaging the music of Berg, Schoenberg and Bartók in our time", i *Journal on the Art of Record Production*, Issue 5 (2011).
- Dymont, Christopher, *Conducting the Brahms Symphonies: From Brahms to Boult* (Woodbridge: The Boydell Press, 2016).
- Edin, Martin, "Cadenza Improvisation in Nineteenth-Century Solo Piano Music According to Czerny, Liszt and their Contemporaries", i *Beyond Notes: Improvisation in Western Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, ed. Rudolf Rasch, vol. 16 of the series *Speculum Musicae* (Brepols: Turnhout, 2011), s. 163–183.
- Eitan, Zohar, Timmers, Renee, & Adler, Mordechai, "Cross-modal correspondences and affect in a Schubert song", *Music and Shape*, eds. Daniel Leech-Wilkinson and Helen M. Prior (New York, NY: Oxford University Press, 2017), s. 58–86.
- Fabian, Dorottya, "Classical Sound Recordings and Live Performances: Artistic and Analytical Perspectives", i *Recorded Music: Philosophical and Critical Reflections*, edited by Mine Doğantan-Dack (London: Middlesex University Press, 2008), s. 232–260.
- Fabian, Dorottya, "Commercial Sound Recordings and Trends in Expressive Music Performance. Why should Experimental Researchers Pay Attention?", i *Expressiveness in music performance: Empirical approaches across styles and cultures*, ed. Dorottya Fabian, Renee Timmers, and Emery Schubert, (Oxford: Oxford University Press, 2014), s. 58–79.
- Figal, Günter, *Objectivity. The Hermeneutical and Philosophy*, translated by Theodore D. George (Albany: State University Press, 2010).
- Floros, Constantin, "Mahler: Symphonien Nr. 2 & 4", verkkommentarer till CD, *Deutsche Grammophon* (Wiener Philharmoniker och Chicago Symphony Orchestra Claudio Abbado, Frederica von Stade, Carol Neblett, Marilyn Horne, Chicago Symphony Chorus), Stereo 453 037–2, 1977 [No. 2] / 1984 [No. 4], Polydor International GmbH, Hamburg.

- Gadamer, Hans-Georg, *Konst som Spel, Symbol och Fest*, övers. Pehr Sällström (Ludvika: Dualis Förlag AB, 2013), tyska originalet: *Die Aktualität des Schönen – Kunst als Spiel, Symbol und Fest* (Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, 1977).
- Gillberg, Christopher, *Det hoppar och rycker i kroppen och själen. Om Tourettesyndromet och andra tillstånd hos barn, ungdomar och vuxna* (Stockholm: Studentlitteratur AB, 1999).
- Gilmore, Bob, "Five Maps of the Experimental World", i *Artistic Experimentation in Music: An Anthology*, ed. by Darla Crispin and Bob Gilmore (Leuven: Leuven University Press, 2014), s. 23–29.
- Godlovitch, Stan, *Musical Performance. A Philosophical Study* (London and New York: Routledge, 1998).
- Goehr, Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works* (Oxford: Oxford University Press, 1992/1997).
- Goehr, Lydia, "Explosive Experiments and the Fragility of the Experiment", i *Experimental Affinities in Music*, ed. Paulo de Assis (Leuven: Paulo de Assis and Leuven University Press, 2015), s. 15–41.
- Grosz, Elisabeth, *Chaos, Territory, Art – Deleuze and the Framing of the Earth* (New York: Columbia University Press, 2008).
- Hambraeus, Bengt, *Aspects of Twentieth Century Performance Practice. Memories and Reflections*, (Stockholm: Kungl. Musikaliska akademien, 1997).
- Hammarlund, Anders, "Kvintparalleller och själslivets kakofonier", i *Min tid ska komma. Gustav Mahler i tvärvetenskaplig belysning*, red. Ursula Geisler & Henrik Rosengren (Lund: Sekel Bokförlag 2011).
- Hedlund, Tom, "Wirsén – den framgångsrika förloraren", Under strecket-artikel i *Svenska Dagbladet* 29 maj 2010, <http://www.svd.se/wirsén--den-framgangsrike-forloraren> [hämtad 2020-03-27].
- Hedwall, Lennart, *Den svenska symfonin* (Stockholm: Almqvist & Wiksell Förlag AB, 1983).
- Hedwall, Lennart, *Tondiktaren Carl Jonas Love Almqvist. En musikalisk biografi* (Möklinta: Gidlund, 2014).
- Hedwall, Lennart, *På sångens vägnar. Om svenska sånger och romanser från Joseph Martin Kraus till Josef Eriksson samt några Tankar om sång*, Kungl. Musikaliska akademins skriftserie nr 143 (Skellefteå: Artos & Norma Bokförlag, 2018).
- Helmer, Axel, *Svensk solosång 1850–1890. I. En genrehistorisk studie* (Stockholm: Svenskt Musikhistoriskt arkiv, Almqvist & Wiksell, 1972).
- Holmquist, Åke, *Beethoven. Den användbara titanen* (Stockholm, Gidlunds förlag, 2021).
- Howat, Roy, "What do we perform?", i *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*, ed. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), s. 3–20.
- Hultqvist, Anders, *Beethovens femte Symfoni i nyuppsättning av Anders Hultqvist*, tonsättarens programförklaring i programbladet för konserten den 6 oktober 2011 i Göteborgs Konserthus med Göteborgs Symfoniker och dirigenten Andrew Manze.
- Hultqvist, Anders, "Var finns verket?", i *Musikens frihet och begränsning. 16 variationer över ett tema* (Göteborg: Bokförlaget Daidalos, 2012), s. 132.
- Hunter, Mary, "To Play as if from the Soul of the Composer. The Idea of the Performer in Early Romantic Aesthetics" i *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 58, Iss. 2 (2005), s. 357–398.
- Håkanson, Nils, *Dolda gudar. En bok om allt som inte går förlorat i en översättning* (Stockholm: Nirstedt/Litteratur, 2021), s. 188.
- Hägg, Göran, *Den svenska litteraturhistorien*, 1996 (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1999).

- Ingarden, Roman, *Ontology of the Work of Art*, translated by Raymond Meyer with John T. Goldthwait (Athens: Ohio University Press, 1989).
- Kania, Andrew, "Platonism vs. Nominalism in Contemporary Musical Ontology", i *Art and Abstract Objects*, ed. C. M. Uidhir (Oxford: Oxford University Press, 2013), s. 197–219.
- Kanno, Mieko, "As if the composer is dead", i *Mortality: Promoting the interdisciplinary study of death and dying*, vol. 17, issue 2 (2012), s. 170–181.
- Kanno, Mieko, "Prescriptive notation: Limits and challenges", *Contemporary Music Review*, 26:2 (2007), s. 231–254, <https://doi.org/10.1080/07494460701250890> [hämtad 2020-08-03].
- Kennaway, James, "From Sensibility to Pathology: The Origins of the Idea of Nervous Music around 1800", i *Journal of the History of the Medicine and Allied Sciences*, Volume 65, Number 3 (2010), s. 396–426.
- Kivy, Peter, *The fine art of repetition. Essays in the philosophy of music* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).
- Kivy, Peter, *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance* (Ithaka and London: Cornell University Press, 1995).
- Kleberg, Lars, Översättaren som skådespelare. *Essäer* (Stockholm: Dialoger, 2001).
- Kramer, Lawrence, *Interpreting Music* (Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press 2011).
- Kristensson Uggla, Bengt, *Gränspassager. Bildning i tolkningens tid* (Stockholm: Santéus förlag, 2012).
- Kristensson Uggla, Bengt, "Bildningsuniversitetets framtid – när samhället talar tillbaka", i *Konsten med universitetet* (Åbo: Åbo Akademi, 2018), s. 37–42.
- Kristensson Uggla, Bengt, *En strävan efter sanning. Vetenskapens teori och praktik* (Lund: Studentlitteratur, 2019), s. 45.
- Kronlund, Dag, "Musiken låten ljuda, mina vänner". *Musiken i talpjäserna på Kungliga teatern vid 1800-talets mitt*, doktorsavhandling (Stockholm: Stockholms universitet, Institutionen för Teater- och Filmvetenskap, 1989).
- Lager, Birgitta, "Ida Olena Teresia Falkman (g. Rabenius)", *Svenskt biografiskt lexikon*, urn:sbl:15107 [hämtad 2021-03-28].
- Larsson, Olle & Marklund, Andreas, *Svensk historia* (Lund: Historiska media, 2015).
- Leech-Wilkinson, Daniel, *Challenging Performance: Classical Music Performance Norms and How to Escape Them* (2020), 6.19 Conclusion: Why do we maintain these delusions? <https://challengingperformance.com/the-book/> [hämtad 2020-09-28].
- Lester, Joel, "Performance and analysis: interaction and interpretation", i *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*, ed. John Rink (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), s. 197–216.
- Lindal, Anna, "Ludwig van Beethoven, Kagel, Newman, Hultqvist och vår samtid", i *Sjutton Beethoven-variationer* (Stockholm: Atlantis, 2010)
- Linde, Ulf, *Fyra artiklar* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1965).
- Lützwow-Holm, Ole, "Mot ett konstmusikens utvidgade fält", i *Metod–Process–Redovisning. Artiklar och rapporter om den fortsatta utvecklingen av konstnärlig forskning*, Årsbok KF 2014 (Stockholm: Vetenskapsrådet, 2014), s. 139–147.
- Löndahl, Tomas, "Ludvig Norman 1831–85" (ett tonsättarporträtt), i *Musiken i Sverige. Vol. III, Den nationella identiteten 1810–1920*, red. Leif Jonsson och Martin Tegen (Stockholm: Bokförlaget T. Fischer & Co. och Kungl. Musikaliska akademien, 1992), s. 351–362.
- Löndahl, Tomas, "Makten att begära och tvånget att försaka. Tourettesyndromets betydelse för Ludvig Normans liv och verk", i *Svensk tidskrift för musikforskning*, vol. 85 (2003), s. 45–57.

- Mann, Tor, *Symfonier 1–8. Partituranalyser, redigerade av Siegfried Naumann*, Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 80 (Stockholm: Kungl. Musikaliska akademien, 1994).
- Mark, Peeter, "Norman, Fredrik Vilhelm Ludvig", *Svenskt Biografiskt Lexikon*, band 27, ed. Göran Nilzén (Stockholm: Norstedt, 1990–1991), s. 580–582.
- McCaleb, J. Murphy, *Embodied Knowledge in Ensemble Performance* (Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2014).
- Mercier Hugo & Sperber, Dan, *The Enigma of Reason. A New Theory of Human Understanding* (London: Harvard University Press 2017, Penguin Random House UK, 2018).
- Melander, Axel, *Harmoniska sällskapet i Stockholm 1820–1860*, filosofie kandidat-uppsats (Institutionen för musikvetenskap, Uppsala universitet 1947).
- Müller-Westermann, Iris, "Hilma af Klint i sin tid och vår", i *Hilma af Klint. Konsten att se det osynliga*, huvudredaktörer Kurt Almqvist & Louise Belfrage, översättning Margareta Eklöf (Stockholm: Bokförlaget Stolpe, 2020), s. 157–167.
- "Entropi", *Nationalencyklopedin* (NE) (Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker AB, 1991).
- Naumann, Siegfried, *OPUS 37. Studier för unga dirigenter och andra interpreteter*, Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 67 (Stockholm: Kungl. Musikaliska akademien, 1991).
- Nilson, Peter, "Tid som mänsklig företeelse", i artikeln om "Tid" i *Nationalencyklopedin* (NE) (Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker AB, 1995).
- Nussbaum, Martha C., *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).
- Oinas, Cecilia, 'Magic points' and evaded cadences. Analysis, performance, and their interaction in four opening piano trio movements of Felix Mendelssohn and Robert Schumann, doktorsavhandling (Helsinki: The Sibelian Academy of the University of the Arts, 2017).
- Palmborg, Stina, *Alice Tegnér* (Stockholm: Bokförlaget Natur och kultur, 1945).
- Pearsall, Edward & Almén, Byron, "The Divining Rod: On Imagination, Interpretation and Analysis", i *Approaches to Meaning in Music*, eds. Byron Almén and Edward Pearsall (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2006), s. 1–10.
- Persson, Mats, "Hôtel Imaginaire", i *Musikens frihet och begränsning. 16 variationer över ett tema*, red. Magnus Haglund (Göteborg: Bokförlaget Daidalos, 2012, s. 87–103).
- Peterson-Berger, Wilhelm, *Från utsiktstornet. Essayer om musik och annat* (Östersund: AB Wisénska Bokhandeln, 1951).
- Philip, Robert, *Early recordings and musical style. Changing tastes in instrumental performance 1900–1950* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992).
- Platon, *Staten*, i översättning av Jan Stolpe (Stockholm: Atlantis, 2003).
- Prior, Helen M., "Shape as understood by performing musicians", i *Music and Shape*, eds. Daniel Leech-Wilkinson & Helen M. Prior (New York, NY: Oxford University Press, 2017), s. 216–241.
- Raes, Godfried-Willem, "Experimental Art as Research", i, *Artistic Experimentation in Music: An Anthology*, ed. Darla Crispin-Bob Gilmore, Orpheus Institute (Leuven: Leuven University Press, 2014), s. 55–60.
- Rasmussen, Karl Aage, *Tillfälligheternas spel. Vägar till John Cage*. övers. fr. danska Bo Ejeby (Göteborg: Bo Ejeby Förlag, 2017), originalets titel: *Tilfældighedernes spil – veje til John Cage* (Copenhagen: Karl Aage Rasmussen & Gyldendal, 2012).
- Reese Willén, Anne, *I huvudstaden, musiklivets härd. Den strukturella omvandlingen av Stockholms offentliga konstmusikliv ca 1840–1890*, doktorsavhandling (Uppsala universitet 2014).

- Rink, John, "The (F)utility of Performance Analysis", i *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice, 2. Disciplinary and Methodological Issues*, ed. Mine Doğan-Dack (London: Routledge, 2015), s. 127–147.
- Rink, John, "The Work of the Performer", i *Virtual Works – Actual Things: Essays in Musical Ontology*, ed. Paulo de Assis (Leuven: Leuven University Press, 2018), s. 89–114.
- Robertson, Mary M. & Baron-Cohen, Simon, *Tourette Syndrome. The Facts* (Oxford: Oxford University Press, 1998).
- Rosen, Charles, *The Romantic Generation* (London: Fontana Press, An imprint of HarperCollins Publishers, 1996/1999).
- Rosen, Charles, *Music and Sentiment* (New Haven och London: Yale University Press, 2010).
- Rothstein, William, "Heinrich Schenker as an Interpreter of Beethoven's Piano Sonatas", i *19th-Century Music* vol. 8 no. 1 (1984), s. 3–28.
- Rumsey, Francis, "Faithful to His Master's Voice? Questions of Fidelity and Infidelity in Music Recording", i *Recorded Music: Philosophical and Critical Reflections*, ed. Mine Doğan-Dack (London: Middlesex University Press, 2008), s. 213–231.
- Så Cavalcante Schuback, Marcia, *Lovtal till intet. Essäer om filosofisk hermeneutik*, Logos Pathos, 1651–6761; 5 (Göteborg: Glänta, 2006).
- Sanner, Lars-Erik, *Ludvig Norman. Studier kring en svensk 1800-talsmusiker med särskild hänsyn till hans konsertverksamhet och ungdomskompositioner*, licentiatavhandling (Uppsala universitet 1955).
- Schechner, Richard, *Performance Theory* (New York: Routledge, 1998/2003).
- Schwarte, Ludger, "Experimentelle Ästhetik: Arbeit an den Grenzen des Sinns", i *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 57 (2) (2012), s. 185–195.
- Scott, Anna, *Romanticizing Brahms: Early Recordings and the Reconstruction of Brahmsian Identity*, doktorsavhandling (Leiden University 2014).
- Seeger, Charles, "Speech, Music, and Speech about Music", i *Studies in Musicology 1935–1975* (Berkeley & Los Angeles, California: University of California Press, 1977), s. 16–30.
- Sessions, Roger, *The Musical Experience of Composer, Performer, Listener* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1950).
- Spice, Nicholas, "Musikens fria spelrum", i *Musikens frihet och begränsning. 16 variationer över ett tema*, red. Magnus Haglund (Göteborg: Bokförlaget Daidalos, 2012), s. 31–44.
- Stravinskij, Igor, *Musikalisk poetik*, övers. från franskan av Disa Törngren (Stockholm: Bokförlaget Aldus/Bonniers, 1962), orig. *Poétique musicale* (Paris: J. B. Janin, 1950).
- Strömbeck, K. G. & Hofsten, Sune, produktion Klas Ralf, "Skrifter från Operan, nr 1", *Kungliga teatern, repertoar 1773–1973. Opera, operett, sångspel. Balett*, uppgifterna sammanställda av K. G. Strömbeck och Sune Hofsten, produktion Klas Ralf (Stockholm: Williamssons offsettryckeri, 1974).
- Sundberg, Johan, Lå, Filipa M. B. och Himonides, Evangelos, "Intonation and Expressivity. A Single Case Study of Classical Western Singing", *Journal of Voice*, Vol. 27, No. 3 (2013), s. 1–8.
- Swedenborg, Emanuel, *Om darrningar. Bewis at vårt lefwande wesende består merendels i små darrningar thet är Tremulationer (1718), Anatomie af vår aldräfnaste natur, wijsande att vårt rörliga och lefwande wäsande består uthi Contremiscentier (1720)*, inledning och kommentarer av David Dunér (Lund: Ellerströms förlag, 2007).

- Taruskin, Richard, *Text & Act. Essays on Music and Performance* (New York: Oxford University Press, 1995).
- Tegen, Martin & Jonsson, Leif, ”Musiken, kulturen och samhället – en översikt i decennier”, *Musiken i Sverige, Den nationella identiteten 1810–1920* (Stockholm: Bokförlaget T. Fischer & Co. och Kungl. Musikaliska akademien, 1992).
- Tin, Mikkel B., ”Making and the sense it makes”, i *Studies in Material Thinking, Vol. 9, Manifesto* (2013, 1), s. 1–5.
- Wallner, Bo, *Den svenska stråkkvartetten. Del I: Klassicism och romantik*, Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie nr 24 (Stockholm: Kungl. Musikaliska Akademien, 1979).
- Wallner, Bo, *Wilhelm Stenhammar och hans tid*, del 2 (Stockholm: Norstedts förlag, 1991).
- Vanhecke, Bart, ”Experimental Exploration and Expression of an Aesthetic Universe”, i *Artistic Experimentation in Music: An Anthology*, (Leuven: Leuven University Press, 2014), s. 91–104.
- Wedberg, Anders, *Filosofins historia, Nyare tiden till romantiken*, andra reviderade upplagan (Stockholm: Bonnier Fakta Bokförlag, 1985).
- Weiss, Peter, *Notisböcker 1971–75*, sv. övers. Ulrika Wallenström (Stockholm: Arbetarkultur, 1984).
- Verwimp, Ute, ”Albert Rubenson och Ludvig Norman. Två studerande vid Leipzigkonservatoriet och deras verksamhet som musikkritiker i Stockholm”, C-uppsats (Lunds universitet, 1999).
- Wijkmark, Henning, *Från nya elementarskolans ungdomstid. Festskrift vid skolans 100-årsjubileum* (Stockholm: P. A. Norstedt och söners förlag, 1928).
- Williamson, John. ”The Musical Artwork and its Materials in the Music and Aesthetics of Busoni”, i *The Musical Work: Reality or Invention?*, ed. Michael Talbot (Liverpool: Liverpool University Press, 2000), s. 187–204.
- Wimsatt, William Kurtz & Beardsley, Monroe, ”The Intentional Fallacy”, i *The verbal icon: studies in the meaning of poetry* (Lexington, Kentucky: The Noontday Press, 1954), s. 3–18.
- Wästberg, Per, ”Bokstavstroende”, *Expressen* 7 maj 2004 (uppdaterad 9 februari 2007), <https://www.expressen.se/kultur/bokstavstroende> [hämtad 2018-12-15].
- Zuckerkindl, Victor, *Sound and Symbol. Music and the External World* (New Jersey: Princeton University Press, 1956/1973).
- Östersjö, Stefan, *Listening to the Other* (Leuven: Leuven University Press, 2020).

Äldre tryckta källor

- Bagge, Julius, *Förteckning öfver Ludvig Normans Tonverk* (Stockholm: Julius Bagge, 1886).
- Baillot, Pierre Marie François de Sales (1771–1842), *L'art du violon* (Paris: au Dépôt Central de la Musique, 1835).
- Berwald, Franz. Brev till Jan van Boom den 28 juni 1856, *Franz Berwald. Die Dokumente seines Lebens*, herausgegeben von Erling Lomnäs, Hauptredakteur in Zusammenarbeit mit Ingmar Bengtsson und Nils Castegren (Kassel: Monumenta Musicae Sveciae, unter dem Protektorat von Kungliga Musikaliska Akademien, 1979).
- Bremer, Fredrika. Brev till Caroline Frumerie den 8 januari 1865, *Fredrika Bremers brev, samlade och utgivna av Klara Johanson och Ellen Kleman, del IV 1857–1865, med tillägg 1832–1865* (Stockholm: P. A. Norstedt & Söners Förlag, 1920).
- Dahlgren, Lotten, *Lyran. Interiörer från 1870- och 80-talets konstnärliga och litterära Stockholm* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1913).
- Edholm, Erik af, *Mot seklets slut. Svanna dagar. Ur Förste Hovmarskalken Erik af Edholms dagböcker. Tidsbilder från 1800-talet utgivna av hans son.*

- Upplevelser under Oskar II:s tid intill författarens död 1897*, utg.[av sonen] Erik af Edholm (Stockholm: P. A. Norstedts & Söners Förlag, 1948).
- Fayolle, François Joseph Marie, (1774–1852), *Paganini et Bériot, ou Avis aux Jeunes Artistes qui se destinent a Penseignement du violon*, (Paris: Legouest, 1831).
- Fryklund, Daniel. Brev från Ludvig Norman till olika adressater 1848–1874, "Några brev från Ludvig Norman", i *Svensk tidskrift för musikkforskning* 1920, häfte 2 (1920), s. 83–91.
- Fåhraeus, Olof Immanuel, *Skildringar ur det offentliga lifvet* (Stockholm: P. A. Norstedt & Söners Förlag, 1880).
- Geijer, Erik Gustaf. Brev till hans hustru den 26 februari 1841, *Erik Gustaf Geijers brev till hans hustru 1808–1846*, red. John Landquist (Stockholm: P. A. Norstedt & Söners Förlag, 1923).
- Glimstedt, Herman, "Ludvig Normans brev till Ludvig Josephson. Kompletterade med utdrag ur den senares självbiografi samt andra källor", i *Svensk tidskrift för musikkforskning* 1931, (1931), s. 130–155.
- Grieg, Edvard. Edvard Grieg, Brev till Ida och Ossian Åqvist den 26 januari 1873, i *Edvard Grieg. Brev i utvalg 1862–1907*, Bind II, red. Finn Benestad, (Oslo: Aschehoug, 1998).
- Grönstedt, Johan, *Hur man roade sig i Stockholm för femtio år sedan 1863* (Stockholm: Gullbergs förlag, 1913).
- Grönstedt, Johan, *Mina minnen, 1–2* (Stockholm: Stockholms Bokindustri Aktiebolag, 1918).
- Hedberg, Frans, "Ludvig Norman. Minnes-teckning", i *Svea* 1886 (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1885).
- Hedberg, Frans, *Gustaf III:s operahus och dess minnen. Några samlade blad* (Stockholm: Hugo Gebers Förlag, 1891), sid. 100.
- Hellander, Adolf, under pseudonymen "Den gamle skådespelaren", *Teateroriginal och typer från olika scener* (Stockholm: Gustaf Lindströms boktryckeri, 1900).
- Josephson, Jacob Axel, *Några momenter till en Karakteristik af den nyaste Musiken*, "Akademisk Afhandling för Philosophiska Graden" (Uppsala: Wahlström & Låstbom, 1842).
- Kinberg, Carl, "Mazérska Quartettsällskapet. Ett femtioårsminne 1849–99" (Stockholm: Mazérska quartettsällskapet, 1899), i *150 år med kammarmusik* (Stockholm: Mazérska quartettsällskapet i samarbete med Kungl. Musikaliska akademien, 1999), s. 1–36.
- Kjerulf, Halfdan. Dagboksanteckning våren 1850, i *Halfdan Kjerulf. Av hans efterlatte papper 1847–1868*, red. Wladimir Moe (Kristiania: Jacob Dybwads Forlag, 1918).
- Lagerbielke, Lina, *Svenska tonsättare under nittonde århundradet* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1908).
- Lindgren, Adolf, *Svenske Hofkapellmästare 1782–1882. Ett bidrag till Operahusets Hundraårsminne* (Stockholm: Centraltryckeriet, 1882).
- Lundqvist, Carl Fredrik, *Minnen och anteckningar, En blick tillbaka på mitt lif*, band 1–2 (Stockholm: Hugo Gebers förlag, 1908–9).
- Mankell, Carl Abraham, *Blickar i Musikens inre Helgedom. Ett bidrag till Tonkonstens Ästhetik* (Stockholm: C. A. Bagges förlag, 1849).
- Mankell, Abraham, *Sveriges tonkonst och melodiska national-dikt* (Stockholm: Johan Beckman, 1853).
- Mendelssohn, Felix. Brev till Marc André Souchay, 15 oktober 1842, i *Felix Mendelssohn im Spiegel eigener Aussagen und zeitgenössischer Dokumente*, red. Willi Reich (Zürich: Manesse verlag, 1970).
- Morales, Olallo & Norlind, Tobias, *Kungl. Musikaliska akademien 1771–1921. Minnesskrift* (Stockholm: Bröderna Lagerström Boktryckare, 1921).

- Norman, Ludvig. Brev från Norman till Adolf Fredrik Lindblad daterat den 15 augusti 1848, i *Bref till Adolf Fredrik Lindblad från Mendelssohn, Dohrn, Almqvist, Atterbom, Geijer, Fredrika Bremer, C. W. Böttiger och andra*, utan uppgift om utgivarens namn (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1913).
- Norman, Ludvig. Brev från Ludvig Norman till Carl David af Wirsén den 27 januari 1879, i Fredrik Vetterlund, "Ett okänt brev. Ludvig Norman och Carl David af Wirsén, tonsättaren och skalden som funno varandra", i *Dagens Nyheter* 6/11 1932, bilaga, s. 31.
- Norman-Neruda, Louis & Norman-Neruda, May, *The Climbs of Norman-Neruda. Edited, and with an account of his last climb, by M. Norman-Neruda* (London: T. Fischer Unwin, 1899).
- Oscar Fredrik, Hertig af Östergötland, "Vid sekularfesten 1871, 2, den 9 december", i *Högtidstal hållna i Kongl. Musikaliska Akademien under ett nioårigt presidium*, utg. Frithiof Cronhamn (Stockholm: C. Suneson, 1885).
- Randel, Andreas. Brev från Randel den 28 juli 1847, "Ett bref från Andreas Randel", citerat i *Personhistorisk tidskrift* 1917, red. Carl Magnus Stenbock (Stockholm: Personhistoriska Samfundet, 1918).
- Schumann, Robert. Hans Hollander, "Ein Brief R. Schumanns an den schwedischen Musiker L. Norman", 7 juni 1850, i *Neue Zeitschrift für Musik* nr 6–7 (1960), s. 187.
- Smetana, Bedřich. Brev till hustrun Betti från den 11–12 april 1861, "Af Smetanas breve og dagbøger i udvalg og oversættelse ved C. Hovgaard Jacobsen, i *Hasselbachs Kultur-bibliotek, Bind CLIV*, red. Jacob Paludan (Köpenhamn: Steen Hasselbalchs Forlag, 1956).
- Stenhammar, Fredrika, Brev från Fredrika Stenhammar till sin syster Elfrida Andrée den 7 april 1879, i *Brev*, utgivna av Elsa Stenhammar (Uppsala: Gebers, 1958).
- Strindberg, August, Brev till Ola Hansson daterat Holte den 22 mars 1889, i *Strindbergssällskapets skrifter, August Strindbergs brev, 7, Februari 1888–december 1889*, utgivna av Torsten Eklund (Stockholm: Strindbergssällskapet, 1961).
- Wennerberg, Gunnar. Dagboksanteckning från den 11 november 1851, citerad i *Gunnar Wennerberg, Bref och minnen*, andra delen, samlade och sammanställda av Signe Taube, född Wennerberg (Stockholm: Hugo Gebers förlag), 1914.
- Wennerberg, Gunnar, "Några ord om musiken i Tyskland och Italien", artikelserie i *Ny Tidning för Musik* 1853 (1853), nr 14–20, 22–23, 25–27.
- Wirsén, Carl David af, Brev från Carl David af Wirsén till tonsättaren Vilhelm Svedbom (1843–1904) den 13 november 1878, i Dahlgren, Lotten, *Lyran. Interiörer från 1870- och 80-talets konstnärliga och litterära Stockholm* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1913).
- Wulff, Fredrik, "Hågkomster från Lunds högre musikliv 1866–1901", i *Under Lundagårds kronor. En minneskrans vid tvåhundraåriga festens af gamla studenter* (Lund: Gleerupska universitetsbokhandeln, 1918).

Osignerade artiklar, recensioner och annonser

- Annons för konserten den 31 mars 1846 införd i *Aftonbladet* den 28 mars 1846, s. 1.
- Annons för konserten den 1 mars 1853 införd i *Aftonbladet* den 28 februari 1853, s. 1.
- Annons för konserten den 1 mars 1853 införd i *Post- Och Inrikes Tidningar* den 1 mars 1853, s. 4.

- Osignerad recension, "Hr Königslöws konsert", *Post- Och Inrikes Tidningar* den 2 mars 1853, s. 2.
- Osignerad recension, "Musik", *Aftonbladet* den 3 mars 1853, s. 2-3.
- Osignerad recension, "Herr Ludvig Normans Concert", *Ny Tidning för Musik* nr 20, 13 maj 1854, s. 157-158.
- Osignerad recension, "Musik", *Aftonbladet*, 7 januari 1873, s. 3.
- Osignerad artikel, "Hans von Bülow", *Svensk Musiktidning* nr 9, 1 maj 1882, s. 65-66.
- Osignerad artikel, "Från in- och utlandet", *Svensk Musiktidning* nr 18, 15 november 1884, s. 142-143.
- Osignerad artikel, "Ludvig Norman †", *Nya Dagligt Allehanda* 28 mars 1885, s. 3.
- Osignerad artikel, "Ludvig Norman †", *Budkapten*, 3 april 1885, s. 1.
- Osignerad artikel, "Normans Begravelse", *Nordisk Musik-Tidende* nr 4, 1885, s. 57-58.
- Osignerad artikel, "Från Scenen och Konsertsalen", *Svensk Musiktidning* nr 5, 1 mars 1887, s. 38.
- Osignerad artikel, "Joseph Joachim", *Svensk Musiktidning Nordiskt Musikblad*, nr 12, 2 september 1907, s. 89-90.
- Osignerad artikel [Lindgren, Adolf], "Ludvig Norman 1831-1885", i *Svensk Musiktidning* nr 6, 1910, s. 41-43.
- Signerade artiklar och recensioner**
- Almqvist, Carl Jonas Love, "Fria fantasier för pianoforte af C. J. L. Almqvist. Häft. I-VII", *Aftonbladet* 4/9 1847, s. 2.
- Berwald, Franz, "Några reflexioner öfver nutidens unga kompositörer", *Aftonbladet* 28/7 1845, s. 3.
- Bülow, Hans von, "Ur Bülow's resebref", ingen uppgift om översättare, *Svensk Musiktidning* nr 11 (1 juni 1882), s. 83-85.
- Glimstedt, Herman, "Ludvig Norman. Den svenska operascenens kapellmästare, IX", i *De kungliga teatrarnas program*, Operan (1933), s. 19-26.
- Signaturen H., "Ludvig Norman", *Svensk Musiktidning* nr 7 (1 april 1885), s. 49-50.
- Josephson, Jacob Axel, recension av "Fantasistycken för Pianoforte komponerade och Ivar Hallström tillagnade af Ludv. Norman op. 5", *Ny Tidning för Musik*, nr 1 & 2 (april 1853), s. 6-11.
- Signaturen J. A. J. [Josephson, Jacob Axel], "Ludvig Norman", *Teater och Musik* nr 8 (7 oktober 1876), s. 58-59.
- Signaturen A. L. [Lindgren, Adolf], "Ludvig Norman.", *Nordisk Musik-Tidende*, No. 2 (februari 1880), s. 25-28.
- Signaturen A. L. [Lindgren, Adolf], "Ludvig Norman.", *Nordisk Musik-Tidende* nr 4 (april 1885), s. 56-57.
- Signaturen L [förmodligen Wilhelm von Lümann], ingen rubrik, *Carlskrona Weckoblad* (25 augusti 1847), s. 2.
- Signaturen C. L., "Från Stockholms synkrets", *Dagens Nyheter* 31 mars 1885, s. 2.
- Signaturen O. M-s [Morales, Olallo], "Ludvig Norman. Ett 25-årsminne.", *Dagens Nyheter* 7 mars 1910, s. 11.
- Signaturen A. M., "Musik", *Svenska tidningen*, recension den 5 mars 1853 (aftonupplagan), s. 4.
- Norman, Ludvig, "Några anmärkingar rörande offentlig musik i Stockholm", *Ny Tidning för Musik*, nr 3 (april 1853), s. 3-5.
- Redaktionen, "Till våra läsare", *Tidning för theater och musik* nr 13, 22 juni 1859 (1859), s. 1.
- Signaturen L. N. [Norman, Ludvig], "Från musikpressen", *Tidning för theater och musik* nr 1, 5 januari 1859 (1859), s. 2.
- Signaturen L. N. [Norman, Ludvig], "Lyriska scenen", *Tidning för theater och musik* nr 2, 19 januari 1859 (1859), s. 3.
- Signaturen L. N. [Norman, Ludvig], "Franz Berwalds kammarmusik-verk", *Tidning för theater och musik* nr 7, 30 mars 1859 (1859), s. 2-3.

- Signaturen L. N. [Norman, Ludvig], "Franz Berwalds kammarmusik-verk", *Tidning för theater och musik* nr 8, 13 april 1859 (1859), s. 3.
- Signaturen L. N. [Norman, Ludvig], "Franz Berwalds kammarmusik-verk", *Tidning för theater och musik* nr 10, 11 maj 1859 (1859), s. 3.
- Norman Ludvig, "Franz Berwald. Biografisk skizz af L. N.", *Svensk Musiktidning* nr 17 (1 september 1881), s. 133–135.
- Norman, Ludvig, *Musikaliska uppsatser och kritiker (1880–1885)*, (Stockholm: Julius Bagge, 1888).
- Signaturen C. R. N. [Nyblom, Carl Rupert], "Ludvig Norman", *Ny Illustrerad Tidning* nr 15 (11 april 1885), s. 121–122.
- Rangström, Ture, "Ludvig Norman. Till 100-årsminnet.", *De kungliga teaternas program, Operan* (1931), s. 31–32.
- Signaturen A. R. [Rubenson Albert], "Den inhemska tonkonsten och diletantismen. III", *Tidning för theater och musik* nr 4, 16 februari 1859 (1859), s. 1–2.
- Signaturen A. R. [Rubenson, Albert], "Musikalisk Konstförening", *Tidning för theater och musik* nr 9, 27 april 1859 (1859), s. 1–2.
- Saint-Saëns, Camille, "Om musiken", *Necken. Svensk Musiktidning*, nr 17 (1 september 1880), sid. 111, svensk osignerad översättning av artikeln "Causerie Musicale" i *La Nouvelle Revue* (november 1879), s. 111–112.
- Schumann, Robert, "Neue Bahnen", i *Neue Zeitschrift für Musik* 28 oktober 1853, s. 185–186.
- Signaturen B. S. [Berna Schück], "Ludvig Norman. Några anteckningar till 25-årsminnet", i *Hvar 8 dag*, No. 44 (31 juli 1910), s. 690–691.
- Signaturen -s -n, "Wilhelmina Schück", *Idun. Praktisk veckotidning för kvinnan och hemmet*, den 24 juli 1896, s. 233–234.
- Signaturen P.-B. [Wilhelm Peterson-Berger], "Aulinska kvartettens kammarmusiksoaré", *Dagens Nyheter* 16 februari 1900, s. 2.
- Signaturen -t- [Peterson-Berger, Wilhelm], "Ludvig Normans kompositioner", i *Dagens Nyheter* 17 februari 1900, s. 2.
- Signaturen -u- [Bauck, Carl Wilhelm], "Soirén till förmån för den 14-årige L. Norman", konsertrecension i *Aftonbladet* 6 april 1846, s. 3.
- Signaturen -u- [Bauck, Carl Wilhelm], "Professor Léonards och fru Léonard de Mendis andra konsert", *Aftonbladet* 27 maj 1851, s. 2.
- Watt, Robert, "Wilhelmina Nerudas barndomshem", *Aftonbladet* 24 augusti 1865, s. 3, från danska *Dagbladets* följetong "En konstnerindes Födeby", utan uppgift om översättare.

Lexika

- "Harmoniska sällskapet", *Nordisk familjebok*, andra upplagan (1909), <http://runeberg.org/nfbj/0793.html> [hämtad 2020-02-02].
- Libby, Dennis, "Improvisation", §1:4, "Western art music, After 1800", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume Nine, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers Limited, 1995).
- Norlind, Tobias, *Svensk musikhistoria*, andra tillökade och illustrerade upplagan (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1918).
- Norlind, Tobias, *Allmänt musiklexikon*, andra omarbetade upplagan (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1928).

Äldre oträckta källor

Brev och anteckningar, Stockholm:

- Utan uppgift om författare, "Några ord om Komposition, uppsnappade vid L. Normans lektioner å Musikaliska Akademien åren 1859–60", *Handskrifter* 295:8, *Andrée-Stenhammarmappen* Statens Musikbibliotek, Stockholm.

- Elmblad, Johannes. Brev från Johannes Elmblad till Richard Andersson daterat Berlin den 3 december 1875, Richard Anderssons samling, R. A-n 24:1200, Statens musik- och teaterbibliotek, Stockholm.
- Elmblad, Johannes. Brevkort från Johannes Elmblad till Richard Andersson, Berlin 4 juni 1880, Richard Anderssons samling, R. A-n, 4:136, Statens Musik- och teaterbibliotek, Stockholm.
- Feilitzen Lotten von. Brev från Lotten von Feilitzen till Malla Grandinson daterat 15 april 1883, Brev till Malla Grandinson, f. Lindblad från Lotten von Feilitzen 1862–1906, L 48:12, Kungliga biblioteket, Stockholm
- Josephson Jacob Axel. Brev från Jacob Axel Josephson till sin bror Ludvig, u.å., Autografsamlingen, Ep. J. 5, Kungliga biblioteket, Stockholm.
- Josephson, Ludvig, ”Ideal och verklighet. Memoirer och Verklighet. Hvad jag upplefvat från barndomen och under Min Fyratioåriga Teaterverksamhet jemte anteckningar om mina resor i Sverige och främmande länder”, handskrivet koncept, band 1–15, u.å., Handskrifter, Biogr. Sv. I. j. 7:1–15, Kungliga biblioteket, Stockholm.
- Lindblad, Adolf Fredrik. Brev från Adolf Fredrik Lindblad till Lotten von Feilitzen daterat den 2 november 1860, L 49:25, Kungliga biblioteket Stockholm.
- Netzel, Laura. Brev från Laura Netzel till Elfrida Andrée, 4 mars 1885, Andrée-Stenhammarsamlingen, Statens Musik- och teaterbibliotek, Stockholm.
- Norman, Ludvig. Brev från Ludvig Norman till Mademoiselle Aurore Örnberg, Leipzig 21 maj 1848, Daniel Fryklunds autografsamling, Statens Musik- och teaterbibliotek, Stockholm, även i Daniel Fryklund m.fl., ”Några brev från Ludvig Norman”, *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 1920, häfte 2 (1920), s. 83–91.
- Norman, Ludvig. Brev från Ludvig Norman till Ludvig Josephson den 29 augusti 1848, Kungliga biblioteket, Stockholm, även i Herman Glimstedt, ”Ludvig Normans brev till Ludvig Josephson”, *Svensk Tidskrift för Musikforskning*, 1931, sid. 130–155, samt i Ludvig Josephson, ”Ideal och verklighet”, u.å., band 1, s. 82.
- Norman, Ludvig. Brev från Ludvig Norman till Ludvig Josephson den 14 maj 1849, Kungliga biblioteket, Stockholm, även i ”Ludvig Normans brev till Ludvig Josephson”, *Svensk Tidskrift för Musikforskning*, 1931, sid. 130–155.
- Norman, Ludvig. Brev från Ludvig Norman till Axel Bergström daterat den 8 april 1850, Autografsamlingen, Kungliga biblioteket, Stockholm.
- Norman, Ludvig. Brev från Ludvig Norman till Axel Bergström daterat den 1 juli 1850, Autografsamlingen, Kungliga biblioteket, Stockholm.
- Norman, Ludvig. Brev från Ludvig Norman till Axel Bergström daterat den 24 juli 1850, Autografsamlingen, Kungliga biblioteket, Stockholm.
- Norman, Ludvig. Brev från Ludvig Norman till Abraham Hirsch daterat den 28 september 1850, Lovéns autografsamling, Musik- och teaterbiblioteket, Stockholm.
- Norman, Ludvig. Brev från Ludvig Norman till Abraham Hirsch, daterat Leipzig den 29 september 1850, Lovéns autografsamling, Statens Musik- och teaterbibliotek, Stockholm, även i *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 1920, häfte 2 (1920), s. 83–91.
- Norman, Ludvig. Brev från Ludvig Norman till Axel Bergström daterat den 19 oktober 1850, Autografsamlingen, Kungliga biblioteket, Stockholm.
- Norman, Ludvig. Brev från Ludvig Norman till Axel Bergström, daterat den 4 augusti 1851, Autografsamlingen, Kungliga biblioteket, Stockholm.

- Norman, Ludvig. Brev från Ludvig Norman till Ludvig Josephson daterat den 27 maj 1852, i L. Josephson u.å., band 1 B, sid. 6., se även Autografsamlingen, Ep. J 5:8, Kungliga biblioteket, Stockholm.
- Norman, Ludvig. Brev från Ludvig Norman till August Söderman den 13 januari 1856, Sö 6:218, Statens Musikbibliotek, Stockholm.
- Norman, Ludvig. Brev från Ludvig Norman till J. A. Josephson daterat den 24 november 1859, Z 205 f:5, Handskriftsavdelningen, Uppsala universitetsbibliotek.
- Norman, Ludvig. Brev från Ludvig Norman till J. A. Josephson daterat den 22 februari 1866, Z 205 f:5, Handskriftsavdelningen, Uppsala universitetsbibliotek.
- Norman, Ludvig. Brev från Ludvig Norman till Elfrida Andrée daterat den 9 september 1868, Andrée-Stenhammarsamlingen, Brev till Elfrida Andrée, Statens musik- och teaterbibliotek, Stockholm.
- Norman, Ludvig. Brev från Ludvig Norman till Erik af Edholm den 24 maj 1870, af Edholms samling, E:7, Stockholms Stadsarkiv.
- Norman, Ludvig. Brev från Ludvig Norman till August Söderman daterat 18 oktober 1870, Handskrifter, Brev Sö 6:222, Statens Musik- och teaterbibliotek, Stockholm.
- Norman, Ludvig. Brev från Ludvig Norman till Herman Thunman den 2 december 1870, Musikmuseet, Stockholm.
- Norman, Ludvig. Brev från Ludvig Norman till Fredrika Stenhammar den 20 oktober 1874, manuskript, Statens Musikbibliotek, Stockholm.
- Norman, Ludvig. Brev från Ludvig Norman till Carl David af Wirsén, daterat den 27 januari 1879, Ep. S. 1, L. 36:1, Kungliga biblioteket, Stockholm.
- Norman, Adolf. Brev från Ludvig Norman till Elfrida Andrée daterat den 15 mars 1880, Andrée-Stenhammarsamlingen, Statens Musikbibliotek, Stockholm.
- Norman, Ludvig. Brev från Ludvig Norman till Anders Willman den 26 december 1883, Wi 17:731, Statens Musikbibliotek, Stockholm.
- Norman, Ludvig. Brev från Ludvig Norman till Elfrida Andrée den 3 januari 1884, Statens Musikbibliotek, Stockholm.
- Norman, Ludvig. Brev från Ludvig Norman till Julius Bagge den 11 juni 1884, Statens Musikbibliotek, Stockholm.
- Norman, Ludvig. Brev från Ludvig Norman till Julius Bagge daterat Warberg den 20 juni 1884, Brev, A 41:38, Statens Musikbibliotek, Stockholm.
- Norman, Ludvig. Brev från Ludvig Norman till August Söderman, u.å., manuskript, Statens Musikbibliotek, Stockholm.
- Norman, Ludvig. Brev från Ludvig Norman till Anders Willman, u.å., manuskript, Wi 17:724, Statens Musikbibliotek, Stockholm.
- Brev, Uppsala:**
- Josephson, Ludvig. Brev från Ludvig Josephson till Jacob Axel Josephson daterat den 9 december 1861, Handskriftsavdelningen, Z 205 f:4, Uppsala universitetsbibliotek.
- Norman, Ludvig. Brev från Ludvig Norman till Jacob Axel Josephson, 21 maj u.å. [förmodligen 1848], Handskriftsavdelningen, Z 205 f:5, Uppsala universitetsbibliotek.
- Norman, Ludvig. Brev från Ludvig Norman till Jacob Axel Josephson daterat 7 december 1848, Handskriftsavdelningen, Z 205 f:5, Uppsala universitetsbibliotek.
- Norman, Ludvig. Brev från Norman till Jacob Axel Josephson, daterat den 22 februari 1866, Handskriftsavdelningen, Z 205 f:5, Uppsala universitetsbibliotek.
- Norman, Ludvig. Brev från Ludvig Norman till Jacob Axel Josephson 25 mars 1876, Handskriftsavdelningen, Z 205 f:5, Uppsala universitetsbibliotek.

Norman, Ludvig. Brev från Ludvig Norman till Jacob Axel Josephson, u.å., Handskriftsavdelningen, Z 205 f:5, Uppsala universitetsbibliotek.

Brev, Bergen:

Norman, Ludvig. Brev från Norman till Edvard Grieg den 26 april 1875, Det offentlige Bibliotek, Bergen.

Dokument i arkiv och bibliotek, Stockholm:

Harmoniska sällskapet, ”Harmoniska sällskapet”, Topografiska avdelningen, Stockholm, Program 1846–1877, 1898, Historik (en kapsel), Musikmuseet, numera Statens Musik- och teaterbibliotek.

Harmoniska sällskapet, Kungl. Musikaliska akademiens handlingar 1866, Statens musik- och teaterbibliotek

Hovförsamlingens församlingsbok 1863–1870, A II a:4, Stadsarkivet, Stockholm.

Kongl. Hof-församlingens Död- och Begravningsbok år 1875–1894, F:4, Stadsarkivet, Stockholm.

Kungl. Operans repertoararkiv, <https://arkivet.operan.se/repertoar> [hämtat 21-08-25].

Musikaliska konstföreningen, bilaga (autograf) till Musikaliska Konstföreningens protokoll från den 31 augusti 1870, Riksarkivet, Musikaliska Konstföreningen, A1:1–3 K.

Musikföreningen, ”Arkivet efter Musikföreningen i Stockholm”, Stadgar, div. program mm (en kapsel), Musikmuseet, numera Statens Musik- och teaterbibliotek.

Norman, Ludvig. Kungl. Musikaliska akademiens sammankomstprotokoll den 28 februari 1857, punkt 2

Stockholms Rådhusrätt, Johan Normans konkursansökan inlämnad den 7 juni 1837, Stadsarkivet Stockholm.

Stockholms Rådhusrätt, 1885 års bouppteckningar, Stadsarkivet, Stockholm, E II a 1:2:690.

Storkyrkoförsamlingens död- och begravningsbok band 6, sid. 109, Mikrofiche F I., Stadsarkivet Stockholm

Valentin, Karl, ”Biografi över Ludvig Norman”, olika handskrivna utkast på lösa lappar 1916, Kungliga biblioteket, Karl Valentins familjearkiv L 112:8 b 3.

Dokument i arkiv och bibliotek, Leipzig:

Norman, Ludvig, *Lehrer-Zeugniss* für Ludvig Norman, Conservatorium der Musik zu Leipzig, aufgenommen in das Conservatorium am 11 Mai 1848, abgegangen am Michael 1850, Inscript. No 222.

Norman, Ludvig, *Prüfungsprotokolle*, 3te Prüfung Donnerstag d. 28 Sept 1848, Nachmittag, Bestand A, II. 1/1, Blatt 63 v, Bibliothek, Hochschule für Musik und Theater ”Felix Mendelssohn Bartholdy”, Leipzig.

Norman, Ludvig, *Prüfungsprotokolle*, Prüfung Donnerstag d. 28 Sept 1848, Bestand A, II. 1/1, Blatt 64 r, Bibliothek, Hochschule für Musik und Theater ”Felix Mendelssohn Bartholdy”, Leipzig.

Musikalier

Beethoven, Ludwig van, Pianosonat i e-moll op. 90, komponerad 1814, nach Eigenschriften und Originalausgaben herausgegeben von B. A. Wallner, G., (München, Duisburg: Henle Verlag, ©1953).

Beethoven, Ludwig van, Pianosonat i A-dur op. 101, komponerad 1816, nach Eigenschriften und Originalausgaben herausgegeben von B. A. Wallner, (München, Duisburg: G. Henle Verlag, ©1953).

Beethoven, Ludwig van, Pianosonat i Ass-dur op. 110, komponerad 1821, nach Eigenschriften und Originalausgaben herausgegeben von B. A. Wallner, (München, Duisburg: G. Henle Verlag, ©1953).

- Norman, Ludvig, Stråkkvartett i E-dur, 1855,
*Quartett för två Violiner, Altviol och
Violoncell* op. 20, Till August Lennmark
(Stockholm: Julius Bagge, 1882).
- Norman, Ludvig, Pianotrio nr 2 h-moll
op. 38, 1871–1872, *Trio N:o 2
H Moll, komponerad och vännen
Albert Rubenson tillägnad af Ludvig
Norman* (Stockholm: Musikaliska
konstföreningen, 1911).
- Norman, Ludvig, Symfoni nr 2 Ess-dur op.
40, 1871, kritisk utgåva av Philipp
von Steinaecker, *Levande Musikarv*
(Stockholm: Kungl. Musikaliska
akademien 2020).
- Norman, Ludvig, ”Månestrålar”, autograf i
Sånger till dikter av C- D. Wirsén, op.
49, häfte 1, 1878, Statens musik- och
teaterbibliotek, C. Lovéns donation
1913, band IV, nr 49.
- Norman, Ludvig, ”Månestrålar”, i *12 sånger
till Dikter af C. D. Wirsén komponerade
för en röst och piano af Ludvig Norman*,
op. 49 (Stockholm: Huss & Beer, 1878).
- Norman, Ludvig, ”Månestrålar” (Stockholm:
Elkan & Schildknecht, 1894).
- Norman, Ludvig, ”Månestrålar”, i *Svenska
romanser* (Stockholm: Gehrmans förlag,
2014), s. 164–167.

Film

- Dyrschka, Halina (regissör), *Beyond the
visible* (Berlin: Ambrosia Film, 2019).

Personregister

- Adler, Mordechai 368, 369
 af Klint, Hilma 401
 Albinoni, Tomaso 30
 Alessandri, Elena 66
 Alkan, Charles-Valentin 15
 Almén, Byron 89
 Almqvist, Carl Jonas Love 100–102,
 168–169
 Ander, Owe 34, 118
 Andersson, Richard 184, 192
 André, Elfrida 128, 141–142, 161, 176,
 184–185, 189
 Arlberg, Fritz 137, 158
 Assis, Paulo de 3, 8–10, 12–13, 21–22,
 27–28, 37, 59, 61, 74–75, 99, 203, 353,
 389, 397, 400, 417, 418, 422, 424
 Auber, François 157
 Augustinus 93
 Aulin, Valborg 141
 Austbø, Håkon 30
 Bach, Johann Sebastian 128, 150, 352
 Bagge, Julius 104, 114, 174, 176, 183,
 204–208, 238, 245, 253–254
 Baillot, Pierre 67
 Barad, Karen 73–74
 Bargiel, Woldemar 112, 114
 Baron-Cohen, Simon 184
 Barrett, Richard 25–26, 392
 Barthes, Roland 64
 Bartók, Béla 1, 30, 380
 Bauck, Carl Wilhelm 105–106, 121
 Beardsley, Monroe 64
 van Beethoven, Ludwig 9, 28, 30–31, 39,
 67, 106, 109, 114, 125, 130, 135, 149–
 150, 167, 171, 207, 240, 352–354, 427
 Bellini, Vincenzo 167
 Bengtsson, Ingmar 28, 155
 Benson, Bruce Ellis 21, 38, 49–50
 Berens 156
 Berg, Alban 376, 380
 Bergström, Axel 107–108, 111, 113–114,
 117–118, 121, 152–154, 204
 Berwald, Franz 111, 125, 147, 152, 154–
 155, 172–173
 Bizet, Georges 157
 Boccioni, Umberto 401
 Boethius, Anicius Manlius Severinus 81
 Bohr, Niels 73
 Bonds, Mark Evan 152
 Bono, Edward de 86
 Boom, Jan (Johan) van 107, 155
 Bornemark, Jonna 91
 Brahms, Johannes 2, 4, 22–23, 30, 93, 114,
 146, 161, 240–241, 361
 Braunerhjelm, Carl Gustaf 107, 110–111
 Bremer, Fredrika 140
 Brown, Clive 240
 Bucht, Gunnar 80–81, 83
 Budman, Cathy L. 181
 Burkholder, J. Peter 89
 Busoni, Ferruccio 19, 50, 71, 418
 Bülow, Hans von 135, 142
 Cage, John 31, 94–95
 Campbell, Margaret 142
 Carlsson, Anders xiii, 126
 Carlsson, Curt 139
 Carl XV 131, 141
 Chopin, Frédéric 4, 30, 120, 155
 Christensen, Inger 88
 Christensson, Anna 2
 Clarke, Eric 47
 Coessens, Kathleen 26–27, 391–392, 401
 Cook, Nicholas 21, 29, 38–39, 48–49,
 71–72
 Copland, Aaron 38, 52
 Crispin, Darla 30
 Cronhamn, Frithiof 135
 Cronhamn, Johan Peter 127
 Cusanus, Nicolaus 91, 390, 401, 423
 Czerny, Carl 109, 374

- Dahlgren, Lotten 133, 135, 243
 Dahlstedt, Palle 79, 400
 Dante Alighieri 87
 Davies, David 37, 76
 Davies, Stephen 18–19, 40–41, 58, 421
 Deleuze, Gilles 81
 Delibes, Léo 157
 Dente, Joseph 132
 Dodd, Julian 19, 41–42, 58, 421
 Doğantan-Dack, Mine 32, 48, 89
 Dowling Bruun, Ruth 181
 Draper, Paul 380
 Dunér, David 401–402
 Dyrshcka, Halina 3
 Edholm, Erik af 132, 135, 144, 161, 191
 Edin, Martin 374
 Eitan, Zohar 368–369
 Elmblad, Johannes 184, 192
 Emmerson, Stephen 380
 Engström, Nils Ferdinand 100
 Fabian, Dorotya 57, 73
 Fayolle, François 67
 Feilitzen, Lotten von 127, 163
 Figal, Günter 20, 44–45, 58, 421
 Fischer, Ernst Peter xiii, 3
 Floros, Constantin 94
 Flotow, Friedrich von 160
 Foroni, Jacopo 118, 130, 190
 Fredrik av Danmark (kronprins) 146
 Fryklund, Daniel 35
 Fundin, Wilhelmina 106
 Fåhraeus, Olof Immanuel 187
 Gadamer, Hans-Georg 20, 43–44, 58, 63,
 68–69, 92, 95, 421
 Gade, Niels Wilhelm 108, 139
 Geijer, Erik Gustaf 101–102
 Gillberg, Christopher 180–182, 185–186,
 189
 Gilmore, Bob 25
 Glimstedt, Herman 35, 103, 117, 161
 Gnosselius, Wilhelm 131
 Godlovitch, Stan 20, 47–49
 Goehr, Lydia 18, 25
 Gounod, Charles 157
 Grandinson, Malla 163
 Grieg, Edvard 188–189, 263
 Grosz, Elisabeth 81, 84, 90
 Grönstedt, Johan 101, 161–162
 Günther, Julius 127
 Halévy, Fromental 157
 Hallé, Charles 145
 Hallén, Andreas 244
 Hallström, Ivar 121, 127, 244
 Hambraeus, Bengt 1, 394
 Hammarlund, Anders 94
 Hauptmann, Moritz 108, 110–112
 Hedberg, Frans 116, 123, 131–132,
 134, 136, 152, 158, 163, 184,
 190–192
 Hedlund, Tom 242–243
 Hedwall, Lennart 34, 148, 169, 241, 244,
 252, 385
 Hellander, Adolf 102, 133, 146
 Helmer, Axel 34, 241–242, 244, 260, 262
 Hérítte-Viardot, Louise 163
 Himonides, Evangelos 85
 Hindemith, Paul 38, 52
 Hirsch, Abraham 113, 121, 204, 241–242
 Howat, Roy 21, 48, 59
 Howden Sjøvaag, Jonas 30
 Hultqvist, Anders xiv, 30–31
 Hummel, Johann Nepomuk 109
 Hyttnäs, Johan xiv, 14, 270
 Håkanson, Nils 62
 Hägg, Göran 243
 Hägg, Jacob Adolf 153
 Händel, Georg Friedrich 126, 128
 Ingarden, Roman 19, 42–43, 58, 61, 66,
 68–69, 421
 Joachim, Joseph 114, 135, 142
 Jonsson, Leif 168, 169
 Josephson, Edvard 138
 Josephson, Jacob Axel 108–110, 121,
 132, 150, 156, 166, 171, 174–175, 183,
 185
 Josephson, Ludvig 35, 103–104, 107,
 110, 120–121, 130–131, 140–142, 175,
 178–179, 184–185, 187
 Josephson, Wilhelmina 104, 107, 116
 Kania, Andrew 76
 Kanno, Mieko 32–33, 51
 Kant, Immanuel 73
 Kennaway, James 82
 Kent 31
 Kinberg, Carl 138
 Kivy, Peter 20, 45, 51

- Kjerulf, Halfdan 112, 119, 138–139
 Kleberg, Lars 62
 Kondo, Jo 31
 Kramer, Lawrence 88, 90
 Kristensson Ugglå, Bengt xiii, 2, 63, 78
 Kristersson, Sven xiii, xiv, 14, 350
 Kronlund, Dag 131
 Lachner, Ignaz 130–131, 133, 157
 Lagerbielke, Lina 117
 Larsson, Olle 187–188
 Leech-Wilkinson, Daniel 10–11, 13, 21,
 29, 74
 Lennmark, August 207–208
 Lester, Joel 29
 Libby, Dennis 374
 Lind, Jenny 107
 Lindal, Anna xiii, xiv, 31
 Lindblad, Adolf Fredrik 100–102,
 107–108, 110, 115, 127, 147, 160–161,
 163, 166
 Linde, Ulf 68
 Lindén, Stefan 245
 Lindgren, Adolf 117, 132, 134–135,
 146–149, 152, 163, 165, 190–191
 Lindroth, Adolf Fredrik 120, 188, 205
 Lotman, Jurij 62
 Lovisa (drottning) 145
 Lovisa (prinsessa) 146
 Lundqvist, Abraham 123
 Lundqvist, Carl Fredrik 136, 143, 170, 179,
 186, 190
 Lühmann, Wilhelm von 106
 Lützow-Holm, Ole 30–31
 Löndahl, Tomas 33, 131, 177, 207, 218,
 225, 263
 Lã, Filipa M. B. 85
 Mahler, Gustav 94
 Mankell, Abraham 101, 167–168
 Mann, Tor 394
 Manze, Andrew 30–31
 Mark, Peeter 116, 128, 130, 164
 Marklund, Andreas 187–188
 Marschner, Heinrich 157
 Maupassant, Guy de 143
 McCaleb, J. Murphy 31–32
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 66, 109
 Mercier, Hugo 91
 Meyerbeer, Giacomo 157
 Moe, Wladimir 112
 Morales, Olallo 126, 129, 136, 141
 Moscheles, Ignaz 109–110, 112, 186
 Mozart, Wolfgang Amadeus 30, 67, 102,
 109
 Munktell, Helena 141
 Müller-Westermann, Iris 401
 Naumann, Johann Gottlieb 148, 156
 Naumann, Siegfried 5, 24, 222, 393, 394
 Neruda, Franz 185
 Neruda, Maria 137
 Neruda, Wilhelmina 137, 140, 185, 205
 Netzel, Laura 128
 Nilson, Peter 84
 Norlind, Tobias 115, 126, 129, 131, 141
 Norman, Albert 103
 Norman, Fredrika Amalia 100
 Norman, Johan 100
 Norman-Neruda, Felix Wilhelm
 Valdemar 140
 Norman-Neruda, Frans Ludvig (Louis)
 Eugène 140
 Nussbaum, Martha C. 68
 Nyblom, Carl Rupert 133, 144
 Offenbach, Jacques 157
 Oinas, Cecilia 29–30
 Oscar Fredrik (prins, sedermera kung
 Oscar II) 135
 Oscar I 167, 187
 Palmborg, Stina 141
 Palmgren, J. N. 100
 Paludan, Jacob 130
 Pearsall, Edward 89
 Persson, Mats xiv, 87–88
 Peterson-Berger, Wilhelm 159, 164–165
 Philip, Robert 23, 52–53, 73
 Platon 71
 Prior, Helen M. 288–289
 Pythagoras 80–81
 Raes, Godfried-Willem 27, 51–52
 Randel, Andreas 105–106
 Rangström, Ture 15, 243
 Rasmussen, Karl Aage 94
 Reese Willén, Anne 34, 123, 127
 Ricoeur, Paul 78
 Rietz, Julius 108, 110, 112, 119, 139, 204
 Rink, John 20, 46, 61
 Robertson, Mary M. 184

- Rosen, Charles 94, 241
 Rothstein, William 39
 Rubenson, Albert 34, 115–116, 123–124, 171
 Rubinstein, Anton 117–118, 150, 156
 Rumsey, Francis 55
 Sá Cavalcante Schuback, Marcia 60, 77–78, 90, 390
 Saint-Saëns, Camille 169–171
 Sanner, Lars-Erik 33, 99–100, 103–104, 107–108, 113, 118–119, 137, 140, 148, 374
 Schechner, Richard 46
 Schenker, Heinrich 39
 Schubert, Franz 368–369
 Schumann, Clara 93, 119, 142
 Schumann, Robert 22, 29–30, 114–115, 118–120, 149, 151, 153, 155–156, 207, 240–241
 Schwarte, Ludger 27
 Schück, Berna 116–117, 165, 173
 Schück, Martin 104
 Schück, Wilhelmina (f. Josephson) 104, 116
 Schönberg, Arnold 30, 39, 49
 Scott, Anna 22
 Seashore, Carl Emil 47
 Seeger, Charles 5
 Sessions, Roger 11
 Sidner, Anders 139
 Signaturen A. L. 126, 134, 142, 146–147, 149, 152, 163–165, 167
 Signaturen A. M. 118–119
 Signaturen A. R. 124, 171
 Signaturen B. S. 117, 136, 165
 Signaturen C. L. 100, 186
 Signaturen C. R. N. 133, 144, 166, 174
 Signaturen J. A. J. 107, 132, 156
 Signaturen L 106
 Signaturen L. N. 124–125
 Signaturen -s -n 104, 107
 Signaturen -u- 105–106
 Siljeström, Per Adam 102
 Sjögren, Emil 172, 229
 Smetana, Bedřich 130
 Sperber, Dan 91
 Spice, Nicholas 54
 Stagnelius, Erik Johan 81
 Stedingk, Eugèn von 130, 190
 Stein, Theodor 107
 Stenhammar, Fredrika 143, 158, 184–185, 189, 242
 Stenhammar, Wilhelm 149
 Strauss, Richard 134
 Stravinsky, Igor 38–39, 52, 149, 167
 Strindberg, August 143–144
 Sundberg, Johan xiv, 85
 Svedbom, Pehr-Erik 101
 Svedbom, Vilhelm 128, 243
 Swedenborg, Emanuel 82–83, 402
 Söderman, August 120–121, 131, 167, 183, 185–186
 Taruskin, Richard 23, 45–46, 54
 Tegen, Martin 33, 168, 169
 Tegnér, Alice 141
 Thomas, Ambroise 157
 Thunman, Herman 144, 188
 Timmers, Renee 368–369
 Tin, Mikkel Bjørset 13, 422
 Tjajkovskij, Peter 333, 361
 Tourette, Gilles de la 180–181, 184
 Treitler-kvartetten 14
 Tykesson, Anders xiii, 28–29
 Ullén, Johan xiv, 14, 350
 Valentin, Karl 107, 129, 134, 140–142, 175, 176
 Vanhecke, Bart 24–25
 Végh, Sándor 1
 Verdi, Giuseppe 157–158, 160, 185
 Verwimp, Ute 34
 Vetterlund, Fredrik 243
 Wagner, Richard 15, 136, 157–160, 225
 Wallner, Bo 34, 149, 207
 Watt, Robert 141
 Webern, Anton 15
 Wedberg, Anders 73
 Weiss, Peter 87
 Wennerberg, Gunnar 111–112, 178
 Wijkmark, Henning 100–102
 Williamson, John 71
 Willman, Anders 183
 Wimsatt, William Kurtz 64
 Wirsén, Carl David af 242–245, 247, 251–252, 260, 262, 386, 388
 Wolf, Christian 31
 Wulff, Fredrik 131

- Wästberg, Per 88
Zuckerkindl, Victor 83
Örnberg, Aurore 206
Östersjö, Stefan xiii, 26–27, 392, 401–402

- 1 Monica Lindgren (Musikpedagogik). *Att skapa ordning för det estetiska i skolan. Diskursiva positioneringar i samtal med lärare och skolledare*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2006. ISBN: 91-975911-1-4
- 2 Jeoung-Ah Kim (Design). *Paper-Composite Porcelain. Characterisation of Material Properties and Workability from a Ceramic Art Design Perspective*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2006. ISBN: 91-975911-2-2
- 3 Kaja Tooming (Design). *Toward a Poetics of Fibre Art and Design. Aesthetic and Acoustic Qualities of Hand-tufted Materials in Interior Spatial Design*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2007. ISBN: 978-91-975911-5-7.
- 4 Vidar Vikören (Musikalisk gestaltning). *Studier omkring artikulasjon i tysk romantisk orgelmusikk, 1800–1850. Med et tillegg om registreringspraksis*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2007. ISBN: 978-91-975911-6-4.
- 5 Maria Bania (Musikalisk gestaltning). *“Sweetenings” and “Babylonish Gabble”: Flute Vibrato and Articulation of Fast Passages in the 18th and 19th centuries*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008. ISBN: 978-91-975911-7-1.
- 6 Svein Erik Tandberg (Musikalisk gestaltning). *Imagination, Form, Movement and Sound – Studies in Musical Improvisation*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008. ISBN: 978-91-975911-8-8.
- 7 Mike Bode & Staffan Schmidt (Fri konst). *Off the Grid*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008. ISBN: 978-91-977757-0-0.
- 8 Otto von Busch (Design). *Fashion-Able: Hacktivism and Engaged Fashion Design*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008. ISBN: 978-91-977757-2-4.
- 9 Magali Ljungar Chapelon (Digital gestaltning). *Actor-Spectator in a Virtual Reality Arts Play. Towards new artistic experiences in between illusion and reality in immersive virtual environments*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2008. ISBN: 978-91-977757-1-7.
- 10 Marie-Helene Zimmerman Nilsson (Musikpedagogik). *Musiklärarens val av undervisningsinnehåll. En studie om musikundervisning i ensemble och geho-rs- och musiklära inom gymnasieskolan*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009. ISBN: 978-91-977757-5-5.
- 11 Bryndís Snæbjörnsdóttir (Fri konst). *Spaces of Encounter: Art and Revision in Human-Animal Relations*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009. ISBN: 978-91-977757-6-2.
- 12 Anders Tykesson (Musikalisk gestaltning). *Musik som handling: Verkanalys, interpretation och musikalisk gestaltning. Med ett studium av Anders Eliassons Quartetto d’Archi*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009. ISBN: 978-91-977757-7-9.
- 13 Harald Stenström (Musikalisk gestaltning). *Free Ensemble Improvisation*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009. ISBN: 978-91-977757-8-6.
- 14 Ragnhild Sandberg Jurström (Musikpedagogik). *Att ge form åt musikaliska gestaltningar. En socialsemiotisk studie av körledares multimodala kommunikation i kör*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009. ISBN: 978-91-977757-9-3.
- 15 David Crawford (Digital gestaltning). *Art and the Real-time Archive: Relocation, Remix, Response*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009. ISBN: 978-91-977758-1-6.
- 16 Kajsa G Eriksson (Design). *Concrete Fashion: Dress, Art, and Engagement in Public Space*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2009. ISBN: 978-91-977758-4-7.
- 17 Henric Benesch (Design). *Kroppar under träd – en miljö för konstnärlig forskning*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010. ISBN: 978-91-977758-6-1.
- 18 Olle Zandén (Musikpedagogik). *Samtal om samspel. Kvalitetsuppfattningar i musiklärarens dialoger om ensemblespel på gymnasiet*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010. ISBN: 978-91-977758-7-8.
- 19 Magnus Bårtås (Fri konst). *You Told Me*

- *work stories and video essays / verkberättelser och videoessäer*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010. ISBN: 978-91-977758-8-5.
- 20 Sven Kristersson (Musikalisk gestaltning). *Sångaren på den tomma spelplatsen – en poetik. Att gestalta Gilgamesheposet och sånger av John Dowland och Evert Taube*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010. ISBN: 978-91-977758-9-2.
- 21 Cecilia Wallerstedt (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap). *Att peka ut det osynliga i rörelse. En didaktisk studie av taktart i musik*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2010. ISBN: 978-91-978477-0-4.
- 22 Cecilia Björck (Musikpedagogik). *Claiming Space: Discourses on Gender, Popular Music, and Social Change*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011. ISBN: 978-91-978477-1-1.
- 23 Andreas Gedin (Fri konst). *Jag hör röster överallt – Step by Step*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011. ISBN: 978-91-978477-2-8.
- 24 Lars Wallsten (Fotografisk gestaltning). *Anteckningar om Spår*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011. ISBN: 978-91-978477-3-5.
- 25 Elisabeth Belgrano (Scenisk gestaltning). *“Lasciatemi morire” o farò “La Finta Pazza”: Embodying Vocal Nothingness on Stage in Italian and French 17th century Operatic Laments and Mad Scenes*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011. ISBN: 978-91-978477-4-2.
- 26 Christian Wideberg (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap). *Ateljésamtalets utmaning – ett bildningsperspektiv*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011. ISBN: 978-91-978477-5-9.
- 27 Katharina Dahlbäck (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap). *Musik och språk i samverkan. En aktionsforskningsstudie i årskurs 1*. ArtMonitor, licentiatuppsats. Göteborg, 2011. ISBN: 978-91-978477-6-6.
- 28 Katharina Wetter Edman (Design). *Service design – a conceptualization of an emerging practice*. ArtMonitor, licentiatuppsats. Göteborg, 2011. ISBN: 978-91-978477-7-3.
- 29 Tina Carlsson (Fri konst). *the sky is blue*. Kning Disk, diss. Göteborg, 2011. ISBN: 978-91-976667-2-5.
- 30 Per Anders Nilsson (Musikalisk gestaltning). *A Field of Possibilities: Designing and Playing Digital Musical Instruments*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011. ISBN: 978-91-977477-8-0.
- 31 Katarina A Karlsson (Musikalisk gestaltning). *Think’st thou to seduce me then? Impersonating female personas in songs by Thomas Campion (1567-1620)*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2011. ISBN: 978-91-978477-9-7.
- 32 Lena Dahln (Scenisk gestaltning). *Jag går från läsning till gestaltning – beskrivningar ur en monologpraktik*. Gidlunds förlag, diss. Göteborg, 2012. ISBN: 978-91-7844-840-1.
- 33 Martín Ávila (Design). *Devices. On Hospitality, Hostility and Design*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2012. ISBN: 978-91-979993-0-4.
- 34 Anniqa Lagergren (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap). *Barns musikkomponerande i tradition och förändring*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2012. ISBN: 978-91-979993-1-1.
- 35 Ulrika Wänström Lindh (Design). *Light Shapes Spaces: Experience of Distribution of Light and Visual Spatial Boundaries*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2012. ISBN: 978-91-979993-2-8.
- 36 Sten Sandell (Musikalisk gestaltning). *På insidan av tystnaden*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2013. ISBN: 978-91-979993-3-5.
- 37 Per Högberg (Musikalisk gestaltning). *Orgelsång och psalmspel. Musikalisk gestaltning av församlingssång*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2013. ISBN: 978-91-979993-4-2.

- 38 Fredrik Nyberg (Litterär gestaltning). *Hur låter dikten? Att bli ved II*. Autor, diss. Göteborg, 2013. ISBN: 978-91-979948-2-8.
- 39 Marco Muñoz (Digital gestaltning). *Infrafaces: Essays on the Artistic Interaction*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2013. ISBN: 978-91-979993-5-9.
- 40 Kim Hedås (Musikalisk gestaltning). *Linjer. Musikens rörelser – komposition i förändring*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2013. ISBN: 978-91-979993-6-6.
- 41 Annika Hellman (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap). *Intermezzon i medieundervisningen – gymnasieelevers visuella röster och subjektpositioneringar*. ArtMonitor, licentiatuppsats. Göteborg, 2013. ISBN: 978-91-979993-8-0 (Tryckt), 978-91-981712-5-9 (Digital).
- 42 Marcus Jahnke (Design). *Meaning in the Making. An Experimental Study on Conveying the Innovation Potential of Design Practice to Non-designerly Companies*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2013. ISBN: 978-91-979993-7-3.
- 43 Anders Hultqvist (Musikvetenskap, konstnärlig/kreativ inriktning). *Komposition. Trädgården – som förgrenar sig. Några ingångar till en kompositorisk praktik*. Skrifter från musikvetenskap nr.102, diss. Göteborg 2013.. ISBN: 978-91-85974-19-1. Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet, i samverkan med Högskolan för scen och musik.
- 44 Ulf Friberg (Scenisk gestaltning). *Den kapitalistiska skådespelaren – aktör eller leverantör?*. Bokförlaget Korpen, diss. Göteborg 2014. ISBN: 978-91-7374-813-1.
- 45 Katarina Wetter Edman (Design). *Design for Service: A framework for exploring designers' contribution as interpreter of users' experience*. ArtMonitor, diss. Göteborg 2014. ISBN 978-91-979993-9-7.
- 46 Niclas Östlind (Fotografi). *Performing History. Fotografi i Sverige 1970-2014*. ArtMonitor, diss. Göteborg 2014. ISBN: 978-91-981712-0-4.
- 47 Carina Borgström Källén (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap). *När musik gör skillnad – genus och genrepraktiker i samspel*. ArtMonitor, diss. Göteborg 2014. 978-91-981712-1-1 (Tryckt), 978-91-981712-2-8 (Digital).
- 48 Tina Kullenberg (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap). *Signing and Singing – Children in Teaching Dialogues*. ArtMonitor, diss. Göteborg 2014. ISBN: 978-91-981712-3-5 (Tryckt), 978-91-981712-4-2 (Digital).
- 49 Helga Krook (Litterär gestaltning). *Minnesorörelser*. Autor, diss. Göteborg 2015. ISBN 978-91-979948-7-3.
- 50 Mara Lee Gerdén (Litterär gestaltning). *När andra skriver: skrivande som motstånd, ansvar och tid*. Glänta produktion, diss. Göteborg 2014. ISBN: 978-91-86133-58-0.
- 51 João Segurado (Musikalisk gestaltning, i samarbete med Piteå universitet). *Never Heard Before – A Musical Exploration of Organ Voicing*. ArtMonitor, diss. Göteborg/LTU 2015. ISBN: 978-91-981712-6-6 (Tryckt), 978-91-981712-7-3 (Digital).
- 52 Marie-Louise Hansson Stenhammar (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap). *En avestetiserad skol- och lärandekultur. En studie om lärprocessers estetiska dimensioner*. ArtMonitor, diss. Göteborg 2015. ISBN: 978-91-981712-8-0 (Tryckt), 978-91-981712-9-7 (Digital).
- 53 Lisa Tan (Fri konst). *For every word has its own shadow: Sunsets, Notes From Underground, Waves*. ArtMonitor, diss. Göteborg 2015. ISBN 978-91-982422-0-1 (Tryckt), 978-91-982422-1-8 (Digital).

- 54 Elke Marhöfer (Fri konst). *Ecologies of Practices and Thinking*. ArtMonitor, diss. Göteborg 2015. ISBN 978-91-982422-2-5 (Tryckt), 978-91-982422-3-2 (Digital).
- 55 Birgitta Nordström (Konsthantverk). *I ritens rum – om mötet mellan tyg och människa*. ArtMonitor, licentiatuppsats. Göteborg 2016. ISBN: 978-91-982422-4-9 (Tryckt), 978-91-982422-5-6 (Digital).
- 56 Thomas Laurien (Design). *Händelser på ytan – shibori som kunskapande rörelse*. ArtMonitor, diss. Göteborg 2016. ISBN: 978-91-982422-8-7 (Tryckt), 978-91-982422-9-4 (Digital).
- 57 Annica Karlsson Rixon (Fotografisk gestaltning). *Queer Community through Photographic Acts. Three Entrances to an Artistic Research Project Approaching LGBTQIA Russia*. Art and Theory Publishing, diss. Stockholm 2016. ISBN: 978-91-88031-03-7 (Tryckt), 978-91-88031-30-3 (Digital).
- 58 Johan Petri (Scenisk gestaltning). *The Rhythm of Thinking. Immanence and Ethics in Theater Performance*. ArtMonitor, diss. Göteborg 2016. ISBN: 978-91-982423-0-0 (Tryckt), 978-91-982423-1-7 (Digital).
- 59 Cecilia Grönberg (Fotografisk gestaltning). *Händelsehorisont || Event horizon. Distribuerad fotografi*. OEI editör, diss. Stockholm 2016. ISBN: 978-91-85905-85-0 (Tryckt), 978-91-85905-86-7 (Digital).
- 60 Andrew Whitcomb (Design). (re) *Forming Accounts of Ethics in Design: Anecdote as a Way to Express the Experience of Designing Together*. ArtMonitor, diss. Göteborg 2016. ISBN: 978-91-982423-2-4 (Tryckt), 978-91-982423-3-1 (Digital).
- 61 Märtha Pastorek Gripson (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap). *Positioner i dans – om genus, handlingsutrymme och dansrörelser i grundskolans praktik*. ArtMonitor, diss. Göteborg 2016. ISBN 978-91-982422-6-3 (Tryckt), 978-91-982422-7-0 (Digital).
- 62 Mårten Medbo (Konsthantverk). *Lerbaserad erfarenhet och språklighet*. ArtMonitor, diss. Göteborg 2016. ISBN: 978-91-982423-4-8 (Tryckt), 978-91-982423-5-5 (Digital).
- 63 Ariana Amacker (Design). *Embodying Openness: A Pragmatist Exploration into the Aesthetic Experience of Design Form-Giving*. ArtMonitor, diss. Göteborg 2017. ISBN: 978-91-982423-6-2 (Tryckt), 978-91-982423-7-9 (Digital).
- 64 Lena O Magnusson (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap). *Tredringar, kameror och förskola – en serie diffraktiva rörelser*. ArtMonitor, diss. Göteborg 2017. ISBN: 978-91-982423-8-6 (Tryckt), 978-91-982423-9-3 (Digital).
- 65 Arne Kjell Vikhagen (Digital gestaltning). *When Art Is Put Into Play. A Practice-based Research Project on Game Art*. ArtMonitor, diss. Göteborg 2017. ISBN: 978-91-982421-5-7 (Tryckt), 978-91-982421-6-4 (Digital).
- 66 Helena Kraff (Design). *Exploring pitfalls of participation and ways towards just practices through a participatory design process in Kisumu, Kenya*. ArtMonitor, diss. Göteborg 2018. ISBN: 978-91-982421-7-1 (Tryckt), 978-91-982421-8-8 (Digital).
- 67 Hanna Nordenhök (Litterär gestaltning). *Det svarta blocket I världen. Läsningar, samtal, transkript*. Råmus., diss. Göteborg 2018. ISBN 978-91-86703-85-1 (Tryckt), 978-91-86703-87-5 (Digital).
- 68 David N.E. McCallum (Digital gestaltning). *Glitching the Fabric: Strategies of New Media Art Applied to the Codes of Knitting and Weaving*. ArtMonitor, diss. Göteborg 2018. ISBN: 978-91-7833-139-0 (Tryckt), 978-91-7833-140-6 (Digital).

- 69 Åsa Stjerna (Musikalisk gestaltning). *Before Sound: Transversal Processes in Site-Specific Sonic Practice*. ArtMonitor, diss. Göteborg 2018. ISBN: 978-91-7833-213-7 (Tryckt), 978-91-7833-214-4 (Digital).
- 70 Frida Hållander (Konsthantverk). *Vems hand är det som gör? En systertext om konst/hantverk, klass, feminism och om viljan att ta strid*. ArtMonitor/Konstfack Collection, diss. Stockholm 2019. ISBN: 978-91-85549-40-5 (Tryckt), 978-91-85549-41-2 (Digital). HDK – Högskolan för design och konsthantverk, Göteborgs universitet, i samverkan med Konstfack.
- 71 Thomas Nyström (Design). *Adaptive Design for Circular Business Models in the Automotive Manufacturing Industry*. ArtMonitor, licentiatuppsats. Göteborg, 2019. ISBN: 978-91-985171-2-5 (Tryckt), 978-91-985171-3-2 (Digital).
- 72 Marina Cyrino (Musikalisk gestaltning). *An Inexplicable Hunger – flutist/body(flute (dis)encounters*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2019. ISBN: 978-91-7833-382-0 (Tryckt), 978-91-7833-383-7 (Digital).
- 73 Imri Sandström (Litterär gestaltning). *Tvärsöver otysta tider: Att skriva genom Västerbottens och New Englands historier och språk tillsammans med texter av Susan Howe*. Autor, diss. Göteborg, 2019. ISBN: 978-91-984037-3-2 (Tryckt), 978-91-984037-4-9 (Digital).
- 74 Patrik Eriksson (Filmisk gestaltning). *Melankoliska fragment. Om essäfilm och tänkande*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2019. ISBN: 978-91-7833-566-4 (Tryckt), 978-91-7833-567-1 (Digital).
- 75 Nicolas Cheng (Konsthantverk). *World Wide Workshop: The Craft of Noticing*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2019. ISBN: 978-91-7833-610-4 (Tryckt), 978-91-7833-611-1 (Digital).
- 76 Magdalena Mayas (Musikalisk gestaltning). *Orchestrating timbre – Unfolding processes of timbre and memory in improvisational piano performance*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2020. ISBN: 978-91-7833-722-4 (Tryckt), 978-91-7833-723-1 (Digital).
- 77 Ingrid Hedin Wahlberg (Musikpedagogik). *Att göra plats för traditioner. Antagonism och kunskapsproduktion inom folk- och världsmusik*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2020. ISBN: 978-91-7833-830-6 (Tryckt), 978-91-7833-831-3 (Digital).
- 78 Cecilia Jeppsson (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap). *“Rörlig och stabil, bred och spetsig”. Kulturell reproduktion och strategier för breddad deltagande i den svenska kulturskolan*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2020. ISBN: 978-91-7833-832-0 (Tryckt), 978-91-7833-833-7 (Digital).
- 79 Annelies Vaneycken (Design). *Designing ‘for’ and ‘with’ ambiguity: actualising democratic processes in participatory design practices with children*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2020. ISBN: 978-91-7833-858-0 (Tryckt), 978-91-7833-859-7 (Digital).
- 80 Niklas Rudbäck (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap). *Circumscribing Tonality: Upper Secondary Music Students Learning the Circle of Fifths*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2020. ISBN: 978-91-8009-028-5 (Tryckt), 978-91-8009-029-2 (Digital).
- 81 Eva Weinmayr (Konstnärlig gestaltning). *Noun to Verb: an investigation into the micro-politics of publishing through artistic practice*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2020. <https://cutt.ly/noun-to-verb>. <http://hdl.handle.net/2077/66644>. Inget ISBN.
- 82 Khashayar Naderrehvandi (Konstnärlig gestaltning). *Vem vittnar för vittnet? Det litterära verket som vittnesmål och översättning*. Autor, Göteborg 2020. ISBN: 978-91-984037-7-0 (Tryckt), 978-91-984037-8-7 (Digital).

- 83 Joakim Andersson (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap). *Kommunikation i slöjd och hantverksbaserad undervisning*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2021. ISBN: 978-91-8009-194-7 (Tryckt), 978-91-8009-195-4 (Digital).
- 84 Andjeas Ejiksson (Konstnärlig gestaltning). *Television Without Frontiers*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2021. ISBN: 978-91-8009-208-1 (Tryckt), 978-91-8009-209-8 (Digital).
- 85 Monica Frick Alexandersson (Estetiska uttrycksformer med inriktning mot utbildningsvetenskap). *Omsorg, välvilja och tystnadskultur – diskursiva dilemman och strategier i lärarutbildningens undervisningspraktik i musik mot yngre åldrar*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2021. ISBN: 978-91-8009-276-0 (Tryckt), 978-91-8009-277-7 (Digital).
- 86 Uwe Steinmetz (Musikalisk gestaltning). *Jazz in Worship and Worship in Jazz: The musical language of Liturgical, Sacred, and Spiritual Jazz in a Postsecular Age*. ArtMonitor, diss. Göteborg, 2021. ISBN: 978-91-8009-386-6 (Tryckt), 978-91-8009-387-3 (Digital).
- 87 Helena Hansson (Design). *Designing Together: A Frugal Design Approach. Exploring Participatory Design in a Global North-South Cooperation Context (Sweden–Kenya)*. ArtMonitor, diss. Göteborg 2021. ISBN: 978-91-8009-464-1 (Tryckt), 978-91-8009-465-8 (Digital).
- 88 André Alves (Konstnärlig gestaltning). *A Never-Ending Thirst: Artistic Reforms to Neoliberal-Teflon Imperviousness*. ArtMonitor, diss Göteborg 2021. ISBN: 978-91-8009-528-0 (Tryckt), 978-91-8009-529-7 (Digital).
- 89 Hedvig Jalhed (Scenisk gestaltning). *An Operatic Game-Changer: The Opera Maker as Game Designer and the Potentials of Ludo-Immersive Opera*. ArtMonitor, diss Göteborg 2022. ISBN: 978-91-8009-608-9 (Tryckt), 978-91-8009-609-6 (Digital).
- 90 Eva La Cour (Konstnärlig gestaltning). *Geo-Aesthetical Discontent: The Figure of the Guide, Svalbard and Skilled Visions*. ArtMonitor, diss Göteborg 2022. ISBN: 978-91-8009-648-5 (Tryckt), 978-91-8009-649-2 (Digital).
- 91 Kerstin Hamilton (Konstnärlig gestaltning). *The Objectivity Laboratory: Propositions on Documentary Photography*. ArtMonitor, diss Göteborg 2022. ISBN: 978-91-8009-725-3 (Tryckt), 978-91-8009-726-0 (Digital).
- 92 Tomas Löndahl (Musikalisk gestaltning). *Den klingande verklighetens föränderlighet: Mot ett vidgat gestaltungsutrymme*. ArtMonitor, diss Göteborg 2022. ISBN: 978-91-8009-785-7 (Tryckt), 978-91-8009-786-4 (Digital)

Art Monitor Nr. 92

