

SVENSKA TONSÄTTARE

MOSES PERGAMENT

AV CARL-GUNNAR ÅHLÉN



Moses Pergament

Carl-Gunnar Åhlén

Moses Pergament

GIDLUNDS FÖRLAG



KUNGL. MUSIKALISKA AKADEMIENS
SKRIFTSERIE NR 139

Kungl. Musikaliska akademiens publikationsnämnd:

Ständige sekreteraren Tomas Löndahl

Press- och informationschef Torbjörn Eriksson

Redaktör Tony Lundman

Fil. dr Christina Tobeck

Fil. dr Erik Wallrup

Fil. dr Ursula Geisler

Gidlunds förlag, Möklinta

© Carl-Gunnar Åblén 2016

© Gidlunds förlag AB 2016

Omslag och grafisk form: Christer Jonson

Omslagsbilder:

Framsidan: Porträtt (1933) av Zoia Korvin-Krukovsky Lagerkrans (1903–1999). Sittningar enligt anteckningar i almanackan 1933: den 11, 13, 16 och 27 januari, den 1 februari och den 15 mars. Foto: Dan Crona. © 2013.

Baksidan: Intresset för segling gav Moses Pargament i arv till sonen Leo, som hade denna bild hemma på väggen. Möjligen var det också han som höll i kameran. Privat ägo.

Tryckt och inbunden hos: Balto print, Vilnius, Litauen 2016

ISBN: 978-91-7844-942-2

ISSN: 0374-5158

www.gidlunds.se

Innehåll

7	<i>Kungl. Musikaliska akademiens förord</i>
9	<i>Författarens tack</i>
11	Inledning
17	Soldatgossen
25	Uppväxten
43	Fröken Bramson
69	Svenska Dagbladet
87	Ett dubbelliv
99	Mot mörknande och ljusnande tider
127	Äntligen accepterad
161	Musikjournalisten
171	Stipendiaten
189	Problemoperorna
211	Pensionären
233	Efterord
241	KRONOLOGISK VERKFÖRTECKNING (URVAL)
265	APPENDIX
269	OMNÄMNDA PERGAMENTVERK
271	PERSONREGISTER

Förord

ÖRAT KAN INTE ersätta ögat, och skildringar av musik kan inte ersätta den fysiska kontakten med tonerna. Men texter om verk och tonsättarskap kan foga in musiken i ett sammanhang som skärper vårt lyssnande och stimulerar vår nyfikenhet. Vi får syn på något nytt, vår karta vidgas eller blir mer detaljerad. I bästa fall kan vi slå in på nya spår. 7

För många är den svenska 1900-talsmusiken okänd terräng. Till skillnad från övriga länder i Norden har Sverige ingen självklar musikalisk förgrundsgestalt. Det är inte nödvändigtvis en nackdel. Kompositörer har inte behövt röra sig i gigantens skugga, den stilistiska bredden har varit stor. Men frånvaron av en central musikpersonlighet har försvårat möjligheterna att hävda svensk tonkonst i det allmänna medvetandet. Intrycket att Sverige skulle sakna musikaliska personligheter med självständig lyskraft kan stärkas av att svenska verk bara sporadiskt dyker upp i konserter och på skiva.

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

Serien består av kortfattade levnadsteckningar som inte kräver några avancerade förkunskaper. Volymerna kan givetvis läsas var och en för sig. Sammantagna ger de en mosaik av det moderna Sveriges musikliv.

Kungl. Musikaliska akademien

Författarens tack

MÅNGA HAR JAG att tacka för hjälpen som jag fått under arbetets gång. Det har känts särskilt tryggt att ha Henrik Rosengrens föredömliga avhandling *Judarnas Wagner* (Lund 2007) liggande vid sidan, inte bara som vägledning utan som bekräftelse på att de flesta relevanta källor redan var sakkunnigt genomsökta. Att Rosengren dessutom lånade mig sin privata samling av brevkopior var så enastående generöst att jag saknar ord. Med särskilt eftertryck tackar jag för denna väntjänst!

Av oskattbart värde var också mina besök hos tonsättarens svärdotter Ann-Charlotte Pergament och hans sedermera bortgångne son Leo vilka båda villigt lånade ut sina privatbilder. Efter förklarlig tveksamhet fick jag även tillgång till den åttioårige Moses handskrivna levnadsberättelse, som är en fragmentarisk skiss på arton handskrivna blad, ur vilka jag har tillåtit göra citat. För övrigt ansluter jag mig till uppfattningen att originalet bör förbli opublicerat. Tack för förtroendet.

Stort tack till er alla som jag har konsulterat och som bistått mig med upplysningar, noter, inspelningar och synpunkter på manuset: Leif Aare, Robert von Bahr, Arne Barkel, Gustaf Bergel, Inger Enquist, Lennart Hedwall, Bengt Emil Johnson, Gunnel Jönsson, Kristian Karlstedt, Maurice Karkoff, Peter Luthersson, Leo Mononen, Mikko Sajari, Thomas Schuback och Christina Tobeck.

Ett särskilt tack till Tony Lundman, som lotsat berättelsen genom åtskilliga blindskär och bidragit med många kloka förbättringar.

Det största tacket har sparats till sist. Det riktas till min kloka och tålmodiga hustru som aldrig klagat trots att omständigheterna tvingade henne att leva i ett slags mentalt och ovillkorligt ménage à trois med Moses Pergament.

Inledning

MOSES PERGAMENT betraktades i 1960-talets Sverige med reservationslös aktning och respekt av både unga och gamla. I I
Trots att han hade slutat skriva i Stockholms-Tidningen fortsatte han att verka. Gärna lyssnade man när han intervjuades i radio och tv. Regelbundet uruppfördes hans nyskrivna verk och via medierna växte konturen fram av en fascinerande personlighet, bakom vars litet ålderdomliga och sorgmättade finlands-svenska man anade en kraft med inslag av smärta. Men på botten gömde han ett mindervärdeskomplex, som han i allmänhet lyckades hemlighålla. Samma uppfattning hade hans svärdotter som delade hushåll med honom sedan han blivit änkeman.

Genom sin nästan gammaltestamentliga pondus verkade han på något vis äldre än sina generationskamrater. Han var ju en av de tre Parisresenärer, vilkas namn brukar nämnas i samma andetag som man talar om den svenska 1920-talsmodernismen bland tonsättarna. Han var ett år yngre än Hilding Rosenberg och tre år yngre än Gösta Nystroem – båda för övrigt gifta med var sin judinna till skillnad från Pergament, som trots sin mosaiska bakgrund fann sin livspartner i en ickejudisk familj i Berlin.

Trots att Pergament till skillnad från Rosenberg och kanske också Nystroem inte hade några kompositionselever, var han på sitt sätt ändå skolbildande fast inom ett annat område, nämligen musikjournalistiken. Min kontakt med honom och mitt intresse för detta område började med en present.

1965 utkom andra delen av *Svenska Dagbladets historia före 1940* som omfattade tidningens bevakning av litteratur, konst, teater och musik. Utgivningen råkade sammanfalla med att jag fick förtroendet att börja skriva i denna tidning under stimulerande tillsyn av dåvarande förste musikkritikern Per-Anders Hellqvist, som blev min mentor. Givetvis var det han som hade skrivit kapitlet om sina föregångare. Efter en kort provotid gav han mig ett särtryck av sitt bidrag som uppmuntran och inspiration. Till stora delar byggde artikeln på hans intervjuer av Moses Pergament, som vid sidan av sitt eget komponerande ansvarade för tidningens musikbevakning under 1920- och 30-talen och vars värdegrund hade gjort ett bestående intryck.

För mig som novis vid en dagstidning framstod Moses Pergament som något av ett publicistiskt föredöme liksom han förmodligen hade varit också för Hellqvist ty båda var i själ och hjärta folkbildare. Eftersom vi alla hade turen att leva i en tid då musikrecensionerna ansågs livsviktiga för en dagstidnings överlevnad, var vi garanterade minst tre eller fyra gånger mer plats i spalterna än vad som tilldelas idag. Vi hade alltså gott om utrymme när någonting behövde förklaras.

Till Pergaments journalistiska insats hörde att han vidgade dagstidningens arbetsfält och energiskt deltog i – eller initierade – ett debattklimat där han långt senare skulle definiera sin hållning: »En kritiker, om han har någon moralisk princip, måste kunna stå till svars för varje ord han säger.»

När Pergament lämnade SvD lade han ändå inte journalistiken åt sidan utan kom att ingå i tre andra tidningsredaktioner innan han var tvungen att upphöra kort tid efter Hellqvists intervju. Hur mycket Pergament betydde för sina läsarna fram-

går av ett tackbrev som den djupt musikaliske Uppsalaprofessorn i praktisk filosofi, Ingemar Hedenius, skickade honom den 5 juni 1946:

Jag skulle ha lust att passa på tillfället nu och tacka Er för den grundläggande uppfostran i fråga om musikuppfattning, som Ni faktiskt givit mig, Er själv ovetande. Samtidigt har Ni en gång för alla givit mig bilden av hur en konstkritiker kan vara när han är som bäst: både så sakkunnig, fint nyanserad och med en egen, konstnärlig uppfattning, som bara den skapande konstnären kan ha och så denna stimulerande entusiasm för allt som är äkta och bra!

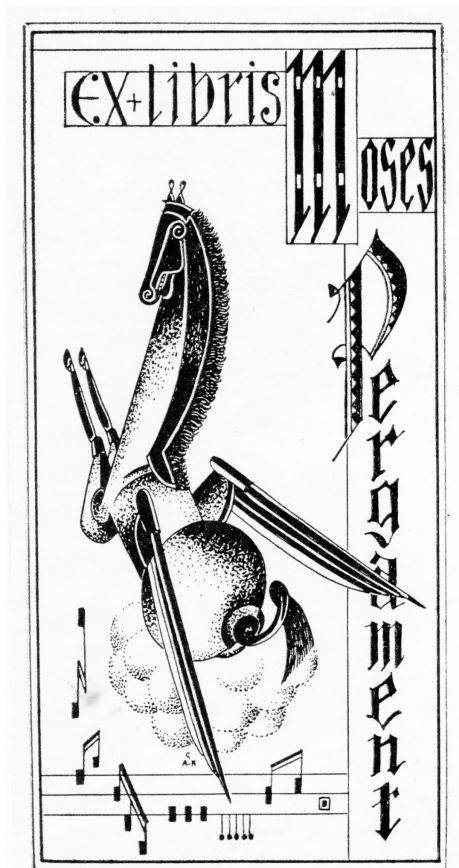
13

Min egen kontakt med Moses Pergament inskränkte sig till ett par telefonsamtal samt åhörandet av en parkkonsert som han dirigerade. Men för skivbolagsdirektören Robert von Bahr hade hans musik avgörande betydelse, eftersom det världsberömda skivbolaget BIS faktiskt startade med en inspelning av Pergaments Sonat för flöjt.

Jag har låtit kronologin i min egenhändigt uppställda verkförteckning skapa struktur åt framställningen. Som underlag för biografen har jag använt Pergaments långt ifrån kompletta samling av almanackor, valda delar av hans egen kortfattade levnadsberättelse samt något av hans korrespondens. I sökandet efter fakta kring Moses Pergaments släkt har hemsidan för Melizas Genealogy varit till ovärderlig hjälp. Och för alla som vill sätta sig in i judarnas levnadsvillkor i mellankrigseuropa före Hitler är Joseph Roths lilla bok *Judar på vandring* (utgiven 2010 i Bo Isenbergs svenska översättning) absolut oumbärlig. Den tillkom i etapper mellan 1926 och 1927 och beskriver med aforistisk skärpa villkoren som formade tillvaron för Moses Pergaments

förfäder i det ryska Litauen, bortsett från den detaljen att Roth hämtade sitt stoff från det österrikiska Polen, närmare bestämt den galiziska shtetln Brody.

14 Allra helst hade jag velat använda autentiska familjedokument för att belysa att tonsättarens förfäder var högt respekterade samhällsmedlemmar. Men eftersom 1900-talets europeiska historia inte varit så givmild som vi efterlevande hade önskat, har jag tvingats använda mig av allmänt hållna berättelser, därav citaten ur Roths bok.



Exlibris av Gösta Adrian-Nilsson (GAN) beställd
av Moses Pergament, vars skarpa penna här har
kopplats samman med en yster pegas (Pegasos)
som delvis består av nottecken.

© Gösta Adrian-Nilsson/Bildupphovsrätt 2016.

I DEN PRIVILEGIERADE miljön i den lilla medeltida staden Ukmergé, som ligger sju mil nordnordväst om dagens Vilnius, kan Moses Pergaments bakgrund sökas. Staden var under tsartiden en typisk så kallad »shtetl« – en benämning på jiddisch som uppstått ur tyskans »Städtle« för en by, en småstad eller en stadsdel med övervägande judisk befolkning i det centrala och det östra Europa tiden före Hitler och *förintelsen*.

Ett sätt att beskriva det andliga livet i en typisk shtetl i Ryssland är att likna det vid en liten holme med några få tusen läskunniga omgivna av ett gigantiskt hav av analfabetism. De många bönehusen användes nämligen inte enbart för de föreskrivna böerna utan också för studier på högskolenivå. För övrigt heter synagoga »schul« på jiddisch, skola.

Förutsättningarna för berättelsen om Moses Pergaments liv och gärning startar alltså inte med att han föddes i Helsingfors den 21 september 1893, utan med hans far, farfar och farfarsfar och deras levnadsvillkor.

Yrket som den sistnämnde utövade hade högsta status i ett judiskt samhälle. Moses farfarsfar var närmare bestämt en så kallad »sofer« i Ukmergé, skrivaren som präntade torah-rullarna och skriftkapslarna, som hängde vid dörrposterna, men även pergamentsrullarna med torah-verser, som invånarna använde vid morgonbönen och förvarade i särskilda svarta läderkapslar. När en rulle var utsliten eller skadad flyttades den till en särskild behållare i synagogen, en »geniza«, som slutligen tömdes och

begravdes bland de döda. Ty det skrivna tecknet för Guds namn var så heligt att skriften aldrig fick förstöras.

18 Skrivaren tillverkade själv sina gåspennor, sitt bläck och sitt skrivmaterial av hudar från »rena« djur. Inga texter fick skrivas ur minnet utan varje bokstav hade sitt särskilda skrivsätt och måste följas efter en förlaga in i minsta detalj. En sofer förut-sattes dessutom behärska ett näst intill encyklopediskt vetande. Moses Pergament hade alltså anledning att känna stolthet över sina litauiska förfäder. Farfarsfaderns födelseår är inte känt men torde ha varit någon gång kring sekelskiftet 1800, eftersom äldste sonen Shlioma var född 1826.

Familjenamnet Pergament, eller Parmet (med betoning på första stavelsen), var påhittat och en anpassning som avkrävts judiska familjer. Enligt judisk tradition har annars förnamnet följts av »ben« – son till, eller »bat« – dotter till, och därefter namnet på fadern. Joseph Roth beskriver i sin bok vilken miss-tänksamhet denna hebreiska »patronymikon« möttet, samt hur östjudarna från sent 1700-tal tvingades uppfinna efternamn, alternativt påtvingades efternamn som valts åt dem.

Farfarsfadern sofer Yehuda Parmets yngste son Moses, eller Mischa, föddes den 5 oktober 1830 och blev stamfar till den finsk-svenska familjen som ibland hette Parmet men oftast Pergament. Han var tvungen att göra värnplikt, något som judarna dittills varit befriade från genom att betala dubbel skatt, ett privilegium som togs bort 1827, då tsar Nicholas I införde nya rekryteringsbestämmelser. Sammanlagt inkallades 70 000 judar, av vilka många var barn. Barnsoldaterna i ryska armén kallades kantonister, och Moses den äldre blev alltså kantonist. Enligt en av källorna var han tolv år när han togs ut för en sexårig militärutbildning, som gav honom möjlighet att bli trumslagare och trumpetare. Omkring 1860 stationerades han i Åbo i Fin-

land, där han efter mer än tjugo års militärtjänst fick tillåtelse att bosätta sig och övergå i civil verksamhet. Först 1856, efter tsar Nicholas död och Krimkriget, avskaffades kantonistsystemet.

Moses Pergament berättar om sin äldre namne i sin levnadsberättelse:

Min farfar togs vid nio års ålder in i den ryska militären, det gjorde ryssarna med alla judepojkar i de ryska och polska judebyarna. Värnplikten i Ryssland varade på den tiden i 25 (!) år. Min lille farfar tillfrågades vid inskrivningen vad han hette. Mosche Parmet, svarade han sanningsenligt. Parmet – vad är det? undrade ryssarna. Det är det man skriver de handskrivna torahrullarna på (bibeltexten). Aha, pergament således! Då får du också heta Pergament. Så tillkom vårt och många andras efternamn. Det var enkelt och smärtfritt tyckte ryssarna.

19

Det är inte känt exakt när Moses Pergament den äldre gifte sig med den tretton år yngre Sara Dobe Salni, även hon från Ukmergė och av förmögen släkt, men den 6 oktober 1863 föddes deras första barn: Judel, tonsättarens pappa. År 1869 fick Moses den äldre tillåtelse att bedriva försäljning av varor. Hufvudstadsbladet nämner hans namn den 9 augusti 1883 i samband med en rättegång. 1884 lämnade en järnvägsvagn med färdigsydda kläder centralstationen i Helsingfors och Moses kunde öppna affär i Åbo, tillsammans med sin åtta år äldre kompanjon Isak Schreck Oviason Uren.

Av Moses den äldres tre bröder och fyra systrar etablerade sig nästan alla i klädesbranschen: Benjamin (i USA), Jankele (som även han sålde färdiga plagg, om än utan tillstånd) och Johan (som först arbetade hos Isak Uren och sedan for till Tyskland).

Storasytern Hilda blev sömmerska och emigrerade till USA, Eva gifte sig med en köpman, Rikos man var ordförande i judiska församlingen i Åbo och lillasystern Meijer gifte in sig i en stor pälsindustri och dog i Israel.

Familjens väg till välstånd var inte ovanlig, låter Joseph Roth oss förstå:

20

Judarna är begåvade skräddare [...] Han kan skära till, hans arbete är förträffligt. Kanske kommer han efter tjugo år verkligen ha en modesalong i centrum...

Den 29 mars 1889 fick den 25-årige Judel, som i juli månad föregående år beordrats att lämna Finland inom ett år, tillåtelse att stanna kvar i landet som tack för att hans far varit soldat. Och den 13 december samma år erhöll Judels mor ett tremånaders pass för att vistas i utlandet, kanske för en resa till Litauen för att hälsa på sina föräldrar och syskon eller bevista någons begravning.

Måndagen den 22 juni 1891 fastställde Rådhusrätten i Åbo den avskedade soldaten Moses Pergament den äldres konkurs. Vad som utåt kunde tolkas som ett yrkesmässigt misslyckande kanske var en teknikalitet till förmån för sonens möjlighet att etablera sig. Redan den 17 oktober 1892 avled han, 62 år gammal, och samma månad flyttade hans 49-åriga änka från Puolalankatu 3 i Åbo till Judels stora hörnlägenhet vid Stora Robertsgatan i Helsingfors för att hjälpa till i hushållet.

Trots efterforskningar i arkiv såväl i Åbo som i Helsingfors har det inte varit möjligt att få fram ett porträtt av Moses Pergament den äldre eller ens ett foto av hans affär. Men med hjälp av Historiska tidningsbibliotekets digitala arkiv vid det finländska nationalbiblioteket kan man lokalisera honom i pressen. Hans



Ett välbärgat medelålders par i det förra sekelskiftets Helsingfors: Judel (ofta kallad Sejde) och hans hustru Chaje-Mere Pergament – tonsättarens föräldrar.
Foto: Privat.

namn dyker upp i samband med att han blev bestulen på 1870-talet och på 1880-talet i ett ärekränkningssmål. Han förefaller ha varit en ganska känd person i Åbo med dess då trettiotusen invånare, ty hans maskeradkostym vann första pris vid kortegen i mars 1891.

2 2 Sonen Judel Pergament hade tidigt påbörjat sitt familjebygge. Vid tjugonio års ålder kunde han och hans två år äldre hustru Chaje Mere (eller Miriam Maria) Polarsky mönstra en sexhövdad barnaskara: Riku 11, Björn 10, Ippe 9, Abraham 7, Beila 6 och Gulle 2 år. Så var han ju bara sexton år när han gifte sig. Han skulle få ytterligare tre söner: Moses (den blivande tonsättaren som fick sitt namn till minne av den nyligen avlidne farfadern), Simon (som blev dirigent och som ändrade efternamnet till det ursprungliga Parmet), samt affärsmannen Pelle, vars änka tonsättaren Moses senare skulle ta hand om i sann gammaltestamentlig anda.

I det digitala släktträdet Melizas Genealogy noteras nio barn i Judels familj men enligt uppgift från Moses den yngre födde Chaje Mere sammanlagt elva barn, av vilka fyra »rycktes bort inom loppet av en vecka«. Denna tragedi skulle i så fall förklara varför Bella ensam fått fylla luckan mellan Abraham och Gully. Dödsorsaken torde dock inte ha varit spanska sjukan, vilket Henrik Rosengren uppger i sin avhandling, eftersom barnens mamma dog innan farsoten nådde Finland.

Judels svärfar Josef Polarsky var född i Polen och rysk underofficer. Efter att ha permitterats från militärsjukhuset försörjde han sig, sin lettiska hustru och sina tolv barn, som tillskärare. Han tillbringade även ett halvår som skräddare i USA och tjänade uppenbarligen så bra att hustrun och senare han själv kunde besöka sina fyra barn i USA.

För svärsonen Judel gick det ständigt bättre. 1889 fick han tillåtelse att under sex månaders tid sälja kläder, hattar och skor. Den 8 februari 1893 förlängdes hans tillstånd att stanna i Finland och den 18 december 1910 inbjöds helsingforsborna att besöka firman J Pergaments & A Rungs nyöppnade lokaler i Citypassagen mitt emot Centralstationen i Helsingfors.

23

Judel Pergament och kompanjonen Abraham Rung var från början inte alls släkt men blev det sedermera via fadern till Judels dotters dotterdotter. Hans namn var Josef Nemes och Abraham Rung var hans mormors bror. Tyvärr avled Abraham den 21 november 1912, knappt tre veckor efter sin femtioårsdag, men affärerna var så blomstrande att Hufvudstadsbladet i sin lista över lukrativa företag placerade firman i högsta kategorin med en beskattningsbar inkomst på en miljon finska mark årligen. Sedan flera år ansvarade Judel för polisens uniformer och under kriget försåg han inte bara tullen utan hela flottan och armén med förnödenheter.

Sex dagar efter notisen den 14 mars 1917 i Hufvudstadsbladet om den framgångsrika firman dog Judels hustru Chaje-Mere, en förlust som sonen Moses aldrig hämtade sig från. På årsdagen av hennes död den 20 mars brukade han alltid tända ett ljus till hennes minne.

Moses Pergament inleder sin levnadsberättelse med 25
den nyss nämnda upplysningen att fyra av hans sys-
kon dog inom en och samma vecka. Hans tillägg
är inte oviktig: »Mor överlevde den svåra chocken och ägnade
de återstående barnen kärlek och omsorg«. Enligt Moses tyckte
hans pappa att det var hustruns ansvar att ta hand om kärle-
ken och omsorgen i hemmet medan han själv som materialistisk
affärsman fordrade att barnen måste lära sig bokföring. Moses
skriver:

Mor sjöng aldrig, än mindre spelade hon, den kära, kära.
Men tack vare hennes tro på mig fick jag dock slutligen
ägna mig helt åt musiken – i Petersburg.

Moses drömde om »att få resa till konservatoriet i S:t Petersburg,
där den berömde prof. Leopold Auer var lärare i högsta klassen«. Pappan protesterade: »Vill du gå omkring på gårdarna och spela, liksom alla dessa gatumusikanter som tigger om allmosor av sina åhörare?«. Följaktligen blev det den kärleksfulla men musiskt tystlåtna moderns uppgift att stödja Moses i hans framtidsplaner men det första handtaget gavs av en judisk fältskär. Gissningsvis var det Isak Feinik och inte hans arton år yngre kollega Wulf Nemeschansky, eftersom denne stannade kvar i Åbo medan Feinik uppenbarligen flyttade till Helsingfors, kanske till de ryska kasernerna på Sveaborg, enligt vad Moses skriver.

Han hade hört Moses spela hemma hos familjen Pergament och genom hans förmedling fick Moses visa sina talanger för generalguvernören. Men vad gäller dennes namn missminner tonsättaren sig; om det verkligen var furst Ivan Obolenskij som gav honom audiens, kan hans egen ålder inte ha varit nio år, som han skriver, utan elva. Dock inte tolv eftersom Isak Feinik dog 1904, året då Moses fyllde elva år. Märkligt nog förtiger Moses både i levnadsberättelsen och i sitt tyskspråkiga curriculum vitae att han också var elev vid Musikinstitutet i Helsingfors, nuvarande Sibelius-Akademien. Vi får bara veta att han under fyra års tid hade varit frivillig orkestermedlem i det filharmoniska sällskapet i Helsingfors.

Att den 80-årige Moses Pergament inte omnämner sin violinlärare Viktor Nováček kan ha berott på glömska. Ett annat skäl kan vara att denne fick dåligt rykte i samband med uruppförandet av Sibelius violinkonsert i dess första och tekniskt nästan utförbara form. Nováček hade varit tonsättarens val. »Han blir bra« försäkrade Sibelius men en dryg vecka efter uruppförandet den 8 februari 1904 sammanfattade han: »här var det mera än dåligt« och erinrade sig hur solisten, röd och svettig, hade kämpat en ojämn kamp med passagera. Sibeliuskännaren Erik Tawaststjerna avpoletterar honom som »medelmåtta« men grundfelet var att han saknade konsertvana.

Viktor Nováček kom från en känd böhmisk musikerfamilj där alla hans bröder var yrkesmusiker. Institutets legendariske grundare och rektor Martin Wegelius hade därför de bästa referenser när han 1898 anställde honom som huvudlärare i violin. Därför borde Moses ha kommit ihåg honom eftersom det var hans förtjänst att han fick medverka vid institutets elevkonsert den 14 december 1906 där signaturen Bis i Hufvudstadsbladet lade märke till den brådmogne trettonåringen:

Vieuxtemps' Rêverie för violin utfördes, trots att ju kompositionen är ett hufvudsakligen föredragsstycke, med stor säkerhet af den begåfvade unge Moses Pergament, men vi ha redan tidigare hört honom spela väl, om ock ej med samma nonchalance som nu.

Bakom signaturen dolde sig en förlagsman, Karl Fredrik Wase- 27
nius, vars sentida ättling, skivproducenten Robert von Bahr, döpte sitt berömda skivbolag till BIS till minne av sin mammas farfar.

Den nödvändiga assistansen på vägen mot en professionell violinistutbildning fick Moses av den gästande Auer-eleven Tjerkasskij, som efter att ha hört honom på Hotel Fennia tog kontakt med hans mor, vilket ledde till att han äntligen fick tillåtelse att resa. Men först efter att ha avslutat skolan. Moses Pergament berättar:

Av 9 klasser hade jag gått igenom de tre första på normalt sätt, på egen hand läst den fjärde klassens kurs och sålunda hoppat upp i femte klassen – fastän på villkor att jag till julen tenterade om finska språket, som jag hade spruckit på (det enda ämnet!). Det villkoret klarade jag av. [...] Men väl uppe i femte klassen fick jag veta av min far, att både han och rektorn ansåg det tokigt att inte fortsätta upp till studentexamen, nu när jag var på så god väg. Inför detta krav, vilket innebar ett brutet löfte, gjorde jag revolt: »Nu läser jag ingenting mer!«

»Då får du komma in i min affär. Innan dess får du lov att gå igenom en bokföringskurs i en speciell skola här i staden. Det är mitt beslut, och basta!«

Enligt Melizas Genealogy bevistade Moses Pergament fyra årskurser (från höstterminen 1904 till vårterminen 1908) vid Nya Svenska Läroverket Lärkan, fast inte första klass utan endast andra, tredje, fjärde och femte. Uppgiften stämmer inte exakt med levnadsberättelsen. Att ta studenten i tsartidens Helsingfors hade tidigare varit totalt omöjligt för en jude men Judel Pergaments mutor öppnade dörrarna för hans barn. Den första studenten i familjen var Moses tio år äldre bror, Isak:

Tack vara dessa strategiska handtryckningar kunde Isak Pergament tillbringa sju år på gossläroverket Lärkan, från sitt fjortonde till sitt tjugoförsta år. Således blev Isak den första judiska studenten i Finland och sex år senare den första judiska medicine kandidaten och efter ytterligare fyra år den första judiska medicine licenc[t]iaten.

Om Isak eller Ippe Pergament bör tilläggas att en av hans döttrar sedermera blev en framgångsrik kompositör, ja till och med mer framgångsrik än Moses. Det var pianisten Erna Tauro (1916–93). Fem år gammal hade hon tillsammans med sina föräldrar kommit till Berlin, där hon lade grunden till sin pianistutbildning vilken hon senare byggde på under ledning av sin farbror, dirigenten Simon Parmet. Långt senare, på Vivica Bändlers Lilla Teatern i Helsingfors 1955–67, började hon komponerade teatermusik och visor av vilka flera blev populära klassiker. 1977 fick hon svenskt medborgarskap.

Simon var Moses Pergaments fyra år yngre lillebror. Även han studerade vid konservatoriet i S:t Petersburg (piano och komposition) och fortsatte studierna i Helsingfors och Berlin (1921–22), dirigerade sedan opera i Kiel, Hagen och Helsingfors och gav konserter i Europa, Israel och Boston i USA, dit han emigrerade

i juni 1941 och stannade i sju år. Därefter och fem år framåt dirigerade han den finska radioorkestern.

När Moses började i läroverket, hade hans storebror just tagit studenten. Nu när möjligheterna till landets högsta utbildning äntligen stod till buds är det svårt att förstå varför Moses gjorde det så krångligt för sig. Till exempel sättet på vilket han lyckades ta studenten efter återkomsten från S:t Petersburg, som han tydligen lämnade utan diplom och utan att ens ha nått fram till den legendariske Leopold Auer. 29

Hemma i Helsingfors igen erfor jag att mina forna klasskamrater i skolan samma vår skulle ta studentexamen. [...]

Det gick ej att hinna i fatt dem, men ett halvår senare var jag vid målet, efter 16 timmars pluggning dagligen. Den sista veckan läste jag 22 timmar per dygn! [...] Vid jultiden 1914 hade jag erövrat den efterlängade vita mössan, till obeskrivlig glädje för far och mor.

Det korrekta året bör ha varit 1913, men nu backar vi fem år. Efter pliktskyldigt genomgången bokföringskurs sommaren 1908 tilläts den femtonårige Moses att resa till S:t Petersburg, där en Auerlev, »en viss Kogan«, ansvarade för den förberedande kursen. Uppenbarligen blev Moses inte antagen som ordinarie elev utan endast som privatelev, vars enda fördel (?) var att han »slapp vara medlem i elevorkestern, vilket annars var obligatoriskt«. En annan missräkning var att konservatoriets mångårige professor i komposition och instrumentation, Nikolaj Rimskij-Korsakov, avled i juni 1908 och efterträddes av konservatoriets direktör, Alexandr Glazunov, som endast undervisade i instrumentation. Om Moses efter gehörsutbildningen hade blivit antagen som dennes elev, hade han givetvis låtit oss få veta det. Men han berättar bara detta:

Jag fick gå i solfègeklassen parallellt med studierna i fiolspel för professor Nalbaudian, armenier och Auers biträdande violinpedagog. Dessa studier varade i fyra år, med undantag för jul- och sommarmånaderna.

30 Under hans sista studieår inträffade en viktig händelse: Tolstoys flykt från sitt hem Jasnaja Poljana i november 1910:

Händelsen satte allas sinnen, i synnerhet ungdomens, i brand. Jag hade flitigt studerat den åldrige Tolstoys kampskrifter där han rasade mot all s.k. högre konst, enkannerligen musiken. Han ansåg den vara ett själsmördande tidsfördriv för samhällets parasiter, de burgna borgarna och de perverterade aristokraterna. Den enda musik han gillade var det enkla folkets sånger och låtar – den kom direkt ur hjärtat och gick direkt till hjärtan. All annan musik var inte blott degenererad utan rent av förgiftande och förledande, bl.a. till brottslig kärlek, ty den var ägnad att väcka lidelser och tillfredsställa en av den själv uppväckt lusta. Jag opponerade hårt mot denna livs- och konstförnekande filosofi.

Uppenbarligen utlöste händelsen en personlig kris hos den unge Moses, eftersom den framstod så levande för honom även fyrtio år senare. Den verkliga anledningen till att han lämnade S:t Petersburg i förtid torde emellertid inte ha varit det tolstoyska tvivlet på konstens värde och väl inte heller följande dubiösa förklaring:

Under studierna där, vid konservatoriet, experimenterade jag [...] med anatomin på vänstra handens fingrar: jag ville göra fingrarna helt fria, dvs. oberoende av varandra,

och spände därför ut dem genom att lägga korkar emellan dem. Det ledde till att jag fick senknutar på vänstra handens ovansida, vilket satte stopp för vidare utbildning i fiolspel.

Det faktum att Moses nämner detta faktum inte mindre än två gånger i sin kortfattade levnadsberättelse väcker misstanken 31 att den är påhittad för att slippa avslöja att av de fyra planerade åren i S:t Petersburg blev det bara tre. På förfrågan meddelar Sibelius-akademiens arkivarie Leo Mononen att Moses skrev in sig vid Helsingfors musikinstitut redan den 10 september 1911. Hans lärare under hösten och den följande våren var tonsättaren Erkki Melartin i musikteori och komposition samt i violin den österrikiske slovenen Leo Funtek, som hade avlöst Nováček. På sin ålders höst hävdade Moses att han spelade fem år i Georg Schnéevoigts orkester – en tidslängd, som går att komma upp till om man adderar två plus tre: två år i Helsingfors symfoniorkester innan den 1914 uppgick i Helsingfors stadsorkester plus tre år som oavlönad extramusiker i Konsertföreningens orkester i Stockholm från och med 1916. Enligt *Vem är Vem?* (1945) deltog han fyra år som frivillig orkestermedlem av Filharmoniska sällskapet i Helsingfors.

Helt klart är i alla fall att han tog sina violinstudier på allvar och om senknutar var det nu inget tal.

På den tiden hade vi en våning på 12 rum, och hembiträdernas rum låg långt avlägset från de övriga. Varje morgon körde jag upp flickorna kl. 6. och ställde mig att öva på fiolen. [...] Nu ville jag fortsätta i samma takt på universitetet genom att klara fil.kanden på ett år. Men det var alltför optimistiskt. Trots min starka vilja sprack jag redan

på latinet, som då ännu var obligatoriskt. Det var för svårt, i synnerhet som jag överbelastat mitt studieprogram med en allätares glupska aptit: sociologi för prof. Westermarck, allmän litteraturhistoria för prof. Werner Söderhjelm [...], 1800-talets franska litteratur för prof. Castrén, filosofi för prof. Lagerborg och musikologi för prof. Ilmari Krohn. Mer än 1 år varade inte studierna vid universitet i Helsingfors [två år enligt Moses Pergaments tyska CV].

Denna ryckiga studiegång väcker frågor om den var resultatet av bristen på tålmod, en önskan att stoltsera med snabba studieresultat eller framkallad av stressen i en familj med alltför höga förväntningar? Kanske var han som jude tvungen att avlägga studentexamen som privatist.

Men om alla hans yrkesplaner hade avbrutits i förtid utan akademiska betyg eller diplom vad hade han annars att yvas över mer än sin unika musikalitet? För all del kunde Moses på sin ålders höst acceptera någon slags begåvning hos sin farfar, som ju hade varit trumslagare till yrket men som enligt Moses »väl visat sig musikalisk genom att sjunga en stump då och då«.

Hur visste Moses det? Hans farfar dog ju året innan han själv föddes?

Däremot hörde han ofta fadern, som under sabbaten gärna sjöng »oändliga ramsor« ur psaltarpsalmerna och älskade enkla melodier av Tjajkovskij eller Puccini. Om sin far noterar Moses vidare ehuru motvilligt att...

för s.k. högre tonalster hade han ingen förståelse – på grund av brist på musikalisk smakutveckling. Men i sin privata psalmsång kunde han bygga upp långa bitar på melodifraser ur Carmen t.ex. Så nog var han musikalisk alltid, om man ser rätt på saken.

Namnen på Moses lärare, som gav honom grunderna i harmonilära, fiol och piano får vi aldrig veta. Ej heller vid vilken tidpunkt och varför han överhuvudtaget började att komponera. Nästan som ett mantra upprepar han att han var självlärd. »Hela 4 år ägnade jag åt självstudier i teori och komposition, så jag kan sägas vara autodidakt – liksom Haydn en gång i tiden«. Levnadsberättelsen säger alltså ingenting om den betydelsefulla omläggningen av yrkesinriktning från violinist till tonsättare. Erkki Melartins undervisning i musikteori och komposition läsåret 1911/12 var kanske betydelsefullare än vad den gamle Moses var villig att erkänna. Man kan därför gissa att bytet inträffade någon gång mellan nitton och tjugooett års ålder och torde ha involverat fadern och inte minst dennes pengar. Hur kan man annars förklara att Moses hade råd att arrangera inte mindre än tre kompositionskonserter: den 2 december 1914 i Helsingfors, åtta år senare på samma dag i Berlin samt den 13 april 1926 i lilla salen i det splittrerna konserthuset i Stockholm. Inte många tonsättare har kunnat göra liknande rivstarter i karriären.

Det går heller inte att bedöma hur pass mogen han var, när han började komponera. De tidigaste försöken – *A klap hot gegeben der wint* från 1909 och *Die Jungfrau* från 1910 – är revideringar av en 73-årig tonsättare. Texten till den förstnämnda sången skrevs av Abraham Reisin (Avrom Reyzen), en poet och folklivsskildrare som blivit kallad jiddischens Heinrich Heine och var född 1876 i Dziarzjynsk utanför Minsk. Dikten handlar om en rysk pogrom, som likt en vindstöt skakar om skaldens lilla kammare och i form av en åskknall dödar många människor. Vem kan vara arg på så blindra krafter? Diktaren frågar sig hur solen kan fortsätta att lysa lugnt över sådana illgärningar.

Sången inleds av en pianointroduktion med ett folkviseliknande tema av rysk typ, avbrutet av plötsliga fortissimon, löp-

ningar och mullrande drillar i basen. Texten föredras enkelt och balladartat medan upprördheten gradvis stegras mot den avslutande anklagelsen mot den likgiltiga solen, symbolen för den tiggande ryska intelligen-tian.

- 34 Om man antar att Moses vid denna tidpunkt komponerade om somrarna, bör den andra sången, *Die Jungfrau* – Heinrich Heines variant på det kända temat döden och flickan – ha tillkommit efter det andra studieåret i S:t Petersburg. Sångstämman är en folkvisseartad vals men ackompanjemang-
et är harmoniskt mer avancerat. Hans tredje opus, *Zwei Kammern hat das Herz* från 1911, bygger på hans egen aforistiska text om hjärtat som hemvist för såväl glädjen som smärtan, boende i var sin kammare. Ehuru diktaren förmanar glädjen att tala tyst för att inte väcka smärtan, vill sångstämman inte ta rådet på allvar, för uppmaningen går upp i ett register som antagligen är nästan omöjligt att sjunga svagt. Stämmingsläget är genomgående ljust och obekymrat; smärtan får ingen riktigt genomslag. När Moses skrev denna sång hade han just lämnat – eller tvingats lämna – S:t Petersburg för att invänta tillfället att skriva in sig vid musik-institutet i Helsingfors.

Sommaren 1912, några månader innan Moses Pergament fyllde nitton, hade han bakom sig ett studieår vid musikinstitutet. Han ingick vid denna tid i en grupp av kompositionselever till Ilmari Krohn: Väinö Raitio, Yrjö Kilpinen och sin blivande styvbroder Matti Rubinstein. Krohns krav på absolut trofasthet ledde emellertid till att gruppen upplöstes men för egen del tycks Moses ha fått mer tid att komponera och därtill någonting större. Därför satsade han på en självbiografiskt anlagd pianotrio i A-dur, vars judiska signaltema i finalen symboliserar »drömmen om upprät-

tandets fullbordan för hans hemlösa folk», enligt den vittfamnande programförklaringen.

Ett föredöme, som Pergament knappast kan ha varit omedveten om, var den ryske tonsättaren och pianisten Sergej Rachmaninov, som bara var nitton år när han fullbordade sin första *Trio élégiaque* i g-moll, och tjugo när han komponerade den andra, större trion i d-moll. Som jämförelse var Moses Pergament själv bara nitton när han presenterade sin pianotrio för symfoniorkesterns chefsdirigent Robert Kajanus och fick dennes tillåtelse att uruppföra den med violinisten Leo Funtek och cellisten Ossian Fohström, båda lärare vid musikinstitutet, plus en okänd pianist med efternamnet Itkis.

35

Och Moses var fortfarande bara tjugo år när den omarbetade versionen repriserades 1914 av violinisten Richard Burgin, cellisten Bror Persfelt och pianisten Ilmari Hannikainen – tre lysande musiker på rak väg till stora karriärer. Samtidigt utkom tredje satsens Marcia funebre-episod på R E Westerlunds förlag.

Pergament verkar ha tagit intryck av Rachmaninovs stämningar i de båda verken, försänkta i dysterhet trots durtonarten. Med tungsinta steg vandrar Moses genom musiken, som likaledes fokuserar på pianostämman vid sidan av de långa unisona stråckdragen men förklarligt nog inte lika briljant som Rachmaninov. Stämman rör sig inte fritt över klaviaturen även om Chopin kastar sin skugga över marcia funebre-delen som omramas av en lättsam vals i Arenskijs manér. Första satsen avslutas med en bred och yvig coda, som tycks vara tillkommen senare. I de förmodade tilläggen verkar stilen mognare, exempelvis i några avsnitt av den rapsodiska finalen med dess stora recitativ och reminiscenser av första satsens ideligen upprepade ryska tvåtaktsmotiv. Signaturen Bis i Hufvudstadsbladet, Karl Fredrik Wasenius, var inte riktigt nöjd:

Violinen och cello sakna delvis ännu självständig frihet från hvarandra, där de ofta bindas samman af ett unisono, eller oktavspel som är af tonal effekt, men som i längden verkar en viss teknisk monotoni.

36

Pianotrion användes som huvudnummer såväl vid kompositionskonserten i Helsingfors som senare vid Berlin-konserten. I Stockholm skulle den framföras internt i Mazerska sällskapet samt flera gånger i radio, först den 14 februari 1929 med Tobias Wilhelmi, Carl Christiansen och Wiatcheslaw Witkowski och slutligen den 9 december 1968, då en bandinspelning arkiverades av radion i Göteborg. Däremellan genomgick trion ytterligare en revision 1940 i samband med utgivningen av partituret.

För avdelningen före paus vid kompositionsaftonen 1914 svarade Helsingfors stadsorkester bortsett från tre sånger för baryton och piano, som framfördes av sångaren Alexis af Enehjelm tillsammans med Moses yngre bror, den blivande dirigenten Simon Parmet. Moses, som för tillfället lagt undan stråken till förmån för taktpinnen, dirigerade orkestern i sex nummer. Med framgång, konstaterade signaturen A. S. i Dagens Press. (Sannolikt Alma Söderhjelm, som var Finlands första kvinnliga docent och som 1913 blev journalist sedan hon vägrats dispens för att söka professuren i historia.) Däremot uppfattade kollegan Bis det nyskrivna konsertförspelet som ett tillfällighetsstycke; »ett sidotema till hade ej skadat«. Dock erkände Bis att *Prélude mystérieux* för stråkorkester från 1912 var »ett canon väl skrivet och med en coda som lyckligt ökade det fina intrycket av musiken.«

Moses Pergaments *Fuga* från 1913, angiven som parallellfuga till Bachs g-mollfuga ur *Das wohltemperierte Klavier*, ansågs berömvärd av den ene kritikern medan den för den andre tycktes »icke synnerligen pregnant men hade en imponerande coda«.

Romans för violin från 1914, som framfördes av Richard Burgin (senare mångårig konsertmästare i Boston), »var ej tacksam, tyngd som den var af frändskapen med det – mysteriösa«. Även Bis fann den »något orolig« på grund av »den något starkt komplicerade harmoniken«.

Av konsertens tre sånger med piano skulle den färska *Blommans lif* till prosten K R Malmströms text inte överleva uruppförandet i motsats till de båda äldre sångerna *Die Jungfrau* från 1910 och *Vöglein singen* från 1912, den sista till egen text som beskriver sjungande fåglar och klockor som, när de klingar i maj månad, förmedlar det vemodiga minnet av gångna somrars visande rosor. Den kvittrande sångstämman vandrar fritt mellan olika parallelltonarter. Sången har en egenartad, starkt doftrik karaktär.

37

Inför kompositionsaftonen hade två sånger byggts ut till orkestersånger: *Zwei Kämmern* från 1911 och *Die Lotusblume* från 1912 till Heinrich Heines text. Den sistnämnda handlar om den ängsliga lotusblomman, som fruktar den starka solen men som tåligt inväntar att älskaren (månen) väcker hennes kärlekslycka och dito sorger. Pergament målar med diskreta, impressionistiska färger vilka enligt Bis gjorde »denna exotiska tafla« till »nummer ett bland sångerna« medan kollegan A.S. talade om en »alltför kompakt ehuru målande« stämningsbild.

Karl Fredrik Wasenius/Bis beskriver den unge tonsättarens ganska balanserat som »en i fråga om tidigare teoristudier elev av Melartin, i komposition sin egen läromästare, tedde sig svagast i formbehandlingen, men lyckad som instrumentatör och harmoniker.« Båda recensenterna konstaterade att universitetets solennitetssal »var fylld till sista plats« och att »kompositören framkallades flerfaldiga gånger under aftonens lopp«. Därmed uppnådde Moses vad han hade hoppats: pappans gillande.

När kriget mellan Ryssland och Tyskland bröt ut (i augusti 1914) hotades alla unga judar i Finland att bli inkallade till krigstjänst. [...] Min far lyckades dock köpa mig ett uppskov (genom att betala 10 000 rubel till en mutad militärläkare i Petersburg). Ett falskt pass ingick i köpet, och på höstsidan 1915 reste jag, över Torneå-Haparanda, med tåg till Stockholm. Jag hade sluppit ur den ryska kniptången!

I brist på fakta föreställer vi oss att kompositionskonserten i Helsingfors utgjorde den första etappen i en tillsammans med fadern utarbetad strategi för ett nytt liv i Sverige. Det hade nu gått fyra månader sedan Tyskland förklarade Ryssland krig och en månad sedan Ryssland förklarade Turkiet krig. I det ryska Finland fanns alltså ingen framtid för en tjuogoettåring, som riskerade att bli inkallad. Nu gällde det att bygga upp en katalog av attraktiva musikstycken som var lätta att avyttra i Stockholm. Att drömmen om en snabb fil. kand aldrig infriades berodde förmodligen på att Moses var tvungen att ägna det mesta av tiden åt att komponera.

Måhända som ett resultat av presentationskonserten fick den nybakade tonsättaren en beställning av den mångsidiga Kerttu [eller Gertrud] Helena Paloheimo, som hade skrivit en pjäs om kung Salomo. Hennes man var försäkringsdirektör och industriman; själv ägnade hon sig åt måleri och folkbildning i Tolstoys anda förutom umgänge med författaren Arvid Järnefelt, även han tolstoyan och för övrigt bror till hovkapellmästaren Armas Järnefelt, Moses blivande kontaktperson i Stockholm. Pjäsen syfte var att samla medel till en vuxenskola i Tuusula utanför Helsingfors. Pergament lämnade tre bidrag: sången *Gunin laulu* till text ur Höga visan, ett nattstycke samt *Sulamiths dans*, den sistnämnda daterad den 20 augusti 1915.



En målmedveten ung man på väg mot sitt nya
hemland: den 23-årige Moses Pergament.
Foto: Privat.

Resan till Stockholm anträdde någon gång efter den 22 november 1915 att döma av dateringen av sången *Tuskan kukka* med text av den okände R.O. Sten. Mot pianots fond av ostinoackord beskrivs den blodröda längtans blomma som diktaren åtrår medan vi tillåter oss att tolka in tonsättarens längtan till grannlandet i väst.

40

Vilka verk kan då Moses Pergament ha stoppat ned i resväskan innan han anträdde resan till Stockholm? Helt säkert ett par nyheter: *Drömmen*, som handlar om flickan som försvann i drömmen och kyssen som endast fanns i Johan Ludvig Runebergs diktade längtan. Likaså *Zionslied* av den okände S. Frug som kanske var tonsättarens pseudonym och som berättar om landet där liljekonvaljerna klingar och de kuttrande duvorna lyssnar efter de heliga sångerna. Men också den melodiösa *Canzonetta* från 1914–15 med dess judiskt-kromatiska accenter för violin alternativt cello med piano (som Konsertföreningens förste cellist Carl Christiansen senare skulle spela in på grammofoon). Inte mindre viktig är *Chanson triste* för samma besättning och från samma tidsperiod. Den hade Moses fått utgiven 1915 i Helsingfors och skulle senare lyckas förlägga den i London 1917. Det är möjligt att han även hade med sig sitt *Adagio* för klarinett och stråkar över en svensk folkvisa med variationer och *Lyriska danser* för piano. En judisk dans av honom hade för övrigt just publicerats i Karl Wohlfarts pianoskola.

En särskild avdelning bildade hans tre stycken på jiddisch för manskör respektive blandad kör a cappella: *Der Chosen*, *A winterlied* till text av A Reisin samt *Di alte Kasche*. Den sistnämnda är en skämtvisa som kretsar kring en nonsensfråga huruvida ett Tra ra ridi didi rom? bör besvaras med ett Traj di ridi rom! En nyckel till det svenska körlivet var hans tonsättning av Goethes

UPPVÄXTEN

Wand'ers Nachtlied för manskör alternativt blandad kör a cappella.

STADEN, VID VARS centralstation Moses Pergament steg 43
av någon gång efter den 22 november 1915, tycks ha varit
något av en landsortsstad enligt forskningssamordnaren
vid Statens musikverk, Anders Hammarlund, som i sin kom-
mentar till cd-utgåvan av *Den judiska sången* ger huvudstaden en
drastisk beskrivning:

Som finlandsvensk jude förflyttade han sig faktiskt inte
från periferin till centrum när han slog sig ned i Stock-
holm 1916. Tvärtom, han var en metropolitan som ham-
nade i en småstad när första världskriget gjorde det ryska
imperiets framtid oviss. Och i småstäder är man ofta njugg
mot det okonventionella.

Väl framme anmälde sig Moses hos hovkapellmästaren, som
»med faderlig omsorg« hjälpte honom tillrätta i musiklivet.
Flera omständigheter samverkade för att väcka Armas Järnefelts
intresse. Kanske hade de lärt känna varandra från hans korta
tid som rektor för Helsingfors musikinstitut. På vänstra sidan
om kapellmästaren satt i operans orkesterdike Moses violinlä-
rare Leo Funtek på alternerande förste konsertmästarens plats.
Han hade tvingats emigrera till Sverige efter Österrikes krigs-
förklaring den 6 augusti 1914 eftersom han var född i det öst-
errikiskt-ungerska Ljubljana/Laibach och följaktligen tillhörde
storfurstendömet Finlands fiender. En tredje omständighet var

att Armas bror Arvid som nämnts brukade umgås med den tolstoyanske pjäsförfattaren Gertrud Helena Paloheimo och hon kände ju väl till den unge Moses Pergaments kvaliteter. Att han därtill själv inte underskattade sitt värde framgår av hans tackbrev till Armas den 15 juni 1916:

- 44 det är något odefinierbart i mitt inre som stärker mig i min tro på att det skall lyckas. Kanhända är det ynglingens optimism – eller kanske någonting varaktigare –: en gryende känsla av medveten begåvning? Må tiden avslöja!

Intressant är inledningen i brevet, som för övrigt tycks vara det enda som bevarats av deras brevväxling:

Att jag ej förr har skrivit och tackat för den godhet och uppmärksamhet Herr Järnefelt visat mig beror på den föresats jag nämnde under vårt senaste telefonsamtal; jag var näml. fast besluten att resa ut och personligen tacka. Oviss om när detta lämpade sig för Herr Järnefelt uppsköt jag därför dag för dag fullföljandet av min föresats och beslöt slutligen att helt och hållet avstå ifrån den.

Man undrar om det verkligen hade varit så svårt att framföra ett enkelt tack, särskilt med hänsyn till följande passus i levnadsberättelsen...

I närmare två års tid fick jag sitta på dirigentpallen nere i orkesterdiket och därifrån åse och åhöra diverse operaföreställningar. Vad den platsen betydde i fråga om givande studier i instrumentationens svåra konst, behöver jag inte påpeka.

Avståndet mellan den påstådda sittplatsen vid Järnefelts fötter och Moses huvud torde uppskattningsvis ha varit högst ett par meter. På detta avstånd bör det inte ha saknats tillfällen att framföra ett tack. Bortsett från denna kuriositet kan man knappast föreställa sig en sämre observationsplats än den beskrivna, nämligen en punkt varifrån man varken ser scenen eller dirigentens armrörelser eller upplever den rätta klangbalansen mellan instrumenten. Men trots begränsningarna var Moses ändå mycket nöjd:

45

Där lärde jag mig veta hur instrumenten låter i verkligheten. En lärdom som jag sedermera kompletterade med noggranna studier i Rimskij-Korsakovs utomordentliga lärobok i instrumentation. (Vilken lycka, att jag behärskade ryska språket, ty den boken fanns det ingen översättning av). Ytterligare komplettering skaffade jag mig sen i Richard Strauss' utgåva av Berlioz' instrumentationslära. Efter enträget studium och nöjaktig praktik (som orkes-termedlem och som dirigent) blev jag småningom tämligen kunnig på detta område, vilket orkesterbehandlingen i mina verk torde vittna om. Den har i varje fall alltid varit föremål för musikkritikernas och mina kollegers uppskattning.

Järnefelt var Moses till nytta på flera sätt. Tack vare hans rekommendation blev pianotrion framförd privat i Mazerska sällskapet den 24 mars 1916, en ynnest för vilken Moses tackade genom att tillägna honom Oscar Levertin-tonsättningen *Kväll i skogen*. Betydelsefullt är också dokumentet, som Henrik Rosengren funnit i Riksarkivet och som visar att Järnefelt tillsammans med Moses mecenat, den omätligt rike grosshandlaren, förre opera-

chefen Arthur Thiel, styrkte Moses ansökan om svenskt medborgarskap genom att intyga att han kom från ett välbärgat hem och således var ekonomiskt oberoende.

46 Gösta Nystroem blev snart en av hans bästa och trognaste vänner. Deras vänskap skulle vara hela livet. I boken *Svenska tonsättare* berättar Moses att de träffades vid »[...] en ateljéfest i en konstnärskoloni på Stora Vattugatan i Stockholm«. Med Stockholms adresskalender från det året (1916) kan gatunumret fastställas till hörnhuset nr 10 alternativt Klara Östra kyrkogata 1, på vars fjärde våning den i Paris utbildade konstnären Svante Kede bodde. En annan målare ur samma krets, även han Gauguin-påverkad, var den tidiga modernisten Bertil R:son Norén, som i ett av Musikmuséet bevarat brev vände sig till Moses den 1 november 1916 med en dikt som han hade skrivit. Att döma av verkförteckningen blev det dock ingenting av detta men den kärvt vänskapliga tonen i brevet avslöjar att Moses under sitt första år i Stockholm redan hunnit acklimatisera sig.

Tror Du, djäfla barn, att du kan sätta musik till den så försök, men se till att musiken kommer öfverglänsa orden och icke tvärtom. Orden äro nämligen bra, ingen själfunderskattning! [...] En riktigt dramatisk musik till den du, målande så man känner riktigt fan som en kåre öfver ryggen! [...] Jag sänder den, gör hvad du vill förresten med den, bara det blir bra. [...] Jag glömmer ej den aftonen på din ateljé. En högre konstnärsluft den gången, Esther sjöng bra! (alla pojkar instämma, tänker jag)

Moses Pergaments kvinna och så småningom fästmö hette Ester Abrahamsson. Hon var född den 18 november 1893, hade vuxit upp i en skräddarfamilj i Härnösand och tidigt förlorat sina för-

äldrar. Tillsammans med hennes ett år äldre broder Petrus hade de kommit till Stockholm för att utbilda sig vid konservatoriet – Petrus i violin och sedermera dirigering, hon själv i piano. Efter tre terminer tog hon kantorsexamen 1918, men dessförinnan hade lärarna – eller var det Moses? – upptäckt hennes verkliga begåvning, nämligen att sjunga. Hennes röstfack var mezzosopran. Och det var antagligen Moses som skapade hennes artistnamn, Esther Bramson. Märk väl: Esther med h, vilket från och med nu bibehålls.

47

Författaren hade förmånen att lära känna henne. Trots att hon då var nära åttio år var hon fortfarande en ungdomlig, färgstark och absolut strålande person. Hon förolyckades den 23 juli 1972 på ett för henne typiskt dramatiskt vis. Tillsammans med sina unga elever hade hon solat på taket till Trångsund 4, på vars femte våning hon bodde. Bländad av solskenet snubblade hon i trappan och bröt nacken.

Att ha en hovkapellmästare som sin beskyddare i det blivande hemlandet innebar ju inte för en oetablerad finländsk tonsättare att Hovkapellet automatiskt stod till förfogande. Den symfoniska sång för mezzosopran och orkester som Moses komponerade under december 1915 och januari 1916 fick vänta tio år på att bli framförd, och då inte vid någon av Operans fåtaliga konserter utan i Stockholms nya konserthus. Den 28 februari 1926 sjöngs den av Iva Aulin och Vaclav Talich dirigerade Konsertföreningens orkester. Den underliggande dikten var skriven av den svenskättade men helt finskspråkige poeten Karl Gustaf Larsson (peudonymen Larin-Kyösti). Moses hade översatt den till tyska och givit den titeln *Traumfalter*, Drömfjäril. Den berättar hur drömmens fjärilar bär poeten genom sagans luft upp till månen och hur korsspindeln med sitt nät fångar fjärilen och dricker dess blod och hur poeten vaknar i en omtumlande nattlig tystnad.

I december 1915 fullbordade Moses ytterligare två sånger med piano. I *Drömmaren* ur samlingen *Evighetsträngtan* vävde han med Wagnermåttade klanger en lång stämningsberättelse kring Viktor Rydbergs korta dikt om den uttröttade främlingen, som ignorerar erbjudandet om en svalkande dryck och som tyst vandrar vidare mot »ett trolöst vinkande fjärran«. Man anar att det var kanske så Moses uppfattade sig själv i det nya landet.

Bakom valet av Oscar Levertins *Kung Liv och Drottning Död* kan man på samma sätt föreställa sig en personlig projektion även om dikten lämnar utrymme åt mer vidlyftiga tonmålerier. Den handlar om två allegoriska gestalter, den glada kungen och den dystra, blodtörstiga drottningen, som varje kväll vid solnedgången spelar tärning om människornas livsöden. Den korta men ödesdigra kontakten mellan företrädarna för var sin kultur, den ena mörk och dyster, som i det krigförande land Moses just undkommit, den andra ljus och glädjerik som det fredliga land dit han just kommit, kan ha eggat fantasin hos Moses på tröskeln till en osäker framtid.

Två sånger plus en sång med orkester – den sistnämnda specifikt för Esthers röstfack, mezzo – och allt detta komponerat respektive påbörjat redan i december 1915; vad säger det oss? Förmodligen att Moses och Esther lärt känna varandra redan före jul och att satsningen på orkester var en felspekulation från Moses sida. Under de kommande åren skulle han därför hålla sig till det lilla formatet, antingen för violin med piano, alternativt cello eller för sångröst med piano. Det är under den här tiden som violinsonaten tillkommer men eftersom vi tyvärr inte känner personerna kring Esthers och Moses går det inte att gissa för vilka musiker som han komponerade violinsonaten. Inte heller vet vi om Moses ingick i någon stråkkvartett, tillfällig eller permanent, eller om *Duo* opus 28 från 1917 skrevs för två av kvar-

tettens medlemmar eller om sången *Oben, wo die Sterne glühen* för mezzo för stråkkvartett skrevs för samma ensemble. Men att de många sångerna under den här tiden – sammanlagt sjutton stycken – var avsedda för eget bruk går att bevisa.

Året 1916 tycks Moses ha ägnat åt självstudier. I levnadsberättelsen noterade han att han »var med« i Hovkapellet, när Jean Sibelius dirigerade sin försenade 50-årskonsert [den 18 februari 1916]. Kort dessförinnan, den 14:e samma månad, fullbordade Moses tonsättningen av en Goethe-dikt: *Erster Verlust*, där de kromatiska vändningarna färglägger en ganska konventionell melodi med vilken frågan ställs vem som kan ge diktaren tillbaka blott en timme av en förlorad kärlekslycka. Låg något särskilt bakom valet av denna text? Man anar en kris i den stormiga förbindelsen med Esther, ty så här skildrar Moses kvinnan med vilken han delade sitt liv under minst sju år: 49

Det var en av de mest musikaliska människor jag mött i mitt liv. Hon faktiskt »tömde« en sång på hela dess innehåll, såväl musikaliskt som textligt. Men hon hade en avskryvård karaktär, sammansatt av värme, hängivenhet, lättfärdighet, äventyrslusta, m.m. m.m.

Senare samma år, torsdagen den 5 oktober 1916, gav Esther Abrahamsson och Moses Pergament en konsert i församlingshemmet Ädelhem i hemstaden Härnösand. På programmet stod bland annat sången *Rosen i dalen*, som brukar tillskrivas Pergament men som förmodligen var komponerad av finländaren Eduard Hermes (1818–1905) samt sången som han tillägnade Järnefelt, *Kväll i skogen*. Stämningssläget påminner här om Goethes *Wand'rers Nachtlied*, som Moses ju också hade tonsatt. Den lågmälda tonen och det arpeggierande ackompanjemanget



Endast två personer har kunnat identifieras på denna sommarbild från 1916 eller 1917: Moses, liggande, samt hans fästmo Esther Bramson med japanskt parasoll. Som stöd för identifieringen har konsulterats en passbild av sångpedagogen Ester Ruhrseitz i femtioårsåldern ur arkivet för Statens kriminaltekniska anstalt, Registraturavdelning 1940–1964, serie III ss, Passansökningar 1940–1951, frigiven för publicering enligt Kammarrättens i Stockholm dom den 10 juli 2013.

Foto: SVT/TT Nyhetsbyrån.

utmärker ännu en nyskriven sång, som dock inte fanns med på programmet: *Vattenplask*. I texten låter Viktor Rydberg böljan visa att det nog går att upptäcka fursten inuti det lilla kungabarnet men aldrig den vuxne inuti en kung – en sanning som kan ha känts plågsam för Moses i egenskap av offer för ett världskrig, som framkallats av omogna kungars högmod. Allt detta berättas återhållsamt till en långsamt vaggande rytm där stegringen sker först i sista radens »vuxna kungar« och avslutas av några tankefyllda ackord. 51

I Moses Pergaments tillvaro fanns ytterligare ett konstnärskollektiv som enligt Henrik Rosengren kallades »Gettot«. Det var där han lärde känna journalisten Martin Martelius som senare förmedlade kontakten med Svenska Dagbladet. Enligt uppgift huserade Gettot på Västra Trädgårdsgatan i Stockholm och i så fall hemma hos Moses på fjärde våningen i det tvärsållda gårdshuset vid Västra Trädgårdsgatan 19, enligt avsändaren på ett av Kungl. biblioteket bevarat brevkort från författarinnan Ellen Key den 28 april 1920.

Den 20 mars 1917 avled Moses högt älskade mamma Chaje-Mere. Men hennes make Judel stannade inte länge i änkemannaståndet ty redan den 15 juni 1918 gifte han om sig med den två år yngre änkan Anna Rebecka Rubinstein, född Morduch. I sitt äktenskap med den polske köpmannen Hirsch [Herman] Rubinstein hade hon satt tre flickor och sju pojkar till världen. Musiken var lika viktig även i hennes familj. Annas tolvåriga dotter fick till exempel resa till Wien i sin pappas sällskap för att utbilda till pianist. Och den yngste sonen, David eller Daddo, fick senare studera till cellist i Paris tillsammans med Gösta Nystroem och sin bror Matti, som var fem år äldre än Moses och blev en av hans närmaste vänner.

Matti Rubinstein var alltså trettio år när hans mamma gifte om sig och han blev styv- eller halvbror till Moses. Sedan ett år befann han sig i Köpenhamn för att studera vidare till kapellmästare. Precis som Moses hade han utbildat sig i violin och musikteori vid musikinstitutet i Helsingfors men dessutom hunnit tjänstgöra som orkestermusiker i Yekaterinoslav, Åbo och Helsingfors. Tillsammans med Moses skulle han fortsätta sina studier i Paris och Berlin.

Slutligen slog han sig ner i Göteborg, där han arbetade som kapellmästare vid Stora teatern fram till 1939 då han fick överta Konserthuskören. En kort tid var han även kapellmästare vid Oscarsteatern i Stockholm och gästspelade i Helsingfors.

Vitsorden om honom är fåtaliga men alltid mycket uppskattande. Ändå blev hans karriär aldrig någon framgångssaga utan ett av åtskilliga exempel på det vanliga bakåt-avancemanget i den svenska kapellmästarhistorien. Men för Moses framstod Mattis yrkesval som ett nytt och spännande alternativ vid sidan av hans eget knappt påbörjade tonsättarskap.

Av Moses hand finns tre kompositioner från 1917. Till minne av sin nyligen avlidna mor skrev han *Elegi* som placerades som mel-lansats i *Duo* för violin och cello. Långt senare den 25 april 1935 framfördes den av Gerhard och Karin Lundquist vid en ISCM-konsert i Lund. Musikstyckena tillkom medan han under sommaren återhämtade sig på anrika pensionat Nösunds pensionat på sydvästra Orust. Som ett slags epitafium tonsatte Moses en postum gravdikt (*Ahnung*) av Heinrich Heine för mezzosopran och stråkkvartett – *Oben, wo die Sterne glühen* – där poeten låter ljuset demaskera natten. Kanske såg han sig själv som en *Svårmodets son*, vilken i Viktor Rydbergs text får blomman att sluta dofta och fågelsången att tystna. Tonsättningen använder ytterst

svaga nyanser. Året därpå, den 25 april 1918, framförde Moses och Esther denna romans vid en konsert i Skellefteå.

Vid samma tillfälle uruppfördes även den nyskrivna *Havsnatt* till Anders Österlings text, där vinden, havet och natten görs till bärare av en närmast kosmisk ehuru obestämbar känsla av sorg, beledsagad av tungt vandrande impressionistiska pianoackord. I Skellefteåbladet ironiserade signaturen P över att de båda framförda sångerna »på auditoriet syntes göra samma beklämmande intryck som en tafla av Grünewald«. Kanske hade skribenten ställt sig mer positiv om publiken hade bjudits på den ömsinta tyskspråkiga kärleksvisa som Moses hade fullbordat en månad tidigare: *Aus der Ferne in der Nacht* till Otto Julius Bierbaums text. Även här är natten och havet närvarande men framför allt den älskades själ som härskar över diktarens drömmar. Med sina impressionistiska klanger har romansen åtskilligt gemensamt med *Havsnatt*.

53

Moses Pergament gjorde allt vad som stod i hans makt för att hjälpa fram sin sjungande fästmö. Sålunda instrumenterade han två Stenhammar-sånger för orkester – *Adagio* och *Hjärtat* – med vilka han approcherade symfoniorkestern i Göteborg med resultat att Esther den 24 november 1918 fick göra sin debut i Gluck, Sibelius och Debussy tillsammans med orkesterns andre dirigent Hjalmar Meissner. Och den 11 januari 1920 nåddes äntligen målet då Esther under Wilhelm Stenhammars taktpinne sjöng Leonoras aria ur *Fidelio* och den nyssnämnda *Adagio*.

Mellan 1918 och 1920 arbetade Pergament på sitt första verkliga eldprov, en fyrsatsig *Sonat* för violin och piano i h-moll. Huruvida den skrevs för honom själv eller för styvbrodern Matti Rubinstein är inte bekant, bara att framförandet i Berlin den 2 december 1922 med den holländske violinisten och filharmo-

niske konsertmästaren Maurits van den Berg och Busoni-eleven Edward Weiss är det första dokumenterade. Det är ett verk som visar sig vinna på förnyade lyssningar och som väl försvarar sin plats som ett standardnummer i den magra svenska violinrepertoaren.

- 54 Yttersatserna är stilfullt formade kring sångburna teman över diskret sorlande och slutligen stormigt porlande ackompanjemang. Även om man inte kan påstå att melodierna är plockade direkt ur Emil Sjögrens trädgård, förmedlar de tydliga dofter av franska kryddor men också av svensk folkvisa med drag av val-låt. Bitvis är musiken verkligt inspirerad och djupt originell. I första satsen reser sig svallvåg efter svallvåg tills de oroliga basrörelserna mynnar i en andaktsfull stillhet där avlägsna klanger av klockor öppnar för den tvådelade adagiosatsen. I reprisdelen ritar violinstämman tunna arabesker i vilka man kan lyssna in minnen från barndomens besök i synagogan. Den spirituella och uppfinningsrika scherzosatsen är fylld av pauser och musikaliska interpunktioner som antyder ironiska skratt och trötta clowngrimaser. I triodelen tycker man sig ana Debussy. Finalen knyter an till första satsens melodiösa lyrik som snart sopas bort av den avslutande muskulära energin.

Under samma period, mellan 1918 och 1920, var Moses ledare för en blandad kör till vilken han skrev motetten *Hell dig, Israel* och arrangerade judiska folkvisor. Sången *Der jungen Hexe* från 1919 skrevs förmodligen också för Esther och är en romans med en självständig sångstämma över ett rytmiskt galopperande ackompanjemang. Otto Julius Bierbaums dikt beskriver hur den unga häxan rider över bergen när hon får höra ett sällsamt klingande ljud. Det är det dåliga samvetet hon känner när hon ser hur hennes gosse tvingas betrakta sin mor på avstånd.

Den 6 juni 1919 beslöt justitiedepartementet bevilja Moses Pergaments anhållan om svenskt medborgarskap. Samma höst skrev han in sig vid Stockholms högskola och skulle kanske ha uppnått sin eftertraktade fil. kand i filosofi och musikhistoria om inte hans fästmö hade tilldelats ett treårigt utlandsstipendium. Hennes önskan var att utbilda sig i samma sångmetod som Verdis favoritsångare Antonio Cotogni utvecklade. Samtidens främste förvaltare av Cotognimetoden var en polsk tenor, som bodde i Paris.

55

Hans namn var Jean de Reszke, och att studera för honom var inte billigt. Esther har berättat att inte mindre än tre lärare var involverade vid varje lektion: en språklärare som kontrollerade uttalet, en repetitör som bevakade den musikaliska gestaltningen samt de Reszke själv som enbart bekymrade sig om lungorna, stämbanden och kroppshållningen. Inte underligt då att timpriset var högt. Moses noterade surt i sin dagbok att han måste punga ut med fyrtio franc (för närvarande minst 3 500 kronor) per tillfälle.

Mellan våren och sommaren 1920 hade Moses och Esther etablerat sig i den franska huvudstaden. I den svenska konstnärskolonin gjorde hon sensation, iförd »vildinnehatt och med en hel rad sångfåglar i strupen«, berättar målaren Gösta Adrian-Nilsson (GAN). Att alla tre bodde i samma fastighet skulle snart visa sig.

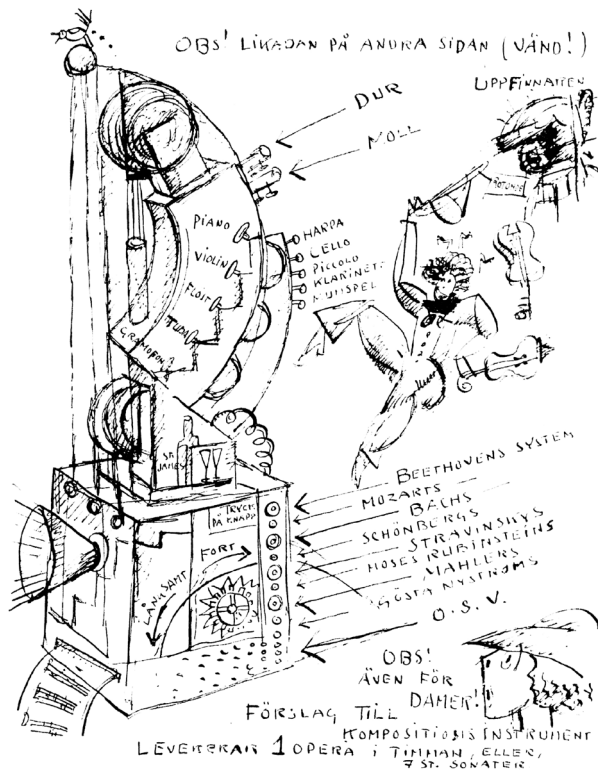
Det berättas att paret hade fått flytta in i ett stort och ödsligt hus vid Boulevard de la Tour, Mauborg 13, där Svenska Dagbladets Pariskorrespondent tidigare hade bott. Efter någon tid hade Moses stött på en främmande herre i pyjamas på väg från badrummet. »Jag bor här« blev det förbluffande svaret på frågan vad han gjorde där. Därmed inleddes en livslång vänskap. Parisarna hade inget behov av syntetisk-kubistisk konst så Gösta behövde understödet från Moses innerligt väl.

Före sin avresa till Paris bodde Gösta Adrian-Nilsson tillfälligtvis i Halmstad. En gnistrande kall vårvinterdag hade han betraktat skeppen som lämnade hamnen och satt sig att måla en tavla hållen i blå ton som han döpte till *Drömmen om Samoa*. Den föreställer två flickor som under vajande palmer betraktar ett segelfartyg närma sig land. Tavlan fick följa med till Paris, där den gjorde ett starkt intryck på Moses. Han berättar:

En natt vaknade jag i min atelje och hörde en vacker sång som tonande illustration till tavlan. Jag steg upp och tecknade ner den. Först morronen därpå upptäckte jag, att sången saknade ord! Jag bad GAN dikta något, men han avböjde, fastän han en gång utgivit en diktsamling. »Tror du jag kan skriva poesi till min egen målning? Den utsäger ju allt som kan sägas i sammanhanget!« för han ut på sin breda skånska! Det var nu som jag satte i gång med att på egen hand göra en fonetisk (ordlös) dikt till sången i fråga. Då jag läste upp den för GAN, utbrast han: »Det var fan, det är ju mina färger som du har fångat i den dikten!« Stolt var jag, och med rätta.

Den ordlösa texten till *Drömmen om Samoa* har Moses placerat på en mjukt gungande bädd av impressionistiska ackord. Sången, som han komponerade i slutet av oktober 1920, har sin bakgrund i GAN:s avsky för opera och hans vision om vox humana. Själva idén med en dikt utan ord eller sammanhang hade Moses lånat ur Adolphe Julliens bok *Goethe et la musique* från 1880.

Historiskt belagt är det legendariska telegram som Moses skickade i juni 1920 till styvbrodern Matti Rubinstein och vännen Gösta Nystroem i Berlin: »Vad f-n gör ni i Tyskland, det är ju i Paris som allting händer!«. Vännerna hade ursprungligen



Gösta Adrian-Nilsson (GAN) skojade ofta om Moses Pergaments komponerande. Här hans förslag på musikmaskin. Observera knapparna för vännerna Moses, bröderna Rubinstein och Gösta Nystroem bland inspirationskällorna samt damen längst ner till höger som sannolikt är Moses fästnö Esther.

© Gösta Adrian-Nilsson/Bildupphovsrätt 2016.



Moses Pergament poserar i Cannes den
21 mars 1921. Påskrift; »Jag skulle posera
så, tyckte Hon«. Vår gissning är att Hon
syftar på fästmön Esther.
Foto: G. Richard, Cannes.

planerat att uppsöka professorn i komposition vid Hochschule für Musik, Paul Juon, som emellertid redan hade rest på semester i Bayern. De bodde alltså fortfarande kvar i Berlin då telegrammet anlände.

Under sin vistelse i Paris sommaren och början på hösten 1920 ledde Moses stadens svenska kör. Han, Gösta och Esther fick ofta besök av Gösta Nystroem och bröderna David och Matti Rubinstein, som passade på att ge små konserter. Ödet ville att även Hilding Rosenberg samtidigt vistades i Paris ehuru ovetande om de andra. Det speciella med kretsen kring Nystroem var att den omfattade såväl målare som musiker. Musicerandet fortsatte senare i en villa i Bellevue sydväst om Paris dit Gösta och bröderna Rubinstein flyttade och där GAN blev flitig besökare. 59

När vintern närmade sig flyttade Jean de Reszke undervisningen till Nice. Esther och Moses hade inget annat val än att följa med till Rivieran där de bosatte sig på 2 Traverse du Port i Cannes. Innan de bröt upp från Paris plockade GAN fram några akvareller av kostymer som han gjort på måfå. Det var ett slags geometriska marionetter i en stil som måhända låg i luften, ty i kretsen kring Pablo Picasso figurerade vitryskan Alexandra Ekster, som samtidigt gjorde likadana kubistiska (och obekväma!) dräkter för den sovjetiske regissören Yakov Protazanovs tidiga science fiction-film *Aelita*.

GAN-skisserna tog Moses med sig till den ryske balettpromotorn Sergej Djagilev, vars uppsättningar för Ryska baletten blivit alltmer abstrakta efter att han knutit till sig Picasso och André Derain som scenografer. Djagilev blev omedelbart intresserad och började fundera på en balett som skulle handla om ett uppror mot tyranniet. Men medan Moses komponerade för stor

orkester med bland annat åtta valthorn upplöstes Ryska baletten. Partituret fick således följa med till Cannes varifrån Moses skickade ett fyrhändigt klaverutdrag till Paris.

60 Baletten *Krelantems och Eldeling* tillägnades Jenny Hasselqvist, som emellertid överlämnade den kvinnliga huvudrollen till en annan dansös. Men hon och GAN åhörde i alla fall en genomspelning med Matti Rubinstein och Gösta Nystroem vid pianot. I ett brev till Moses den 21 februari 1921 rapporterade GAN att musiken varit precis så blodfull och dovt hetsig som han hade tänkt sig även om han föreställde sig baletten mer som ett maskspel med fantastiska figurer i en tidlös miljö. Borta i Cannes samma dag satte Moses sista taktstreck i balettens urversion innan han och Esther for vidare till Berlin.

I april 1921 fick Moses brev från Gösta Nystroem som meddelade: »Har gått och förlovat mig, och det är t.o.m. en judinna, siddu.« Fästmön hette Gladys Hirsch. I brevet refererar Gösta bland annat till begreppet bris, omskärelse, och bröllopet planerades till juni. Men varför ledde då inte förbindelsen mellan Esther och Moses också till giftermål? Huvudskälet uppges ha varit att pappa Judel och »tant« Anna Rebecca, Moses styvmor, krävde att Esther skulle konvertera till judendomen, vilket hon absolut vägrade. Eftersom Moses för tillfället levde på pappans pengar tvingades han avstå från äktenskap.

Esther hade lyckats att få det eftertraktade Jean de Reszkestipendiet (vilket den berömda Maggie Teyte aldrig fick, berättade hon stolt). I Berlin hade hon tänkt komplettera utbildningen hos den amerikanske sångpedagogen Louis Bachner, som just tillträtt sångprofessuren vid musikhögskolan. Moses å sin sida beslöt att gå i Matti Rubinsteins fotspår och tillägna sig färdigheten att dirigera opera. Rektorn Alexander von Fielitz vid Stern'sches Konservatorium hade varit verksam vid stadstea-

trarna i Zürich, Lübeck och Leipzig så hans undervisning var förmodligen betydligt bättre än den som stod att få i Sverige.

Men snart gick paret skilda vägar. Esther sökte sig till operan i Bamberg, där hon lärde känna Kurt Ruhrseitz. Trots att denne varit pianoelev till Arthur Schnabel och redan gjort sig känd som ackompanjator åt violinisterna Carl Flesch och Josef Szigeti, överlevde han där som teaterns repetitör och kapellmästare. Efter att de hade gift sig 1924 hörsammade de en kallelse till Curtis Institute of Music i Philadelphia men flyttade snart till New York för att ha nära till Metropolitan-operan. Esther försvinner dock inte helt från Pergaments horisont utan förekommer sporadiskt i almanackorna för 1929 och 1931 då hon bjuds hem både på lunch och supé. Men då hade Moses sedan länge mött sitt öde på tröskeln till sin hyresrum i Berlin vilket han berättar så här:

61

I Berlin [...] bodde jag tillsammans med min farbror Meyer [affärsmannen Meijer Pergament 1882–1949] i en förstad som hette Steglitz. [...] Vi tittade på tio våningar minst, och han fastnade vid ett härligt rum hos en tjock judinna vid Olivaer-Platz. Vi har ännu en adress kvar, sa jag. Låt oss titta på den först. Det var Ilses hem! Vi gick dit, och rummen (2) passade oss förträfflig. Ett litet sovrum och ett stort sällskapsrum. Där beseglades mitt öde! Tre år senare gifte jag och Ilse oss. Hon var en förtjusande 16-åring då, så oskuldsfull, att när jag första gången kysste henne, frågade hon om hon skulle bli med barn nu! Hennes mor var en fränskild tysk officersfru, avundsjuk på dottern och starkt begiven på att fånga in min farbror. Men det lax inte. Därför blev hon irriterad på dottern och



I Berlin mötte Moses Pergament sin blivande hustru, fröken Ilse Kutzleb.
Privatfoto från 1920-talet.

gjorde allt för att få henne att tro, att jag aldrig skulle hålla mitt löfte om giftermål. Något år senare dog hon i magkräfta. Men vårt bröllop (den 18 december 1923) hann dock äga rum i hennes hem och med henne närvarande. Även min far hade infunnit sig.

I Pergaments almanacka för 1922 (av Musikmuseet feldaterad 1923) kan spåren av ett passionsdrama avläsas. På den snart avpoletterade Esthers tjugonioårsdag den 25 november uppvaktade Moses med blommor för 1000 riksmark men tyckte snart att julklappen till den blivande fästmon Ilse den 20 december gärna fick vara sju gånger dyrare. Det var ändå en liten utgift denna månad. Betydligt djupare måste Moses gräva i pappans plånbok när han skulle arvoda de fyra musikerna ur Berlins filharmoniker och pianisten Edward Weiss. Där stannade det först med 40000 respektive 10000 riksmark. Men beloppet säger något om hans stora förväntningar på sakkunnig kritik efter kompositionskonserterna lördagen den 2 december 1922 i Klindworth-Scharwenka-salen i musikmetropolen Berlin. 63

Först uruppförde Mauritz van den Berg och Edward Weiss violinsonaten och därpå Georg Diburtz, Lorenz Höber och cellisten Walter Schultz med van den Berg som primarie i den nyskrivna *Stråkkvartett i c-moll*, hans hittills mest beresta verk, eftersom arbetet påbörjades 1918–19 i Stockholm, fått följa med till Paris och vidare till Cannes innan den fullbordades hösten 1921 i Berlin. Wilhelm Stenhammar fick antagligen titta på den i dess första utformning att döma av ett uppskattande brev den 29 mars 1918.

Stora besvikelser väntade. De tyska pressrosorna som Moses skördade var inte mycket att lägga i herbariet. Måndagen den 4

december avfärdade Vossische Zeitung honom som en genomsnittlig modernistisk medlöpare som ledigt och utan ansträngning kunde komponera vad som helst i gängse stil. Den enda tidning som visade någon form av uppskattning var Berliner Lokal-Anzeiger som i onsdagens nummer verkligen hade ansträngt sig att uppfatta spiritualiteten, galghumorn och de exotiskt färgade groteskerierna. Skribenten sammanfattade att M. Pergament nog kunde skriva underhållande för specialister. Men när Berliner Volkzeitung efter två veckor äntligen yttrade sig var det bara i ett par nedlåtande rader om ett alltför schematiskt präglat utförande.

Några framgångar väntade ej heller i Stockholm, trots tricket att först presentera kvartetten i radio. Framförandet ägde nämligen rum i Televerkets studio vid Malmskillnadsgatan söndagen den 23 november 1924 och förmedlades via Televerkets Stockholmssändare till stadens fåtaliga ägare av billiga kristallmottagare och svindyra rörmottagare. Officiellt svarade Svenska Dagbladet för försökssändningen men det torde ha varit pappa Judel som fick stå för fiolerna, det vill säga att arvodera Charles Barkel, William Damme, Carl Magnusson och Gunnar Ek.

När stråkkvartetten gavs i repris mer än ett år senare, den 13 april 1926 i Konserthusets nyinvidga lilla sal, numera kallad Grünewaldsalen, framfördes den av en annan kvartett bestående av makarna Julius och Janna Ruthström, John Hylbom och Carl Christiansen.

Denna hans egna kompositionsafton kunde Moses givetvis inte recensera i Svenska Dagbladet. Därför tillkallades signaturen Rx, vars bidrag publicerades en dag senare. Recensionen var som väntat välvillig men inledningen speglade en allmän uppfattning: »Pergaments musikaliska umgänge är nytt och originellt, varmed icke påstås att det alltid är angenämt.«

En lyssnare som förväntar sig att få höra något angenämt får vänta sju minuter in i andra satsen och till den sjunde variationen av *Det gingo två flickor i rosendelund*, en finländsk folkvisa som Moses arrangerade ett flertal gånger. På ett oväntat elegant sätt uppenbarar sig här en spirituellt nonchalans som man velat höra mer av. Men syftet med kvartetten var ju inte att sprida trevnad utan att återge en ung människas komplexa livskänsla.

65

Kampviljan i första satsens inledande, fanfarliknande motto är typisk för många ungdomsverk från tiden före första världskriget. I fortsättningen växlar uttrycket mellan energiska ansatser och flämtande avspänningar eller närmare bestämt mellan extroverta respektive introverta avsnitt. Trots suggestiva episoder av misterioso-karaktär gör satsen ett något spretigt intryck eftersom stämmorna gärna pratar i mun på varandra.

Det mest intressanta och nytänkande är händelseförloppet i den korta tredje satsen, där det asymmetriska scherzo-temat till en början följer traditionens utstakade riktlinjer tills det utvecklar sig till en ironisk kommentar över verktypen som sådan. Vid slutet av triodelen faller musiken liksom sönder i ett slags dekonstruktion långt före uppfinningen av poststrukturalismen. Det samma sker på nytt vid slutet av satsen, men nu som ett slags förtunning samtidigt som pulsen gradvis upphör.

Samma tendens till formupplösning inträffar i den andra satsen med dess åtta variationer över folkvisan *Det gingo två flickor i rosendelund* – den ena rik och den andra fattig, men båda hopplöst förälskade i samma yngling. Ibland har folkvisan placerats på harmoniskt krokiga stigar eller smyckats med kromatiska vridningar. Ibland är musiken andfådd, ibland lugnt flytande. Den sjätte variationen är byggd på en marcia funèbre-rytm som fungerar som ett ostinato. Den vitsiga sjunde variationen har redan beskrivits.

Det intressanta med denna sats är att överbyggnaden tycks vara mer dekoration än variation, vilket också kan betraktas som resultatet av en systematisk frigörelse från folkvisans regler. Sista satsen har en senigt fysisk inledning som ibland leder till en Ravel-liknande impressionism, ibland till judiskt-liturgiskt utsirade episoder för violin och cello. Så småningom uppenbarar sig minnen från första satsen och finalen avslutas med det inledande kampmottot.

Slutligen några ord om periodens andra betydande verk: det koreografiska poemet *Krelantems och Eldeling*. Den polske dansaren Jan Cieplinski hade just avknoppats från Diaghilevs Ballets Russes när Kungliga Teatern i Stockholm engagerade honom som balettchef. Hans första säsong 1927–28 inleddes med ett balettdivertissemang följt av en nyinscenering av Josef Bayers Dockféen. På våren 1928 väntade hans dittills största utmaning: nämnda balett, till vilken Gösta Adrian-Nilsson hade skapat såväl dekor som dräkter i abstrakt geometrisk stil. Musiken var ostentativt modernistisk så den förväntade publika chocken mildrades efter paus med Leoncavallos kortopera *Pajazzo*.

I nästa kapitel ska mer berättas om denna balett som gavs på Stockholmsoperan fem kvällar mellan den 16 mars och 17 maj 1928. Men eftersom tre femtedelar av musiken komponerades våren 1921 i Cannes så det finns anledning att redan här redogöra för premisserna.

Våren 1920 hade några unga dansare övergett den otacksamma Stockholmspubliken och Operans undermåliga förhållanden för att grunda ett nytt danskompani i Paris. Den 25 mars presenterade Svenska baletten sin första produktion på Théâtre des Champs-Élysées, som utvalts till kompaniets hemmascen. Samma höst, den 8 november, var det premiär på *Maison de fous*

(Dårhuset) med musik av den tjugofemåriga Viking Dahl. Tio dagar senare följde *Les Vierges folles* (De fåvitska jungfrurna) till musik av Kurt Atterberg.

Varför fick inte Moses Pergament någon beställning, han fanns ju på plats och skrev tillräckligt avantgardistiskt? Förklaringen kan vara att han saknade de rätta kontakterna. Varken koreografen Jean Börlin eller Svenska balettens legendariske ledare och mecenat, Rolf de Marée, hade någonsin hört en ton av honom. Till på köpet var de öppet homosexuella vilket kan ha varit problematiskt för den gammaltestamentligt uppfostrade Moses som redan haft svårigheter med Gösta Adrian-Nilsson. Men eftersom han slutligen tog kontakt med Djagilev tycks han så småningom ha lagt sina eventuella fördomar åt sidan.

67

Det svenska balettkompaniets mest lysande stjärna var dansaren och koreografen Jenny Hasselquist. Efter en konflikt med Rolf de Marée och Jean Börlin hade hon lierat sig med en av Max Reinhardts främsta krafter, skådespelaren Ernst Deutsch vid Deutsches Theater i Berlin. Tillsammans med honom avsåg hon att genomföra en skandinavisk turné med några balettphantomimer. Av GAN beställde hon kostymer till en söderhavs-, en ishavs-, en revolutions- och en medeltidsbalett. Hon ville också att han skulle komma till Berlin men han vägrade eftersom det saknades garantier.

Kurt Atterberg och Gösta Nystroem var vidtalade att bidra med var sin balett och även Moses Pergament var villig men inte billig: »Har ni kapital bakom företaget, så värderar jag själv mitt arbete till fem tusen kronor.« I nutida pengar skulle det motsvara bortåt en halv miljon kronor. Men man kan inte skylla på hans anspråk att alltsammans rann ut i sanden: turnéprojektet sprack för att Deutsch inte fick ledigt från teatern. Det enda

som återstår är en 488 tacters pianoskiss från juli 1921 i Statens musiksamlingar. Enligt Hasselquists beställning den 17 april 1921 skulle baletten ha hetat *Revolution*.

68 För balettchefen vid Finska operan i Helsingfors, Edith von Bonsdorff, komponerade Moses slutligen *Vision*. Den lilla pantomimen fullbordades redan i Berlin den 24 november 1922 och framfördes i svensk radio den 23 februari 1928. Det är ett flott stycke, knappt åtta minuter långt, och förtjänar inte glömskan. Det intressanta är hur väl det polyfona och vokalmässiga linjespelet balanserar mellan nordisk folkton och en postwagnersk tidstil i dofterna och gesterna. Det allmänna intrycket är ett stycke musik vars andaktsfullhet bärs fram med en självklar värdighet.

DET SVENSKA MUSIKLIVET fick inte ut mycket av Esthers och Moses treåriga utlandsvistelse eftersom Esther föredrog att stanna kvar i Amerika fram till sin makes död 1937. Först då kom hon tillbaka till Europa för att slutligen stanna i Sverige. Eftersom hon hade upphört att ge konserter försörjde hon sig på att undervisa i Cotogni-metoden, som av de andra sångpedagogerna stämplades som besynnerlig och gammalmodig.

Följaktligen hade hon bara ett fåtal men desto mer tacksamma elever, det har författaren bevittnat. Men för Moses del blev resultatet av vistelsen inte så dåligt: en violinsonat, en stråckkvartett, musiken till tre baletter, varav två färdiginstrumenterade, den ena på drygt fyrtio minuter och den andra på åtta minuter samt en tredje i form av en pianoskiss. Slutligen ett körstycke och två sånger för röst och piano.

Våren 1923 avslutade Moses sin utbildning i operadirigering vid Stern'sches Konservatorium i Berlin. Äntligen hade han ett diplom att visa upp men fortfarande ingen yrkesvana. Han skulle snart fylla trettio och vad hade han att erbjuda om han skulle ställa sig i kön av erfarna repetitörer? Det stod klart för honom att han inte längre kunde leva på pappans pengar utan var tvungen att försörja sig och sin blivande hustru. Till all lycka hade han från Stockholmstiden en gammal vän med vilken han utväxlat skämtsamma brev. Det var Svenska Dagbladets utrikeschef Martin Martelius (Malle kallad) och denne tipsade honom

om att tidningen letade efter en ny musikrecensent efter att den dåvarande, tonsättaren William Seymer, ansågs ha fallit »offer för alkoholen« enligt Moses levnadsberättelse.

70 Moses anmälde sitt intresse och Malle lovade att tala med Helmer Key, om vilken bör sägas att någon mer operakunnig chefredaktör aldrig funnits i svensk press. Sin plats i den dåvarande Kungliga Teaterns bolagsstyrelse hade han visserligen lämnat nio år tidigare men han fortsatte att odla sin hobby att översätta italienska operalibretton. I februari 1919 hade han i fyra brandartiklar utgjutit sig över Stockholmsoperans vanskötsel av repertoaren varvid han lanserade begreppet »modern operaregi«. Han kunde behöva en stridbar vapendragare.

Men det började inte bra. Innan Malle hunnit varsko chefredaktören hade han oförmodat skickats ut på uppdrag. Följaktligen var dr Key totalt oförberedd när Moses dök upp på hans rum och föreslog att bevaka sommarens europeiska musikfestivaler. »Vi har våra egna korrespondenter för sådant« blev det iskalla svaret men Moses fick i alla fall lov att placera ett arbetsprov i söndagsbilagan den 19 augusti 1923. Hans alster, »Framtidsmusik – En orkesterfantasi för musikaliska läsare«, vållade så livliga diskussioner att det väckte redaktionens intresse. Artikeln, som för övrigt avslutar essäsamlingen *Ny vandring med Fru Musica* (1944), har fortfarande läsvärde med dess originella dramaturgi i vilken den gudomliga tystnadens allegoriska gestalt talar lugnande till orkestrernas instrument och dämpar deras strider för eller emot modernismen i musiken.

I ett brev den 29 september 1923 (i Musikmuseets Pergamentarkiv) meddelade Martelius att tidningens teaterrecensent Erik Ljungberger var beredd att anställa Moses Pergament på prov efter att bland annat ha konsulterat Armas Järnefelt. Femhundra kronor per månad skulle han få för sina recensioner med möj-



Moses Pergament på Svenska Dagbladet
hösten 1923.
Privatfoto.

lighet till höjning efter nyår samt extra betalt för streckare och andra kulturartiklar. Malle inlade dock en varning:

72

Din kandidatur har varit ganska omstridd – »antisemitismen« in casa hos vissa personer, varjämte ditt gamla hederliga nomenclatur har varit en liten hake. Key var emellertid ganska nöjd med din artikel hos oss. Men bered dig på fan på saker och ting, gosse! Det här blir en generalrepetition i smidighet. [...] Lycka till intåget i Grotte-kvarnen!

Nyåret 1924 blev Moses Pergament fast anställd men först efter sju sammanträden under vilka styrelsen diskuterade det lämpliga i att anställa en medarbetare med ett namn som av läsekretsen uppfattades som en pseudonym. Senare avslöjade chefredaktörens sekreterare att fem illustra medlemmar av Föreningen Svenska Tonsättare – Kurt Atterberg, Natanael Berg, Oskar Lindberg, Ture Rangström och Patrik Vretblad – hade sökt upp chefredaktören och klagat över att tidningen anställt en helt okänd man som till råga på allt inte var svenskfödd. Som ersättare föreslogs Ture Rangström, som ju redan varit tidningens musikrecensent i två säsonger. Dr Key svarade att han var helt nöjd med Pergament.

Tidningens musikkritiker sedan januari 1919, William Seymer, var inte den ende som tvingades lämna plats för Pergament. Samma öde drabbade den biträdande musikkritikern sedan 1917, Sven Olov Lundgren [signaturen -ck. eller Yorrick], och likaså musik- och sportjournalisten Teddy Nyblom [Ted.] som under hösten gått parallellt med Pergament. 1926 utökades musikredaktionen med en assistent: Helge Malmberg [H. M-g] som varit tonsättarelev till Erkki Melartin (Moses lärare i Helsing-

fors) och Harald Fryklöf och som stannade i fjorton år innan han bytte till tidskriften Röster i Radio. Under halvtannat år, 1926–27, recenserades radiomusiken dessutom av tonsättaren Edvin Kallstenius.

Det dröjde inte länge förrän Moses höjde sin månadslön till 750 kr, vilket var betydligt mer än vad en allmänreporter tjänade, plus extra för kulturartiklar. Snart kom biinkomster till följd av den ledande positionen, som exempelvis det månatliga konsultarvode på 350 kronor som han förhandlade sig till i Berlin i juni 1929. Som motprestation förväntade sig skivbolaget Skandinaviska Odeon AB i Stockholm att han skulle föreslå repertoar och artister samt medverka som biträdande producent vid vissa inspelningar. För dirigering och arrangemang utgick särskilt arvode.

73

Sämre tider stundade. Året då kontraktet uppgjordes i Berlin gjorde svenska Odeon tvåhundra skivinspelningar vilket ökade till tvåhundrafemtio stycken under toppåret 1930, innan produktionen drastiskt reducerades till hundrafemtio skivor 1931 och blott hundra skivor 1932, vilket ledde till att personalen avskedades och exklusivkontrakten bröts.

Fastän Moses Pergaments insats i skivbranschen bara var marginell hedrar det honom att han aldrig försökte profitera på privilegiet. Flera inspelningar av hans favoriter stannade visserligen i kanonloppet och utgavs aldrig, som skivorna med sångpedagogerna Madame Charles Cahier och Augustin Koch eller violinisterna Mario Galli i Malmö och Sten Nordfelt i Göteborg. Nära vänner gav han dock ett handtag, som exempelvis sin granne på Heleneborgsgatan 18, operasångaren Folke Cembraeus. Förutom tre små skivor tilldelades denne rollen som Kungen i baletten *Krelantems och Eldeling*. Moses rekommenderade även några

gamla bekanta från St. Petersburg: tonsättaren Wasili Baranowski och den blivande världspianisten Simon Barer.

74

Till julen skickade pappan trehundra kronor, vilka jämte de övriga småinkomsterna förklarar varför Moses rekordåret 1930 kunde nå upp till en årsinkomst på mer än 24 000 kronor, motsvarande minst en miljon idag! Men för detta betalade han med sin hälsa. Almanackorna är fyllda av anteckningar om ideliga affärsluncher och dito middagar varvade med noteringar om ont i magen, magpumpningar och svåra svettningar. Nästan hela maj månad 1928 tvingades han tillbringa på Sabbatsbergs sjukhus efter att en ung kirurg vid namn Clarence Crafoord hade avlägsnat hans vänstra njure. Senare plågades han av gallstensanfall. Och apropå sjukdomar drabbades han långt senare, den 3 september 1967, av en stroke som till en början förklamade hans högra ansiktshalva men vars verkan så småningom ebbade ut.

Den bästa översikten över Moses Pergaments kritikerverksamhet vid Svenska Dagbladet ger hans krönikor i tidningens årsböcker 1924–36 samt Per-Anders Hellqvists föredömliga artikel i andra delen av Svenska Dagbladets historia, som bygger på samtal med den sjuttioettårige tonsättaren vintern 1964. Hellqvists sammanfattar:

Någon journalist blev han aldrig, och ville inte heller bli det, men pennan flöt lätt och elegant. [...] Hans publicistiska verksamhet väckte stor respekt – men också åtskillig debatt – redan under hans 14-åriga tid i tidningen. Efter hand har den allmänt bedömts som en av de starkaste och ärligaste insatserna i modern musikrktik, inte minst som motvikt till Wilhelm Peterson-Bergers med åren allt mera obalanserade kritik i Dagens Nyheter och krisartat dilet-

tantiska eller ovederhäftiga bedömare i andra större tidningar.

En jämförelse. Våren 1934 hade Béla Bartók besökt Stockholm för första och sista gången. Efter sitt föredrag i Borgarskolan samt ett pianoprogram i radio hade han i Konsertföreningen varit solist i sin andra pianokonsert, om vilken man efteråt läste i Svenska Dagbladet den 19 april: 75

[Bartóks musa] förenar gammalmodighet med nutidsmässighet, folklig urtext med djärva nymodigheter. Bartók lyssnar och upptecknar, lyhörd och med en teknisk skicklighet, som förråder, att han för länge sedan utgått som segrare i den sega kampen med konstens materia [...] Det lyriska adagiot omsluter med sin pastorala stämning det spöklikt framstormande scherzot, som utgör dess triodel. Den märkliga finalen rymmer säregna polyrytmiska kombinationer och vittnar som helhet om omedelbar och mäktig inspiration. I bägge dessa satser är Bartók fullt lika djärv harmoniker som i första satsen, men här har han uppnått en organisk enhet som sammanhåller och utjämnar de motsatta stilelementen.

Om Pergaments seriösa karaktäristik fortfarande har läsvärde kan knappast detsamma sägas om Curt Bergs kryptofascistiska utbrott i Dagens Nyheter som stilenlig efterträdare till Petersen-Berger:

Nazismen gjorde ett tvärt slut på atonalismen i Tyskland och oskadliggjorde dess koryféer. Bartókpropagandan uppgav plötsligt andan, och kompositören ombads att hålla sig

utanför gränsen. [...] Och atonalismen kan inte nog avslöjas som sinnessvag mass-rörelse eller som modernitetsgalet hyckleri och fräck humbug. [...] I minst tjugo års tid har denne tonsättare, nu 53-årig, uppvaktat musikvärlden med de mest missljudande kompositioner som över huvud kunna av en mänsklig hjärna uttänkas.

76

Lika förstående var dock inte Pergament för andra samtida tonsättare, som exempelvis Arnold Schönberg eller företrädarna för den franska impressionismens mer avancerade harmonik. Stravinskij's neoklassicism begrep han sig exempelvis inte alls på, ty den 22 april 1930 skrev han: »Det är en bekväm, rymlig mask. När man inte längre orkar vilja något nytt, så låtsas man ge nytt genom att tugga om det gamla. Tänderna äro ju i varje fall ens egna!«. Pergament tycktes ha fått för sig att stilar bara handlar om att välja, och insåg inte att en tonsättare i exil kan behöva en historisk stil som avledare för smärtsamma minnen av ett förlorat fosterland.

Under åren vid Svenska Dagbladet inträffade två händelser som bör framhållas eftersom de illustrerade att grundlagen visserligen skyddade den svenska yttrandefriheten men att den för Pergament som jude och finländare i exil var begränsad. Den ena händelsen var den välförtjänta örfil som han gav kritikerkollegan Wilhelm Peterson-Berger, den andra den så kallade Marteau-affären.

Onsdagen den 30 januari 1929 debuterade pianisten Stina Sundell i Stockholms konsertförening med tre satser ur Alfredo Casellas parafrasliknande *Scarlattiana*. Dagen därpå läste Moses i Dagens Nyheter hur signaturen P.-B. tagit Casella till utgångspunkt för ett resonemang som i grund och botten var ett per-

sonligt angrepp på honom som icke-svensk, ehuru utan namns nämnande:

Han [Casella] är, såsom sydlänning, naturligtvis behagligare än våra egna vindsnurror, som sitta på rostiga stänger och endast med mycket teoretiskt gnissel och förklarande olåt vända sig efter den nya vinden. Resultatet av omsvängningarna kan inte heller sägas vara av djupare betydelse: om man skriver en kakofon och utförbar *Gany-med* eller en smånäpet vulgär kabaretvisa *Zwei Kammern hat das Herz* (till en plagierad text) så kan det komma på ett ut. Men Casella har åtminstone den fördelen att vara riktig italienare och inte en utländsk parasit.

77

Moses stämplades alltså som snyltgäst samtidigt som han måste finna sig i att bli indragen i ett fullkomligt ovidkommande resonemang. Angreppet fordrade en ursäkt. I sin almanacka noterade han följande dag med illa dold stolthet: »Kl. 5 besök hos P.-B. där jag gav den rikskända örflen.«

Syftet med att uppsöka kollegan i hans bostad vid Rådmansgatan 8 var inte att ställa till bråk men det ena gav det andra. Peterson-Bergers »grova och storväxta« betjänt tog emot visitkortet men bad inte Moses att sätta sig eftersom husets herre skulle på middag och hade bråttom. Ordväxlingen utspelades följaktligen i tamburen.

Vid tröskeln upprepade P.-B.: »Jag har sagt, att ni är en parasit.« Då kom örflen på vänstra kinden; att den var kraftig förstod Moses av svedan i högra handflatan. När P.-B. stängde dörren bakom sin antagonist skedde det så våldsamt att glaset sprack.

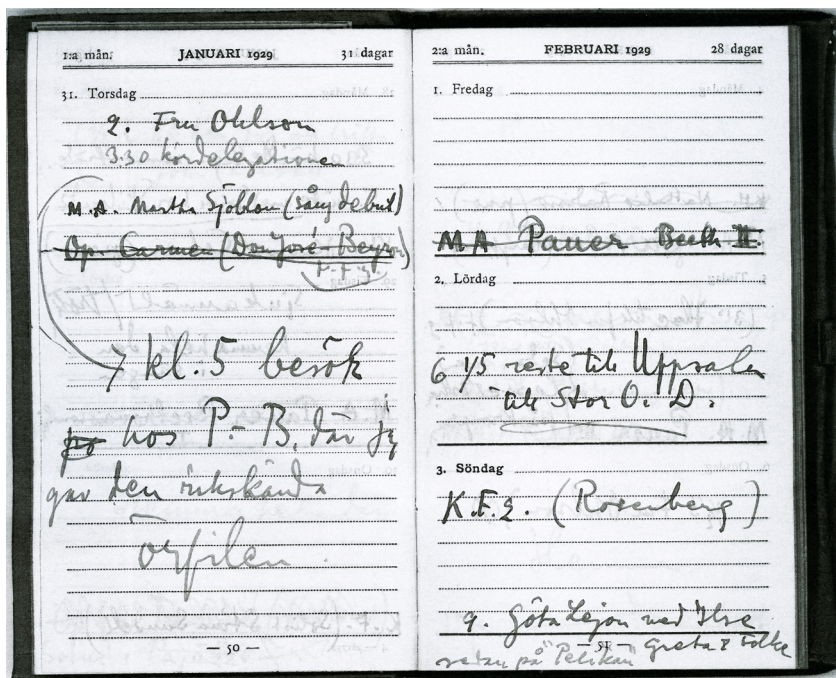
Följande dag var händelsen på allas läppar; den kommenterades av flera tidningar och inspirerade till och med några av deras

satirtecknare. Trots att så lång tid har förflutit sedan dess lever den fortfarande och då inte enbart i anekdotfloran kring Peterson-Berger. Henrik Rosengren valde episoden som inledning till sin avhandling om Pergament och den kulturella identifikations dilemma (2007). Även Henrik Karlsson ägnar den ett eget kapitel i sin biografi om tonsättaren och kritikern P.-B. (2013), där han dock berömmar Pergaments hyllning av sin forne kollega på 70-årsdagen: »Det mest nyanserade och insiktsfulla porträttet skrevs av antagonisten Moses Pergament i Svenska Dagbladet, omtryckt i dennes Svenska tonsättare (1943)«.

Tyvärr var det blott ett fåtal som tog Pergament i försvar. En av dem var rådmannen Lars Levertin, vars insändare för Karlskrona-Tidningen den 5 februari dock aldrig publicerades. För oss med vår dyrköpta erfarenhet av antisemitismens konsekvenser är P.-B.s likaledes opublicerade svarsskrivelse av den 9 februari 1929 en tankeväckande läsning:

En gång i tiden var jag programenligt frisinnad och ansåg antisemitism som en importerad och konstlad åsikt i Sverige [...] Sedan dess har jag genom inte fullt frivilligt men tråget umgänge med judar fått klart för mig: ju mer en svensk umgås med en jude dess säkrare blir han antisemit. [...] De massor av brev som strömmat till mig från hela landet med anledning av Moses Pergaments lymmelaktighet, visa att folkkänslan vaknar; ohyran börjar kännas irriterande. [...] Vi ha ingen skuld till judarna, men stora fordringar att indriva och jag hoppas på den dag då de indrivs – med ränta.

Innan man fördjupar sig i den andra händelsen – Marteau-affären – bör man veta något om den ryske violinisten Mischa

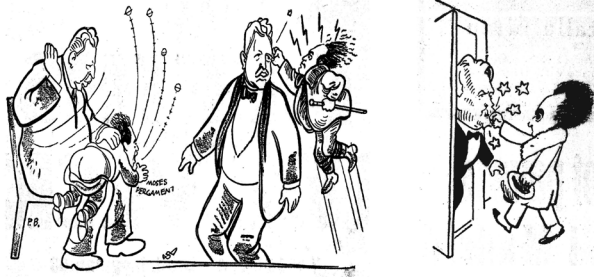
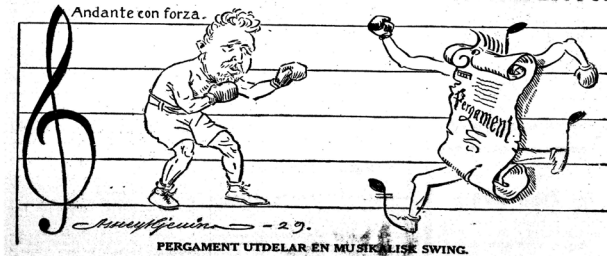


Uppslag ur fickalmanackan torsdagen den
31 januari 1929 med Moses Pergaments
stolta anteckning om »den riksberömda
örflen».
Musikverket.

Matchen

P.-B.-M. P.

FORTSÄTTER NU I SPALTERNA.



Konkurrenterna i tidningsvärlden hade
mycket roligt åt örflen på Rådmansgatan.
Ur klippboken för 1929.
Musikverket.

Weissbord. Han var född 1907 i Kaunas några mil från Pergamentsläktens stamort. Som en av Leopold Auers bästa elever gav han löfte om en ny Paganini. När revolutionen bröt ut flydde familjen från S:t Petersburg till den ryska minoritetsbefolkningen i Harbin, Manchuriet, där det fanns en judisk enklav. Här splittrades familjen; modern och systemen sökte sig till Palestina medan den ärelystne fadern tog sonen Mischa med sig till Belgien för att med sponsorerers hjälp förbereda hans kommersiella avstamp ut i stora världen.

81

En av det första etapperna var Stockholm där han den 14 januari 1930 spelade så övertygande att Moses Pergament skrev att »Bachs *Chaconne* kan spelas djupare men icke ädlare i ton och uppfattning.«

Huvudpersonen i Marteau-affären, Henri Marteau själv, hade på kejsar Wilhelm II:s begäran utsetts till Joseph Joachims efterträdare vid musikhögskolan i Berlin, där han fick talrika vänner och tacksamma elever från många länder. Men för honom som fransk löjtnant i reserven var krigsutbrottet en katastrof. Han fängslades som spion men tack vare sina högrankade kontakter frigavs han ehuru förbjöds att undervisa även i sitt hem. Tiden använde han att förbereda en ny utgåva av Bachs solosonater. Med hjälp av svenska kungahuset tilläts han lämna Tyskland med diplomatpass som tack för allt han gjort för svensk kultur.

Att Bachs solosonater var särskilt viktiga för Marteau intygas av att han redan 1898 spelade in några satser för soloviolin på tre av sina fem (tyvärr aldrig återfunna) amerikanska fonografcyllindrar. Han var också den förste att spela in hela E-durpartitan komplett på grammfon i november 1912 och februari 1913. När han i ett brev den 4 juni 1929 föreslog samma skivbolag att också få göra d-mollpartitan fick han kalla handen av chefproducenten ehuru inlindad i en skonsam silkesvante. Bolaget hade länge haft

tålmod med Marteaus hustru som trissade upp makens honorar till fantasinivåer trots att bara tio skivsidor blev godkända av totalt femtio. Skivorna sålde dessutom dåligt när de väl kom ut.

82 Bachs *Chaconne* brukade Marteau framföra praktiskt taget varje gång han framträdde i Musikaliska Akademiens hörsal. Vid dessa tillfällen var han 25, 29, 34, 35, 51 respektive 55 år; måndagen den 17 februari 1930 framträdde han för sjätte och sista gången. Men vid 55 års ålder var han inte längre i stånd att prestera samma eleganta och obesvärade violinspel som förr. Det hektiska arbetstempot och den växande försörjningsbördan hade tagit ut sin rätt. Å andra sidan förlitade han sig på sin uppskattande och okritiska beundrarskara. Det måste därför ha varit en chock för honom att följande morgon i Svenska Dagbladet få läsa att hans *Chaconne* inte...

framförts här med en så ovårdad stråkföring och en så uttryckslös ton alltsedan Marteau själv då spelade stycket [den 10 februari 1925]. Med Weisbords underbara tolkning i livligt minne var det plågsamt att lyssna till detta färglösa föredrag av violinlitteraturens dyrbaraste opus.

Dessa två meningar av en judisk musikkritiker var mer än vad en bortskämd musiker och hans antisemitiska hustru kunde tåla. Redan i onsdagstidningen meddelade Marteau läsekretsen att han inställt sin svenska turné på grund av Pergaments artikel. Han ifrågasatte skribentens förmåga att bedöma hans Bachtolkning och betraktade recensionen som en skymf mot en konstnär »som utomlands alltid gjort sig till en förkämpe för svensk tonkonst«, vilket i och för sig var korrekt men irrelevant.

Inte heller denna gång lade sig svallvågorna efter den fördomsmättade läsarstormen. Henrik Rosengren har i Pergament-arki-

vets volym nr 29 i Musikmuseet hittat ett anonymt brev ställt till Afton-Tidningen från »En som uppskattade Marteau«, avsänt så sent som i september 1956:

Ni berömmar judar och skäller ut kristna. Alla människor vet detta. Har ni glömt vad ni skrivit om Marteau och vilken skandal det var? [...] Ni skrev att Weissbord [sic!] spelar Bach bättre än Marteau, därför att Weissbord är jude. Ni fick sluta i Svenska Dagbladet, ty detta var för genomskinligt.

83

Detta var ju inte sant men vad man allmänt trodde. För Moses personligen ledde de antisemitiska attackerna mot honom till att han sökte och fann kompensation i privatlivet, vilket lät sig göras under det relativt bekymmersfria 1920-talet. Almanackorna rapporterar om ett vidlyftigt umgänge även med musiker och sångare som han samtidigt recenserade, något som för en nutida tidningsläsare vore helt otänkbart. Samtiden såg dock inget opassande i den sortens närkontakt som snarare hörde till regeln än undantaget.

Till befästandet av hans status hörde familjen med tre barn, en ung hemmafru, ett osynligt hembiträde och den stora hunden Hunding. På Moses Pergaments trettiosexårsdag den 21 september 1929 flyttade alla in i en nybyggd villa vid Brötvägen 48 i Ålsten. I garaget ställde Moses sin lyxiga Talbot Two Seater Cabriolet, som han köpt av Gösta Nystroem till vänskapspris. Trots att den åttacylindriga motorn slukade två liter per mil unnade sig familjen vidsträckta semesterresor i Sverige. »Den som är musikalisk är också bra som bilförare« försäkrade han enligt svärdottern Ann-Charlotte, som dock förbjöd sina barn att åka med honom. Ty inte sällan anger almanackorna stora utgifter för reparationer efter att han krockat eller måst byta bil.

Kruegerkoncernens sammanbrott drabbade snart Pergaments arbetsplats. I sin levnadsberättelse berättar Moses att kraschen...

84

tvungade Helmer Key överlåta sina SvD-aktier på universitetskanslern, f.d. statsministern Ernst Trygger och hans son, bankdirektören Carl Trygger, som så småningom köpte in sig alltmer och etablerade sig som vd. Eftersom han avslutade sin verksamhet i banken ansåg han sig få tid över att avlösa Key som chefredaktör.

Kraschen och aktieöverlåtelsen var dock inte ensam orsak till avlösningen på chefredaktörsstolen. I april 1934 skulle Helmer Key fylla sjuttio år och ansåg att han efter 37 år vid tidningen kunde dra sig tillbaka. En mer olämplig efterträdare kan man inte föreställa sig än jur. kand Carl Trygger, som saknade såväl erfarenhet av som respekt för den verksamhet han köpt in sig i. Om kultur hade han inte minsta hum med resultatet att tidningens litterära medarbetare Anders Österling gick över till Stockholms-Tidningen. Inte heller visste han något om politik men visade välvilja till Nazityskland utan att ta ställning. Likväl trodde han sig vara lämplig att överta den politiska avdelningen samt ansvaret för ledarsidan.

Paret Ilse och Moses misstänkte att Trygger hyste nazistsympatier vilket i efterhand angavs som skäl för de »nya allvarliga spänningar« som snart skulle uppstå mellan honom och Pergament, förutom de andra medarbetarna. I sitt bidrag till Svenska Dagbladets historia går Per-Anders Hellqvist så långt som till »öppen konfrontation«. Tryggers nya ordnings-, kontroll- och sparkultur framkallade en allmän oro och misstämning; bland annat irriterade han sig på att Moses inte fullgjorde kravet på en understreckare varannan vecka.

Pergament, å sin sida, uppfattade kritiken som utslag av anti-semitism, vilket Trygger förnekade och som Pergament senare motvilligt accepterade. Hans sista tid vid Svenska Dagbladet skildras av Per-Anders Hellqvist:

Pergaments aptit på recensionsuppgifter av de mest skilda slag föreföll för övrigt obegränsad. Han skrev om gram-mofonskivor (även underhållningsmusik och jazzbetonade inspelningar) med början 1933, grep aktivt in med skarpa inlägg i aktuella debattfrågor [...] och gav vid några tillfällen luft åt sin indignation i kåserande marginalingresser (under signaturen Triton). Hans ursprungliga kontrakt med tidningen föreskrev att han skulle leverera årligen inte mindre än 24 (!) understreckare i musikämnen. Det var naturligtvis en helt orimlig arbetsuppgift. [...] Överenskommelsen om de 24 understreckarna blev emellertid incitamentet till Moses avgång från sin post som recensent. Den nya redaktionsledningen i mitten av 30-talet godtog inte att Pergament enligt mångårig praxis understreck den kontrakterade artikelvolymen, och samtidigt som överenskommelsen återupplivades under sommaren 1937 lämnade Pergament en första preliminär uppsägelse. Även av politiska skäl hade nya allvarliga spänningar uppstått mellan musikrecensenten och vissa andra medarbetare och efter en öppen kollision mellan Carl Trygger och Pergament blev beslutet om den senares avgång definitivt.

85

Den 1 maj 1938 blev Moses Pergament formellt uppsagd av Svenska Dagbladet, som han emellertid lämnat redan vid årsskiftet. Henrik Rosengren nyanserar eftermälet:

En genomgång av hans verksamhet i dagspressen [1933–38] visar att han sällan tog bladet från munnen vad gäller den nazistiska judefientliga kulturpolitiken [som] bedömdes [...] utifrån en estetisk mall rörande god och dålig konst, inte utifrån moraliska aspekter. Han var mån om att lyfta fram en positiv bild som vederlade de i hans ögon överdrivna beskrivningarna av nazismens inverkan på det tyska kulturlivet, särskilt med avseende på den nyare musiken. [...] Den på en judisk identifikation grundade antinazism som Pergament förfäktade i *Judisk krönika*, i privata sammanhang och som tonsättare gick således inte igen i hans offentliga skribentgärning.

Listan som den tyska ambassaden i Stockholm lät upprätta över svenska kulturpersonligheter, som var negativt inställda till nazismen, upptog namn som Eli F Heckscher, Hugo Valentin och Ragnar Josephson men förklarligt nog inte Moses Pergament, som tack vare sina »distanserade och stundtals vagt kritiska formuleringar« lyckades bevara sin svenska familj och Ilses tyska släktingar från politiska repressalier.

DET VAR JU INTE som musikjournalist utan som tonsättare Moses Pergament hade föreställt sig sitt liv. De praktiska villkoren tvingade honom till en dubbelroll som han fann avskyvärd. I alla sina avtal med arbetsgivaren såg han därför noga till att han garanterades minst två betalda sommarmånader om året då han ostört kunde komponera. Resten av året bad han närapå om ursäkt för sitt journalistiska jag. Redan på tredje raden i förordet till boken *Svenska tonsättare* (1943) urskuldar han sig med att han är musikkritiker »av omständigheterna därtill nödd och tvungen«. Och i en radiointervju den 29 september 1970 bekänner han att...

jag hatade detta yrke, från den första dagen tills jag lade ner pennan. Sedan dess har jag aldrig skrivit en recension och gått mycket lite på konserter. Dels var det mig främmande som sysselsättning, dels var det något hemskt att inom loppet av en timme eller två vara färdig med ett omdöme.

Ändå lyckades han komponera drygt hundra verk under sin tid vid Svenska Dagbladet från den första september 1923 till den sista december 1937. Det är intressant att studera hur dessa fördelar sig omkring nyckelåret 1930 som markerar den ekonomiska höjdpunkten såväl för samhället i stort som för honom som privatman.

Under 20-talsperioden, alltså mellan 1923 och 1930, fullbordade han tjugioåtta musikstycken av vilka de flesta var sånger för manskör a cappella. Varje år levererade Moses nämligen nyskrivna körverk till KFUM-kören, Stockholms studentsångare och Orphei Drängar i Uppsala. Det näst viktigaste verket var en festuvertyr för Konsertföreningens orkester, som framfördes den 8 december 1929. Att Moses lyckades bli klar på kort tid berodde på att han kunde använda förlagan från 1913. Men periodens viktigaste händelse var trots allt den efterlängtnade urpremiären på baletten *Krelantems och Eldeling*. Den skulle ursprungligen ha ägt rum i januari 1927 men blev uppskjuten till den 16 mars 1928. Herbert Sandberg höll i taktpinnen.

Handlingen är ett klassiskt triangeldrama. Den unge, avgudade folkhjälten Krelantems (Carl Fredrik Tropp) älskar danserskan Eldeling (Elly Holmberg) och får sina känslor besvarade. Hans rival är den brutale och tyranniske Kungen (operasångaren Folke Cembraeus) som utnyttjar henne för att jaga bort sin dyssterhet. Varken stora fester med danser, narrupptåg, kämpalekar eller maskspel roar honom länge, hans enda önskan är att Eldeling dansar för honom. Krelantems rusar mot Kungen med sitt svärd men övermannas av vakten. Eldeling lämnas ensam med Kungen som blir allt våldsammare. I en vision ser hon Krelantems föras bort och finner då ny kraft men då Kungen märker att han inte kan kuva henne, befäller han att Krelantems ska dödas och att liket ska bäras in i palatset. Eldeling sjunker ihop, när hon får se liket med Krelantems hjälm. Kungen uppfattar att det nu är hans tur att utnyttja henne. Men en signal ljuder, det blir mörkt, och Krelantems trogna tränger in i palatset och dödar Kungen. Liket på baren var Narren (Carl Lagström) som spelade död och som nu dansar en glädjedans.

Scenbilden visade en kolossal, starkt belyst gul trappa samt en utsikt över en stad med skyskrapor och en röd eiffeltornslignande radiomast. Till vänster om en svart pelare syntes en blixtrande generator och till höger härskartecknet: en spetsig triangel vid vars spets fem gyllene glober svävade. Dräkterna hade som redan nämnts ritats av Gösta Adrian-Nilsson (GAN) men visade sig opraktiska att röra sig i. Scenbilden gjordes av Operans Jon-And, som för att inhämta mer information hade tvingats resa till Lund och diskutera med GAN som måste vårda sin sjuka mor. Men vid premiären var GAN själv sjuk. I hans samling i Lunds universitetsbibliotek har bevarats ett par brev från Moses Pergament. Den 21 mars 1928 avslöjar tonsättaren spelet bakom kulisserna:

89

Forsell har hela tiden tyckt att musiken var lika idiotisk som dekor och dansen. Han har öppet – under pågående arbete – i balettsalen uttalat sitt förakt för stycket (Också en chef!) När vi sedan blevo inkallade 13 gånger vid premiären, då blev han så förb. att han rusade in på scenen (när publiken slutat applådera) och skällde ut balettmästaren för att vi icke uppfört oss korrekt (d.v.s. löjtnantsmässigt bugande) under inropningarna. Mig såg han inte en gång! [...] Tänk dig, det var allt vad karlen hade att säga oss efter ett – trots hans motstånd – lyckligt slutfört konstnärligt arbete. Men hör vad som skedde nästa dag. På morgonen fick jag följ. telegram. »Hjärtligt tack och varmaste lyckönskningar. John Forsell.« Så började hans reträtt. På middagen ringde balettmästaren och talade om, att »hr Chefen« i balettsalen låtit uppspika en av honom egenhändigt skriven tackskrivelse.

Dagen därpå tillfogade Pergament ett post scriptum:

90 Att jag icke skrivit förr beror på att jag varit inbegripen i en tidningsduell med P.-B. som tagit mina tankar helt. [...] Jag har slagits med värja, men den fege fan kommer bakifrån med dolk. En omaskerad antisemitisk provokation! Men man har ringt och tackat mig för min recension i måndagsnumret.

Tidningarna var i stort sett välvilliga men kände ett trängande behov av förklaringar. Man medgav att man inte begripit GAN:s dekor, exempelvis vad det stora hjulet med blixtar betydde. Kungen uppfattades enbart som en ointressant bifigur. Kurt Atterberg i Stockholms-Tidingen ansåg att baletten borde betraktas som en sorts kasperteater eller ett commedia dell'arte-drama, precis som GAN hade tänkt sig. Men man imponerades av det stora uppbådet i orkestern och applåderade det originella, spefulla och jublande dansmotivet i finalen.

Under 1930-talsperioden, mellan 1931 och 1937, komponerade Pergament inte mindre än 74 verk. Med andra ord var han nästan tre gånger flitigare än i den föregående perioden vilket skvallrar om att han – liksom många av hans tonsättarkolleger – hade blivit mer beroende av sitt komponerande. Att det väntade sämre tider betydde för de svenska tonsättarna att de måste hitta födkrokar varhelst de fanns. Lyckligtvis hade den 1923 grundade upphovsrättsorganisationen STIM utökat sitt bevakningsområde och kunde indriva större avgifter från de nya medierna radion och grammfonen. Möjligheten att försörja sig på sitt komponerande förbättrades alltså efter hand.

De sämre tiderna medförde stora inskränkningar i Pergaments umgängesliv. Arne Barkel, son till violinisten Charles Barkel, har berättat att hans föräldrar, som också bodde i Ålsten, vägrade att gå på hans fester eftersom de inte blev bjudna på någonting. Ofta fanns inga stolar utan man var tvungen att sitta på kuddar under kvällen.

91

Moses Pergament fortsatte att skriva för manskörer, bland annat åtta a cappella-stycken plus tio tonsättningar av Gustaf Frödings posthuma *Nedanförmänskliga visor*. När dessa visade sig för svåra för Hugo Alfvéns Orphei Drängar, instrumenterade han om dem för solister, damkör och orkester och fick verket uruppfört i Stockholms Konserthus den 24 februari 1943 av Arne Ohlson, Claes-Göran Stenhammar och Musikaliska sällskapets damkör under Carl Garagulys ledning.

Inför Musikaliska Sällskapets och Konserthörsningens orkesterkonsert den 15 november 1931 hade Pergament anförtratts uppgiften att dirigera ett par av sina äldre tonsättningar för kör – *Hosiannab* och *Det är fullbordat* – stycken som han så sent som i september hade orkestrerat. Ett drygt halvår tidigare, den 25 mars 1931, hade orkesterns chefsdirigent Václav Talich uruppfört hans *Suite orchestrale* ur *Krelantems och Eldeling*. Vid omarbetningen 1951 skapades en ny tredje och längre sats (Molto Adagio) genom att två satser från den femsatsiga versionen från 1931 slogs samman. Det var också denna yngre version som spelades in för Rikskonserters skivbolag den 3 och 4 januari 1977, ett par månader före tonsättarens död.

Eftersom LP-utgåvan numera finns tillgänglig på cd (Phono Suecia PSCD 704) är den lyssnare som önskar bekanta sig med det originella och med starka färger kolorerade verket hänvisad

till sviten. Medan de korta yttersatserna innehåller oavkortade delar av originalmusiken kännetecknas mellansatserna tråkigt nog av tvånsvis sammanförda plockbitar.

Den kontrastrika och brokiga andra satsen består således av fem sådana utdrag och den huvudsakligen lyriska tredje satsen av fyra bitar. En förklaring till det nuvarande intrycket av akustiskt lapptäcke kan vara tidsnöd hos den stundom hårt stressade tonsättaren, som istället för att skriva ut ett helt nytt och konsertmässigt mer sammanhängande partitur valde – eller var tvungen – att stryka i originalet.

Av balettmusikens hundra nittionio partitursidor saknas ett åttiotal, vilket motsvarar ungefär femton eller högst tjugo minuter av ett verk med uppskattningsvis inte mer än fyrtiofem minuters total speltid. Om man efter nästan tre generationers brist på intresse skulle bestämma sig för att väcka *Krelantems och Elde-ling* till liv – kanske konsertant? – rekommenderas att undvika balettsviten från 1951 till förmån för den kompletta och musikaliskt homogena balettmusiken från 1928.

Originalet inleds och avslutas i pianissimo med samma smygande, hotfullt tassande steg för kontrabasar, cellister och harpa. Motivet med dess asymmetriska trioler återkommer senare i verket som fix idé, bland annat i fagotterna, och upprepas till en början nitton gånger som ett ostinato tills det översköljs av ett intensivt sjungande tema i det övre registret medan fyrtakten övergår till femtakt. Ofta sätter Moses in spefulla tromboneglissandi och vassa trumpetstötar som ironiska kommentarer.

Med långa, smärtfyllda sånglinjer skildras Kungens kärleks-scen där inneboende spänningar liksom gnuggar sig mot varandra. Här förekommer också tunna, synagogala melismer och lager av tjockt pålagda klangfärger omväxlande med danser med tamburin. Alldeles före slutets triumferande klimax framträder



Detalj ur scenfoto till baletten »Krelantems
och Eldeling« på Stockholmsoperan 1928
Gösta Adrian-Nilssons dekor och dräkter
var tyngd av svårtolkade symboler.
Foto: SVT/TT Nyhetsbyrån.

i flöjternas mixturer en smittande dansmelodi av kletzmertyp, byggd på en gammal judisk dans som väckte premiärpublikens entusiasm den 16 mars 1928.

94 Till Stockholmsutställningen sommaren 1930 beställdes två festspel av vilka det ena, *Det stora bygget*, hade premiär den 7 juli och var författat av Sigfrid Siwertz.

Bertil Malmbergs *Stjärnan i triangeln* uruppfördes den 28 augusti. Olof Molander regisserade och Isaak Grünewald gjorde dekoren till båda festspelen medan Pergament begränsade sin insats till ett kort stycke till varje festspel: *Roboternas* (sic!) *intåg och dans* för stor orkester till det första festspelet respektive *Hymn till Stockholm* för manskör a cappella till det andra.

Intåget och dansen till *Det stora bygget* har ofta felaktigt uppfattats som besläktat med Gösta Adrian-Nilssons maskinfigurer för *Krelantems och Eldeling* ehuru stycket är helt självständigt och till och med har sin egen programförklaring:

Jag är bara en mekanisk docka. Men stålfjädern inom skälver av oro. [...] Det går ryckningar av smärta genom hela mitt verk. Jag vill inte dansa eller spela denna mekaniska dans längre. Jag vill leva! Jag vill bli en levande människa med ett hjärta i bröstet!

Spontant får man sagofiguren Pinocchio i åtanke när man hör det förtvivlade violinsolot som bryter ut ur den föga komplicerade kompositionen med dess mekaniska stampningar i daktyl-meter. Den inledande fabrikssirénen är styckets enda modernistiska provokation. Omständigheten att tonsättaren valde ut *Roboternas intåg och dans* att ges ut för Husbondens röst (EMI) på en kommersiell 78-varvsskiva ger det en viss verkhöjd i synnerhet

som det korta stycket placerades på fjärde skivsidan tillsammans med Kurt Atterbergs (av alla hans kolleger!) drygt tio minuter långa *Ballad och passacaglia* på de övriga tre sidorna.

Under 1935 tillkom flera orkesterverk av vilka ett var *Concerto för stråkorkester*, som vännen Hilding Rosenberg uruppförde i Göteborg den 13 mars 1935. I brist på tid gjorde Pergament det bekvämt för sig genom att lägga till en kontrabasstämma till tre av satserna av sin stråkkvartett, frilägga några avsnitt solistiskt samt ta bort tjugoen takter från sista satsens coda. Förlagans ursprungliga variationssats byttes mot en utökad version av ett salongsstycke för violin och piano från 1914, *Chanson triste*. 95

I radiointervjun 1970 berättade Moses Pergament hur han som treåring fick följa med sin pappa till synagogan om lördagarna. Höjdpunkten var uppläsningen från torahrullarna, på vilka den äldsta judiska sång man känner bevarats med små tecken. All övrig musik tillhörde den dåtida senromantiska traditionen i Centraleuropa. Men den 15 september 1935 ändrades allt, då utplåningen av den judiska kulturen påbörjades med stöd av nazisternas tre nya Nürnberglagar, vilka berövade alla tyska judar deras medborgarskap och möjlighet till försörjning. Som en reaktion på dessa fruktansvärda händelser komponerade Pergament två betydelseladdade orkesterverk: *Dibbuk*, fantasi för violin och orkester samt *Rapsodia ebraica* för stor orkester, båda med tydligt judisk tematik och karaktär.

Enligt judisk folktro är Dybuk eller Dibbuk namnet på en ond dödsande som flytt från Gehenna för att ta en levande människa i besittning. Stycket instrumenterades i juli 1936 och spelades in på en 78-varvsskiva tolv år senare med violinisten Ivan Ericson och tonsättaren som dirigent samt reviderades 1970. Det finns flera versioner, som alla genom violinens orientaliska sånglinje speglar musikaliska barndomsupplevelser.

Rapsodia ebraica fullbordades den 15 augusti 1935 och uruppfördes av Konsertföreningens orkester den 2 mars 1938 under ledning av Fritz Busch, som efterträtt Vaclav Talich i Konsertföreningen. I den ovan nämnda radiointervjun avslöjar Pergament att han fick idén när han hörde en kantor från Riga sjunga en jemenitisk folkvisa, *Hur underbara äro icke dina nätter; o Kanaan!*, men med ett så erbarmligt ackompanjemang att det tog honom över en månad att tvätta bort minnet innan han kunde återanvända melodin.

Vad han inte berättade var att Hugo Alfvéns *Midsommarvaka* används som modell, såväl dess form som instrumentation. Bara inledningen är litet annorlunda med ett violinsolo påminnande om det i *Dibbuk* fast över en pukvirvel. Först därefter följer resultatet av Alfvénstudierna: en nästan identisk storform med en långsam mittdel (*Molto adagio*) vars tema likaledes framförs av engelskt horn och harpa. Första delens dansmotiv förbereds på samma sätt av en liggande ton i valthornen och ackompanjeras av efterslags-pizzicato. Handgreppet att sönderdela motivet i mindre bitar och med dem framkalla musikaliska konfrontationer har också alfvéntycke. Inte förrän i den dansanta tredje delen tar Moses kommandot genom att införa nationaldansen *Horah* avslutad med nationalhymnen *Hatikvah*.

Det var i denna avslutning som Moses Pergament med tvivelaktig framgång sökte skapa »ett uttryck för lidandets sammansvetsande kraft, för det judiska folkets förtröstan och okuvlighet«. När rapsodin framfördes i Israel gick hans budskap inte fram utan publiken retade sig på den alarmistiska undertonen.

Både i tal och skrift brukade Pergament hänvisa till sina färdigheter att instrumentera och förmåga att analysera en form. Han nämner det så ofta att man börjar misstänka att det hantverks-

mässiga kunnandet möjligen kan ha varit hans akilleshäl och en anledning till att han hösten 1936 ville »undersöka hur långt man kan komma som naturalist i komposition«.

Kanske kände han ett slags hemlig valfrändskap med tonsiktaren Carl Jonas Love Almqvist efter att denne gjort uppror mot reglernas och konventionernas intrång på fantasins område, samtidigt som han som amatörkompositör var öppen för de sak-kunnigas råd. Moses Pergament räknade sig i alla fall till Almqvists vänskrets och beslöt att hjälpa honom på traven genom att i två omgångar instrumentera tio av dennes *Fria Fantasier*, av vilka den första sviten med fem fantasier uruppfördes av Ernest Ansermet den 14 april 1937 och den andra sviten av Konsertföreningens cheffdirigent Fritz Busch den 16 oktober 1938.

97

Mellan 1930 och 1937 tillkom en mängd stycken i diverse körbesättningar: fyra för trestämmig damkör med piano, åtta för unison dam- eller barnkör, två för unison kör med piano, tio för blandad kör a cappella, fem barnvisor samt sju så kallade idrotts-sånger med vilka han vann första priset i en tävling. Planen att de skulle framföras vid de judefria olympiska spelen i Berlin 1936 är tilltalande.

Valet av texter till Pergaments sjutton sånger för soloröst och piano ger antydningar om stämningarna under denna period. Den humoristiska tonen i före detta SvD-medarbetaren Karl Oskar Hammarlunds *Tragisk ballad i Ystad* från 1930, där poeten under pseudonymen Völund Rimsmed smider en tragikomisk kärlekshistoria kring fjorton lokala gatunamn, återspeglar en bekymmerslös attityd som inte varade länge. I *Torra trädets klagan* från april 1931 till Bertil Malmbergs dikt är tidens allvar redan påtagligt och ännu tydligare i de båda sånger som tonsättaren instrumenterade 1933: letandet efter flyktvägar i *Ångest* av Sigfrid Leander, som Moses komponerade åtta dagar innan de

tyska högerpartierna bildade koalition med nazisterna, och det patriotiska credot i *Biskop Thomas' frihetssång* från julen 1933.

Måndagen den 20 december 1937, när Moses redan var uppsagd av SvD, tonsatte han en liknande hymnartad text. I *Dunkle, schöne Nacht* beskriver Otto Julius Bierbaum hur tron är det enda som glöder i den heliga nattens totala mörker.

Mot mörknande och ljusnande tider

SOM ETT LJUS i mörkret glimmade framtidshoppet för Moses Pergament trots att hans anställning vid Svenska Dagbladet skulle upphöra vid årsskiftet. Den 2 december hade konkurrenten Nya Dagligt Allehanda med stora bokstäver utbasunerat: »Sveriges starkaste kritikertrio«. Moses råkade vara en av de tre utvalda och fjorton tusen kronor var ingen föraktlig årslön. 99

Pergaments nye arbetsgivare, chefredaktören Harald André, var kompanjon till Helmer Key, Svenska Dagbladets förre chefredaktör. Båda var nämligen delägare i det inkomstbringande ARS-bolaget, vars rundhorisont och scenbelysning nyligen installerats på operan i Stockholm. Aktiebolaget Regi och Scen-teknik representerade det yppersta av 1920-talets scenteknik. André hade tidigare varit bolagets generalagent. Rekryteringen av Moses Pergament var alltså ingen slump.

På NDAs chefredaktörsstol satt tidigare Leon Ljunglund, en tidningsman av gamla stammen, som tog ansvar inte bara för redaktionen och ledarsidan utan också för tidningens ekonomi. Under hans trettioåriga verksamhet hade den varit ganska bra... till en början. Men när annonsintäkterna minskade på grund av depressionen lade Ljunglund all skuld på Svenska pressbyrå och de stora morgontidningarna och framför allt på deras judiska ledare.

Ljunglunds antisemitism utvecklades snart till rena förföljel-semanin. Han gjorde sig snart så omöjlig att han 1936 tvingades

lämna tidningen varvid Axel Wenner-Gren köpte upp den och erbjöd ledarskapet till mångsysslaren Harald André. På 20-talet hade denne sålt dammsugare för Elektrolux, en av Wenner-Grens skapelser, och varit inspektör för bolagets tyska marknad. Efter studier för Liszteleven Alfred Reisenauer hade han börjat sin bana som pianist innan han blev musikkritiker; först vid Svenska Dagbladet och därpå vid Stockholms Dagblad, där han var huvudredaktör mellan 1926 och 1928. Mestadels hade han regisserat vid stockholmsoperan, senast 1932–36 i den sista av tre omgångar. Från 1939 till 1949 skulle han styra operan, som ännu benämndes Kungliga Teatern.

Pergaments båda kritikerkolleger var på plats långt innan han undertecknade kontraktet med Nya Dagligt Allehanda. 1925 hade den nybakade doktorn Knut Hagberg anmodats att ta ansvar för tidningens litteraturbevakning och efter att regissören Per Lindberg 1936 lämnat Vasateatern kunde tidningens läsare ta del av hans initierade film- och teaterrecensioner, som han skrev parallellt med sin teaterverksamhet. Om somrarna arrangerade Lindberg turnéer i samarbete med folkparkerna och Riksteatern, där *Tolvskillingsoperan* skulle bli en förväntad succé. Denna produktion involverade även Pergament på något sätt, enligt brev den 7 augusti 1938. För övrigt beställde Lindberg skådespelsmusik till ett mysteriespel av Ester-Louise Gard: *Kyrkängeln och trashanken*, med premiär i Stockholms Konserthus den 5 september 1938. Det subtila, linjerena förspelet med dess vackra violinsolo rekommenderas till närmare granskning. Året 1938 var för övrigt inte särskilt fruktbarande för Moses: under våren en handfull arrangemang för blandad kör och *Valse mélancolique* för violin och piano samt under sommaren den andra *Almqvistiana*-sviten.

En kollega som inte gladde sig inte åt att se signaturen M.P. [Moses Pergament] i spalterna brukade själv underteckna sina artiklar med initialerna W.S. eller Musicollini eller Wamba. Det var William Seymer, som Moses för länge sedan hade manövrerat bort från Svenska Dagbladet men som nu fann sig degraderad till Nya Dagligt Allehandas biträdande musikkritiker. Icke desto mindre lyckades han klamra sig kvar tills nedläggningen den 14 oktober 1944 efter att NDA hade köpts upp av Dagens Nyheter i syfte att skapa marknadsutrymme innan den nya kvällstidningen Expressen startade.

101

Det liberala klimatet vid Nya Dagligt Allehanda skulle snart vara ett minne. Redan samma vår ersattes den 59-årige André av den tjugotvå år yngre Carl Björkman. Efter en fil. lic i Uppsala hade denne via Bonniers förlag knutits till tidningen som teaterkritiker och redaktör för den litterära bilagan. Efter ett mellanspel som filmkritiker i Dagens Nyheter, där han vid en omtalad debatt i Konserthuset den 25 februari 1937 utslungade sin bannstråle över den svenska så kallade pilsnerfilmen, köpte han bokförlaget Wahlström & Widstrand vid vilket han sedan länge arbetade. Men hans tid som Nya Dagligt Allehandas huvudredaktör blev inte lång.

Redan i oktober 1938 förvärvade högerpartiet aktiemajoriteten i tidningen och på Björkmans stol placerades från och med den 1 december Ragnar Ekman. Denne hade varit chefredaktör och vd för det konservativa Örebro Dagblad, därpå redaktionssekreterare vid Sunt förnuft (medlemstidningen för Skattebetalarnas förening) och slutligen politisk redaktör såväl i Falu tidning som i Norrköpings tidningar. Senare, när Ekman efter fyra år lämnade Nya Dagligt Allehanda, utsågs han till redaktör för Högerens presstjänst och Publicistklubbens vice ordförande.

Moses Pergament trivdes varken med Björkman eller Ekman; båda »bar sig knölaktigt åt«. Björkman hade, enligt vad Moses berättade för brodern Elias, låtit honom veta att tidningen inte hade ekonomi för någon musiksatsning och därför erbjudit struntarvudet trehundra kronor i månaden. Redan i september var tidningen återigen »ärkekonserverativ« enligt Moses. Och när Ekman förberedde sitt trontillträde gjorde han klart att Ture Rangström två veckor senare skulle ersätta Pergament.

För Moses signalerade de snabba chefsbytena att det var dags att bryta upp från den förgiftade tidningsvärlden. Men just då behövde han inte oroa sig. En månad tidigare hade han nämligen tecknat kontrakt med bankiren Olof Aschberg, som köpt aktiemajoriteten i det franska filmbolaget Pathé Frères och nu ville ha Pergaments hjälp med filmmusiken i sina kommande projekt. Aschberg var inte knusslig: 1 250 kronor i månaden! Dessutom löpte kontraktet på ett år och kunde förlängas.

Medan Moses funderade på om han skulle ta med hela familjen till Paris, tillbringade han en provmånad i grannkommunen Jouy-en-Josas drygt en mil utanför huvudstaden. Sedan mer än tio år bodde nämligen Aschberg i det där belägna slottet Château du Bois du Rocher. »Jag har nog aldrig i mitt liv träffat en så egocentrisk och i all sin målmedvetna genialitet så hänsynslös individ« sammanfattade Moses i levnadsberättelsen långt efter att »det föga behagliga äventyret Aschberg« var avslutat.

I sin avhandling redogör Henrik Rosengren för Pergaments arbete inom filmen, vilket inte bara inbegrep musik utan också manusförfattande. Redan före Moses första Parisresa 1920 hade filmregissören Mauritz Stiller bett honom skriva ett filmmanus om den internationella judefrågan. Både han och Moses var ju uppvuxna i Helsingfors, båda var judar och båda hade undsluppit

ryska armén genom att emigrera till Sverige. Efter två veckor var Moses klar med ett utkast som han gav titeln *Ahasverus*. Innan planerna hunnit ta fasta former hade emellertid de östeuropeiska judarna blivit lovade fulla medborgerliga rättigheter tack vare Versaillesfördraget. Den judiska frågan förklarades därmed vara besvarad.

Våren 1939 hade situationen förändrats brutalt. Med kristall- natten i färskt minne aktualiserade Moses sitt gamla Ahasverus- tema och döpte om det till *Min stora judefilm* alternativt *Vagabonden*. I sitt nya manus berättar han om pogromer som sprider sig, butiker som plundras, synagogor som bränns och judar som drivs in i godsvagnar med okända destinationer. Ramberättelsen är dock i princip oförändrad.

103

Moses alter ego, journalisten David Richter, är en modern, assimilerad jude som liksom Moses har gift sig med en icke-judisk kristen kvinna för vilket han blir starkt kritiserad av sin ortodoxe far. Denne inväntar judarnas messianska frälsning. I manuset introducerar Moses en representant för den judiska chauvinismen, Israel Bukanez, som betraktar varje försök till assimilering med avsmak och drömmer om att återupprätta det judiska folkets land i Palestina. När David träffar Vagabonden på en parkbänk går det upp för honom att denne, alias den vandrande juden, symboliserar den ortodoxa judendomens behov att bibehålla sin judiska identitet samtidigt som han är Moschiachs eller Messias. I slutscenen möter Vagabonden Jesus som uppmanar honom att gå till Zion, ty där skall hans månghundraåriga vandring äntligen ta slut.

Åter hann verkligheten i kapp filmplanerna. Moses beskriver omständigheterna:

På den inflytelserika position jag nu innehade, blev jag överöst med filmmanus av skiftande värde. [...] Snart tröttnade de fjäskande herrarna och insåg att jag var oemottaglig för deras »vänliga« bemödanden. Det var svårt att ligga i Paris ensam, med Ilse och barnen långt borta i Stockholm. I juni 1939 kom äntligen Ilse till mig, med bilen till Rouen (ombord på en lastbåt). Jag mötte henne där, och vi hade en underbar bilresa till Paris, där vi sedan njöt en tid med varandra och bilen. Tyvärr befallde Aschberg oss att resa hem efter bara någon vecka – han förutsåg att det skulle bli krig och ville inte ha det ekonomiska ansvaret för oss, om vi blev sittande kvar i Paris. Alltså hem: på de härligaste vägar genom Frankrike, Tyskland, Danmark och Sverige hem till Stockholm.

Trots tryggheten i sin ofattbara förmögenhet väntade omstörtande händelser för Aschberg. När kriget bröt ut fördes han i egenskap av icke önskvärd utlänning till ett koncentrationsläger i franska Pyrenéerna. Vid Frankrikes fall hotades han och hans familj även att i likhet med andra judiska interner transporteras till Dachau men tack vare sina pengar och eminenta förhandlingsförmåga gav Vichy-regeringen honom fri och i januari 1941 kunde familjen resa till USA. 1946 återvände alla till Stockholm och till den plats där Olof hade fötts nära sjuttio år tidigare.

Med sammanlagt tre små sånger för soloröst och piano samt musiken till en film kan inte heller 1939 betecknas som ett fruktbart år för Moses Pergament trots att de tre små sångerna som han skrev för dottern Eldis blivit några av hans mest älskade. De är enkla och vemodsfyllda och saknar det fritonalt komplicerade som utmärkte hans sånger tio år tidigare.

Den tunga rörelsen i *Kvarnen* till Erik Blombergs dikt illustrerar kvarnen som mal både hopp och svek. Den luftiga, balladartade sången *Impromptu* med text av Gabriel Jönsson, även kallad »Du sover bak sex små fönster«, skildrar kärleken ur ett dockperspektiv. Bo Bergmans *Blomsterflickan* slutligen, handlar om en flicka som förutom de förgängliga blommorna bjuder ut sitt eget vissnande liv.

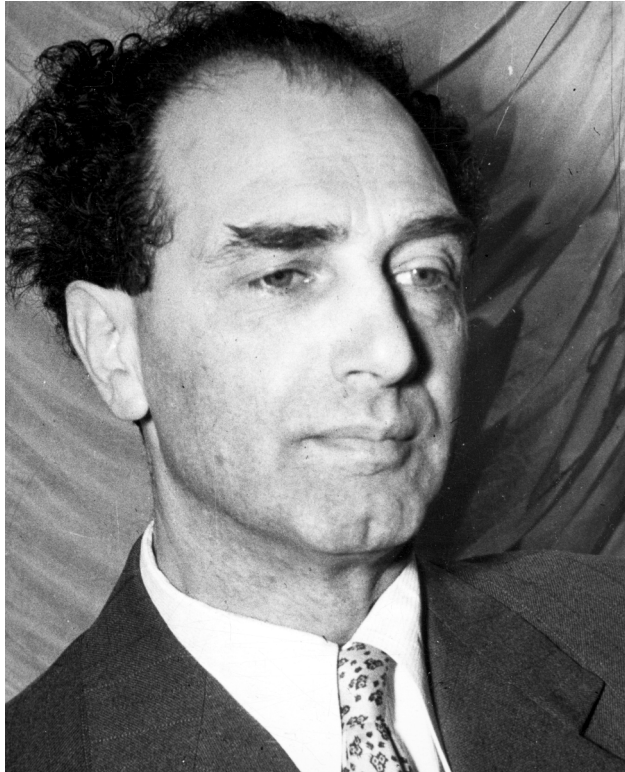
105

Tack vare beställningen av musik till Alf Sjöberg-filmen *Med livet som insats* kunde Pergament fortsätta ett tag till i filmbranschen. Komponerandet höll honom sysselsatt under hösten 1939 och premiären i Örebro och Jönköping ägde rum den 1 januari 1940. Till Stockholmspremiären några veckor senare sände Svenska Dagbladet hans efterträdare Kajsa Rootzén, som gjorde en entusiastisk anmälan av musiken varvid hon sammanfattade:

Pergaments musik fyller helt sin uppgift; den inte bara ackompanjerar, den kompletterar, den innebär en för-tätning av stämningen, verkar alltifrån första upptoningen starkt suggestiv.

Filmen handlar om ett framgångsrikt uppror mot en diktator och en kärlekshistoria som i upprorets skugga utspelas mellan en frihetskämpe och en kvinnlig företrädare för diktaturen. Slutligen blir kvinnan skjuten av sin sambo, en illegal vapenhandlare, och dör medan folket jublar.

De följande två åren – 1940 och 1941 – var antagligen de mest plågsamma som Moses och hans unga familj någonsin skulle få uppleva. Man kan föreställa sig ångesten att hålla sig flytande på lånade pengar i ett isolerat och krigshotat land, som efter nazisternas ockupation av Danmark och Norge inte kunde garantera



De första krigsåren var för Moses Pergament
de allra svåraste, vilket kan avspeglas i hans
ansikten.
Okänd fotograf. Privat.

judarnas säkerhet. Hans far och flera syskon bodde i grannlandet och behövde tyskarnas hjälp för att försvara sig mot Sovjet och stoppa ryssarnas försök att återta vad som nyligen förlorats.

Moses hade därför anledning att engagera sig för Finlands hjälpen, vilket kulminerade i en uppmärksammas lyrisk-musikalisk afton som han arrangerade den 22 januari 1940 i Stockholms Konserthus. Vid detta tillfälle dirigerade Armas Järnefelt en jät-

107

teorkester bestående av musiker från Hovkapellet och Konsertföreningens orkester. Med reservation för övertolkning tycks en sorts handlingsförklaring ha drabbat Moses den omskakande våren 1940, eftersom han behövde flera månader innan han i augusti lyckades fullborda sitt första försök att ansluta sig till den musikaliska majoritetskulturen: *Svensk rapsodi*. Samtliga motiv hämtade han från Sveriges äldsta bygd, Älvdalen i nordvästra Dalarna men trots verkets överskådliga form – [ABCAA¹DA¹] – är det likväl ett ganska besynnerligt stycke musik.

Det gemensamma för A-delarna är deras rofyllda karaktär medan B-delarna består av hetsiga danser. Med tanke på de begränsade möjligheterna till symfonisk utveckling erinrar man sig vad den engelske dirigenten Constant Lambert 1934 träffande formulerade i kapitlet om konflikten mellan form och nationalism i sin bok *Music Ho!, a Study of Music in decline*:

Det elementära bekymret med en folkvisa är att så snart man väl har spelat igenom den är det inget man kan göra mer än att upprepa den och då spela den starkare.

Lamberts observation kunde upphöjas till naturlag. A-temat uppträder i valthornet ehuru på distans mot bakgrunden av tremulerande stråkar och en knappt anad pukvirvel. Episoden

representerar en »vallkullas morgonhälsning till skogar och berg«. A¹ anges som en »fäbodspsalmsalm« och framförs på sopransaxofon, ett stilgrepp som lånats från Alfvéns *Dalarapsodi*. Det upprepas av cellisterna. A¹ bygger på ett svåridentifierat citat som enligt Moses symboliserar fäbodfriden »när allt dagens arbete var väl förrättat och allt var stillhet och vila blåste ut över de skymmande vidderna« fritt efter en dikt av Karl-Erik Forsslund.

B-motivet brukar kallas *Älvdalens steklåt* och har upptecknats av Nils Andersson efter Isak Anders Persson (1849–1914). Det spelas av klarinetten med ett efterslags-ackompanjemang à la *Midsommarvaka* varpå följer Evertsbergs gamla brudmarsch (C) efter Pål Karl Persson (född 1857) vilken enligt Moses är »det både satstekniskt och harmoniskt mest intressanta stycke svensk folkmusik som undertecknad hittills påträffat«. Han väljer att lägga det ganska öppet i soloviolinens ehuru nedtransponerat en helton. För D-delen svarar oboen ackompanjerad av klarinett och harpa. Det följande dansavsnittet lär enligt Moses byggas på ett par polskor av Gambt Berg och Tammos Anders men har inte kunnat identifieras. Det intressanta men också mest förbryllande är utvecklingen, ty samtidigt som dynamiken växer och genomskinligheten minskar på grund av myllret av stämmor, bestämmer sig Moses för att sätta in de båda trumpeterna. Vad han avsåg med dessa fridstörare är ett mysterium. Kanske måste man ha den tryckande tidsandan i åtanke när man kommenterar hur Moses har försökt att bryta det verkliga eller inbillade dödläget kring sitt komponerande. Detta är hans egen berättelse:

Under flera års tid sände jag årligen in något av mina orkesterverk till Konserthörsningen i Stockholm, men fick aldrig ett enda av dem antaget till uppförande. Varje gång hette det i svarsbrevet att »programkommittén har med

intresse tagit del av Er komposition men har tyvärr ingen möjlighet att i år placera den i repertoaren«.

Men vilka nya orkesterverk kunde han skicka in? Mellan januari 1934, då Moses själv dirigerade, och april 1937, då Ansermet uruppförde *Almqvistiana no 1*, tillkom *Concerto romantico* (som uruppfördes i Göteborg), *Rapsodia ebraica* (som uruppfördes i Konserthuset 1938), Festmarsch (som Sune Waldimir uruppförde i radion den 30 december 1938) samt *Nedanförmänskliga visor* (en beställning för Orphei Drängar ehuru förstörad för solister, kör och orkester). Därav följer att Moses inte hade några verkliga nyheter att erbjuda vilket kastar ett annat ljus över fortsättningen på åttioåringens berättelse: 109

När detta »utbyte« pågått i ett antal år, tröttnade jag på svaren och beslöt att undersöka saken noggrannare. Johannes Norrby var vid den tiden chef för K-föreningen o. tillika Konserthusets administratör. Jag tog reda på vilka som satt i detta programråd. Det var fem personer, och jag ringde upp alla fem i tur och ordning och frågade om de sett det av mig insända verket, som kallades *Svensk rapsodi*. Döm om min förvåning, när det visade sig att ingen av dem ens hade hört det nämnas, än mindre sett partituret därtill. Då jag i ett ampert brev ställde Norrby mot väggen och undrade hur han vågat ljuga för mig i den ansvarsfulla position han hade och i anseende till att jag var en betrodd recensent i en av våra stora tidningar. Då fick jag ett 8-sidigt brev till svar, där han formligen låg på bönenmattan och bad om nåd – »man var ju inte mer än människa och kunde därför ibland begå fel.« Norrby blev plötsligt så välvillig, att han varje vår ringde upp mig och frågade vad jag

ville ha framfört nästa säsong! Sedan dess har jag årligen varit företräd i K.F:s repertoar.

110

Den 14 november 1941, blott femton månader efter verkets fullbordan, uruppförde Carl Garaguly *Svensk rapsodi*. Men redan samma vår hade det börjat lossna. I april arrangerade Moses Per-gament några judiska visor för sopran, blandad kör och orkester, antagligen för att framföras i synagogan. Sången *Vårnatt i Aja-lon*, som tre år senare skulle ingå som fjärde sats i hans körsym-foni, tillkom i sin ursprungsversion för sopran och piano.

För att finansiera familjens semester i Borgehage söder om Borgholm på Öland lyckades Moses sälja fem understreckare till Svenska Dagbladet – en om Nystroem, en om Lars-Erik Larsson, en om Dag Wirén plus Gunnar de Frumerie samt två artiklar om Hilding Rosenberg. I augusti 1941 fullbordade han den judiska sången *A dudele, Kaddisch*, som i december 1944 kom till användning i Alf Sjöbergs uppsättning av Lorcas *Blodsbröllop* på Dramaten tillsammans med Hilding Rosenbergs scenmusik.

Innan Moses återvände till Stockholm efter semestern avslutade han sitt första kraftprov för soloviolin: chaconnen *Hommage à Bach* – en nio minuter lång adagiosats som i täta växlingar mellan tre- och fyrtakt växer fram medelst ökande sönderdelning av notvärdena ehuru inom en strikt stilram som inte utesluter personlighet. Enligt ett vykort till Sten Broman i Lund den 11 augusti var chaconnen antagligen beställd av honom men ännu inte riktigt färdig:

Hoppas Du gillar den. Den är byggd på den jud. försoningsdagens klassiska månghundraåriga *Kol Nidrei*-sång, den som Max Bruch sekulariserade o. vandaliserade. [...]

När jag har chaconnen på vax[-papper] sänder jag första kopian till Dig.

Arbetsituationen ljusnade något sedan Moses utsetts till generalkommissarie för »Musikens vecka«. Musikveckan mellan söndagen den 26 oktober och söndagen den 2 november 1941 var resultatet av ett samarbete mellan ABF och några musik-organisatio-
I I I ner i syfte att stimulera amatörmusicerandet. Efter-
 som Moses samtidigt var redaktör för musikveckans särskilda tidskrift fick han disponera ett arbetsrum i STIMs lokaler och tillåtelse att engagera Ilse som sekreterare. Moses skrev till och med en särskild sångmarsch till text av Alf Henrikson för röst och piano alternativt orkester alternativt blandad kör a cappella.

Våren 1942 inträffade en radikal förbättring till följd av att de svenska fackföreningarnas gemensamma organisation LO äntligen ansåg sig behöva en socialdemokratisk kvällstidning i Stockholm som motvikt till den av Torsten Kreuger ledda Aftonbladet, vilken uppfattades bedriva nazistisk propaganda under folkpartistisk flagg. Den nya kvällstidningen döptes till Aftontidningen och Stig Ahlgren utsågs till chefredaktör. Det var alltså Ahlgren som anställde Moses Pergament som musikkritiker. Moses hade för sin del inga ideologiska betänkligheter mot att arbeta på en socialdemokratisk tidning så det var med stor lättnad och tillförsikt som han måndagen den 16 mars 1942 undertecknade avtalet i vilket reglerades hans krav på två månaders semester för att kunna komponera eller kanske skriva en bok.

Dessförinnan, under januari och februari 1942, arrangerade Moses Pergament några judiska folkvisor för två sopraner, klarinett och stråkar. Och senare, vid medborgarfesten i Alvikshallen den 25 april, dirigerade han uruppförandet av kantaten *Arvet* till

en egen, inte så litet, pekoralistisk text. Beställare var Bromma luftskyddsförening och kantaten fullbordades i mars.

112 Dess sex satser – De gångna, De levande, De kommande, Modern, Släktledens sång och Biskop Thomas frihetssång – marscherar alla i samma fyrtakt som är avpassad till det sista allsångsnumret, som han hade komponerat åtta år tidigare och som låg bra i tiden. Dessutom lyckades Moses få den tjugo minuter långa kantaten med dess bägge sångsolister, gosskör och orkester placerad hos Göteborgs radioorkester. Enligt en av de medverkande, sedermera docenten och tonsättaren Lennart Hedwall, var Moses själv närvarande vid stålbandsinspelningen för radio den 29 april 1944 för att kontrollera att allt gick rätt till.

En mystifikation i verkförteckningen är ett fjorton takters allegro-fragment för orkester med titeln *Rosenbergiana*, tillkommet natten mellan fredagen den 12 och lördagen den 13 juni 1942. Enligt Hedwall tyder det på att stycket var avsett för Rosenbergs 50-årsdag den 21 juni. För övrigt tycks Moses ha använt sommaren till att skriva musiken till Karel och Josef Čapeks scenfantasi *Vår Herres hage*, som i Sten Selanders översättning och med Victor Sjöströms regi hade premiär på Vasateatern den 29 september 1942. Förmodligen utnyttjade Moses sommarledigheten till någonting större, nämligen till att skriva essäer och färdigställa sin första bok av totalt fyra. Eftersom samtliga utkom inom loppet av tre år, 1943–1945, är det lämpligt att behandla dem i ett sammanhang. Först en tillbakablick på tidsandans ombytlighet:

I radiointervjun 1970 avslöjade Moses Pergament att han hade samlat material till ännu en essäsamling med en titel som han burit på i tjugo år: *Quo vadis, Musica?*. Den skulle bland annat innehålla ett föredrag om Nelly Sachs samt några tonsättarporträtt som han skrivit för Aftontidningen. Men inget förlag visade

intresse utan alla skylldes på att ingen ville läsa essäer i musikaliska ämnen.

Hur annorlunda var inte läsarintresset i det av kriget inkapslade Sverige. När Moses Pergament började publicera sig i bokform var hans namn på mångas läppar eftersom man läste och beundrade honom i Aftontidningen. Att hans kommersiella dragningskraft ändå inte var obegränsad fick han erfara i samband med utgivningen av debutboken *Svenska tonsättare* (1943) där han på omslaget utlovade att »i en senare volym kunna få med några framstående svenska tonsättare som inte kunnat beredas plats i denna volym«. Hugo Gebers förlag nappade aldrig på det agnade betet, vilket tvingade Moses att byta förläggare.

113

Det är intressant att fundera över det journalistiska återbruket som styrde urvalet av tonsättare i tre av Pergaments fyra böcker. Med hjälp av tonsättarförteckningarna i Åke Davidssons *Svensk Musiklitteratur 1800–1945* och under rubriken »Artiklar i...« är det till och med möjligt att fastställa datum för den ursprungliga publikationen. Preferenserna avslöjar också hur Moses själv önskade positionera sig i det svenska musiklivet.

Tonsättarboken innehåller essäer om »den svenska musikens fader«, Johan Helmich Roman, »den geniale amatören« Carl Jonas Love Almqvist (recension av band II av Simeon Marströms *Minnen av Törnrostiden* 1925 med exempel på flera pianofantasier), en brevväxling mellan August Strindberg och Tor Aulin (publicerad i GHT i mars 1941 efter att ha överlämnats av Tors dotter Iva Aulin-Voghera, som medverkade på Moses kompositionsafon 1926), Andreas Hallén & Wilhelm Stenhammar (nekrologer: Hallén var för övrigt Nystroems lärare), Wilhelm Peterson-Berger & Hugo Alfvén (stora nationella förebilder), Hilding Rosenberg & Gösta Nystroem (nära vänner) samt de tre unga tonsättarna Lars-Erik Larsson (tryckt i SocialDemo-

kraten den 4 september 1941), Dag Wirén och Gunnar de Fru-
merie (understreckare och båda i SvD den 17 september 1941).

I den opublicerade andra volymen hade Moses – enligt föror-
det – tänkt publicera texter om Franz Berwald (vars opera *Est-
rella di Soria* han bearbetade redan 1931), August Söderman (vars
humoristiska körvisor han arrangerade i maj 1938), Emil Sjögren
114 (en av förebilderna för romanserna och violinsonaten) samt Ture
Rangström, Natanael Berg, Oskar Lindberg och Kurt Atterberg
(nomenklaturen i Föreningen Svenska Tonsättare, som dittills
vägrat honom medlemskap).

Till Pergaments journalistiska heder måste sägas att *Svenska
tonsättare* (1943) är synnerligen läsvärd för dess poetiska flyhänt-
het och rikedom på intressanta och djuplodande reflexioner, av
vilka särskilt bör framhållas porträttet av Wilhelm Peterson-
Berger och samtalet med Hugo Alfvén om atonalismen och ton-
artsbegreppet. Även om boken hör till det bästa i den svenska
essägenren skulle det krävas en övergång till P.A. Norstedt &
Söners Förlag innan Moses fick se sina övriga tidningsartiklar
reprinterade i bokform. Även denna gång kände han sig inte nöjd
med bara en volym utan antydde att förläggaren tvingat honom
att våldföra sig på en helig princip:

Denna bok utgör endast den ena hälften av ett litte-
rärt siamesiskt tvillingpar. Den andra hälften, som består
av en samling musikestetiska och -filosofiska uppsatser,
har av utrymmesskäl tyvärr inte kunnat medtagas, vilket
ursprungligen varit meningen. Författaren har med en
smärtsam förnimmelse av ofrånkomlighet måst gripa till
kniven och halvera den »dubbla enheten«. Operationen
var obehagligast för operatören själv, dels emedan det sam-
manväxta paret var en produkt av hans hjärna, dels för att

han genom att skilja delarna åt frånhände sig själv möjligheten att i bokform framlägga sitt musikestetiska och allmänt konstmoraliska program. Han får trösta sig med att den kvarblivna delen är väl konserverad och kanske i en snar framtid kan väckas till nytt liv för att gå ut och komplettera enheten.

115

Pergament fick sin vilja fram. Efter *Vandring med fru Musica* (1943) gav Norstedts ut *Ny vandring med fru Musica* (1944). Den förra musikaliska promenaden hade ju innehållit trettiofyra essäer grupperade kring tjugofem tonsättarnamn. I registret utmärktes varje essä med dess tillkomstår = publikationsår, oftast i Svenska Dagbladet men även i facktidskrifterna Scenen och Orfeus. Vilka tonsättare som Moses sökte sällskap med berättar något om hans musikaliska världsbild liksom även de tonsättare han bevisligen har valt bort.

Till exempel har Moses Pergament ansett sig kunna undvara både Händel och Mozart medan han tillägnar Bach två och Beethoven tre artiklar. Chopin få stå som ensam representant för pianolitteraturen medan Schuberts, Schumanns, Mendelssohns, Brahms och Liszts vänner får söka sig andra följeslagare. I Tjajkovskijs frånvaro har Mussorgskij tillåtits ansluta sig till sällskapet. Istället för Bruckner får vi läsa om Mahler med reservation för artikeln om den schweiziske Bruckner-eleven Émile Jacques-Dalcroze vilken bara handlar om dennes rytmopedagogik. Av representanterna för den italienska operan anser sig Moses inte bara kunna avstå från Bellini och Donizetti utan också från Verdi medan han låter oss träffa Rossini, Puccini (och till vår förvåning) Boito!

Varför Arrigo Boito? frågar sig läsaren överraskat; inga personliga preferenser hade ju anats bakom Boito-essän *En självkri-*

tikens martyr i Svenska Dagbladet den 14 januari 1925. Men för Pergament var artikeln ett oumbärligt smörjmedel för att öppna kanalen till dr Keys hjärta. Passande nog sammanföll den med utgivningen av chefredaktörens andra bok om denne italienske librettist och tonsättare.

- 116 Beträffande den franska musiken har Berlioz och Gounod ratats av Moses Pergament medan Offenbach, Bizet, Debussy och Ravel är accepterade. Om den nordiska musiken finner man som väntat insiktsfulla artiklar om Grieg och Sibelius och till och med tre essäer om Carl Nielsen. Men man tycker att Moses kunde ha berättat något intressant om sin kompositions lärare Erkki Melartin eller studiekamraterna Yrjö Kilpinen och Väinö Raitio. Varför är Fredrik Pacius viktigare? Förklaringen är att essän var en recension av en bok som vännen och professorn Otto Andersson just givit ut om 1800-talets musikliv i Helsingfors.

Fundamentet i essäsamlingen består av Moses Pergaments fem uppsatser om Richard Wagner. Även artiklarna om Weber och Meyerbeer bör läsas som aspekter på Wagner, ja till och med texten om wienervalsen och Johann Strauss. För Pergament var Wagner en överordnad förebild. Ännu vid sjuttiofem års ålder påminde han sig sin ouppfyllda ungdomsdröm att bli en ny Wagner ehuru inom judendomen. Det var därför som Henrik Rosengren satte rubriken *Judarnas Wagner* på sin doktorsavhandling.

Mot denna bakgrund är det märkligt att Pergament under sina sammanlagt tre års vistelse i Tyskland inte bättre hade utnyttjat möjligheterna att putsa upp sina referenser till tysk opera. Det är möjligt att han också gjorde det men i så fall i benhårt konservativ riktning. När man läser essän »Operan i Tyskland efter

Wagners död«, som ursprungligen var uppdelad på två publikationsdagar den 6 och 7 mars 1924, är det knappast någon brådmogen och nyfiken yngling som man ser framför sig vid skrivmaskinen utan snarare en reaktionär väktare av en gammaldags moraluppfattning. Men historien har valt att gå sina egna vägar. Inte ens i sina mardrömmar har Moses föreställt sig att just hatobjektet Richard Strauss och hans operor i framtiden skulle upphöjas till de oftast framförda klassikerna bland de över 500 operor som tillkom under 30-årsperioden efter Wagners död:

117

Richard Strauss hade själv med sina bägge enktare, *Salome* och *Elektra*, bidragit till smakens förfall. Musiken hade fått lära sig återgiva den inre klangvärlden i en kvinnas hysteriskt erotiska förvillelser. Strauss' raffinerade orkester ryckte tonen ur bröstet på Wildes perversa odjur. Till större förnedring hade ingen officiellt vågat tvinga den ädlaste av konster. Heta och osunda dunster uppstego ur denna ämnessfär, där dramatiskt och musikaliskt upphöjda motiv drunknade i sexualpatologiska vidrigheter.

1943, då Pergaments första promenadbok gavs ut, anade ingen att kriget skulle vara slut inom två år och inte heller att de europeiska tonsättare som etablerat sig i USA – Bartók, Hindemith, Schönberg och Stravinskij – skulle leda konstmusikens utveckling under de första fredsåren. Endast de två sistnämnda erbjöds platser i Pergaments panteon medan essän om Bartók aldrig blev skriven. Och förklaringen till att Paul Hindemith saknas ligger kanske i volym nr 22 i Musikmuseets Pergamentarkiv. Det är en inbjudan till Herr Professor Hindemith den 15 mars 1931, på vilken Moses noterat:

På detta kom intet svar. Antog därför att det stod Moses under! Det viktiga fanskapet kom dock hem till mig o. stannade halva natten.

118

Essän om Arnold Schönberg skrev Moses däremot så tidigt att man frågar sig vad han egentligen hade hört av hans musik. Framföranden av senromantiska verk som *Verklärte Nacht* (Stockholm den 16 januari 1919) och tondikten *Pelléas och Mélisande* (Berlin den 27 april 1922) har han veterligen åhört, men inget av de radikala verken. Ändå kan han inte låta bli att avkunna domslut:

Från musikhistorisk synpunkt betraktat kan Schönbergs sista fas – tolvtonssystemet – anses vara ett övervunnet stadium. Själv förhårdar han i sitt system, men några efterföljare bland de unga torde han knappast ha längre.

Vad visste man år 1925 om konstens förmåga att överleva i det ofödda Tredje Riket? Några år senare skulle ingen frihet kännas lockande för tonsättare som var tvungna att kapsla in sig i regelverk som skänkte maximal trygghet även om det innebar obrottslig underkastelse, exempelvis Schönbergs tolvtonssystem och Hindemithskolans Stufengang. Vid fredsslutet tjugo år senare skulle de två skolorna framstå som vinnare och ingalunda som företrädare för övergivna ståndpunkter.

1944 utkom fortsättningsdelen, *Ny vandring med fru Musica*. Boken innehåller tjugosex essäer av vilka åtminstone tio stycken redan hade publicerats i Svenska Dagbladet. Ämnena spretar som de brukar när färska böcker anländer till en tidningsredaktion för benägen anmälan. Det är i denna samling man hittar Pergaments debutartikel, »Framtidsmusik«, som publicerades den 19

augusti 1923. Men merparten är recensioner av böcker som Hermann Grabners *Der lineare Satz* (1930), Gunnar Jeansons och Julius Rabes *Musiken genom tiderna* (1927, 1931), W. Otto Miessners *Melodivägen till musikaliskt pianospel* (1933), Bruno Walters *Von den moralischen Kräften der Musik* (1935), James Jeans *Välljud och missljud* (1942) och Sven Björklunds *Visan visar vägen* (1942). Att här fördjupa oss i detta vandrande fickuniversitet är inte möjligt men det vore synd att undanhålla läsaren denna utsöka formering i recensionen av Elmer Diktonius *Opus 12. Musik* (1933):

119

Att skriva om musik är som att gripa efter en fjärl i flykten. Man lyckas sällan fånga den utan att skada de sköra vingarna och stryka av dem deras fina stoff. Vad man i bästa fall behåller i handen är en orörlig, till synes livlös liten varelse, vars hopslagna vingar dölja dess största skönhet.

Innan vi lägger essäsamlingen åt sidan slutligen ett citat ur artikeln »Jazzen« (Svenska Dagbladet den 15 augusti 1925) som gav Pergament ett oförtjänt eftermäle som en av genrens förkämpar. Vad förstod Moses egentligen av improvisation?

Ännu så länge hjälper arrangörernas instrumenteringskonst jazzen att bevara skenet av oförminskad vitalitet. Men kommer inte en jazzens Johann Strauss snart, då kan oppositionen lugn frigöra sin energi för nya uppgifter. Ty jazzen kommer då att själv dö – men blott för att uppstå i en ny och nästan till oigenkännlighet förädlad form: som grundelement i en nationell amerikansk tonkonst. Det är vad de amerikanska kompositörerna av idag arbeta på.

Till Pergaments försvar bör påpekas att han vid denna tidpunkt knappast kan ha hört någon äkta jazzmusik. Den så kallade jazzen höll verkligen på att dö ut i Europa, ty vad som i allmänhet spelades var ett slags synkoperad och slamrig music hall. Vändpunkten kom senare när de afroamerikanska jazzmusikerna kom på gästspel till Paris. Men när Moses Pergament återkom till jazzämnet i sin recension av Gustav Renkers roman *Symphonie und Jazz* (1931) framgick tydligt att han inte var uppdaterad till skillnad från sin efterträdare vid tidningen, Kajsa Rootzén. Moses nöjde sig med att utfärda dödsdomen över en för honom främmande masskultur:

För den västerländska musikens vidkommande har jazzen redan hunnit spela ut sin roll. Den kom efter världskriget till Europa och göt sitt livande och rusande gift i trötta sinnen [...] I glädjeyran fäste man sig icke vid att den importerade varan hade amerikanskt fabriksmärke. Det barbariska larmet anammades begärligt av de nöjeslystna breda massorna, medan konstnärerna och det kräsna samhällsskiktet läto sig fångas av den mera stillsamma, konstnärligt genomförda och exotiskt kryddade jazzlitteraturen.

Efter att ha fått bägge sina promenader med fru Musica utgivna av Norstedts var Moses Pergament förmodligen tvungen att betala tillbaka med ett likvärdigt arbete. Huruvida det var hans eget förslag att skriva en bok om den legendariska operasångerskan Jenny Lind eller om det var förlagets beställning kan ju lämnas därhän men faktum är att han var totalt olämplig för uppgiften. Ty just tonsättare som Moses hade valt bort i sin första promenadbok – Bellini, Donizetti och Mendelssohn – var ju upphovsmännen till de musikverk, som hon älskade, förval-

tade och byggde sin enastående karriär på. Moses hjärta klappade däremot mest för Wagner men han hade aldrig uppfattat att även Wagners hjärta klappade för Bellini, vars *Norma* han till och med dirigerade på operan i Riga. Wagner var dessutom en stor beundrare av samtidens främste Donizetti-sångare, Giovanni Battista Rubini, som för övrigt turnerade tillsammans med Franz Liszt. Wagners hjärta hade säkert klappat för Jenny Lind också, om det funnits tillfälle. I 2 I

Ej oväntat förekommer en rad tokiga påståenden i *Boken om Jenny Lind*, som utkom på Norstedts förlag 1945. Som till exempel att Wagner och Liszt skulle ha delat Pergaments förutfattade meningar om italienska koloratur och traditionen att utsmycka sången med improviserade utsirningar och egna kadenser. Om Jenny Lind påstår han att det var »hennes dåliga och föråldrade smak« som föranledde Wagner, Liszt och Bülow att ta avstånd från henne.

Moses hade ingen aning om att de i hans tycke onödiga prydnaderna tidigare hade varit bärare av lika mycket känsla och referenser som figurerna i den synagogala sången. Ej heller visste han att varje svensk sångare och skådespelare i början av 1800-talet var tvungen att genomgå en komplett balettutbildning innan de släpptes ut på Kungliga Teaterns scen. Så när Moses noterade »behaget i hennes rörelser« var han okunnig om att Jenny Lind även hade utbildat sig till dansös.

Boken om den legendomspunna sångerskan med dess över hundra illustrationer i urval av bibliotekarien Arne Lindenbaum och arkitekten Yngve Kernell, inleds med ett mycket egendomligt kapitel benämnt *Pyramiden*. Här tar Pergament fasta på den vanmakt som kan drabba varje skribent som ställs inför ett berg av fakta och endast har historiens backspegel som grävredskap. Moses ställer sig frågan hur man pressar fram »några fattiga

droppar blod, som (kan) ge litet liv åt porträttet?». Till hans hjälp kommer en magisk magnet som han påstår sig ha funnit på sitt skrivbord och med vars hjälp Jenny Lind kan sugas in livslevande, så att hon kan svara på hans frågor. Han slumrar till och i drömmen kommer papper och porträtt flygande för att samlas i högar som bildar en pyramid omkring honom.

122 I de övriga sex kapitlen rör sig berättelsen på traditionellt sätt från vaggan till graven. Mest till sin rätt kommer Moses Pergament när han håller sig strikt till fakta. Men alltför ofta händer att fantasin tar överhanden och att texten översvämmas av känslor, som ej sällan har en moraliserande underton. Beskrivningen av Emilie Högqvist och hennes »vederstyggliga« kurtisanliv ställer han självsvåldigt mot Jenny Linds befriande könlöshet. Mer bekymrande är Moses tankar om dunkla begrepp som blod och folkkyrka, vilka förvisso låg i tiden. Men så här hade han inte kunnat – eller ens vågat – skriva medan kriget ännu pågick:

Hos tysken är romantiken, liksom hos nordbon, en beståndsdel i blodet. Det ojordiska, översinnliga, drömmen om »något annat«, verklighetens förskönande genom poesi och musik – det är några av de ideella motiven i *Das Land der Dichter und Denker*, nota bene innan Tyskland vid sitt ödes fullbordan vänder ut och in på sig självt och spyr ut sitt avskum över en hel värld, som hotas att förkvävas av smutsen och stanken. Vid den tid det här är fråga om har ingen Bismarck ännu hunnit sammansvetsa riket, ingen Wilhelm Imperator vrida upp mustaschspetsarna till en Es-ist-erreicht-symbol och ingen Hitler förgifta folksjälen med sin kvasivetenskapliga herrerasideologi.

Åter till tidningsjournalistiken ett par år tidigare. Under 1943 fortsatte Moses sitt arbete som musikanmälare för Aftontidningen, spara vissa tidningsartiklar för framtida omtryckning i bokform samt komponera något litet. Eller snarare att komponera något verkligt storslaget: en fem kvart lång körsymfoni om den judiska folksjälén. Men först några ord om det lilla formatet.

Under 1943 fick Gösta Nystroem sig tillägnad ett par vackra 123
sånger med piano, båda med fokus på livets slut och graven. Dag Wiréns engelska hustru Noël gav dem anglosaxisk språkdräkt och Moses orkestrerade dem på samma gång för liten ensemble. I ackompanjemanget till *I natt skall jag dö* till Harriet Löwenhjéls dikt hörs en manande dödslocka, vars intensitet stegras när den döende frågar sig om hon vågar dö. Och flöjten med dess karaktäristiska melodi i *Vem spelar i natten* har markerats ad libitum trots att den är obligatorisk oavsett om sången framförs med piano eller orkester. Pär Lagerkvists pessimistiska dikt handlar nämligen om en symbolisk liten silverflöjt på bron mellan liv och död. Och både flöjten och bron har kyssts av samma mörker. Ingen annan kärlekshandling återstår sedan människorna trampat sönder sina relationer.

Innan året var slut inträffade en episod, där Moses Pergaments oväntade ställningstagande i Aftontidningen vållade så häftig kritik att Henrik Rosengren ägnar sju sidor av sin avhandling åt konsekvenserna. Bakgrunden var den berömde tyske dirigenten Wilhelm Furtwänglers stockholmsgästspel i Beethovens nionde symfoni i december 1943. Under den föregående veckan hade den nazistiska regimen i Norge företagit en åtgärd som upprörde mångas sinnen. En anlagd brand hade skadat universitetsaulan i Oslo och som bestraffning deporterades 1 666 manliga studenter till skilda koncentrationsläger i Europa den 30 november.

Att Furtwängler, som terrorregimens företrädare, samtidigt missbrukade konsertlivets främsta symbol Beethoven-nian för ett politiskt försoningsbudskap, uppfattade många som stötande. I Dagens Nyheter propagerade Curt Berg för en bojkott – som efter att ha satts i kraft ledde till att samtliga tyska musiker, forskare och skådespelare nekades inresetillstånd till Sverige. Ingmar Bengtsson försökte få även Svenska Dagbladet att ansluta sig till bojkotten, men stoppades av tidningsledningen efter påtryckning från UD. Men i Aftontidningen tog Moses Pergament – han av alla – Furtwängler i försvar och hänvisade till Beethoven som en förkämpe för demokrati, kosmopolitisk tyskhet och det innerst inne goda Tyskland.

En dryg månad senare togs ett annat journalistisk initiativ men nu genom att samla Stockholms alla musiksribenter i ett konstlat samförstånd utan politiska förtecken. Bakom initiativet låg Aftonbladet, den inte för så länge sedan pronazistiska men nyligen folkpartistiskt omdirigerade kvällstidningen.

Måndagen den 24 januari 1944 hade den företagssamme och talangfulle organisten i Järfälla församling, ålänningen Alarik Gothe, givit en pianoafton i Konserthusets lilla sal. Moses recenserade men eftersom han inte behövde lämna texten förrän klockan åtta följande morgon kunde han hörsamma en inbjudan till supe hemma hos »ärkenazisten« (enligt Moses) Teddy Nyblom, som för tjugo år sedan hade varit hans kollega på Svenska Dagbladet men som nu var musikkritiker på Aftonbladet. Enligt Moses stack han aldrig under stol med sin antisemitism. Under kvällen tillstötte sju kolleger och samtliga bjöds på »goda smörgåsar, mycket sprit och dito prat« enligt Moses almanacka. Inte förrän klockan halv fem bröt man upp. Det anord-



Stockholms musikkritiker hemma måndagen den 24 januari 1944 hos Aftonbladets musikkritiker Teddy Nyblom, andre man från höger.

I soffan från vänster: Dag Wirén (Svenska Morgonbladet), Kajsa Rootzén (Svenska Dagbladet), Einar Sundström (Stockholms-Tidningen), stående: Curt Berg (Dagens Nyheter) och William Seymer (Nya Dagligt Allehanda), i fätöjlerna: Moses Pergament (Aftontidningen) och Folke H Törnblom (Morgontidningen, f.d. Social-Demokraten). Längst till höger står STIM:s verkställande direktör Erik Westberg (som dog i oktober samma år).

Foto: Sven Erik Braf, Aftonbladet.

nades också frågesport samt fotografering (varför? frågade sig Moses).

126 Fotot finns kvar och kan studeras. Fyra personer saknas: Ingmar Bengtsson som just börjat som assistent till Kajsa Rootzén på Svenska Dagbladet medan han förberedde sin licentiatavhandling, Kurt Atterberg, förste kritikern i den liberala Stockholms-Tidningen samt Dagens Nyheters båda musikkritiker: Curt Berg och hans debattlystne assistent Yngve Flyckt, som inom kort skulle ansvara för musikbevakningen i den ännu inte startade Expressen.

För det stockholmska musiklivet var detta improviserade journalistkonvent en enstaka händelse där Moses Pergament inte kände sig riktigt bekväm i musikkritikernas skrå. Men föga anade han att en betydligt viktigare yrkesgrupp redan nästa vår skulle välkomna honom in i sin gemenskap: de svenska tonsättarna.

Äntligen accepterad

VÅREN 1945 inträffade händelsen som jämfört med storpolitiken och Tredje rikets försök att utplåna judarna åtminstone för privatpersonen Moses Pergament skulle betyda om inte allt så ganska mycket. Nämligen att han torsdagen den 8 mars fick tillträde till det svenska musiklivets innersta kammare: den som gömde beställningar, stipendier, utmärkelser och majoritetssamhällets professionella acceptans, kort sagt hela hans framtida trygghet som tonsättare. Vid omröstningen denna dag blev han äntligen invald i Föreningen Svenska Tonsättare. 127

Själv hävdade den åttioårige Moses Pergament i sin levnadsberättelse att han blev invald som erkänsla för sitt arbete med Musikens vecka. Sten Hansons förklaring i tonsättarföreningens 75-årsbok *Det praktiska tonsätteriets historia* (1993) är brutalare:

Pergaments försyndelser mot den svenska musikens själ och ande var säkert huvudorsaken till föreningens hårdnackade motstånd mot att få in honom som medlem.

Tyvärr är det för sent att fråga vad Sten Hanson syftade på med formuleringen »försyndelser mot den svenska musikens själ och ande«. Troligen ingenting annat än den vanliga xenofobin men hans kartläggning av valomgångarna är intressant. Enligt Hansson inledde Hilding Rosenberg övertalningskam-

panjen redan 1932 då han föreslog Moses Pergament för inval. Men vid omröstningen stödde endast tre av ledamöterna hans förslag medan sexton var helt emot. Året därpå ökade antalet negativa röster till tjugotre medan de positiva minskade med en. Vid valet 1934 noterades sju anhängare och sjutton motståndare. Efter omröstningen 1935 gav Rosenberg upp efter att bara ha lyckats samla elva ja-röster mot tjugooåta nej-röster. Ju fler proselyter han alltså vann för sin sak, desto större växte sig gruppen av negativa. Kampanjen tycktes hopplös.

Vinden som blåste liv i det bordlagda förslaget kom oväntat från en av föreningens äldsta medlemmar, den 66-årige Natanael Berg, som berömde Pergament för hans framgångsrika arbete i kommittén som försökte lösa en kris inom STIM. De båda var gamla bekanta ty redan den 7 februari 1929 hade Moses blivit hembjuden till Natanael, enligt almanackan. Den 27 september 1928 hade han också varit hemma hos Kurt Atterberg, som var den ledande av tonsättarföreningens grundare och dessutom Moses kollega som musikkritiker.

Mer än tjugo år tidigare hade herrarna Berg och Atterberg försökt att slänga ut honom från Svenska Dagbladets redaktion. Det tog dem alltså lång tid att bearbeta sina fördomar om en tonsättare som förvisso inte var född och uppvuxen i Sverige och i vars ådror inget »svenskt blod« flöt, enligt en vanföreställning som även Moses var införstådd med, har vi noterat. Till Bergs och Atterbergs försvar bör sägas att ingen av dem aktivt medverkade till epokens antisemitiska bakgrundsbrus. Och redan föregående höst ändrade Atterberg sin reserverade hållning till Moses Pergament. Så här gick det till.

Moses hade knappt hunnit komma tillbaka från semestern 1944 förrän filmproducenten och ägaren till AB Terrafilm Lorenz

Marmstedt ringde och erbjöd honom att tillsammans med Lars-Erik Larsson svara för musiken till filmen *Flickan och Djävulen*. Författaren Bertil Malmberg hade byggt sitt manus på amsagan att en själ, som flyr ur en döende häxa på bålet, kan slå rot i en havande kvinnas livmoder. När barnet sedan föds, har det ärvt häxans ondska. Premiären ägde rum den 30 oktober 1944 på biografen Grand i Stockholm. I filmen spelade Gunn Wållgren ett sådant stigmatiserat barn – Karin – som i vuxen ålder kämpar mellan sin ärvda onda natur och den godhet som Olof (Anders Ek) genom sin kärlek väcker hos henne. I slutscenen böjer de knä tillsammans medan psalmen *Vår Gud är oss en väldig borg* (Moses förslag) fyller natten.

129

När Kurt Atterberg tog strid för sin judiske kollega var skälet inte enbart altruistiskt. Längre hade han hållits under armarna av Tredje rikets proselyter men nyligen hade det tyska slagskeppet Tirpitz sänkts utanför Tromsö och de allierade gladdes åt sina framgångsrika genombrott i Frankrike och Belgien. Han hade alltså anledning att se om sitt hus.

Den 10 november ringde Atterberg upp Pergament och frågade vad han ansåg om filmproducentens självrådiga handlande. Samtalet ledde till ett inlägg i Stockholms-Tidningen den 18 november 1944 där han klandrade överträdarna av de moraliska spelreglerna i samband med beställningen av musikaliska produkter. Under den provocativa rubriken »Musikpyttipanna och amputation« kommenterade han händelserna:

»Vid denna films tillblivelse stuvades manuskriptet om, filmades, klipptes och gjordes i ordning, varpå komponisten [= Moses] – som vanligt här i landet och antagligen även på andra ställen – fick en mikroskopiskt liten tid på sig för

att skriva musiken. Av ambition för klangresultatet bekostade han själv förstärkning av orkestern vid inspelningen av förspelet. När han så arbetat som en slav och allt var färdigt, underrättades han om att inspelningsfirman funnit det lämpligt att ersätta hans, redan på filmband upptagna, korta förspel med ett musikstycke av annan tonsättare, ett stycke, som firman tidigare hade beställt och använt för annat ändamål, och detta trots att filmförfattaren gemensamt med en film- och litteraturexpert lär ha uttryckt sin tillfredsställelse med Pergaments förspel.«

Den 22 november fick Atterberg svar på tal av producenten Lorenz Marmstedt, som ansåg...

hr Pergaments musik i filmen i grunden misslyckad, eftersom han missförstått det enkla faktum att en musikillustration endast skall intensifiera det dramatiska skeendet: ej måla musikaliskt vad författare och regissör redan målat i ord och bild. Givetvis borde jag, då jag insett den Pergamentska musikens olämplighet, ha uppskjutit premiären en à två månader, anlitat en helt annan kompositör och börjat om från början.

I ett bifogat inlägg lade regissören Hampe Faustman till att också han hade önskat sig en folkligare inledning och inte »en modernt diabolisk musik«, något som Pergament förklarat sig vara införstådd med men inte hörsammat i praktiken:

Varken här eller i de flesta andra detaljer vi diskuterade brydde han sig emellertid det ringaste om vad vi överenskommit. Han ansåg tydligen, fast han muntligen förne-

kade det, att filmmusik har ett självändamål och icke är en illustrerande del i det slutliga konstverk, som heter den färdiga filmen.

I samband med filmens interna visning den 27 oktober 1944 hade manusförfattaren Bertil Malmberg uttryckt sin förtjusning över Pergaments musik vilket inkluderade uvertyren. Men efter att ha pratat ihop sig med de båda andra filmmakarna anslöt han sig till deras ståndpunkt varpå Atterberg slutligen konstaterade att deras synpunkter på intet sätt motbevisade hans uppfattning att... 131

filmen som helhet skulle (ha) blivit bättre och enhetligare i stilen, om Pergaments förspel inte hade amputerats bort och ersatts med något annat, som inte hörde dit. De nu bortopererade två minuterna Pergamentmusik hade i varje fall omöjligt kunna sätta några »ekonomiska intressen på spel«.

Filmbolagets respektlösa behandling av en frilansande och utlandsfödd upphovsman var inget undantag utan symptomatisk för krigsårens tidsanda. En tid efter debaclet med den refuserade filmmusiken och ett par månader före hans inval i tonsättarföreningen fick Moses Pergament emellertid uppleva sitt livs hittills största framgång vid en traditionell söndagskonsert i Göteborgs konserthus den 25 februari 1945. Efteråt sammanfattade Julius Rabe i Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning:

Men redan efter dessa brottstycken kan sägas, att Moses Pergaments »*Den judiska sången*« är ett av de märkligaste svenska tonverk som sett dagen anno 1944. Och det är fyr-

tio år sedan svensk musik upplevde ett så tidsaktuellt verk. Då hette komponisten Wilhelm Stenhammar och diktaren Verner von Heidenstam.

132

Vad Rabe syftade på var förstås kantaten *Ett folk* opus 22 för barytonsolo, blandad kör och orkester, vars andra sats, *Sverige* för kör a cappella, ju är något av det mest svenska som finns i vår musikhistoria. Att nu någon som så länge ansetts inte vara fullvärdig svensk plötsligt blev ställd på samma piedestal som Stenhammar kunde Moses inte ana när han ...

för några månader sedan fullbordade sin stora körsymfoni, *Den judiska sången* och det är klart att judafolkets eviga tragedi just i dessa tider måste inspirera en tonsättare att göra sitt yttersta. Nu fick man höra förspelet och ett sorgeskvåde men det var tillräckligt för att ge en föreställning om det allvar och den storvulnhet, varmed Moses Pergament griper an sin väldiga uppgift.

Förspelet, som växer upp ur ett motiv i pukorna på tre toner, bryter sig liksom ett skri ur ett kvävande struptag, och sorgeskvådet, där man tycker sig höra återklngen av uråldriga synagogalmelodier, skrider fram med en högbugren smärta. Man fick av båda dessa stycken ett intryck av etisk kraft och av märklga visioner, formade med återhållen lidelsefullhet.

Kollegan i Morgonposten, Carl Tillius, kände sig störd av den hisnande nivåskillnaden mellan konsertens ...

båda originella svenska verk, vars upphovsmän räknas som svenskar även om de inte varit det till mer än en viss del

F
Ö
R
E
N
A
D
E
S

instrument

av

MALMSJÖ

*

Östlind & Almquist

fabrikat

överträffade

Försäljning i

ARKADEN

2:dra vån.

GÖTEBORGS OR

FYRTIONDE SPELÅRET

SIJTTONDE POPULÄRA KONSERTEN

(Konsert nr. 2.510)

Söndagen den 25 februari 1945 kl. 8 e. m. i

KONSERTHUSET

Dirigent: ISSAY DOBROWEN

Solist: ENDRE WOLF

Program:

OTTO NICOLAI (1810—1849):

Uvertyr till operan Muntra fruarna i Windsor.

CARL CHRISTIANSEN (f. 1839):

Leksaksasken, svit för blåsinstrument.

Humoresk.
Menuett.
Pacific 123.
Pastoral.
Marsch.

MOSES PERGAMENT (f. 1893):

Förspel och adagio ur körsymfonien Den judiska
sången, f. f. g.

— P a u s —

CAMILLE SAINT-SAËNS (1835—1921):

Introduktion och Rondo capriccioso för violin
och orkester, op. 28.

MAURICE RAVEL (1875—1937):

Bolero.



Programmet till Moses Pergaments
genombrott som tonsättare.

av sitt liv. Dessa voro Carl Christiansen och Moses Pergament. Den förre var representerad med en svit för blåsare, *Leksaksasken*, och den senare med två satser ur sin tolvstasiga körsymfoni *Den judiska sången*. Båda dessa äro intressanta att höra var för sig, men tål inte att spelas i följd, ty det ena handlar om barnsliga lekar och den andra om djup allmänmänsklig tragik, där motsättningen blir alltför oproportionerlig. Christiansens verk är en fyndigt instrumenterad bagatell som emellertid inte uppvisar någon personlig stil. Musikens uttryckssätt svävar från moderat avancerad till ordinär genomsnittsromantisk musik.

Där är Moses Pergament en helt annan andas barn. Han har en brinnande själ som vill skriva med eldskrift. Hans tema är djupt gripande. Den arbetar sig framåt med en monotoni som är signifikativ, men som ej heller lämnar plats för tillräckliga variationsmöjligheter. Man får en känsla av att kompositören syftar mycket högt men uppfinningsrikedomen tryter.

När konserten ägde rum hade trettio dagar gått sedan de sovjetiska trupperna befriade Auschwitz. Men denna världsnyhet tonades ned inför Hitlers tre dagar tidigare uttalade hot om att inom en natt uttradera Stockholm, Göteborg och Malmö om Sverige så mycket som »rör på sig«. Nästan nio veckor hade han kvar att leva, så någon fred var inte i sikte. Fast tillräckligt var känt av nazisternas illgärningar för att Moses i programbladet skulle kunna berätta att förspelet till körsymfonin var...

ett sorgelikt öder över de fem miljoner judar, som under det senaste decenniet fallit offer för terror och mord.

Symfonikernas judiske gästdirigent Issay Dobrowen visste nog vad han gjorde när han ställde den avslutande oskuldsfulla *Tennsoldaternas marsch* i stockholmscellisten Carl Christiansens blåsarsvit mot en sorgmarsch som är inbäddad i stinkande rök och som senare fick titeln *In memorian*. Pergaments orkestrala budskap är omisskännligt med dess sju gånger upprepade ångestrop, dissonanser som skär i hjärtat, tunga steg liksom framfösta av piskrapp och ursinne bakom den judiskt melismatiska klagosången. På ett ögonblick invaderade den nattsvarta ondskan utanför landets gränser den relativa tryggheten i Göteborgs konserthus.

135

Recensenterna har lämnat två viktiga upplysningar, nämligen att *Den judiska sången* hade fullbordats och att den hade tolv satser. Tolv? Den version som vi känner och beundrar innehåller ju tretton satser?

Enligt mitt försök att rekonstruera verkets tillkomsthistoria, som här ska presenteras, var den trettonde satsen sedan länge färdig, döpt till *Intermezzo drammatico* och insatt som tionde sats på sidorna 215 till 242 i den kompletta renskriften. Partituret uppvisar inga tecken på vare sig förkortningar eller tillägg utan är utskriven med samma lugna piktur genom alla 340 sidorna. Den enda uppgift som utskriften saknar är datering, vilket är synd för annars hade det varit lätt att styrka min hypotes som grundar sig på antagandet att *Den judiska sången* fullbordades vid tre tillfällen: först 1943, då som symfoni i tio satser, därpå 1944 som symfoni i tolv satser och slutligen 1945 i den trettonsatsiga utformning vi känner.

Den tiosatsiga versionen komponerades huvudsakligen sommaren 1943 men genomgick förbättringar så sent som den 21 december 1944, närmare bestämt femte satsen *Brunnen i Hesbon* enligt en anteckning i almanackan. Innan jag nu söker förklara

varför den judiska körsymfonin kom att utökas med tre instrumentala satser – alltså de som senare skulle sammanföras till en separat svit och uruppföras vid de nordiska musikdagarna i Helsingfors 1950 – måste jag gå tillbaka till tidpunkten, då den unge Moses kom till Sverige. Nästan omedelbart började han besöka Ragnar Josephson, som senare blev professor i konsthistoria vid Lunds universitet men som då var amanuens vid universitetets konstmuseum i Uppsala. Han var också författare och skulle senare i livet leda Kungliga Dramatiska Teatern och väljas att överta stol 14 i Svenska Akademien.

Med sina första tre diktsamlingar utstakade Josephson livse-tapperna på sin väg mot den akademiska världens acceptans. Som tjugooctotåring hade han debuterat 1912 med diktsamlingen *Kedjan* samtidigt som han erövrade graden filosofie kandidat. Titeln syftar på en kedjas rasslande som på något märkligt vis klingar ljuvt i en fastkedjad diktares öron. Sex av dikterna var judiska böner. Utgivningen 1916 av den följande volymen, *Judiska dikter*, sammanföll med att han blev filosofie licentiat. Och som filosofie doktor 1920 krönte han samarbetet med överrabbinen Marcus Ehrenpreis med den tredje diktsamlingen *Nyhebreisk lyrik i urval och tolkning*.

1943, två år före den ovan beskrivna Göteborgskonserten, publicerade Ragnar Josephson – som en reaktion på »tidens tragiska händelser« – *Valda judiska dikter*, som innehöll ett urval ur hans föregående tre samlingar. Ur denna hans fjärde diktsamling valde Pergament åtta dikter för att användas i den blivande körsymfonin, vars avslutande två satser, *Bön för stundande sabbat* samt *Vi tackar Dig*, är oupplost förenade i musiken liksom de båda böner som Moses lånade ur Josephsons första diktsamling, *Kedjan* från 1912.

Projektets startpunkt var dock inte Brötvägen 48 i Ålsten, där familjen Pergament bodde, utan någon kilometer bort på Nockebyvägen – i Hilding Rosenbergs hus. Han var Ragnar Josephsons svåger och Moses tonsättarkollega och tycks ha varit den förste att omsätta Josephsons dikter till toner i den lilla sångcykeln *Fyra sånger*, som uruppfördes i radio den 10 september 1941 av mezzosopranen Rut Bissmarck och pianisten Astrid Berwald. Här ingår två sånger vilkas texter ur Josephsons diktsamling från 1916 återkommer hos Pergament i *Den judiska sången*, närmare bestämt i fjärde satsen *Vårnatt i Ajalon* och i femte satsen *Brunnen i Hesbon*. Detta sitt opus 89 skulle tonsättaren senare instrumentera för orkester innan han fördjupade sig i Thomas Manns fyra romaner om Josef och hans bröder.

137

Samma år, alltså 1941, tonsatte Moses Pergament *Vårnatt i Ajalon* för baryton och piano, en sång kring vilken hela den ursprungliga körsymfonin på något vis tycks kretsa. Den kan avlyssnas separat i Leo Rosenblüths insjungning för radio den 21 april 1958. Med sin märgfulla röst lyckas han på ett beundransvärt sätt styra den återhållna vreden som ibland svämmas ut i melismatiska figurer. Wilhelm Freund, hans pianist, förmår på samma sätt att med fint avvägda valörer färgsätta det sparsamma, balladartade ackompanjemanget. När sången senare infogades i körsymfonin lät Pergament sopranen överta sångstämman medan tempot ökade något.

Första gången tonsättaren enligt vad vi vet nämner något om sitt symfoniska projekt är på ett vykort som han den 13 september 1943 skickade till Sten Broman vid Sydsvenska Dagbladet med det intressanta tillägget: »F.n. håller jag på med en körsymfoni, i det närmaste klar. Hoppas få upp den nästa säsong.« Syftet med kortet var samtidigt att avstyra pressens eventuella uppmärksamhet inför hans stundande femtioårsdag. Därför kon-

taktade Moses i god tid sina kolleger och anhöll om deras diskretion.

138

Den judiska sången har alltid kallats körsymfoni trots att den med sin enda regelrätta körsats knappast gjorde skäl för benämningen. Snarare bör den beskrivas som en symfonisk sångcykel för två sångsolister enligt Gustav Mahlers modell i *Das Lied von der Erde*. Låt oss till att börja med fundera över antalet dikter som Pergament valde ut: fyra stycken ur Josephsons första diktsamling plus sex ur hans andra, vilket är lika med tio som är judarnas heliga tal, symbolen för visdom och fullkomlighet. Tio är antalet budord, händer, fötter, strängarna på Davids harpa, enheten i alla mått i kung Salomos tempel och – inte minst viktigt – den så kallade minjan, vilket betecknar minsta antalet män över tretton år som enligt judendomen alltid måste vara tillstädes för att en regelrätt gudstjänst ska kunna äga rum. Följaktligen borde en äkta judisk symfoni innehålla exakt tio satser. Just så många som den första (och ej bevarade) versionen av *Den judiska sången* bör ha haft i september 1943, enligt min hypotes.

Fem månader senare, tisdagen den 15 februari 1944 klockan nio på kvällen och drygt fyra timmar försenade på grund av propellerproblem, landade på Bromma flygplats den åttioårige Judel, Moses pappa, och hans två år yngre hustru Anna Rebecka, som Moses brukade kalla Tante fast hon egentligen var hans styvmor och mamma till hans båda pariskompisar.

Vad hade då hänt i Helsingfors som fick hans far och hans maka att överge affärerna? Deras stockholmsresa var definitivt ingen familjär angelägenhet; det var en flykt för att klara livhanken! En dryg vecka tidigare, söndagskvällen den 6 februari kl 19,

hade 200 ryska bombplan tömt sina laster över Helsingfors och fortsatt bombandet under hela natten. Den kommande veckan hade bombningar utsträckts till andra platser i landet. Framtiden tedde sig således oviss, inte bara för den finska judarna, men evakueringen per buss och tåg hade å andra sidan genomförts så lugnt och välorganiserat att paniken aldrig utbröt. Och för den som hade gott om pengar, som Judel, gick det lätt att få plats på flyget till Stockholm. 139

Redan dagen efter föräldrarnas ankomst utsattes Helsingfors för en ny attack. Söndagen den 27 februari förstördes universitetets anrika solennitetssal där Moses tre decennier tidigare hade debuterat som tonsättare.

Hur länge föräldrarna stannade i Sverige är inte bekant, bara att deras flygbiljetter enligt en anteckning förlängdes den 9 juni 1944. Syftet med bombningarna – som genomfördes med engelsmännens och amerikanarnas samförstånd – ju var att tvinga finländarna att sluta en separatfred så att Sovjet i lugn och ro kunde samla sina krafter för att krossa Hitler. Inte förrän den 19 september undertecknades överenskommelsen om vapenstillstånd vilket Tyskland tolkade som ett löftesbrott som måste bestraffas. Kriget fortsatte nu i norr med en annan fiende.

Innan det gamla paret installerade sig hos Moses och hans familj hade deras svärdotter köpt en helt ny och obegagnad köksutrustning för att undvika *kashra*, det vill säga besväret att rituellt rengöra alla köksföremål och arbetsytor så att de blev *kosher*. För egen del övervägde hon aldrig att konvertera. Moses berättar:

Ilse gick så upp i sin kärlek till mig, att hon faktiskt blev nästan mer judisk än jag själv. Hon firade alla judiska helger och hjälpte på alla sätt till vid omhändertagandet av de



Foto som förmodligen togs i samband med Judel Pergaments 60-årsdag. Här tillsammans med sin andra hustru Anna Rebecca Rubinstein samt tre av hennes barnbarn: sexåriga Gigi, femåriga Natan och ettåriga Herbert.

Foto: Csabba (?), Helsingfors 1923.

judar som flytt till Stockholm undan Hitlerhotet om utrotning av alla judar i Tyskland och Österrike.

Om två gamla ortodoxa judar under minst ett halvårs tid delar bostad med deras modernt assimilerade son, förblir då dennes värdegrund opåverkad? Kan man inte tänka sig att föräldrarnas fysiska närvaro och dagliga ritualer haft till följd att sonens barndomstro väckts till liv och att hans sinnelag genom deras närkontakt så småningom mjukats upp av medvetandet om att det fjärde gudsbudet fortfarande var intakt? Min hypotes är att Moses Pergament under hans påtvingade samlevnad med de landsflyktiga föräldrarna radikaliserades. Hans forna osynliga samförståndspolicy, med den konciliananta Furtwängler-recensionen som extrempunkt, var inte längre möjlig. Beviset återfinns i de tre orkestersatser, som han nu komponerade och med vilka han sprängde ramen för sin planerade tiosatsiga körsymfonin.

141

Till hypotesen hör antagandet att de fyra vuxna – Judel, »Tante«, Ilse och Moses – tillsammans bevistade onsdagskonserten i Stockholms konserthus drygt en vecka efter ankomsten. Den 23 februari dirigerade Carl Garaguly repriserna av Moses *Rapsodia ebraica*; därefter skulle han resa till Göteborg för att den 12 mars leda rapsodins tredje framförande.

Min hypotes – tyvärr utan stöd i anteckningar och andra vittnesmål – är att de ortodoxa föräldrarnas skarpa kommentarer efter konserten hemma i Ålsten kan ha fått Moses att ändra sin ståndpunkt till judendomen. Nu när alla judar hotades av total utplåning fick han klart för sig att hans plikt var att få det svenska musiklivet att reagera. För denna livsviktiga uppgift hade *den hebreiska rapsodin* visat sig totalt olämplig och tandlös; här räckte

det inte med några tafatta dissonanser i den avslutande palestinska nationalsången.

142

Föräldrarnas kritik måste ha tagit skruv. Fastän Moses hade fullt att göra på Aftontidningen kände han sig manad att arbeta om *Den judiska sången* för att få samvetsfrid och återvinna sin fars respekt. Josephsons dikter kunde han inte pressa ut mer av, så han måste hålla sig till orkestern för att framföra sin nya, anti-nazistiska protest.

Av de sporadiska anteckningarna i 1944 års almanacka gissar vi att det nytillkomna komponerandet krävde tid som Moses egentligen inte hade. Därför var han tvungen att offra påskhelgen. På skärtorsdagen gjorde han på STIM en ny kopia av *Den judiska sången*, kanske för att skaffa sig bättre översikt. Under påskdagen komponerade han i femton timmar, på annandagen var han klar med »det vokala« (vad det nu kan ha inneburit) och sedan återstod »instrumentation av hela verket och renskrivning av 16 sidor«. Ändå unnade han sig en resa till Göteborg för att övervaka inspelningen på stålband av kantaten *Arvet*. Måndagen den 8 maj 1944 kunde han äntligen överlämna materialet till Garaguly – enligt egen utsago »i vokalt komplett skick«.

På morgonen samma dag hade han ordnat uppspelning för radions musikchef Natanel Broman, kapellmästaren Ivar Hellman samt Olallo Morales, som var ledamot inte bara av Radiotjänsts programråd utan också satt i Musikaliska Akademin styrelse. En stund senare lät han sig intervjuas av en kollega på tidningen och dagen därpå stod artikeln om den nya körsymfonin att läsa i Aftontidningen där Moses berättade om sin »nästan feberaktiga stämning under sex veckors nattarbete efter avslutande recensionsplikter«.

Den judiska sången var ändå inte färdig i det skick vi känner. Måndagen den 18 oktober 1944 noterade Moses att han »instrumenterade den judiska sången sedan några dygn«. Några dagar senare överlämnade han partituret plus klaverutdraget till Konserthuset. Men fredagen den 10 november meddelade konserthuschefen Johannes Norrby att ett uruppförande av körsymfonin inte var planerat för säsongen 1945–46. När Moses senare den 16 november stötte på Garaguly, noterade han med besvikelse och irritation att denne inte hade sagt ett knyst. Min gissning är att de nyskrivna orkestersatserna, och särskilt intermezzot, hade bedömts innehålla så mycket politiskt sprängstoff att Konserthuset bestämt sig för att förhålla uruppförandet så länge som möjligt.

143

Alltså skulle det dröja länge innan Moses Pergament fick höra *Den judiska sången*. Han blev till och med tvungen att uppbåda allt sitt milda sinnelag, allt sitt tålmod och all fridfullhet – just allt som den nionde satsen ber om – eftersom säsongerna 1945–46 och 1946–47 passerade utan att någonting av Pergament framfördes i Konserthuset.

Om det ändå hade stannat vid denna väntan! Men att därtill umgås privat med en långt mer gynnad konkurrent, som råkade vara en av hans bästa vänner och vars – vad ämnet beträffar – närliggande fyrdelade oratoriecykel blockerade den ena konsertsäsongen efter den andra. Dessutom var den sammanlagda speltiden av konkurrentens oratoriecykeln fem gånger större jämfört med hans egen knappt åttio minuter långa *Den judiska sången*! Vännens oratorieprojekt var till på köpet sanktionerat av Radiotjänst, en förmån som garanterade upphovsmannen flera årslöner som komponist på heltid. Radions allsmäktige musikchef Natanael Broman var för övrigt en gemensam granne.

Moses jämförelsevis blygsammare projekt hade tillkommit på vinst och förlust utan garantier eller förpliktelser. Avgörande var att konkurrenten inte behövde tillkalla en extra dirigent eftersom han själv var rutinerad uttolkare av sin musik. I och för sig hade också Moses nosat på dirigentrollen och även noterat hyfsade framgångar tillsammans med Hovkapellet. Dessutom hade han en bror som var en ytterst kompetent ehuru ofta arbetslös professionell dirigent: Simon Parmet. Men han var sedan flera år bosatt och verksam i Boston. Ändå ställer man sig frågan varför Moses inför viktiga uruppföranden alltid valde att lämna walk over till andra kapellmästare. Varför frågade han exempelvis aldrig sin halvbror Matti i Göteborg?

Konkurrentens namn har läsaren redan gissat. Det var förstås Hilding Rosenberg, vars stora oratorieprojekt var baserat på Thomas Mann och hans fyra romaner om *Josef och hans bröder*, som han hade förädlat till fyra oratorier vilka han själv dirigerade: första delen i maj 1946, den andra i december 1946, den tredje i september 1947 och den fjärde i mars 1948. I de tre första delarna medverkade Konsertföreningens orkester i egenskap av radioorkester.

Den judiska sångens karantän skulle utsträckas till tre år. Inte förrän den 19 november 1947 höjde Carl Garaguly taktpinnen över den förstärkta Radiokören, som inövats av Hans Holewa, och Radiotjänsts symfoniorkester, som bestod av medlemmarna i Konsertföreningens orkester, samt den unga sopranen Birgit Nilsson och den erfarne konserttenoren Gösta Bäckelin.

Varför tvekade Konsertföreningen? Hotet från Tyskland var ju borta och Nürnbergprocesserna rullade på. Och varför blev det radions Natanael Broman och inte Konsertförening-

ens Johannes Norrby som fattade beslutet om ett uruppförande? Att utröna orsakerna till denna tövan kunde vara ett intressant forskningsobjekt. Det vore också värdefullt att få veta varför det skulle krävas ytterligare 26 år innan *Den judiska sången* framfördes för andra gången.

Detta andra framförande ägde rum söndagskvällen den 3 februari 1974. James DePreist dirigerade filharmonikerna och Stockholms Filharmoniska kör. Solister var sopranen Birgit Nordin och tenoren Sven-Olof Eliasson. Den åttioårige tonsät- 145
taren satt i salen och mottog publikens hyllningar.

Den dåvarande chefen för Konserthusstiftelsen Nils L Wallin hade mellan 1947 och 1953 varit Moses biträdande musikkritiker vid Aftontidningen. Efter en tid som rektor vid Folkliga musikskolan i Ingesund hade han 1963 handplockats för att bygga upp det nystartade institutet för Rikskonserter, där han under sina nio år bland annat startade skivbolaget Caprice. Det var på detta skivmärke som inspelningen av konserten 1974 jämte inklippta delar från repetitionerna utgavs på två vinylskivor.

Ytterligare några uppgifter om verkets vidare öden: den 18 och 20 februari 1993 dirigerade Göran W Nilsson det tredje och fjärde framförandet i Stockholm. Solister var Pia-Marie Nilsson och Björn Haugan, men kör och orkester var desamma. Någon förlamande tystnad har lyckligtvis inte lagt sig över mäs-
terverket, ty i Berwaldhallen den 7 juni 2004 dirigerade Manfred Honeck ett tjugo minuter långt utdrag bestående av första, femte, åttonde och trettonde satserna ur *Den judiska sången*. Här medverkade Radiosymfonikerna, Radiokören, Eric Ericsons kammarkör, sopranen Gitta-Maria Sjöberg och tenoren Lars-Erik Jonsson.

Åter till uruppförandet 1947 i stora salen i Stockholms Konsert-
hus, dit flera långväga recensenter hade tagit sig, bland annat
från Oslo (Moses nära vän Hans Jörgen Hurum i Aftenposten),
Malmö (förmodligen chefredaktören Gösta Netzen vid Arbetet)
och Göteborg (den unge Björn Johansson vid Göteborgs Han-
dels- och Sjöfarts tidning).

146

Tonsättaren hade många blickar på sig där han satt på Afton-
tidningens pressplats längst fram invid första radens högra balu-
strad. Så var han ju kvällens huvudperson; aldrig förr hade så
många av hans kolleger engagerat sig för hans musik. På de
bakre bänkraderna satt Kurt Atterberg från Stockholms-Tid-
ningen, Leo Rosenbluth från Judiska hem, Folke H Törnblom
från Morgontidningen, Göte Strandsjö från Dagen och Bengt
Plejfel från tidskriften Teatern.

Yngve Flyckt från Expressen skulle efter några invändningar
mot de symfoniska bristerna sammanfatta att symfonin var ett
märkligt stycke monumentalmusik. Curt Berg från Dagens
Nyheter upplevde kusliga och spöklika effekter och Kajsa Root-
zén från Svenska Dagbladet konstaterade att detta var Perga-
ments magnum opus. Alf Thoor från Svenska Morgonbladet
skulle bli så gripen av musikens starkt flammande protest mot
livets destruktiva krafter att han fann det omöjligt att skriva en
konventionell recension. Och Pauline Hall från norska Dagbla-
det hade aldrig tidigare hört ett verk som så direkt hade sprungit
ur ett känsligt sinnes smärtsamma erfarenhet av krigsårens
största tragedi.

Deras entusiasm bör ha glatt Moses och sporrat honom att fort-
sätta på den inslagna vägen. Men viktigare var ändå den musik-
vetenskapliga analysen som genomförts i tidskriften Judiska
hem av överkantorn vid judiska församlingen i Stockholm, Leo

Rosenblüth. Med exempel från bibelrecitativens och Torahläsningens fastlagda modi hade denne visat hur de hängde samman med motiv och figurer som tonsättaren intuitivt hade lyssnat fram. Senare skulle Moses gå mer systematiskt tillväga när han använde judiska teman, men tyvärr glömde han att ge en hjälpande hand åt oss senfödda, som försöker fördjupa oss i de tonsatta dikterna av Josephson där många av symbolerna fortfarande är svårtolkade. Åtskilliga av de bibliska händelser som Josephson anspelar på har inte gått att få förklarade.

147

Om vi till att börja med tänker oss *Den judiska sången* som en sångcykel i tio satser, framträder två block med vardera fem satser och ungefär en halvtimmes sammanlagd speltid per block. Vid närmare läsning verkar texterna i det första blocket knyta an till de mosaiska böckerna medan texterna i det andra blocket är exempel på judiska moralfrågor. Man kan alltså säga att verkets fokus förflyttar sig från Gamla testamentet till Talmud.

Den svidande, symfoniskt uppbygga sorgmarschen i *förspel: In Memoriam* känner vi från sviten men förstärks här av körens sju nonverbala klagorop. Texten till den andra satsen *den judiska sången* är i likhet till de följande tre satserna hämtad ur Josephsons diktsamling från 1916 och skildrar den universella smärtan att alltid vara jude oavsett tidsålder. Forntidens röst, samtidens rop och framtidens skrik åskådliggörs av tenoren, vars inledande musikaliska formel i varje strof betonar tidlösheten. Den mahlerska efterklngen i valthornen och de judiska melismerna skapar musik med starka färger.

Ordet *Ariel* över tredje satsen är det bibliska namnet på det med sjuttio torn befästa Jerusalem, som får Josephson att tänka på ett örnbo. Av originaldiktens sju strofer har Moses strukit den fjärde och flyttat den femte till andra plats samtidigt som uttrycket »vild förfaran« bytts mot »vild begeistring«. I den

sjätte strofen, inledd med det ständigt upprepade ordet Ariel, inträder tenoren och stämningsläget ändras från dovt och militänt till högstämt, stilla och ljust. Satsen börjar som en marschvisa med tysta, tassande steg i basarna, ungefär som början av *Krelantems och Elderling*, och stegras till ett krigiskt fugato. Här är tryggheten klädd i pansar och svärdet judens enda vän. Sista strofen sjungs av tenoren, som i triumfens solstrimma ser en dödligt hotande lans. Moria berg med de svarta korparna i sista raden syftar på platsen där Salomo började bygga sitt tempel men också på den heliga klippan där den trofaste Abraham var beredd att offra sonen Isak på Herrens befallning.

Texterna till fjärde och femte satserna är visserligen åtskilda av sex andra dikter i samlingen 1916 men Pergament söker visa att de ändå hör samman. Solosången *Vårnatt i Ajalon* [4] och det därpå följande körstycket *Brunnen i Hesbon* [5] alluderar på två personer ur första Mosebok, insatta i en inte helt kristallklar kontext. Deras namn är Lemek och Silla (Zilla hos Josephson).

Lemek var sonsons sonsons son till brodermördaren Kain; Ada och Silla var hans båda hustrur. Sillas son blev, symboliskt sett, stamfar till alla framtida vapensmeder. Det är inför hustrurna som Lemek i tjugotredje versen i första Mosebokens fjärde kapitel påminner om Herrens löfte till Kain att bli sjufalt hämnad om någon skulle döda honom men att han själv såsom Kains ättling i femte led skulle bli hämnad sjuttisju gånger om han i sin tur råkade döda någon.

Vad som inte utsägs i Josephsons dikt men som torde ha stått klart för Moses liksom för alla judar i församlingen, var det straff som Herren i tolfte versen har utmätt för Kain: »Rastlös och rotlös skall du vara på jorden«. Detta fastställs alltså långt innan Ahasverus bestraffas på motsvarande sätt i samband med Jesu död.

Mycket annat som Josephson anspelar på har dock inte varit möjligt att få förklaring på. Var det med tanke på undret när Moses med sin stav slog vatten ur klippan som Josephson diktade om brunnen i det ofruktbara Hesbon? Var någonstans står skrivet att Lemek har tagit sin spira och borrar en brunn i öken-sanden till priset att denna spira – högmodets och stolthetens symbol – har brutits? Och på vad syftar skalden när han diktar om Ajalons dal nordväst om Jerusalem, där gräsen står bleka vid den ljudlösa floden under den gula månen och vars namn diktens Zilla ska förbanna. Är det manne samma Ajalon där den mäktige hövdingen Josua med Herrens hjälp långt senare skulle få både solen och månen att stanna i sina banor tills han hunnit förinta israelernas fiender på samma sätt som han besegrade sex folkslag och trettioen kungar? Och slutligen: varför sliter Zilla sin mantel i stycken, gråter med tårar som inte släcker »den ore-na älskogens brand« och blir brännmärkt som fiendebrud? Det är mycket som hade man gärna velat få förklarat.

149

Även femte satsen – *Brunnen i Hesbon* – har en narrativ ballad-karaktär och ett tonspråk som växlar mellan femtakt och fyrtakt, ofta med accentuerade trioler och ostentativt betonade nyckel-ord. Pergament snålar inte med färgerna när han skildrar de hemliga källflödena och strålen som springer ur marken.

Den högstämnda och pastoralala Adagio-satsen – symfonins sjätte sats – knyter motiviskt an både till det första förspelet och till tolfte satsen och har i symfonin placerats mitt mellan det första blocket och det andra som förspel till andra delen och markering av den förut beskrivna tudelningen i min analys. Som en tyst, ordlös bön slingrar sig den synagogala melodin med dess beslut-samma lombardiska accenter från oboen till solocellon samtidigt som den breddas och växer för att sedan smalna av och förtun-nas.

De följande tre satserna (den sjunde, åttonde och nionde) hör på något sätt ihop, inte bara för att de har skrivits för tenor utan också för deras nästan aforistiska bönekaraktär. Den sjunde, *I fiendeläggret* – som av slumpen kommit att tillhöra orkestersviten – är ytterst stramt hållen. Texten är hämtad ur diktsamlingen 1916 och har sitt ursprung i Talmud. Diktaren fruktar ingenting, varken svärd eller eld. Hans enda villkor är att hans döda kropp ska kastas bland släktingar och vänner.

De följande två satserna är tonsättningar av böner ur diktsamlingen 1912. Texten till *Må med armods piska* är en variant av det föregående temat. Diktaren känner ingen fruktan, varken för vanmaktens kedja eller skammens jordhölje, eftersom han fått läppar med vilka kan bedja. Den lyriska musiken rör sig stilla i femtakt och på ordet »bedja« brister tenoren ut i en kort skalfigur.

Den intensiva nionde satsen *Bön om ett mildt sinne* inleds med kraftiga piskrapp i orkestern. Allt ont som kan vållas av en ovän skildras färgrikt under första hälften av sången. Men vid bönen om att de onda orden måtte försvinna från diktarens tunga hörs en flöjtmelodi och känsloläget ändras. Symbolen för friden är en stor stjärna som lyser i fjärran. Diktaren hoppas att dess ljus ska lysa i hans sinne vad som än händer. Satsen avslutas i ytterst svaga nyanser.

Den tionde satsen, *Intermezzo drammatico*, är orkestersvitens andra sats och kallas där *scherzo* fast den inte innehåller något skämtsamt. Pergament var nog aldrig så allvarlig som här, men samtidigt så politiskt kristallklar när han sönderdelar den tyska nationalsången och sätter sina musikaliska utropstecken av fasa mellan bitarna. Enligt tonsättaren är den »en snabbskiss av den blodtörstiga Deutschland-över-Alles-mentaliteten och den obeskrivliga fasa den väckte hos alla judar i världen«. Emellertid

låter han inte Tyskland segra musiksymboliskt utan mobiliserar övermänskliga krafter som betvingar den tyska nationalsången – eller snarare hans persiflage av den – med en appell som för tankarna till Beethovens *Fidelio* ehuru det här är judarnas rituella djurhorn shofar. Därmed placerar sig satsen i körsymfonin som dess tionde sats, ett tal som vi vet är heligt i judendomen.

151

Texten till den elfte satsen, *Det förhånade ordet*, hämtades ur diktsamlingen 1916 och gavs åt sopranen. Förmodligen handlar inte dikten om något speciellt tabuord utan om hån i största allmänhet eller snarare det tanklösa förminskandet av en tusenårig flyktingberättelse. Om Josephson verkligen har haft ett speciellt ord i tankarna är mitt förslag: Sion. I tonsättningen vinnlägger han sig om att vara tydlig och följsam, från de hatfulla pikarna i inledningen via ett långt resonerade cellosolo som öppnar för lyhörda eftertankar. Lågmält och effektivt skildras de tysta bönerna och det sammanbitna klagandet innan musiken dör i en nedåttstigande rörelse.

Avdelningen Judiska böner i Josephsons första diktsamling avslutades med *Bön för stundande sabbat* följd av dikten *Vi tacka dig*. Även körsymfonin avslutas av dessa böner, som bildar en särskild liten kantat för de båda solisterna, damkören och den blandade kören och inleds av en mäktig körsats som är ett slags judiskt Miserere: en bön till Herren att förskona folket från hans piska. Musiken lugnar sig emellertid och när allt har blivit stilla inträder solocellon med samma melodi som ingår i sjätte satsens instrumentala Adagio och upprepas av solooboisten och sopranen. Damkören besjunger helgelsens och vilans dag. Tenoren fortsätter i växelsång med den sexstämmiga, kaotiskt klingande blandade kören som snart ordnar sig i homofona led. Sopranen och damkören förkunnar att vilodagen är nära och förenar sig

med tenoren och den blandade kören. Celestan och harpan uppfattas nu klarare än tidigare varefter satsen skarvlöst övergår i ett slags judiskt Te Deum med en skillnad som inte utesluter hotet om en sol som slocknar och en stjärna som lyser svagt. Utan att nämnda astronomiska fenomen trots allt fortsätter att vara ledande i judarnas sagor om sina förfäder.

152

Slutligen några rader om orkestersviten och dess mysterium. Enligt partituret till sviten och Svensk Musiks specifikation har den inte som väntat tre satser – alltså exakt så som den uruppfördes i Helsingfors den 15 september 1950 och spelades i Stockholm 1955 och 1960, allt under Sixten Ehrlings ledning, samt på andra håll. Den har i stället fyra satser [I, VI, VII, X], av vilka den korta *I fiendelägre*t återfinns i körsymfonin som sjunde sats. Att denna så att säga har kommit bort i hanteringen är inte att undra på, eftersom den endast omfattar 32 takter. Och vem har råd eller lust att engagera en tenor enkom för att användas i nittio sekunder?

Det besynnerliga är att utskriften av de tre sista takterna av sjätte satsen, Adagio, spiller över på sidan 180, där nästa sats tar vid. Istället för att skriva ut en ny och utrymmesmässigt bättre disponerad notsida, har Moses låtit hela denna sjunde sats slinka med trots att den aldrig används. För att undvika missförstånd har tonsättaren enbart kommenterat de tre satserna i sviten av vilka Adagiot brukar placeras sist. Det betyder att *In memoriam* [I] ska följas av det blasfemiska scherzot [X] och att Adagio [VI] avslutar orkestersviten.

Istället för att skylla på olycksfall i arbetet har jag en hypotes. När Moses den 16 november 1944 mötte Carl Garaguly kunde denne naturligtvis inte avslöja hur man hade diskuterat i Konserthuset och att man beslutat att *Den judiska sången* inte fick spelas, i varje fall inte så länge det fanns ett Nazityskland. Inför

chefdirigentens tystnad tror jag att Moses beslutat att agera på egen hand. Därför tog han kontakt med ständige gästdirigenten Issay Dobrowen i Göteborg och diskuterade saken med honom. Där var ju säsongsprogrammet fastlagt sedan länge och ett framförande av hela *Den judiska sången* med solister, kör och orkester inte att tänka på. Dessutom var det också noga bestämt exakt vad Dobrowen skulle dirigera på sina återstående elva konserter under våren. Den enda öppningen var en söndagsmatiné i februari med varierat program av flera smärre stycken. Kanske kunde man där peta in några orkestersatser ur körsymfonin. Att spela Pergaments blasfemiska och militanta persiflage på *Deutschland über alles* var ju otänkbart. Ämnet var till och med så tabuladdat att man inte ens vågade knysta om att musiken fanns i sinnevärlden så därför serverades den tolvstatsiga versionen för Göteborgstidningarna. Men de övriga två orkestersatserna kunde man kanske våga framföra om de fick en tillräckligt harmlös inbäddning. Den ständige gästdirigenten undrade om Moses kunde skicka honom noterna?

153

Originalet låg ju inlåst i Stockholms konserthus men transparangerna förvarades av STIM i kansliet vid Tegnérslunden där det dessutom fanns apparatur för att framställa kopior. Under detta arbete halkade den korta sjunde satsen med liksom på köpet.

På förfrågan om det möjligen finns en särskild renskrift av adagiot i Göteborgssymfonikernas notbibliotek meddelar den ansvarige bibliotekarien Kristian Karlstedt att en sådan inte finns – och väl aldrig funnits heller.

Från 1947 backar vi till 1946 som var ett märkesår ur svensk musikhistoriskt perspektiv. Då hade nämligen hundrafemtio år förflutit sedan Franz Berwald föddes. Radiotjänst beslöt att satsa

alla sina resurser på att föra ut den för de flesta okände tonsättaren i hela världen genom ett stort antal radiokonserter och utgivning av alla hans symfonier, några tondikter samt valda kamarmusikverk i fyra album med 78-varvsskivor.

154 I kampanjen ingick försöket att blåsa liv i *Estrella de Soria*, en opera som Moses Pergament tidigare hade ägnat sina krafter åt. Under ett par marsveckor 1931 hade den givits tio gånger på Stora teatern i Göteborg i hans omvittnat pietetsfulla bearbetning, som medfört vissa omplaceringar och strykningar men också tidstypiska ingrepp där Moses antingen skar bort delar som han uppfattade som överlastade eller förde över till orkestern. Föreställningarna dirigerades av Matti Rubinstein, något som förmodligen hade betydelse för att Moses involverades.

Inför operans nyuppsättning i Stockholm gick Moses radiokalare tillväga genom att föryngra språket, lägga om intrigen och till och med förvandla karaktärerna. Efter hans behandling framstod exempelvis den skumme Sambrano som en verklig riddersman. I andra aktens festscen byttes polonäsen ut mot tondikten *Elfenspiel* och mellan aktens båda scener placerades ytterligare en tondikt – *Ernste und heitere Grillen*. Som en biprodukt av Berwaldstudierma gjorde Moses ett nytt konsertslut till operans uvertyr. Det var på uppdrag av Konsertföreningens förre chefsdirigent Fritz Busch som han hade råkat träffa efter Estrella-premiären på Kungliga Teatern torsdagen den 19 september 1946. Det handlade inte om något stort ingrepp, bara att skapa en plattform för musiken att landa på. Vid takt 384 lade han till 17 takter där han via ett crescendo citerade huvudtemat i Allegro assai-delen kombinerat med en hastigare variant av expositionens slutgrupp utökad med det berwaldska kvartsprånget. I förordet till fickpartituret berättade Moses:

När jag överräckte de nyskrivna partitursidorna åt Busch, läste han igenom dem och drog sedan fram några ark not-papper ur sin egen ficka. »Jag har under tiden också roat mig med ett litet försök. Men när jag nu sett Ert, gör jag så här.« Varpå han rev sönder sina.

Redan följande veckas söndag uruppförde Fritz Busch det nya konsertslutet. Men *Estrella de Soria* blev alls ingen succé och efter den fjärde föreställningen den 11 november 1946 lades uppsättningen ner. 155

Innan vi lämnar Estrella-temat en tänkbar förklaring till Pergaments bristande respekt för såväl Berwalds som Jenny Linds koloraturer i sin biografi om henne. Först ett citat ur hans kommentar i Operans Berwaldprogram: »Tidstypiska koloraturer som äventyrat det dramatiska uttryckets effekt på en modern lyssnare har antingen rensats bort eller – där det förefallit äga instrumentalt uttrycksvärde – införlivats med orkestersatsen«. Citatet kan jämföras med ett uttalande av överkantorn i Stockholm sedan 1931, Leo Rosenblüth i tidskriften *Judiska hem* 1948: »...skillnaden mellan europeisk och judisk koloratur (är) just den, att den senare som typ aldrig antagit instrumental karaktär. Den europeiska koloraturen lever ju av att imitera (träblås-) instrumentens sirliga ornamentik; den judiska däremot är icke ett uttryck för musikalisk lekdrift, utan ett – man skulle kanske kunna säga: fascinerade reellt uttryck för själsrörelser, lika full av inre äkta känsla som en långsam melodi.«

Pergaments uppfattning förefaller i denna fråga ha sammanfallit med Rosenblüths. Ingen av dem verkar ha begripit fines-sen med belcanto-operans koloraturer utan betraktade Bellinis, Donizettis och Berwalds operor med samma fördomsfulla blick.

Lyckligtvis är det inte många idag som håller med om att den europeiska koloraturen bara är ett uttryck för »lekdrift«, oavsett om den sjungs eller spelas på flöjt eller något annat instrument.

156 Åter till efterkrigstiden och de nya verk som Moses Pergament komponerade under decenniets återstående år. Uppmuntrande var säkert det stipendium som 1948 tilldelades honom av Musikföreningens stiftelse för belönande av svensk tonkonst. Även om han nu var »legitimerad tonsättare« åstadkom han endast drygt trettio verk under perioden 1945–50, de flesta ganska korta. Flera av dem var arrangemang av musik eller sånger av barocktonsättare som Johann Sebastian Bach, Alessandro Stradella och Antonio Caldara. En handfull av dem var avsedda för skolbruk, bland annat en berceuse för skolorkester.

Ett par av periodens körverk har bäring på det just avslutade andra världskriget, som *I Morti* för manskör a cappella vilken skrevs den 5 januari 1948 och uruppfördes av Martin Lidstam och KFUM-kören den 25 april. Pergaments pockande, insisterade tonspråk kan tänkas ha varit alltför känslotarkt för att framföras på svenska, inte minst för Erik Lindegrens tortyrplågade rader i *De döda* ur diktsamlingen *Sviter* och dess omkväde – »de döda skall inte tiga men tala«.

I periodens produktion utmärker sig fyra verk som ska beskrivas mer i detalj: en violinkonsert, en nästan halvtimme lång körsvit i tio delar, en sångcykel med fyra korta sånger samt två versioner av *Kol Nidre*.

För att börja med Kol Nidre eller Kol Nidrei är ordet inte hebreiskt utan arameiskt och betecknar det rituella musikstycke som reciteras i synagogan inför försoningsdagen *Yom Kippur*. Att det blivit så laddat beror på att dess liturgiska funktion är att rensa det mentala bordet från alla oöverlagda löften till Herren

under det gångna året och på så sätt nollställa bönen inför det kommande. I viss mån har Kol Nidre samma särställning inom judendomen som Stabat mater, Dies irae och de andra medeltida sekvenserna inom katolicismen. 1946 gjorde Pergament en version för kantor, blandad kör och orgel (antagligen för Leo Rosenblüth och krafter från synagogan). I juli 1949 komponerade han en ny version för cello och orkester.

157

Violinkonserten skrevs på blott två och en halv månad under skärgårdssemestern sommaren 1948 men det dröjde till den 26 april 1950 innan den uruppfördes av Konsertföreningens orkester, ehuru inte under Carl Garaguly. Som ordinarie chefsdirigent hade han visserligen lyft fram flera andra Pergament-verk som *Nedanförmänskliga visor*, de båda rapsodierna och *Den judiska sången*. Men vid detta tillfälle överlämnade han taktpinnen till Gävlesymfonikernas nyligen installerade chefsdirigent Stig Westerberg, medan han själv tog på sig den krävande solostämman med alla dess intrikata fem- och sjutaktsrytmer, dubbelgrepp, avancerade ackord, ofta späckade av små och stora sekunder och rikligt flödande passageverk enligt praxis.

I programhäftet betonade tonsättaren att musiken inte var atonal, vilket stämmer, men i alla fall i högsta grad fritonal i en absolut personlig stil. Ändå känns det som om Moses inte lyckats frigöra sig helt från Marteau-debatten utan känt sig tvungen att inför sina belackare demonstrera att han verkligen behärskade sitt instrument. Konsertens svaghet är löporna som har starkt tycke av gammaldags etydövningar. För Garaguly med hans ungerska bakgrund var de många lombardiska rytmerna välgörande bekanta, nästan Bartókska. Det är ingen glad musik med dess känsla av ett överhängande hot. Likväl speglar konserten Moses Pergaments egen musikaliska identitet.

Hur annorlunda var inte handgreppet när han skrev för sång-röster utan att hålla fast vid sitt judiska idiom – som i tonsätt-ningarna av Erik Blombergs tolkningar av kinesiska dikter. Lik-som i fallet med Josephson-sångerna var initiativet inte hans eget utan Hilding Rosenbergs som hade tonsatt *Lyssnande till en natt-lig flöjt från Shoubsiang-muren*. Mellan 1945 och 1951 kompone-rade Rosenberg tio kinesiska sånger medan Pergaments samt-liga fyra sånger för sopran eller tenor med alternativt piano eller orkester tillkom 1946.

När Moses tonsatte *Lyssnande till en nattlig flöjt* lade han till ett sirligt flöjtsolo i orkesterversionen. *En suck från en trappa av jade* (tonsatt 1950 av Rosenberg) skrevs för flöjt, två klarinetter och pianissimovirvel på becken. I *Bitter kärlek* fick harpan illustrera de droppande tårarna från kvinnan i dikten men använde en fyl-ligare orkesterklang med solokadenser i klarinetten och violan i *Gränslös längtan* (även tonsatt av Rosenberg 1951).

Fåglar – till text av Bengt Anderberg och med originella textlösa partier, antingen con bocca chiusa eller på vokalen a – bildar i den svenska körrepertoaren en egen nisch mellan Hugo Alfvén/Wilhelm Peterson-Berger och Ingvar Lidholm/Sven-Erik Bäck. Anderberg blev herostratiskt beryktad när hans roman *Kain* (1948) hotades av sedlighetsåtal. De läsare som stördes av hans erotiska språk noterade aldrig att romanen främst var ett våld-samt angrepp på den förstelnade kristendomen och den huvud-lösa militären. Romanen handlar om en desertör som begår ett dubbelmord under sin flykt och hur hans fruktan för hämnd framkallar en våldsspiral. Romanens pacifistiska budskap för-stärktes av tidsandans ångest att leva i skuggan av atombomben och vetenskapen om dess kapacitet att utplåna hela mänskligheten.

Pergament sysselsatte sig med Anderbergs *Fåglar* under hela 1949 – från den jublande *Långt innan gryningen* den 10 mars till *Kvällen går trött och blind* den 18 december, där Moses lägger all känsla i orden »djupt i världen det höstas«. Den längsta delen, drygt sex minuter långt, är den sjätte: *Djupt i de våta träden*, som handlar om de sorgsna och orörliga regnfåglarna vilka drömmar om den eviga solen. I det tionde avsnittet, *Nu samlar Gud i sin hand* från den 11 juli 1949, skapade Moses en körklassiker som inte bara visade sig ha sitt eget liv utan också något av en judisk metafunktion i förbindelse med den föregående dikten, som Moses tonsatte den 14 april. Föregående dag hade han arbetat med ett våldsmotiv eller en bearbetning av ett posttraumatiskt stressymtom i körsvitens femte sats, *Den plågade människan*. I texten till den nionde satsen är det första gången som Anderberg återgår till Kain-motivet. Redan när man läser dikten *Kain flyr genom skogen* känner man blodsmaken i munnen och lever sig in i hur mördaren i panik slår sig fram genom den mörknande skogen medan han bär den döde brodern som med iskall mun viskar i hans heta öra: »Mig kommer du aldrig undan, aldrig, aldrig«. Pergaments hetsiga tonsättning från den 14 april 1949 är bara halvannan minut lång men det jagade intrycket hänger länge kvar. Den av Herrens skyddstecken märkte Kain var ju en förelöpare till den vandrande juden, skomakaren Ahasverus. Om man arrangerar Anderbergs dikter i samma ordning som Pergament har gjort, framträder en specifikt judiskt läsart där svitens avslutning »Nu samlar Gud i sin hand« mynnar i förhoppningen om ett Jerusalem i himlen.

SÅ HÄR LÅNGT HUNNEN i berättelsen om Moses Pergaments liv och verk är det lämpligt att reflektera över det skenbart motsägelsefulla i att som han både kunde känna sig som svensk och som jude. Även om han valde att stå utanför den ortodoxa judendomen var han alltid noga med att framhålla att han först och främst var jude fast odöpt kristen. Min förklaring att de ambivalenta levnadsvillkoren aldrig framkallade någon neuros kan vara att han uppväxte upp i en omgivning präglad av Talmud. Det ambivalenta var för honom inte blott naturligt utan rentav eftersträvänsvärt, något som Adin Steinsaltz har förklarat i sista kapitlet om Talmuds betydelse i *Introduktion till Talmud* (1976):

161

Allt talmudstudium utgår från en uppsjö av frågor och av den som studerar krävs dessutom att han själv ställer frågor och alltid ifrågasätter. Ändå ses inte denna hantering som någon profan pedagogisk metod i syfte att utveckla eller utvidga förståndet utan som något immanent heligt. [...] Mot bakgrund av detta ska det ständiga sökandet efter alltings motsatser också förstås. Vägran att låta sig nöja med enkla förklaringar ger hela tiden upphov till nya försök att se saker och ting på på olika sätt. De talmudiska fraserna, *ve'dilmah ippchah?* (kanske gäller det motsatta?) och *ippchah mistivra!* (motsatsen gäller!) har relevans beträffande det mesta i tillvaron.

Innan vi övergår till att sätta in Pergaments musikjournalistisk i sitt historiska sammanhang bör man hålla det ovan sagda i minnet för att förstå varför livsåskådningsfrågor alltid låg så nära ytan hos honom och varför han till exempel i sin ungdomliga uppgörelse med Tolstoy var tvungen att stanna vid dennes non-konfessionella definition: »Med Gud förstår jag det obegränsade något, som jag inom mig förnimmer begränsat«. Och varför han med särskilt intresse läste Bengt Lidforss »Kristendomen förr och nu« eftersom denna bok hade gjort honom medveten om de kristna dogmernas pre-mosaiska förhistoria.

Dessa tankar väcktes på nytt 1949 när uppsalaprofessorn i praktisk filosofi, Ingemar Hedenius, gav ut boken *Tro och vetande* som bland annat angrep kristendomens anspråk på sanning. Med boken som förevändning bestämde sig Pergament för att värma upp sin brevkontakt med Hedenius, hos vilken han tyckt sig finna en likvärdig diskussionspartner.

Särskilt djuplodande blev diskussionen nu inte; samtalet avstannade vid konstaterandet att de båda var överens om samma tolkning av begreppet religiös oskuldsfullhet, nämligen som »den befriande liknöjdheten hos vissa icke-troende människor, för vilka det religiösa problemet aldrig spelat någon roll«. Vilket underförstått inte gällde dem själva. Detta enligt ett Pergamentbrev den 10 mars 1950.

Tillbaka till musikjournalistiken. Orsaken till att Moses Pergament tvingades överge den var inte enbart den dåliga arvoderingen utan att stockholmspressen behärskades av dogmer som han av moraliska skäl aldrig kunde acceptera och som arbetsplats dessutom visade sig outhärdlig på grund av den växande antisemitismen 1938. Men möjligheten till en omstart erbjöd sig när situationen med ett slag förbättrades.

En av de skyldiga till det plågsamma mediaklimatet i Stockholm hade måst tillbringa fjorton månader i rannsakningshäkte och avtjäna tre och ett halvt års straffarbete på Långholmen. Resultatet blev att vederbörande hyste ett outsläckligt hat gentemot familjen Bonnier men även mot Handelsbanken och inte minst den socialdemokratiska arbetarrörelsen. Personen ifråga var Torsten Kreuger och han var finansman liksom storebror Ivar. Efter dennes naturliga – eller skickligt instrumenterade – död den 12 mars 1932 väcktes allmänhetens misstro mot efternamnet överhuvudtaget vilket kulminerade i en serie rättegångar. Efter frigivningen sökte Kreuger förgäves få upprättelse men varje resningsansökan avslogs. Han fortsatte dock att verka inom tidningsbranschen. Aftonbladet hade han behållit efter köpet 1932 och Stockholms-Tidningen, som han tvingats sälja två år senare, köpte han tillbaka i april 1937. Som ägare och verkställande direktör fortsatte han att driva båda tidningarna under nästan två decennier tills det var dags att avveckla alltsammans och pensionera sig i Schweiz.

163

Om Torsten Kreugers namn var solkigt måste detsamma sägas även om Aftonbladet. Ett bevis som brukar dras fram är den märkliga ledarkommentaren till Tysklands anfall på Sovjet under rubriken »Europas frihetskrig«. Som vanligt var ledaren osignerad men troligen skriven av Valentin Sjöberg, som under signaturen Sir W ofta hade framhållit Hitler som Europas enda garant mot bolsjevikerna. Nyheten sändes ut klockan sex på söndagsmorgonen, så vem annars än personen närmast teleprintern, det vill säga tidningens redaktionssekreterare, kan ha skrivit kommentaren bara några timmar senare? Här ett exempel ur texten som gick i tryck den 22 juni 1941:

Under Tysklands ledning går Europa till ett folkkrig mot det röda väldet. På flankerna marschera Finland och Rumänien. [...] Om utgången av detta krig kan ingen tvekan råda. Tysklands egen insats och organisation av de allierade betyder en segerrik och oöverbinnlig makt.

- 164 Från första stund betraktade socialdemokraterna nazisterna som sina fiender, här i Sverige liksom i andra länder, men deras bojkott mot tyska varor och filmer visade sig i längden verkningslös. Förgäves försökte man få med sig den kapitalstarka Landsorganisationen i kampen och inte förrän våren 1942 lyckades socialdemokraterna få LO att satsa på en ny kvällstidning som skulle konkurrera med det Kreuger-ägda nazivänliga Aftonbladet. Den 26 mars drog LO igång Aftontidningen med stort format och tre upplagor som bara efter något år gick ner till tabloidformat och bara en upplaga. Tidningen inrättade sin redaktion och sitt tryckeri i hörnhuset Barnhusgatan 20/Västmannagatan vid Norra bantorget, tätt intill LO-borgen.

Moses Pergament var med från start. Eftersom han alltid röstat socialdemokratiskt trivdes han i redaktionens intellektuella klimat och skulle åtnjuta respekt och dela gemensamma värderingar med alla sina kommande kulturchefar: Stig Ahlgren, Karl Vennberg, Ivar Ivre och slutligen A Gunnar Bergman, som var tidningens teater- och litteraturkritiker och vars *Vävarvisa* Moses tonsatte i november 1950. Många intressanta skribenter blev hans kolleger, som Ingrid Arvidsson, John Landquist, Pekka Langer, Willy Maria Lundberg, Bengt Melin, Gits Olsson, Gerd Osten, Magnus von Platen och Axel Österberg.

Chefredaktörerna hämtades från arbetarklassens journalistkår. Den förste var smed och elektriker, Frans Severin, som hade avancerat via Syndikalisten, Arbetaren och Signalen och varit statssekreterare vid kommunikationsdepartementet. Hans efterträdare, Ragnar Casparsson, hade liknande bakgrund ehuru som LO:s pressombudsman. Ett år efter hans tillträdande utnämndes han till landshövding varvid tidningens redaktionschef Ivar Sundvik, journalist vid Dala-Demokraten, övertog posten som chefredaktör.

165

Hösten 1956 planerade LO att bygga ett särskilt hus åt sina bägge tidningar, Morgon-Tidningen och Aftontidningen. En rivningstomt vid Vasagatan bakom Oscarsteatern var redan utsedd när nyheten den 8 oktober slog ner som en bomb: Torsten Kreuger hade sålt Stockholms-Tidningen och Aftonbladet till LO fastän Landsorganisationen var nära lierad med den förhatliga arbetarrörelsen. Även om folkpartiet och bondeförbundet var spekulanter lyckades Kreuger sälja tidningarna till överpris och på ovanligt fördelaktiga villkor. Affären hade enligt historikern Stig Jägerskiöld genomförts via den socialdemokratiska mellanhanden, förre finansborgarrådet Zeth Höglund, men också LO:s ordförande Axel Strand. Den sistnämnde mottog några dagar senare ett brev från en chockad Moses Pergament, som den 13 oktober 1956 skrev:

Kan det verkligen vara L.O.-ledningens avsikt att låta en i hela Sverige välkänd fullblodsnazist och sossehatare sitta i orubbat bo som musikkritiker på Aftonbladet? [...] – medan jag således fråntagits möjligheten att fortsätta min verksamhet? Den ovan karaktäriserade bär namnet Teddy Nyblom. Under Tredje rikets glansperiod vädrade han morgonluft, gick omkring med en lista på alla

dem som skulle likvideras härhemma, när Hitlers järnhäl väl hade hunnit över Sveriges tröskel. »Då ska sosseblod rinna och judehuvuden rulla på Stockholms gator« – så lät en av hans vitt och brett citerade utsagor. Vad mannen går för som musikkritiker kan alla insiktsfulla människor, bl.a. medlemmarna i F.S.T., tala om för hr Strand. För mig framstår han som en god men ytlig stilist utan yrkeskunskaper och, vad värre är, utan moral. [...] Var det inte just för att motverka det nazistiska giftet i A.B. som L.O. 1942 startade A.T.?

Två morgontidningar och två kvällstidningar var mer än vad LO behövde så därför tvingades man offra tidningen med den minsta upplagan. Därmed försvann Aftontidningen; Ivar Sundvik fattade beslutet om nedläggning den 3 november 1956. Ännu en gång förlorade Moses Pergament sin fasta inkomstkälla, som hade varit hans anspråkslösa trygghet under drygt fjorton år, lika länge som hos Svenska Dagbladet.

Moses var med andra ord arbetslös när Bengt Holmqvists namn den 20 december 1956 spreds över musikvärlden. Han var en mångsidigt intresserad och allvarligt tänkande finländare, som efter studenten i Åbo tvingats delta i det fasansfulla tredje kriget i det finska Lappland och således hade en annan nyckel till den moderna poesin än de svenska kulturjournalisterna. Efter två år som kollega till Pergament vid Aftontidningen samt fem år vid Stockholms-Tidningen hade han 1955 anställts av Dagens Nyheter där han var kultförklarad litteraturkritiker i mer än trettio år.

Holmqvist inlägg gav upphov till århundradets i särklass viktigaste svenska musikdebatt, som senare skulle sammanfattas

i boken *Erkänn musiken!* (Stockholm 1957). Rubriken på hans artikel var avsiktligt oskuldsfull: »Något om musikkritik«. Men redan det första stycket innehöll sprängstoff till kommentarer som under ett par månaders tid skulle välla in nästan dagligen:

Recensionerna av Karl-Birger Blomdahls oratorium *Anabase* har än en gång väckt undran över den exempellösa ojämnhet som kännetecknar stockholmsk musikkritik så snart det är fråga om samtida verk. Å ena sidan grundlig analys och saklig karaktäristik, i det här fallet utmynnande i starkt uppskattande omdömen. Å andra sidan ett tjafsigt kåserande utan någon som helst intellektuell hållning, en »kritik« vars okunnighet överträffas endast av dess illvillighet. Det som för en grupp är ett mästerverk eller nästan-mästerverk är för en annan grupp bara bluff och båg. Inte ens inom filmkritiken är man van att hitta en så total oenighet mellan förstaplansrecensenterna.

167

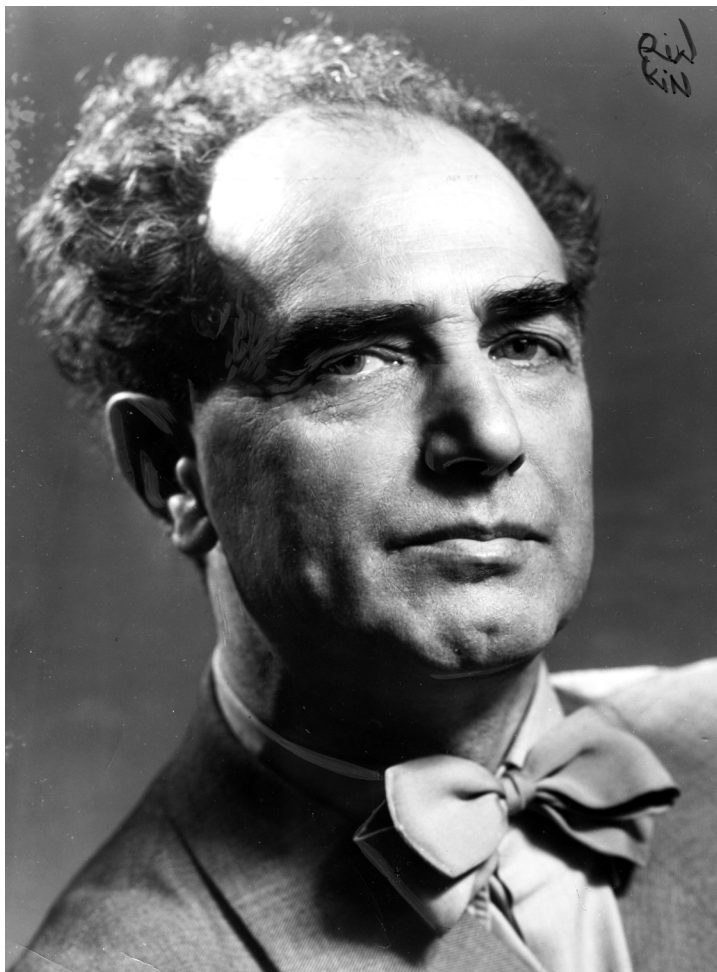
Holmqvist hade gärna önskat att hans forna kollega på Aftontiden skulle delta i den kommande debatten. Till Pergament hade han ett gott öga och i uppföljningsartikeln den 9 januari 1957 påminde han läsarna om dennes spirituella och föröddade kommentar till Yngve Flyckts intellektuella kullerbytta i Expressen efter dennes försök att dödförklara atonalismen. Att Pergaments röst var stum hade ju sin naturliga förklaring men han blev också förbigången i en annan aktuell publikation, tonsättarantologin *Modern nordisk musik* (1957) i urval av den biträdande musikkritikern i SvD, Ingmar Bengtsson. Våren 1950 hade Pergament och han haft djupgående musikaliska bordssamtal i radio under rubriken *Vad talar tonerna om*. I antologins inledande avsnitt om »Generation I« blir Pergament visserli-

gen omnämnd men endast i den slentrianmässiga kopplingen till Nystroem och Rosenberg. Att han aldrig blev tillfrågad om att medverka var en annan förödmjukelse.

Debatter brukar ebba ut genom utspädning; detsamma drabbade den stora musikdebatten efter att ha skakat om inte bara Stockholm utan också Göteborg. Men ett par av reaktionerna fick varaktiga följder. Den ena var grundandet av tidskriften *Nutida Musik*, som Sveriges radio startade på hösten och som fortfarande är livaktig. Den andra var att Stockholms-Tidningens recensent sedan 1919, Kurt Atterberg, kom till insikt om att det var dags att lämna manegen, särskilt efter att Holmquist den 23 december 1956 karaktäriserat honom som »gallsprängd föredetting« vilket förde det goda med sig att dörren öppnades för Moses Pergament efter Atterbergs sorti. Från och med 1957 kunde han förbättra sin tillvaro som förste musikkritiker vid Stockholms-Tidningen.

Efter att den hade sålts till LO lät sig Gustaf Näsström – tidningens konstkritiker sedan ett kvartssekel och dess kulturchef sedan slutet av 40-talet – övertalas att bli chefredaktör. Eller snarare gisslan, ty nu väntade ett par slitsamma år där Näsström å ena sidan var tvungen att lugna de borgerliga läsarna och försöka hålla dem kvar samtidigt som han förväntades tillfredsställa de radikala som krävde stora förändringar. Följaktligen betraktade han sig som den mest utskällda personen i landet. Föga bättre gick det för efterföljaren som efter fyra års stora förluster fattade beslutet att lägga ner tidningen den 27 februari 1966. Det var Victor Vinde som dessförinnan hade varit Paris-korrespondent för *Dagens Nyheter* och därefter för Sveriges radio.

Det var inte länge som Moses Pergament fick vara herre på täppan. Redan 1960 utsågs den 27-årige pianisten Leif Aare till



Moses Pergament den 29 december 1957 inför
anställningen vid Stockholms-Tidningen.
Foto: Anna Riwkin-Brick.

170 hans assistent och avancerade tre år senare till tidningens förste musikkritiker samtidigt som Moses petades ett par steg neråt. Platsen som biträdande kritiker var redan upptagen av en annan pianist tillika judisk tonsättare, Maurice Karkoff. Så när den sjuttioettårige Moses slutligen blev uppsagd 1964 kunde han inte göra annat än att frustrerat notera i almanackan den 14 februari 1965 att han hade skrivit »nio strofer rimmad vers om Stockholms-Tidningens svinaktiga behandling av mig.«

Stipendiaten

1949 AVLED Moses 86-årige far, Judel Pergament, i Helsingfors. Storleken är inte känd på hans efterlämnade förmögenhet som hans nio barn skulle dela på. Men uppenbarligen var arvet inte tillräcklig för att Moses kunde våga säga upp sig på Aftontidningen och börja komponera på heltid. Desto större betydelse fick hans medlemskap i Föreningen Svenska Tonsättare och möjligheten att söka statens tonsättarstipendium. Oavsett om den offentliga flitpengen var tillräcklig att leva på eller ej, bör dess krav på resultat ha något värdefullt att vittna om i en tonsättarbiografi. Men inte mindre viktigt är det omvända, alltså hur en tonsättare hanterar situationen under perioder då nådesolen inte lyser i form av stipendier, beställningar eller andra bidrag till huskassan.

Låt oss därför börja med en sammanfattning av Moses Pergaments produktion under sista kvartalet av sitt liv från och med 1950 och när han åtnjöt stipendiatens villkorade trygghet.

Under 1950-talet erhöll Pergament statens tonsättarstipendium vid tre tillfällen och under 1960-talet vid två tillfällen fast under längre perioder men inget stipendium alls under 1970-talet.

Första gången hans ansökan gav vinst fick han ett tvåårigt stipendium, vilken kan förklara tillkomsten av *Konsert för piano och orkester*. I övrigt komponerade han endast tre körer och två sånger under 1950 respektive sex körer och tre sånger under 1951.

När han 1952 blev lottlös valde han föga förvånande att arbeta i mindre format vilket resulterade i ett körstycke samt den andra stråkkvartetten och med musiken till filmen *Barabbas* som enda beställning. Och tack vare det ettåriga stipendiet 1953 kunde han sända in kammaroperan *Himlens hemlighet* till Fylkingens operapristävling. Efter detta följde tre magra år som Moses fyllde med dubbelkonserten för två violiner (ett beställningsverk?) samt två sånger varav den ena med orkester. Cellokonserten (1955) var kanske också ett beställningsverk liksom en sats för stråkkvartett och körtrilogin *Triptyk* (1956).

Tredje gången stipendiet utdelades gavs det återigen på två år. Första året (1957) komponerade Moses sin andra violinkonsert, *Canto lirico*, samt ett originellt stycke för sexton cellister. Under det andra året 1958 började han arbeta sig tillbaka in i den judiska tankevärlden genom att tonsätta fyra judiska sånger för solist och kör samt musiken till talpjäsen *Eli* som skrivits av familjevännan Nelly Sachs och som 1959 byggdes ut till radiooperan *Eli*.

1960 var huvudsakligen ett ofruktsamt år då han trots personliga förluster ändå lyckades fullborda en judisk sång för röst och orkester, sonaten för soloviolin samt en fanfar innan han 1961 belönades med sitt fjärde stipendium, nu fyraårigt, som tillät honom att komponera det beställda radiooratoriet *De sju dödssynderna* och förbereda ett ännu större projekt: första akten av operan *Abram's Erwachen* till text av Nelly Sachs. Vid sidan av allt detta gjorde han två stycken, det ena för barnkör (1961), det andra för baryton och kör (1964). Vidare bearbetade han *Hommage à Bach* för viola grande, ett nytt instrument som Moses döpte om till E-violin.

För denna numera försvunna kuriositet komponerade han 1965 en aldrig framförd *Konsert för E-violin och orkester* samt en

sång för sopranen Karin Habashi. Vid årsskiftet 1964/65 bearbetade han på nytt sin mer än halvsekelgamla pianotrio. Under 1966 fortsatte han att revidera fem av sina gamla sånger, kanske till följd av att tvingats pensionera sig som journalist. Förutom ett stycke för kör och ett annat för flöjt komponerade han under året sex nya sånger, varav fyra med orkester och en med judisk text.

Femte och sista gången Moses tilldelades tonsättarstipendiet fick han det på två år. Under det första, 1967, fullbordade han operans första akt och sin tredje stråkkvartett samt bearbetade två gamla och komponerade två nya sånger, ett körstycke, samt en sång för cello, röst och piano. Det andra året, 1968, var till synes inte lika produktivt: en flöjtsonat och en sångcykel för baryton och blåskvintett, beställd av Samtida Musik. Men förmodligen arbetade han vidare på sin opera.

173

Moses Pergaments totala produktion under åtta av sina sista aktiva år – från 1969 till 1976 – omfattar ett fåtal större verk med *Abram's Erwachen*, akt 2 (1972) som det förnämsta. Utöver nitton solosånger med piano, varav fem för sopran och de övriga för baryton, komponerade han åtta stycken för flöjter av olika slag, tre stycken för cello samt fem nya körer och en reviderad dito. Vidare en sångcykel för baryton och orkester (1969), ännu en pianokonsert (1974), korta konsertstycken för violin respektive cello och ensemble (båda 1970), den fjärde stråkkvartetten (1975) och en biblisk kantat (1973), byggd på lovsången från 1927.

Efter denna sammanfattning återvänder vi till nyåret 1950 och den femtiosexårige Moses Pergament, som under detta år skulle komponera fem stycken: två sånger för röst plus piano samt tre sånger för kör, av vilka två kan ha varit beställningar. Johannes Edfelts text till *Hymner i skymningen* för manskör (den 3 januari 1950) kastar sig mellan total förtvivlan och strimmor av hopp. Pergament låter mansrösterna bära fram allt det mörka

omväxlande med textlösa partier, sjungna på vokalen a – »med läpparna nästan slutna och tänderna hopbitna« – medan barytonsolisten sjunger om allt det ljusa. Samma vår tillkom Bön eller »Psaume« till August Strindbergs text vilken är Kyriet vid slutet av scenen på advokatbyrån och överledningen till Fingalsgrottan i *Ett drömspel*. Pergaments tolkning för blandad a cappella-kör i växelsång med en barn- eller gosskör är en liten pärla, väl värd att putsas upp.

Från år 1951 är underlaget alltför ofullständigt för att man ska kunna dra några allmänna slutsatser. Till flera verk anges bara utgivningsår men inte tillkomstår, till exempel styckena för blandad kör a cappella – *En folkvisa* och *En solvisa* till texter av Karl-Erik Forsslund – och *Vår, ljuvlig vår* till Thomas Nashes text. *Åsa-Hannas visa* (text: E. Hagström) är emellertid bevisligen från 1951 liksom sången *L'infidèle* för röst och piano (text: Maurice Maeterlinck) som är daterad den 13 februari detta år.

1952 är ett årtal till vilket man kan knyta an kompositioner av skilda slag: en pianokonsert, en stråkkvartett, musiken till en film samt ett stycke för blandad kör. Därför är det lämpligt att stanna till och fundera över Moses Pergaments förhållande till sitt material. Vi vet att han var stolt över sin förmåga att instrumentera men man undrar ibland om stoltheten var berättigad. Å andra sidan är det läge att lyfta fram en annan förmåga där han var djupt personlig och absolut suverän, nämligen att skapa melodier.

Möjligen är det ett svepande påstående att Pergament var tämligen ensam om att kunna skapa assymetriska och originella teman. En förklaring kan vara hans uppväxt i en judisk-ortodox miljö som var genomsyrad av dess speciella kantoral figursång. Men en annan förklaring kan vara hans djupa förtrogenhet med stråkinstrumentens förmåga att sjunga och åstadkomma arpeg-

gion. Denna påminns man om när man studerar kvartetten som han komponerade försommaren 1952, *Stråkkvartett nr 2*.

Första satsen Allegro moderato har en flygande start, strukturella lystringssignaler, musikantiska sextondelsrörelser, skickligt fördelade solopassager och ett fast grepp om storformen vilket adlar satsen till ett unikum i den svenska kvartettlitteraturen. Här hävdar sig Moses Pergament vid sidan av Hilding Rosenberg och Dag Wirén. Samma gäller den därpå följande satsen, där den ofta solistiskt exponerade cellon talar till de övriga instrumenten som en vis gammal man. I Adagiot möter vi några av de främsta sidorna av Pergaments melodiska förmåga.

175

Hur gärna hade man inte velat sätta överbetyg också på den tredje och sista satsen. Men trots det nästan rondoartat återkommande och att det retfullt spatserande huvudtemat är ganska gamängaktigt går musiken liksom på tomgång; det enda överraskande är att den lägger sig helt till ro vid takt 175.

I oktober 1933 grundades kammarmusikföreningen Fylkingen av en grupp unga tonsättare och dito kammarmusiker i syfte att ge konserter i Konserthusets lilla sal. På femte året framförde Ivan Ericson och pianisten Tore Wiberg Pergaments violinsonat varefter hans namn försvann från programmen. När föreningen bytte ordförande 1950 utsågs Karl-Birger Blomdahl, som under de kommande säsongerna skulle leda och i viss mån radikaliserar verksamheten. Troligen var det hans förtjänst att tre tonsättare fick i uppdrag att skriva var sitt verk till konserten lördagen den 28 mars 1953. En av dessa var Pergament, de övriga var Allan Pettersson och Hans Holewa. Och Jelving-kvartetten (Åke Jelving, Tage Lundgren, Olle Hylbom och Gösta Lundquist) utsågs att föra Pergaments andra stråkkvartett till dopet.

Blomdahl fick senare orättvist bära hundhuvudet för den alltmer eskalerande radikaliserings av Fylkingen, vilket 1960 mynnade i att några tonsättare, samtliga före detta elever till Lars-Erik Larsson vid Musikhögskolan i Stockholm, bröt sig ur och grundade den alternativa kammarmusikföreningen Samtida Musik. Emellertid var det fortfarande under Blomdahls egid som Pergament uppmärksammades vid två tillfällen, den 1 och 3 december 1953, i samband med två föreställningar av hans nyskrivna kammaropera till text av Pär Lagerkvist.

När Lagerkvist fick Nobelpriset i litteratur 1951 försäkrade sig filmbolaget Sandrews om filmrättigheterna till författarens senaste roman, prosalegenden *Barabbas*. I hopp om att upprepa framgångarna med *Fröken Julie*, som kort dessförinnan hade belönats med att få dela Cannesfestivalens stora pris, kontrakterades regissören Alf Sjöberg att skriva manus och regissera.

Förmodligen var det Sjöberg som bad Moses Pergament att göra musiken eftersom de samarbetat tidigare. Tagningarna inleddes under våren 1952 i Israel och Rom och fortsatte i Sverige under sommaren med kompletteringar fram till december. Vid inspelningen medverkade Radiotjänsts underhållningsorkester under ledning av Gunnar Staern.

I sin smakfulla musik som definitivt höjer filmens konstnärliga värde har Pergaments låtit stora körsatser, mer gregorianska än judiska, såväl inleda som avsluta filmen. För övrigt hålls musiken mycket diskret i bakgrunden med enstaka avbrott för kraftfulla utropstecken eller pedagogiska markeringar av religiösa nyckelbegrepp.

Med Lagerkvists och Sjöbergs hjälp tecknar huvudrollnehavaren Ulf Palme porträttet av rövaren Barabbas som en man utan moralisk kompass men vars upplevelser från korsfästelsen på Golgata och den därpå följande apokalyptiska förmörkelsen

uppfyller samtliga kriterier på PTSD-diagnos eller posttraumatiskt stressyndrom. Filmen handlar om Barabbas personliga via dolorosa som slutar med att han korsfästs i Rom tillsammans med aposteln Petrus ehuru utan att ha förmått sig bekänna sin tro.

Världspremiären i Cannes den 24 april 1953 har gått till historien som Sandrew-koncernens största fiasko. Redan det negativa mottagandet av Lagerkvists egen pjäsversion för Dramaten i januari hade väckt onda aningar. En klen tröst var att Sjöbergs Barabbas-film under många år kom att höra till den handfull svenska filmer som var tillåtna att visas på långfredagarna under det postteokratiska 1950-talet.

177

Vid sidan av *Den segrande tanken* för blandad kör a capella till text av nykterhetsföreläsaren Mauritz Sterner fullbordade Pergament 1952 även *Konsert för piano och orkester*. Den var beställd av den ungerska pianisten Andor Földes men spelades aldrig av honom. Vid hans första besök 1937 hade han skaffat sig många svenska vänner och vid den andra, men ofrivilliga vistelsen krigshösten 1939 hade han till och med lärt sig litet svenska medan han väntade på visum till New York via Oslo. Efter kriget hade han framträtt i svensk radio och två år senare, vid mitten av mars 1950, varit solist i Bartóks tredje pianokonsert under ledning av en annan exil-ungrare, chefdirigenten Carl Garaguly. Efter ett gästspel i Göteborg hade han återvänt till Stockholm för att höra Garaguly framföra Pergaments violinkonsert. Vid genrepet onsdagen den 26 april approachade han tonsättaren och beställde en pianokonsert i samma stil.

Till en början avböjde Moses men en juninatt 1951 på sommartorget i Sörmland hade ett motiv börjat störa hans sinnesro och han började arbeta på konserten. Den 20 november 1952 uruppfördes den i Göteborg under ledning av amerikanen Dean

Dixon. Solisten var estniskan Käbi Laretei, som också fick den sig tillägnad och var gift med dirigenten Gunnar Staern som gjorde klaverutdraget. När den nästan halvtimmeslånga pianokonserten tre månader senare repriserades i Stockholm (den 25 februari 1953) var det också under Staerns ledning och med hustrun Käbi vid flygeln.

178 Första satsen kan beskrivas som ett collage av minnesbilder från Bartóks tre pianokonserty. De är förstås inte kopierade noter för noter men snarlikheten är alltför frapperande för att ignoreras. Det går inte att slå bort påminnelserna om den tredje pianokonsertens inledning, prestodelen i andra konsertens mellansats eller finalen till den första konserten. Andra satsen är ett ostinato med något av av högstämtheten i de lyriska avsnitten i Den judiska sången. Men ostinatoprincipen hörde också till Bartók-stilen ehuru ostinatot presenteras mer som en skugga i kontrabaserna än som en tydlig kontur. Finaltemat tycks ha släktskap med Bartóks *Mikrokosmos* fast det är en gammal judisk folkdans som brukar dansas i samband med glädjefesten Simchat Torah. Svallvåg efter svallvåg väller fram genom orkestern men föga av energin leder vidare. Inte heller det vackra bitemat tas om hand på bästa sätt.

Det är en märklig konsert, ty även om dess pockande rytmer har stort underhållningsvärde saknar musiken fokus eller brännpunkt. Instrumentationen övertygar ej eftersom de flesta av utsirningarna och figurerna som smyckar stämmorna är svåra att uppfatta till och med med partituret uppslaget. Den grundläggande svagheten är bekymret att hantera energin – både att framkalla den eller göra något användbart av den.

Under slutet av Blomdahls tredje verksamhetsår och början av sitt fjärde som ordförande fyllde kammarmusikföreningen Fyl-

kingen tjugo år. Inför firandet hade året innan (1952) samtliga tonsättare i Norden inbjödits att skriva en kammaropera för fyra sångstämmor och liten orkester. Elva bidrag lämnades in, fem från Sverige, fem från Danmark och ett från Finland. Ett av dem var *Himlens hemlighet* av Moses Pergament. Under arbetet med *Barabbas* hade han fått blodad tand på Pär Lagerkvists dramatik och tonsatt pjästexten praktiskt taget oförändrad. Visserligen hade han ruckat litet på tävlingsbestämmelserna, ökat antalet sångroller till fem och lagt till tre skådespelare plus två stumma roller. Ändå vann han tävlingen och blev garanterad två framföranden i Konserthusets lilla sal (nuvarande Grünewaldsalen) i samarbete med Kungliga Teatern (nuvarande Kungliga Operan).

179

Den utvalda Lagerkvistpjäsen publicerades redan 1919 i diktyolymen *Kaos* och sattes upp på Intima teatern i Stockholm två år senare. I boken *Regi i möte med drama och samhälle: Per Lindberg tolkar Pär Lagerkvist* (1978) avslöjar Ulla-Britta Lagerroth detaljerna kring uppsättningen 1921. Nycklarna till hur pjäsen bör tolkas fann hon bland annat i andra samtida texter av Lagerkvist. Han hade våren 1916 studerat för Karl Manzius i Köpenhamn och låtit sig inspireras av den medeltida teatern med dess mångfald av allegoriska figurer. Scenbildens jordklotshalva var enligt Lagerroth en tillämpning av Gordon Craigs teorier om scenbilden som skulptur. Den totala mörkläggningen av vissa delar av scenen hade Lagerkvist lånat från Max Reinhardts ljusregi men ursprunget är framför allt den medeltida kyrkoteaterns simultanscen och dess framställning av himlen, jorden och helvetet. Men han förenklade symbolerna för livet och döden och gjorde dem mer teatermässiga.

I Pergaments kammaropera gestaltas de metafysiska krafterna av stumma rollinnehavare. Livet är en gubbe som sågar ved, vilket utsäger att han (eller Gud) inte avsett något särskilt

med livet. Döden är en grym atlet som mekaniskt och meningslöst knipsar huvuden av små dockor. Pjäsens enda levande person – det vill säga den ende som har möjlighet att välja fritt – är Ynglingen. Alla de övriga rollfigurerna är antingen krigsinvalider eller stympade varelser som förgäves söker sin identitet. Här finns en grubblare med kalott, representanten för det andligaståndet. Helvetessymbolen är en blind gubbe som söker ledstången till sitt hem. Här finns äcklet med gumman som petar sina tånaglar. Här finns två invalider, dels en man med krycka, dels en annan man med en järnkrok istället för hand, båda lika brutaliserade. Den halvt vansinniga Flickan letar efter en förloxad sträng som kunde ha förvandlat helvetet till ett paradiset. Men hon väljer kravlösheten hos Dvärgen, som trippar omkring med likgiltiga fraser på läpparna. Med hjälp av det ursprungliga språket, som enligt existentialisterna döljer mer än det meddelar, gör jaget uppror mot ett sjukt samhälle. Jaget representeras av den nyssnämnde Ynglingen, vars liv är kort: han föds, älskar och dör, allt inom några minuter. Efter att ha visat Flickan sin kärlek väljer han döden som visar sig som en avgrund utan botten. Enligt Sören Kirkegaard, vars skrifter Lagerkvists studerade under sin Köpenhamnsvistelse, är döden ett ingenting (liksom också för den återuppståndne Lazarus som Barabbas möter i filmen) medan infernot finns överallt.

Förstapristagarens verk i det tjugoåriga Fylkingens operatävling dirigerades av Sixten Ehrling. Carl Johnsson Cloffe svarade för scenbild och regi. Arne Hendriksen spelade Ynglingens roll, Elisabeth Söderström den unga Flickan, Anders Näslund var Mannen på kryckor. Några av landets främsta krafter på operaområdet ställde alltså upp för Pergament, men det problematiska med *Himlens hemlighet* var att den i grund och botten bara hade en



Detalj från uruppförandet av kammaroperan *Himlens hemlighet* i Konserthusets lilla sal 1953. Carl Johnson Cloffe hade gjort både scenografin och regisserat, Närmast Arne Hendriksen som Ynglingen och Elisabeth Söderström som Den unga flickan och bakom dem Anders Näslund som Mannen på kryckor. Privat.

enda verklig operaroll. Alla övriga sjungande och talande rollfigurer är automater som mekaniskt illustrerar sina fastlagda funktioner såsom instrument i ett visuellt och klingande universum. Den enda rollen med dramaturgisk potential är Ynglingen, vars ensamma sång förvandlar den krigstraumatiserade Pär Lagerkvists protest mot det nyss utkämpade första världskrigets meningslöshet till en monolog. Men hans öde är ändå lika förutsägbart som allt annat i pjäsen. Det ligger nära till hands att jämföra *Himlens hemlighet* med ett medeltida urverk och dess emblembärande dockor.

En av anledningarna till det ljumma mottagandet av kammaroperan var att kritikerna irriterade sig på Pergaments stöddiga föresats att tro sig kunna förnya operan som konstart. Många tyckte att var överord att hävda att operatexten inte bara skulle vara ett litterärt konstverk utan också lokaliserad »i en poetisk-dramatisk sfär där varje fas av skeendet är av potentiell musikalisk natur och där de ord som inte direkt ropar efter musik istället får framträda i stiliserat tal, som bärs upp av en tunn tonväv«. Metoden att låta dialogen växla mellan sång och tal var ju inget nytt.

Visserligen medgav Pergament att framförandet ej stämt med hans intentioner men alla höll med om att hans kammaropera ändå var en antiopera långt från den konventionella operans melodiska sötma och gammalmodiga formspråk. Man noterade också att kören hade intagit en anonym plats bland instrumenten som en ordlös fond. För Pergament var handgreppet grundat på en idé som vi känner från flera av hans 40-talsverk.

Under repetitionerna på kammaroperan passade konsertmästaren Otto Kyndel på att fråga Pergament om han ville skriva en konsert för honom. Moses ställde sig till en början tveksam; han hade ju helt nyligen redan skrivit en violinkonsert. Men snart

kom han att tänka på att Kyndel ofta brukade spela duetter med sin pultkamrat i Radioorkestern: den unga estländska violinisten Celia Aumere, som tillika var andre violinist i den nyligen ombildade Kyndelkvartetten.

Därför beslöt Moses att Celia och Otto skulle få vad de beställde: *Konsert för 2 violiner och kammarorkester*, en dubbelkonsert i tre korta satser och byggd på imitationsprincipen. Trots den uppsluppet diverterande grundkaraktären framkallar pukan gastkramande effekter. Den capriciösa första satsen i klassisk sonatform är en strängt genomförd kanon och den expressiva långsamma mellansatsen bygger på ett kromatiskt ned- och uppåtgående två takter långt basmotiv kring vilket solisterna virar vackra blomster. Den energiska finalen är ett rondo med åtskillig imitatorisk polyfoni.

183

Uruppförandet av dubbelkonserten ägde rum söndagen den 30 januari 1955 på teatern i Gävle, där Gunnar Staern var chef-dirigent för stadens symfoniorkester, här reducerad till en kammarorkester utökad med piano. Tio dagar senare upprepades konserten i radio vid en liten kvällskonsert från Musikaliska Akademiens hörsal.

Konserten har ett entusiasmerande flyt, är frisk och musikantisk och instrumentationen oproblematiskt transparent jämfört med äldre orkesterverk av Pergament. Men grundproblemet sedan barocken har han inte lyckats lösa, nämligen hur man förhindrar att de båda violinerna akustiskt smälter samman till ett enda stråkinstrument.

Ytterligare två verk kan knytas till tillkomståret 1954, som komponerades för överkantorn vid Mosaiska församlingen i Stockholm, den oförliknelige barytonsångaren Leo Rosenblüth. Det ena var en tonsättning av *Gem* ur Johannes Edfelts kommande

diktsamling *Under Saturnus* ingående i festskriften till Edfelts femtioårsdag den 21 december. Pergaments bidrag var en stämningssbild från den anatoliska regionen Pontos vid Svarta havet, där doften av mimosa över de urgamla härvägarna lockar fram figurer i orientaliska färger i såväl pianot som sångstämman. Hos diktaren frammanar doften minnet av perserkungen Kyros II, som år 539 f Kr. befriade judarna från deras babyloniska fångenskap alternativt avslutade deras sjuttioåriga exil. Men också skrällen som väcktes av jaktens och kyskhetens blodtörstiga gudinna Artemis. Det är en originell expressionistisk sång med impressionistiska tonmålningar. Sången uruppfördes av Rosenblüth i radio den 21 april 1958. Det andra verket var den första, *In cheder*, av de Tre nya judiska folkvisor i arrangemang och instrumentation för baryton och stråkorkester som uruppfördes av Hamburgradion den 22 februari 1960 med Leo Rosenblüth i dubbla funktionen av solist och dirigent.

Pergaments enda komposition från 1955 är *Concerto per violoncello ed orchestra*, som enligt en anteckning på solostämman påbörjades 1954 efter att tonsättaren det året träffade den berömde spanske cellisten Gaspar Cassadó, sedan åtta år professor vid Accademia Chigiana i det toscanska Siena. Mötet skedde vid en musikkongress i Rom och beställningen föddes ur herrarnas diskussion om cellons musikaliska och tekniska möjligheter. Svårigheten var, enligt Pergament, att avväga orkestern mot cellons hela omfång, särskilt dess »sonora djupregister så att hela instrumentet får andas«. Men det problemet har han den här gången löst, kan man konstatera för det var en i stora delar mycket kantabel konsert som Cassadó uruppförde i Stockholms Konserthus den 21 mars 1956. Hovkapellmästaren Herbert Sandberg dirigerade Konsertföreningens orkester.

Första satsen är anlagd som en bred sonatform med huvudtema och ett sångtema som växer ut till ett stort och starkt mysteriöst mittfält omgivet av envist pockande episoder där solisten ibland får bita ifrån sig ordentligt. Det händer så pass mycket i den här satsen att den rentav kunde framföras separat som en tio minuters concertino.

Även den andra satsens improviserade meditation kring en 185
melodi som slutligen mynnar i själva sångtemat skulle också kunna framföras separat, vilket faktiskt har hänt en gång fast motvilligt. Efter sina bägge spelningar i Stockholm tog Cassadò konserten med sig till Bergen i Norge och därefter kom turen till Gävle, där Pergament ju hade en trogen supporter i symfoniorkesterns chefsdirigent Gunnar Staern. Teatern var för tillfället upptagen så därför anhöll man om att få använda en kyrka som konsertlokal. Men dess kyrkoherde ansåg att ytter-satserna var opassande för kyrkorummets helgd och godkände endast den andaktsfulla och synagogalt smyckade adagiosatsen med dess släktskap med de lyriska avsnitten i *Den judiska sången*. Med detta kraftigt stympade framförande skulle glömskan ha lagt sig över cellokonserten om inte Herbert Sandbergs svärson, cellisten Lars Frykholm, hade väckt den till liv vid en konsert i Uppsala den 18 september 2008.

Till sist några rader om den galghumoristiska finalen som är ett rondo på tre spretiga teman. Satsens avsaknad av tydligt fokus är konsertens enda problem, särskilt som musiken ideligen liksom tappar sugen och med tunga suckar intar viloläge tills orkestern rycker tag i solisten som gör en ny kraftansträngning för att nå nästa höjdpunkt. Den lilla trumman används nästan som väckarklocka.

Under 1956 komponerade Moses Pergament bara ett par mindre saker: en sats för stråkkvartett till firandet av Konstnärsklubbens hundraårsjubileum samt en svit av tre korta körstycken. Kvartettsatsen kallades *Allegro festivo* och ingick in en kollektivkomposition som Pergament skapade tillsammans med fyra andra tonsättare. Satsen skulle hösten 1967 utökas med ytterligare två satser och bilda Pergaments tredje stråkkvartett. Efter den inledande intensiva och effektiva krafturladdningen följer en fugerad långsam sats omramande ett rasande *Allegro molto* varefter den långsamma fugan återkommer i omvänd form. Ett kort och rytmiskt pådrivande *prestissimo* avslutar den välskrivna satsen som återigen befäster intrycket att stråkkvartetten var den genre som visade fram Pergaments bästa sidor.

De tre sångerna för manskör a cappella skrevs för Orphei Drängar och sammanfördes till en svit med titeln *Triptyk*. Den tillkom under slutet av november 1956 och bygger på dikter ur Harry Martinsons *Cikada*. I samtliga sånger dominerar instrumentala con bocca chiusa-effekter, ömsom parodiska i *Armstarkt kapell*, ömsom poetiska i de båda sista: den berömda *Juninatten* och *Sensommarkväll*.

Andor Neufeld (1910–1967) var en ypperlig ungersk violinist, som hade bosatt sig i Sverige redan ett par år innan kriget bröt ut. Med undantag för spelåret 1954–55, då han ingick i Radioorkestern, levde han anonymt och utan att efterfrågas trots sin fina utbildning för Hubay och Hubermann. Pergaments korta ensatsiga *Canto lirico* för soloviolin, valthorn, harpa, cymbaler, pedalpuka och stråkar var tillägnad honom (kanske även beställd av honom) men uruppfördes inte förrän den 23 januari 1960. Edvard Tubin svarade för klaverutdraget.

Det tredelade stycket börjar med ett pukglissando och orkestern växer sakta kring solisten vars inledande smärtfyllda tema gör stora men lugna språng innan de blir djärvare och rörligare. Valthornen understryker ibland sånglinjen medan harpan punktmarkerar. Melos är annorlunda än i exempelvis *Dibbuk*, som ändå känns som ett syskonverk. Efter det mellanliggande allegrot återkommer huvudtemat i codan.

187

Vad Moses Pergament inte lyckades uttrycka i cellokonserten lyckades han i det följande verket, *Pezzo intimo* för sexton violonceller från den 25 mars 1957. Det är minst sagt originellt. Upplägget och omfånget påminner om *Canto lirico*, alltså en fuge-rad långsam del kring en snabbare mittdel, där cellisterna agerar som en kraftfull stråkorkester ur vilken enstaka medlemmar profilerar sig i korta solokadenser.

Både detta verk och den följande cykeln med tre judiska visor, som Pergament harmoniserade och instrumenterade våren 1958, har förmodligen skapats för speciella ändamål. Hur ska annars besättningen med tre träblåsare, tre stråkmusiker, celesta, piano och blandad kör i växelsång med barytonsolisten uppfattas? Rosenblüth tog emellertid med sig sångcykeln till Ham-burgradion i februari 1962 tillsammans med den närbesläktade ehuru mer recitativartade samlingen *Tre nya judiska folkvisor* från januari 1960, för tenor med låg tessitura och något utökad ensemble.

Under 1950-talet senare del skulle samarbetet med Nelly Sachs (1891–1970) uppta all övrig tid, och hur det utvecklades handlar följande kapitel om.

Problemoperorna

TORSDAGEN DEN 16 MAJ 1940 landade ett amerikanskt passagerarplan på Bromma med den 38-åriga Nelly (ursprungligen Leoni) Sachs och hennes mor. Efter fyra timmars flygning från Tempelhof kunde de båda judinnorna känna sig relativt säkra. Men det var verkligen i sista minuten som de lämnade Berlin; den skrivna ordern att inställa sig för avhämtning till ett nazistiskt arbetsläger hade Nelly kort dessförinnan modigt rivit sönder eftersom deras svenska visum redan låg på ambassaden. En företagsam väninna hade nämligen antichambrerat både hos Selma Lagerlöf och prins Eugen och genom dem utverkat de nödvändiga konsulära och ekonomiska garantierna. 189

Efter flykten tog hon kontakt med företrädare för den svenska litteraturen och började nästan genast att översätta dem till tyska. Trots isoleringen skapade hon så småningom ett vidsträckt »ordens ådernät« med koordinater när och fjärran, bland levande och döda, exilförfattare och företrädare för den yngre generationen.

Citatet är hämtat ur den i särklass mest genomtänkta och bäst dokumenterade biografen om den blivande nobelpristagaren: *Flykt och förvandling, Nelly Sachs, författare, Berlin/Stockholm*, en bildbiografi från 2010 författad av den svenske litteraturdocenten och estetikprofessorn Aris Fioretos. Eftersom många

begrepp och episoder inte kan beskrivas klarare tillåter jag mig att citera honom ofta.

190 Bara ett par veckor före Nellys ankomst till Sverige hade författarinnan Karin Boye valt att avsluta sitt liv – en person som Nelly skulle betrakta nästan som sin syster. Dessutom hörde Boye – liksom Edith Södergran, Anders Österling, Hjalmar Gullberg och Johannes Edfelt (som för övrigt besökte henne redan andra hösten) – till de formbundna poeter som för henne fortfarande var lättast att översätta. Så när hon den 5 augusti 1943 läste en artikel av Moses Pergament i Aftontidningen i vilken han kritiserade en tysk översättning av Karin Boye, fann hon en anledning att ta kontakt. Två och ett halvt år senare blev hon hembjuden till Brötvägen i Ålsten och kunde då uppleva paret Pergament som en enhet. För Nelly blev deras hem och familj symbolen för en ny trygghet som gav innehåll åt hennes isolering. Hos Ilse Pergament, som ju också var från Berlin, fann hon en nära och kär väninna och i Moses trodde hon sig ha funnit den idealiske samarbetspartnern, en tonsättare som var i stånd att utforma musiken kring två av hennes poetiska dramer, mysteriespelet *Eli* från 1943 om det israeliska folkets lidanden och spelet om den unge Abraham för ord, mim och musik som hon påbörjade 1944.

För den som tvingats lämna sitt fosterland för att överleva i en främmande omgivning är det naturligt att söka sina rötter. Nelly Sachs var ju uppfostrad i ett assimilerat hem långt ifrån judisk dogmatik men som hyresgäst i den judiska församlingens hus i Stockholm började hon fördjupa sig i judendomens mystiska föreställningsvärld. Bland annat besökte hon religionsfilosofen Hugo Bergmanns föreläsningar och studerade Martin Bubers samling av chassidiska berättelser och legender. Chassidismen uppfattas ju som judendomens fromma väckelserörelse

vars avståndstagande från det trägna studiet av skrifterna och sökande av en förbindelse med Gud inte sker bara genom bön utan även genom sång och – för Nelly Sachs särskilt viktigt – dans, ett »element« som hon värderade högre än ordet. Som barn hade hon ofta utfört improviserade solodanser till faderns spel på pianot.

I sitt första brev till Moses Pergament berättade Sachs om sitt 191
arbete med *Eli* och skickade elegein *Chassidisk dans* som arbetsprov. Det var en dikt som byggde på en upplevelse hon hade haft när hon tittade ut mot grannhuset och bakom gardinerna tyckte sig ana hur en judisk familj förrättade sin gudstjänst genom att dansa. Aris Fioretos sätter in Nelly Sachs i en helhetsbild:

Som människa framstod hon som ett kärl för större krafter, en biblisk varelse som ett folks öde talade genom och bakom vilken makter av kanske inte helt köttsligt slag avtecknade sig. Som brevet till Pergament visar var Sachs knappast fri från tolkningar av denna art. Skuggornas flackande bakom fönstret på andra sidan gården pekade på ett väsen bortom tingen, vilket gav skeenden i nuet en dubbel karaktär: å ena sidan rörde det sig om mänskliga handlingar, å den andra om sammanhang av kosmiska mått. Vardagen gick legendens ärenden.

Ett par veckor innan hon skulle besöka familjen Pergament hade hon skickat den slutliga versionen av *Eli* med hemliga hopp om samarbete. Manuskriptet fullbordade hon senare i november 1945 efter nästan tre års arbete.

Ehrhard Bahr gör i sin bok om Nelly Sachs från 1980 en pedagogisk närläsning av *Eli* genom att läsa texten med chassidiska

ögon. Författarinnans egna förklaringar är tryckta i bilagan till hennes samlade sceniska diktverk. Fyra av motiven som hon vävde in i detta mysteriespel har Bahr spårat till Martin Bubers chassidiska skrifter: det är fabeln om gossen med herdepipan, föreställningen om de rättfärdiga *gudsdrängarna* som själva ovetande bär upp den osynliga delen av universum, gudsljuset, som faller på det ofödda barnet med den så kallade *baalska* blicken och skomakaren, som genom sitt hantverk symboliskt syr ihop skapelsens undre och övre världar.

Titelfigurens namn utmärker herdegossen Eli som gudsbarn. När hans föräldrar fördes bort från den icke namngivna polska småstad, där handlingen utspelar sig (men där chassidismen räknade sitt ursprung), tog han i sin förtvivlan fram sin herdepipa för att åkalla Guds hjälp. Han riktade pipan mot himlen och medan han blåste kastade han huvudet bakåt som ett rådjur när det dricker ur en källa. Gesten och pipandet missuppfattades som en hemlig signal (otrons symbol) av en ung soldat, som slog ihjäl honom med gevärskolven.

Allt detta har hänt innan pjäsen börjar. Den lilla staden ligger nu i ruiner och några överlevande »efter martyriet« samlas kring brunnen för att börja återuppbyggnaden. Men de blockeras av traumat efter mordet på den oskyldige Eli. Då uppenbarar sig skomakaren Michael som den judiska församlingens förlossare och operans huvudperson. Enligt Sachs är han en av de trettiosex rättfärdiga som med sin baalska blick kan se från världens ena ände till den andra. Dessutom äger han i sitt yrke, som är omgärdat av mystik, förmågan att symboliskt närma sig Gud genom att sy samman sulan med ovanlädret. Han följer nu sin

kallelse att uppsöka den som mördade Eli och få honom att ångra sig.

På Michaels vandring mot gränssbyn där mördaren bor, spelas på ett transcendentalt vis upp för honom den blodiga bakgrunden bakom flera av stadens offer för holocaust. När han sedan får se svepningen kring Eli upptäcker han mördarens ansikte i skenet av ett ljus på denna. Och när Michael en dag på sin nya arbetsplats får fatt i mördarens skor finner han att sulan är sprucken och omöjlig att laga – tecknet på att ägaren befinner sig alltför långt borta från Gud.

193

Mördarens barn ber att få låna Elis pipa men blir vägrad av sin far som gör sig lustig över en sådan begäran. Istället får han låna råttfångarens pipa från Hameln – en anspelning på fascistisk demagogi. Barnet dör, precis som Eli; »båda dör som offer för ondskan«. För Nelly Sachs är oskulden alltid ett offer i vår värld.

Några utdrag ur Ehrhard Bahrs analys:

Enligt den judiska mystiken har barnet det gudomliga ljuset så länge det befinner sig i moderlivet men det slocknar vid födelsen. [...] Det ofödda barnets urljus går dock inte förlorat utan häftar fast vid Michaels panna vid den slutliga konfrontationen med mördaren. När denne ser detta ljus sönderfaller han till stoft. Detta sönderfall ska uppfattas som ånger. Mördarens slut har inte med den jordiska rättvisan att göra, ej heller ska man uppfatta Michael som någon hämnande figur. [...]

I Eli utgör den åttonde bilden med nyårsliturgin själva centrum i stycket medan slutbilden frambringar världens sedligt-religiösa återfödelse som kännetecknar försoningsdagen. [...] Nelly Sachs övertog denna anlagda struktur

i den judiska liturgin för att förverkliga handlingen i sitt mysteriespel om Israels lidande. Uppsättningen av stycket föreställde [hon] sig helt realistisk med tanke på marknadsscenen. [...] För övrigt ville [hon] med hänvisning till den chassidiskt mystiska rytmen att varje vardagsord skulle åtföljas av en gudomlig utstrålning, och hon framförde därvid som exempel det faktum att dansen hos chassiderna är deras bön. Scenen med visionen skulle framställas abstrakt, med växlingar mellan ljus och mörker på en nästan tom scen.

Moses Pergament och en annan vän till Nelly Sachs, germanisten Walter A Berendsohn, var bekymrade över hennes och moderns torftiga livsvillkor. Förutom fri hyra hade de bara några hundralappar i månaden att leva på. Gemensamt arrangerade vännerna en presentationsafton i syfte att få råd att trycka *Eli*. Men istället för femhundra som hade behövts lyckades de bara samla tvåhundra subskribenter. Moses var djupt besviken på det bristande judiska intresset men tryckningen kom efter ett par år i alla fall till stånd.

Sommaren 1956 fick Nelly Sachs besök av en inflytelserik radioman från Stuttgart, Alfred Andersch. Han var fast besluten att presentera *Eli* som hörspel i tysk radio. Sachs tvekade; hon ansåg att tyskarna var fel målgrupp för sitt förstlingsverk, helt och hållet skrivet »i ett fruktansvärt lidandes eld«. Men efter övertalning av Berendsohn, som länge lobbade för samma idé hos den svenska radion, gav hon slutligen med sig och skickade sin bearbetning till den nu i Hamburg bosatte Andersch. Bytet av bostadsort kan förklara varför hörspelet *Eli* sändes den 21 maj 1958 av Norddeutsche Rundfunk och senare av Süddeutsche Rundfunk den 23 maj med repris tre dagar senare.

Följebrevet den 30 oktober 1957 visar att hennes tilltro till Moses förmåga att musikaliskt uttolka hennes visioner fortfarande var obruten och att hon därför villigt rekommenderade honom för den tyska radion. Kanske kunde han bidra med litet bakgrundsmusik, en vaggvisa eller en chassidisk dans? Stuttgart tackade nej. Regissören Irmfried Wilimzig önskade bara några toner stiliserad folkmusik à la Bartók för att bevara styckets legendkaraktär.

195

Pergament hade emellertid lyckats övertyga Nelly Sachs om sin förmåga att förvandla hennes talade ord till sång. Den 3 mars 1958 fick hon tvåtusen kronor av Sveriges radio efter att ha sålt rättigheterna till en radioopera, vars libretto växte fram i samarbete mellan Moses och Nelly. Trogne vännen Johannes Edfelt svarade för översättningen till svenska.

Fredagen den 4 juli 1958 arrangerade Sveriges radio en uppspelning av den tyska radioversionen för henne i sällskap med den israeliske kulturattachén och dennes hustru. Moses Pergament var dock inte närvarande. Förklaringen kan vara att han en vecka tidigare hade börjat komponera musiken till radiooperan och väl inte ville riskera att få sina cirklar rubbade. På kvällen skrev hon till Andersch och uttryckte sin spontana glädje över att regissören så noga aktat på ordets talade karaktär och att alla hade förstått hennes intentioner. »Aldrig hade jag trott, att denna dikt som ständigt lyfter från jorden, så väl kunde ägna sig för ett hörspel. Och nu fanns allt där.«

Den 17 januari 1959 satte Pergament det avslutande dubbelstrecket på sidan 368 i partituret till operan *Eli*. Teateravdelningen vid Sveriges radio skydde inga kostnader för att tillfredsställa hans krav och det var inte små: förutom Radioorkestern

och Radiokören behövdes en extra flickkör, fyra sopraner, tre altar, sju tenorer, sju barytoner och dessutom tolv skådespelare för talrollerna samt ett par småflickor. Radioteaterns chef Palle Brunius åtog sig att regissera och det musikaliska ansvaret anförtröddes Gunnar Staern, förmodligen på Pergaments rekommendation.

196 Torsdagskvällen den 19 mars var Nelly Sachs hembjuden till familjen Pergament för att avlyssna resultatet. Vad förväntade hon sig? Just då var hon uppfylld av Luigi Nonos Lorca-trilogi, vars tredje del om det spanska civilgardet för recitation, talkör, kör och orkester hade spelats i radio föregående vår och vars första del för flöjt och orkester hade framförts i Konserthuset knappt två veckor tidigare.

Luigi Nono, gift med Arnold Schönbergs dotter, var invigd i dirigerandets hemligheter av mästarna Bruno Maderna och Herman Scherchen. Sin grundliga kompositionsutbildning stödde han på sin lärare Gian Francesco Malipieri. Men vad hade Moses Pergament att erbjuda? Hur skulle han, med sina otidsenliga referenser till Wagners operor, kunna förverkliga Nelly Sachs instruktioner?

Här några utdrag ur breven Nelly skrev våren innan Moses började komponera:

Har nu gjort mitt allra yttersta för att respektera Dina omarbetningar och behålla den balladartade helheten [...] Mysteriet Michael är bara ett medium; det måste lysa kring varje ord. Om det inte gestaltas på detta sätt hade vi bara en sådan där [typisk] judisk kvalhistoria som finns i otaliga dokument. Jag är mycket lycklig för att Du har förstått mig så bra. (10.3.1958)

Det är viktigt att hålla fast vid föreställningen av Michael som en spegel av det gudomliga, han är ingen hämnare. Mördaren sjunker bara ihop och blir bokstavligt pulvriserad, då han möter det gudomliga ljuset. Det är ingen dom, som faller honom eller utför den. (2.4.1958)

Nelly fruktade att den folkliga stilen och det religiösa skulle försvinna. Den mystiska livsuppfattning, som hon hade funnit hos chassidismen, innehåller föreställningar om en gudomlig sfär, ett osynligt universum bakom livets yttre former. Stoftet är inte genomskinligt. Våra kroppar ska få det gudomliga att lysa igenom, det var därför hon hade blivit diktare och ängsligt skyddade sitt verk. Hon hoppades att hans musik skulle bli kronan på hennes Eli men kanske anade hon det värsta. Farhågorna besannades dagen efter utsändningen i Svenska Dagbladet, för vars recensent upplevelsen hade varit mycket påfrestande: 197

Svårare har jag att förstå hur tonsättaren i sitt orienterande företal vid torsdagens premiär kunde säga att det inte finns några hämndkänslor med i spelet. Att vad dramats huvudperson, den unge skomakaren Mikael, kräver inte alls skulle vara hämnd för mordet på pojken Eli utan enbart »rättvisa«. Så genomförs hämnden dock rent dramatisk ytterst grundligt. Elis mördare förlorar först sitt barn och fräts sedan bokstavligt sönder inifrån, under skärande klagorop. (Kajsa Rootzén, SvD 20.3.1958)

Fioretos sammanfattar:

För recensenten Kajsa Rootzén framstod stycket som just den sortens hämndoratorium som Sachs velat undvika.

I ett brev till Edfelt [den 24 mars] förtydligade [hon] sin kritik. [...] »Själv hade jag ju föreslagit Moses, att åstadkomma shofarsångerna och den gammaljudiska barnvisan – mer var det egentligen inte som de behövde där. Men nu: Modern sjunger om barnets död. Michael har anförtratts en ung hjältetenor – en skomakargesäll som söker en mördare och slutligen finner honom och till sist känner att slags triumf över att han får det rättmätiga straffet. Kajsa Rootzén uppfattade till råga på allt Michaels gestalt som en hämnare, vars hat upplöser mördaren som en syra«. Pergaments opera hade förvandlat offren till det sista hon önskade: förföljare.

Under de följande veckorna försämrades Nelly Sachs hälsa. Problemen med operan var en nervpåfrestning och hon drabbades dessutom av en smärre hjärtinfarkt. Konstnärligt sett kände hon sig inte bara missförstådd utan förrådd. Emellertid samlade hon sig för att gratulera Moses till en välförtjänt uppmärksamhet men hennes förhoppningar om talstämmer à la Luigi Nono hade kommit på skam och hennes två invändningar var tunga:

Det gick inte att låta röster som hörde hemma på polska landsbygden, i en tid efter katastrofen, riskera likheter med tongångar som kändes igen från operahusen i Dresden eller Bayreuth. Inte heller att den hemlige gudstjänaren Michael, som går igenom denna legend tyst, nästan viskande, stiliseras till en triumfatorisk hämnare. Det är inte min Eli, utan i denna version Din.

Moses Pergament kunde inte hantera Nelly Sachs besvikelse utan började odla en bitterhet som ökade under de kommande

ären, särskilt sedan hans hustru hade dött. I brevet till Nelly den 12 maj 1964 lyser en sårad stolthet igenom. Med illa dold avundsjuka betraktar han hur Nellys nya svenska och tyska vänner trängt in och övertagit hans forna plats i hennes hjärta och medvetande. Han sänker sig till att påminna om allt gott som han och Ilse har gjort för henne. Särskilt klandrar han henne för att inte ha hindrat Dortmunds stadsförvaltning att beställa en opera på temat som han tyckte sig ha ensamrätt på, nämligen *Eli*.

199

När Hamburgadion sände hörspelet *Eli* den 21 maj 1958 satt den 23-årige Walter Steffens vid radion, formligen trollbunden av språket. För att få ägna sig åt komposition hade han måst kämpa mot sin fars benhårda motstånd. Grunderna hade han snappat upp av en granne i förorten till Dortmund där han växte upp. Men först efter att han året därpå blivit antagen till tonsättarutbildningen vid musikhögskolan i Hamburg fick han så småningom avancera till lärare och med gott samvete och faderns acceptans få arbeta vidare på sitt Sachs-projekt.

Dortmund hade före kriget haft ett stort och pampigt operahus som bombades och skulle ersättas med nybyggt. När stadens förvaltning 1964 gav den då trettioårige Steffens i uppdrag att komponera en opera till invigningen, hade denne redan ett färdigt koncept på ett episodartat verk av medeltida modell och med Alban Bergs *Lulu* och Richard Strauss *Salome* som förebilder. Efter att Steffens hade kortat sin text för en opera i tre akter och reducerat antalet roller sökte han upp Sachs i Stockholm för att få hennes välsignelse. Allt detta var något som Moses Pergament hade svårt att acceptera.

Dortmunds förbindelse till Nelly Sachs hade tagit sin början 1948 då staden Meersburg vid Bodensjön skulle högtidligt hålla hundraårsdagen av den tyska författarinnan Annette von Droste-Hülshoffs död med att anordna årliga litteraturdagar. I

hennes namn skapades alltså ett fint litteraturpris, som när det utdelades för andra gången 1960 förärades just Sachs för att hon i exilen hade vårdat det tyska språket. 1961 instiftade staden Dortmund ett särskilt Nelly-Sachs-Preis som tilldelades henne. Att så skedde var resultatet av den kulturansvarige socialdemokraten Alfons Spielhoffs och den i Sverige övervintrade översättaren Egon Köttings lobbyarbete. Den 14 mars 1962 kunde så den sceniska urpremiären på pjäsen *Eli* äga rum på Städtische Bühnen i Dortmund.

Den röda mattan var redan utlagd när Steffens fick sitt uppdrag men *Eli* blev emellertid inte klar i tid så den nya Dortmundoperan måste istället invigas med Rosenkavaljeren. På hösten samma år fick Nelly Sachs dela Nobelpriset med Shmuel Yosef Agnon och blev en internationell celebritet, vilket naturligtvis ökade förväntningarna. Inte förrän den 5 mars 1967 kunde den nyutnämnde operachefen Wilhelm Schüchter dirigera det efterlängtdade uruppförandet.

Fyra år senare tillträdde Steffens en professur i komposition och musikteori vid musikhögskolan i Detmold, som han upprätthöll under nästan tre decennier. Solskenshistorien om honom visar hur klandervärt det var av Moses att hävda sin ensamrätt på Nelly Sachs.

Den 12 april 1961 införde Svenska Dagbladet en notis om Moses Pergaments blivande opera om Abram. Och den 19 januari 1967, drygt en månad efter Nobelprisfestligheterna, fullbordade Moses Pergament den första akten av *Abram's Erwachen* där han låter en sjungande ängel citera det sceniska diktverkets alternativa titel: *Sehnsucht aus Durst*.

Under lång tid trodde man att denna akt var det enda som existerade. Det var också denna akt som den dåvarande opera-

chefen Bertil Bokstedt efter Pergaments död bemödade sig om att få framförd. Men efter tre månader avgick han och projektet avfördes från dagordningen.

I april 1968 reste Pergament till Capri för att fortsätta komponerandet av *Abram's Erwachen*. Praktiska omständigheter ledde till att han istället komponerade sångcykeln *Drömmen om mullen och vindarne*. Inte förrän hösten 1971, drygt ett år efter Nelly Sachs död, kom Moses igång med arbetet på andra akten av *Abram's Erwachen* som avslutades den 6 september 1972. Men eftersom STIM hade registrerat akten separat dröjde det flera decennier innan de bägge akterna sammanfogades till ett komplett verk.

201

Under kriget hade Nelly Sachs upplevt att »historien rusade emot henne med vild glans« som hon skriver i ett odaterat brev. Det var 1944, när hon läste Johann Gottfried Herders berättelse om Abrahams barndom och om hans motstånd mot tyrannen Nimrod, som hade beordrat: »Min gud skall du dyrka, gosse, eller må den brinnande ugnen bli din lön«.

Men detta handlar ju om Hitler, tänkte hon.

I Herders berättelse är Abraham en näsvis spjuver, som gör narr av faderns religion genom att slå sönder alla hans avgudabilder utom en och efteråt påstå att det var den sista som hade dödat sina bröder. När han sedan får bannor säger han: »Tilltror Du inte Din gud att förmå detsamma som jag med min barnahand, hur kunde han annars vara guden som skapade mig och Dig och himmel och jord?« När Nimrod senare lät kasta honom i elden som straff för hans uppstudsighet, tog en ängel honom på sina armar och fläktade bort flammorna. Så fördes Abraham ut ur Kaldéen för att hålla den ende gudens första gudstjänst.

Även den tredje huvudpersonen, Lilitu, förekommer hos Herder fast han kallar henne Lilis och är en av de vackra luftandar som sedan tusentals år före Adam och Eva bor ovanför paradiset växter och livnär sig på deras väldoft. Den ensamme Adam längtar efter en partner. Han fäster sig vid Lilitu och önskar sig henne som maka, vilket Gud lovar på villkor att han måtte lära av sitt misstag. När Lilitu förvandlats till jordisk varelse, förklarar hon stolt att hon inte vill föröka sig med någon från det låga släktet av stofffödda och flyger bort. Som tröst ger Gud honom en passande maka medan han sover. Hennes namn ska vara Maninna, förklarar Adam, eftersom hon är tagen ur honom. Men hennes andra namn är för oss välbekant: Eva.

Så snart Nelly Sachs lärt känna familjen Pergament började hon arbeta på ett första utkast som hon döpte till *Mann aus Ur* efter den stad i Kaldéen där Abraham anses ha fötts. Berättelsen om hans barndom sysselsatte henne under minst åtta år. Efter moderns död den 7 februari 1950 fortsatte hon med en utvidgning som hon kallade *Die Elegien an die Selige und das brennende Haar*.

I april 1951 förelåg den första versionen av hennes minst sagt ohanterliga teaterprojekt. Konflikten mellan Abram och Nimrod tänkte hon redovisa inte bara som urtidshistoria utan också som nutidshistoria med ett marionettspel som mellanakt. På sommaren var hon bjuden till familjen Pergaments torp utanför Trosa där hon fick läsa upp vad hon skrivit. Moses tyckte då, liksom andra personer Nelly tillfrågade, att *Das Haar* borde delas i två lyriska dramer, vilket skedde i januari 1952. De fick nya titlar: *Abram im Salz*, ett spel för ord–mim–musik, och *Die Überlebenden*, en mardröm i nio bilder som senare döptes till *Nachtwache*.

Nu vidtog den för bägge parter lyckligaste perioden. Inte mindre än fem versioner skickades fram och tillbaka dem emellan. Den sista är daterad den 19 januari 1955 och fick stanna kvar hos Moses Pergament (som Nelly Sachs för övrigt aldrig duade). Men så småningom gav hon honom fria händer. Hon insåg att det inte lönade sig att insistera på att orden i hennes text måste talas och icke sjungas.

203

I ursprungsidén som kultisk teater hade hon tänkt sig att musiken eller den pantomimiska gestiken skulle sättas in endast där ordet var »förstummat« men utan musikdramatiska eller gestiska lån från vare sig Richard Wagner eller Antonin Artaud. Men när Nelly under de turbulenta marsdagarna 1959 talade med Ilse i telefon insåg hon att livsverket hade svikits av hennes bästa vänner och att hennes ängslan var befogad. Moses var fast besluten att göra en konventionell opera av hennes Abram, för han kunde inget annat. Frågan man idag ställer sig är denna: kunde någon annan ha gjort det helt perfekt?

För att verkligen förstå Nelly Sachs dramatik måste man vara djupt insatt i kabbalan. Ett par tyskfödda germanister i USA har försökt att lyfta en smula på slöjorna, lingvinisten Dorothee Ostmeier i diskursanalysen *Sprache des Dramas – Drama der Sprache* från 1997 och litteraturhistorikern Eberhard Bahr i sin nyss omnämnda Nelly Sachsbiografi från 1980.

Visserligen är Bahr den mest tillgängliga av hennes exegeter. Men även om man försöker sätta sig in i hans analyser kvarstår grundproblemet huruvida Nellys symbolladdade språk verkligen kan överleva den långa vägen via notpapper och orkester under de stressade betingelser som immanent råder i ett operahus, och tillbaka till en fiktiv lyssnare i en idealiserad framtid. Och att denna övermänniska efter den svåra resan genom tid, rum och

diverse medier begriper allt i samma stund som musiken klingar.
Eberhard Bahr förklarar förutsättningarna:

204

Nimrod, jägarkonungen, lever enligt Nelly Sachs formulering »i ett landskap av salt där alla är törstande«. Längtan efter månen och stjärnor i den blodiga zodiaken som strålar på himlen såsom Nimrods jaktbyte, visar sig vara en om- och villoväg, som låter längtan stanna vid det kroppsliga. Längtan efter den osynlige guden utgörs av uppbröten från det kroppsliga och själens flykt genom bildlösa sfärer tills Gud nås genom lidandet. »Abram träffas av Guds sår till döden och till livet« (Nelly Sachs). Vad själen betyder för kroppen är för Abram det mänskliga: den första människans längtan efter den ende guden.

Abram im Salz, Nelly Sachs första försök att skapa en dramatisk dikt för ord, mim och musik, förmedlar intrycket av en totalteater i dess ursprungliga funktion som förspel. I ett tillägg har hon pekat på sammanhanget med det japanska nô-spelet:

Ordet ska bara tjäna som hållplatser för mimen [...] Dikten avslutas med den nutida arkeologens ord när han efter uppvaknandet förklarar att han ingenstans har gripits av Abrams längtan: »Det har börjat i mig«.

Anledningen till att Nelly Sachs blev besviken på Moses Pergament berodde på att han var kompositör och inte trollkarl. Han å sin sida kände sig stressad av uppgiften att omsätta hennes encyklopediska vetande med alla dess bilder och referenser till sitt traditionsbundna tonspråk. Framför oss ser vi två frustrerade konstnärer som förväntar sig det orimliga av varandra.

Jämförelsen må vara djärv men man kan kanske påminna om de texter med versifierade förklaringar som Georg Stiernhielm och René Descartes diktade till de påkostade operaballetter som dansades i samband med drottning Kristinas kröning. Här hade dansarna till uppgift att vara mannekänger för symboltyngda emblem alternativt representanter för deras samhälleliga status i levande livet. Men för Aris Fioretos är *Abram's Erwachen oder Sehnsucht aus Durst* framför allt ett läsdrama. Här utvecklar han pjäsens idéinnehåll såsom den återspeglas i ramverket, vars inledande anvisning klargör:

205

Vid utgrävningarna i Ur [=Abrahams födelsestad] fann man ofta på marken avtryck och mönster av föremål som helt hade upplösts i stoft. Det var det redan osynligas skrift, som man försökte läsa. [...] Ur gångna tiders spår skall nya betydelser frammanas. Följaktligen inleds den av en prolog där en utgrävare somnar, läsande »i stoftets bibel / inkyssst mönster«: [...] Återigen befinner vi oss efter syndafloden. Vädurshornet förkunnar dock att herdepojken Abram skall uppresa sig mot den blodtörstige tyrannen. Ännu härskar jägaren Nimrods månkult över det snövita månlandskapet i Ur, men begäret väcks efter en annan ordning. [...] Då den femtonårige Abram hör en överjordisk stämma, träder han ut ur dödshålan där han hålls fängslad [...] Det omtalade saltet både framkallar törsten och konserverar minnet av forna livsformer [...] Hans stundande öde ligger paradoxalt nog förborgat i det förflutna, på samma sätt som utgrävaren i prologen sökte efter framtida betydelser i det förgångnas tecken. För att illustrera denna logik använde Sachs upprepade gånger bilden av ett hårstrå. [...] Abrams egen mor förklarar att

ett »hår lyste på ditt huvud« när han var yngre. [...] Här får hårstrået symbolisera förbindelsen mellan den undre och övre, den mänskliga och gudomliga sfären. [...] Hårstrået är länk utan att vara lina, fångstredskap utan att vara pil. I sista scenen upprepar Abram sina längtansfyllda ord och när den okroppsliga stämman slutligen åter kallar på honom svarar han: »Jag kommer!« Därmed är längtan slut – nu återstår hänryckningen. [...] I den avslutande epilogen vaknar utgrävaren dock till liv igen. [...] Pjäsens slut är tillika ett bortfall och en början. Läsakten har förvandlat den drömske utgrävaren, och Abram kan bli den han skulle bli efter omvandlingen till judarnas stamfar: Abraham.

År 1962, när *Abram im Salz, Ein Spiel für Wort – Mimus – Musik* gavs ut i samlingsvolymen *Zeichen im Sand / Die szenischen Dichtungen der Nelly Sachs*, bestod texten av sju korta scener plus prolog och epilog. Hos Pergament har ämnet vuxit till en halvannan timmes lång opera, uppdelad i två jämnlånga akter.

När han började komponera tycks han till en början verkligen ha bemödat sig om att uppfylla Nelly Sachs önskemål om mer tal än sång. Ty i inledningen använder han endast slagverk som klangfond till den sömnige utgrävaren och de båda väktarna som berättar hur roligt det var att begrava hundrafemtio ångestskrikande ynglingar levande i en grotta (inklusive Abram). Pergament låter också Lilitu och hennes dansande saltandar framträda med talade repliker, som ibland slår över i talsång. Men allteftersom han komponerar, tar hans operatänkande överhand och vinner slutligen.

En stor dansscen bildar höjdpunkten i första akten medan den andra akten huvudsakligen består av klassiska arior och duetter men också väldiga körscener. I operan förekommer två dam-

körer med mödrar respektive änglar, vidare tre manskörer med de urgamla, översteprästens följe och Nimrods jägarynglingar, samt två blandade körer med de törstande respektive de av villfarelse besatta som tumlar runt i sicksack, drömskt och sömngångaraktigt. Körernas rörelser är koreografiskt fastlagda.

Abrams far och mor har obetydliga roller. Ängeln parti sjungs av en hög sopran och vattenorakelkvinnans talsång av en mezzo. Huvudrollerna är tre: Abram, hög tenor, den koleriske Nimrod, tenorbaryton och den av såväl ont som gott samman- satta sopranen Lilitu. De båda sistnämnda tecknas som arke- typer medan Abrams roll genomgår en intressant musikalisk utveckling mot det figurala och synagogala.

207

I Berit Berlings artikel i Konsertnytt nr 8 (1974) hänvisas till *Abrams uppvaknande eller Längtan genom törst – ett scenspel av Nelly Sachs komponerat av Moses Pergament*. Enligt tonsättarens ord handlar operan om den sjuttonårige ynglingen Abram...

som längtar efter kontakten med Gud, efter det nya som skall födas, och om guden Nimrod som jagar honom ope- ran igenom. Nimrod, saltets gud, jaktens herre, som ser det högsta i materiell tillfredsställelse, som lever i saltets sterila värld där inte en religiös tanke eller en mänsklig broderskaps- eller medupplevelse kan finnas.

»Medupplevelse« innebär att liv och tankar och ens konstnärliga hobby hör ihop, säger den åttioårige tonsättaren, som under den mångåriga arbetsprocessen arbetat sig långt bort från det ursprungliga konceptet. Bland annat strök han Nellys epilog där arkeologen vaknar och ersatte den med en inspelning av Guds röst. Problemet hur en sådan borde låta sysselsatte honom i många år och förde honom på resor ända till Israel men involve-

rade även den nybyggda och svårmanöverade Elektronmusikstudion i radions lokaler vid Kungsgatan. Enligt obekräftade uppgifter lär han ha funnit den acceptabla lösningen men bandet har aldrig hittats trots omfattande efterforskningar.

208 *Abram's Erwachen* är förmodligen Pergaments främsta verk vid sidan av *Den judiska sången*. Även om hans ibland formelartade vändningar berövar sångstämmorna deras originalitet förtjänar verket att tas fram och provas åtminstone konsertant.



Kort efter ankomsten till Sverige började Nelly Sachs att översätta svensk poesi till tyska, bland annat några sonetter ur Erik Lindegrens *Mannen utan väg* från 1942. Honom kom hon att betrakta som en av sina »bröder« vid sidan av Johannes Edfelt och Gunnar Ekelöf. Lindegrens umgänge med koreografen Birgit Åkesson och hans engagemang för modern dans överhuvudtaget betydde mycket för henne. Denna oskarpa bild är den enda som visar dem tillsammans.

Foto: Anna Riwkin-Brick 1961. Kungliga Biblioteket / Moderna Museet.

LÖRDAGEN DEN 27 AUGUSTI 1960 avled Ilse Pergament, 211
Moses älskade hustru. Fyra dagar tidigare hade familjen hälsat på henne på Södersjukhuset, där hennes svåra leukemi behandlades sedan någon tid. Man hade då firat hennes 55-årsdag. När hon låg på sin dödsbädd bad hon svärdottern Ann-Charlotte att ta hand om Moses för »han är ett sånt barn«, sa hon.

Ödet ville att samtidigt på samma sjukhus men på en annan avdelning vårdades Ilses väninna Nelly Sachs. Dit hade hon anlänt den 8 augusti, »inåtvänd och skräckslagen, fragmenterad i sitt sätt att kommunicera«, enligt läkaren. Efter en månad överfördes hon till Beckomberga eftersom »...hon var rädd i bostaden, upplevde hot från grannar och nazister. Bland annat upplevde hon naturligt förekommande rörbrus som telegrafi«. Hennes ängslan behandlades framgångsrikt med elchocker.

För Moses var hans vackra, kloka och hjärtevarma hustru oersättlig – »mitt käraste på jorden.« På sätt och vis hade hon varit hans stötdämpare mot omvärlden. Nu när hon var borta fick hans överdrivna misstänksamhet fritt spelrum, vilket kan avläsas i hans brev. Se exempelvis hur elegant Dramatenchefen den 20 september 1967 snappar av honom:

Den hätska tonen i Ert brev är mig obegriplig. Jag betraktar Era oförskämdheter som en tillfällig förlöpning och förblir

Er respektfulle Erland Josephson

Med tilltagande ålder betedde sig Moses alltmer barnsligt. Så småningom slog det över i tjurskallighet. För Göteborgssymfonikernas dåvarande konstnärlige ledare, Sten Frykberg, framstod han som en lättretlig surgubbe. Pergament hade nämligen fått avslag på sitt erbjudande att själv få dirigera sin 70-årskonserter. När Frykberg föreslog att istället hylla honom med *Rapsodia ebraica*, tände Pergament till. Kanske eftersom han nitton år tidigare hade omprövat rapsodin, som vi tror. I brevet som han skickade den 20 augusti 1963 räknar han istället upp allt vad han hade åstadkommit och avslutar med...

är jag inte värd mera, då förstår jag inte varför jag alls ska hyllas av er. Stryk rapsodin från programmet! Då blir det logik i det hela och – rent spel.

I sitt tidigare omtalade bekymmersamma umgänge med Nelly Sachs hade han sett sig själv som huvudpersonen. För Nelly var hans hustru långt viktigare i egenskap av berlinare i förskingringen medan Moses bara fungerade som ett slags medföljande coh som vunnit hennes tillit genom sin ställning som publicist och övertalningsförmåga.

Moses förstod aldrig att Nellys ängslan utlösts av hans självsvåldiga hantering av hennes text, vilket hon av förklarliga skäl uppfattade som ett svek. Men hemma hos Dagens Nyheter-kritikern Bengt Holmqvist och hans hustru Margaretha blev hon aldrig ifrågasatt, kritiserad eller behandlad som sjuk utan där lät man henne leka och skämta. Och där fick hon möta intressanta tonsättare som György Ligeti och Ingvar Lidholm (som för övrigt engagerade sig så för hennes *Der Magische Tänzer* att han gjorde en synopsis för TV). Hennes musikmak var som redan antytts betydligt mer avancerad än Moses, som gjorde halt inför Pierre Boulez.

I rättvisans namn bör dock framhållas helomvändningen den 21 februari 1970, då Moses Pergament sent omsider hade fördjupat sig i Bengt Holmqvists introduktion i *Das Buch der Nelly Sachs* (1966). Moses konstaterade nu att denna bok var överlägsen allt vad han själv och Olof Lagercrantz hade skrivit i ämnet. Försoningsgesten kom dock för sent. På Nellys dödsdag den 12 maj 1970 noterade han endast att han »komponerat lite«. Hennes 213 begravning veckan därpå bevistade han ej.

Emellertid slapp Moses tillbringa sin ålders höst utan kvinnligt sällskap. Samma år som Ilse gick bort men tidigare, den 27 april 1960, hade han mist sin yngre bror, affärsmannen Elias eller Pelle, som efterlämnade hustrun Riko och tre vuxna pojkar. Även om Moses aldrig gifte om sig uppfyllde han på sätt och vis sin svägerplikt enligt femte Mosebok, det vill säga levde samman med sin broders änka ehuru utan att sätta barn till världen. Riko var framför allt hans sällskap på deras årliga utlandsresor. Här ett citat ur levnadsberättelsen:

Vi reste årligen till Södern och stannade där 1 vecka åt gången. Senast 1974 var vi i Marbella i Spanien, en minnesvärd vecka med utflykter till såväl Cordoba som Granada. Nu planerar vi en resa till Amerika eller helst Sydamerika, Rio de Janeiro.

Moses upphörde dock inte att komponera. Som änkeman och senare ofrivillig pensionär, det vill säga perioden mellan hösten 1960 och fram till sin död, skrev han sammanlagt 73 verk. Ett dussin av dem kan dock räknas bort eftersom det rörde sig om revideringar av ungdomsverk från tiden i Helsingfors.

Periodens stora operaprojekt, det som tog hans alla krafter i anspråk, var det redan omtalade arbetet med Nelly Sachs *Abrams uppvaknande eller Längtan genom törst*. Efter dess fullbordan lekte han i tankarna med ännu ett operaprojekt – betydligt större fast aldrig påbörjat – nämligen en trilogi om människans tre stadier, symboliserade av nyckelgestalterna Saul, David och Salomo.

214

En annan episod som illustrerar hur omvärlden krymper när man åldras var hans umgänge med den polskfödde violinisten Bruno (Bronislaw) Eichenholz (1925–2004). Efter studier för Charles Barkel och Rudolf Kolisch hade denne gjort en stark debut men utan att inkassera några kommersiella synergieffekter. Alltså måste han fortsätta i motvind med att dra fram såväl nyskrivna som bortglömda äldre svenska verk.

Kanske var det Eichenholzs idé att efter debuten 1956 approacha Pergament och beställa en *Sonat för soloviolin*. Fem år fick han vänta innan det blygsamma resultatet kunde presenteras: en sex minuter lång komposition i tolvtonsteknik som han uruppförde vid Samtida Musik-konserten den 4 mars 1962.

Bortsett från en viss monotoni i valet av intervall har den lilla solosonaten en sympatisk enkelhet, där den på ett improviserande sätt letar sig fram via långa, långsamma linjeföringar och deras intervallspänningar till allt rörligare och mer ackordpräglade nivåer mot en kort avslutande tremolofigur.

Moses Pergament hade omedelbart dessförinnan, den 17 januari, lyckönskat sig till att ha blivit invald som medlem av Kungliga Musikaliska Akademien i sällskap med Carl Garaguly och Göteborgstonsättaren Hilding Hallnäs.

Till hösten 1962 återkom Eichenholz med ett otvetydigt bevis på tacksamhet: hans instudering av Pergaments *Konsert för violin*

och orkester, som ju ingen brytt sig om efter uruppförandet. Denna gång skulle violinkonserten framföras med filharmonikerna och den dåvarande chefsdirigenten Hans Schmidt-Isserstedt, som – enligt levnadsberättelsen – inte hade någon anmärkningsvärd kunskap om partituret men som i alla fall bad tonsättaren och solisten att kvällen före konserten komma till hans hotellrum och gå igenom verket takt för takt. Pergament kommenterar:

215

Akkompagnemanget i orkestern blev inte mycket bättre för det. I[sserstedt] hade för kort tid på sig – ett dygn – att befästa i minnet allt som vi visat honom i partituret. Framförandet blev därefter, utom vad E[ichenholz] vidkommer. Han spelade solostämman fint. Så fint, att när jag spelade upp bandet i Kol Israel i Jerusalem, frågade alla vem den duktige fiolspelaren var.

Efter denna odiskutabla framgång kontaktade Eichenholz Pergament för tredje gången. Vid deras möte den 24 mars 1964 hade med sig ett helt nytt instrument, som instrumentmakaren Hans Olof Hansson hade konstruerat. Det var vad han kallade en *violino grande* (som Pergament tyckte borde heta E-violä). Det speciella med detta instrument var att omfånget utökats en kvint nedåt medelst en femte sträng, en C-sträng.

Pergament blev intresserad och ägnade hela sommaren åt att arbeta om sin mer än tjugofåriga *Chaconne* för E-violä, samtidigt som han förberedde ett större verk, en *Konsert för E-violä och orkester* i två satser, som veterligt aldrig blivit framförd, trots att den enligt partituret verkar vara både medryckande och melodios. Något särskilt har Moses inte gjort av det utökade tonförrådet utan nöjt sig med att plocka ut vad han behövde på ett ledigt och osökt sätt.

För att kunna leva på sin violino grande var Eichenholz emellertid tvungen att bygga upp en helt ny repertoar varvid han kontaktade flera tonsättare som Maurice Karkoff, Torbjörn Lundqvist och sin landsman Krzysztof Penderecki. När Eichenholz hösten 1965 upplyste Pergament om att han också hade beställt en konsert av Werner Wolf Glaser i Västerås, gick Moses i taket, beskyllde honom för att ha ljugit och »bad honom dra åt ----«, enligt almanackan. Sedan dess lägrar sig en sorglig tystnad över det välskrivna verket, som väl knappast går att spela längre eftersom instrumentet har försvunnit, inte blott från konsertestraden utan förmodligen även i sinnevärlden.

Efter den inte helt misslyckade operan *Eli* – åtminstone radio-mässigt – funderade radions musikavdelning på en ny beställning och i så fall för kör och till svensk originaltext. Pergament föreslog Erik Lindegren och lyckades till och med intressera denne för sitt ämne: *Den förstummade Orfeus*. Redan efter ett par veckor anlände ett manus, som började med...

en jazzbit i en viss skum miljö. Jag tyckte inte om detta första anslag och skrev det till honom. Därmed vart det slut på samarbetet. Han blev arg, behöll sitt manus och fullföljde aldrig idén. [...] Så slutade Lindegren-kapitlet för mig. Jag föreslog Sv. Radio istället Karin Boyes »De sju dödssynderna«, vilket accepterades. Verket komponerade jag på relativt kort tid. (ur *Berättelsen om mitt liv*)

Mitt under det att Boye skrev texten till sin kantat om dödssynderna begick hon självmord. Därför kom dikterna om girigheten, avunden, dryckenskapen och vreden aldrig på pränt. Det enda som Pergament kunde tonsätta var fragmentet om den

andliga lättjan, kamouflerad som depressiva hämningar, avsnittet om vällusten som det omedvetnas namnlösa hemvist samt en körsång om högmodet, som hon format som en kampsång med omkvädet »jag orkar«.

Hennes ofullbordade diktcykel kan bäst beskrivas som en jakobsbrottnings med en skapare som alltid har svikit de sina, det vill säga alla dem som troget förväntat sig att sanningen skall segra av egen kraft. Därför låter hon den ena av de bägge körerna som står inför Guds tron be om förbarmande medan den andra kören ber om förintelse.

217

Moses Pergament trodde sig verkligen om att kunna hantera Boyes oerhörda texter, i synnerhet som Sveriges radio gav honom allt han behövde: Radioorkestern under Stig Westerbergs ledning, Radiokören som instuderats av Eric Ericson, en talkör som instuderats av Eskil Hemberg samt fyra sångsolister, alla framstående – sopranen Margareta Hallin, tenoren Lars Bilengren samt två barytoner, Folke Wedar och Erik Saedén.

Om firandet av Pergaments 70-årsdag hade varit halvhjärtat i Göteborg uppmärksammade radion hans bemärkelsedag desto grundligare. Inför det planerade uruppförandet av Boye-oratoriet i Konserthuset stora sal den 8 december 1963 hade tidskriften *Nutida Musik* anslagit inte mindre än tolv faktaspäckade sidor med bakgrundsartiklar om verket och dess upphovsman.

Tyvärr måste hela apparaten avlysas på grund av en konflikt med Svenska Teaterförbundet. När uruppförandet äntligen kom till stånd den 30 december 1964 hade musikavdelningen fått kalla fötter och spelade upp verket i radio från en intern studioinspelning. Som pedagogisk lyssnarhjälp hade man låtit skådespelerskan Anita Björk läsa dikterna före varje avdelning.

I sin recension i Svenska Dagbladet den 31 december 1964 konstaterade Per-Anders Hellqvist att...

218 hos Pergament är intensiteten så stark och så långvarig att den slutligen tröttar. [...] *De sju dödsynderna* är inte och kan väl aldrig bli ett lättillgängligt verk, det ställer alltför stora krav på lyssnarens koncentration och uthållighet.

Att avlämna ett sådant omdöme kan inte ha känts lätt för Hellqvist som ju samtidigt var en stor beundrare av Pergament. Men vem orkar att under mer än en timmes tid utsätta sig för en svärm av akustiska anklagelser, förstärkta av piskrapp i cymbalerna och maktspråket i basunernas domarröster. Deklamationens utformning lider dessutom av frasslutens formelmässighet. Pergaments Boye-oratorium är verkligen svårt att ta till sig precis som mycket annat av den samtida indignationskonsten.

Pergament var heller inte nöjd. När han långt senare, den 2 mars 1966, åter lyssnade på inspelningen, noterade han irriterat i dagboken: »Fan vad orkestern är bortspolad. Halva partituret hörs ej!«.

I april 1968 reste paret Pergament till Capri i Italien på ett resestipendium från STIM. Avsikten var att Moses skulle kunna komponera färdigt *Abram* men väl framme fann han att texten, som han och Nelly Sachs arbetat med, hade glömts kvar i Stockholm. För att arbetstillfället ändå inte skulle gå förlorat började han gräva i San Michele bibliotek, och där, i Erik Blombergs antologi *100 Svenska dikter*, fann han vad han sökte: Oscar Levertings långa dikt *Drömmen om mullen och vindarna* ur diktcykeln om kung Salomo och narren Morolf från 1905. Moses frapperades av släktskapet med Ragnar Josephsons dikter och i synnerhet den bärande tanken i dennes uppsats *Den dubbla identiteten* som visar att en bekännande jude visst kan vara en god svensk.

Dikten är fantastisk. Kung Salomo ligger i sin svepning och i väntan på döden ser livet passera revy. I tankarna gör han resor med vindens hjälp: österut till »solens, morgonens, min egen bygd, ur vilkens gula töcken släktet stigit med sin sägen«, och västerut till längtans land »med det gröna suset«, »hemmets frid«, »blåa ögon, hav och himmel«. Han tar ett sista avsked av »blomman, frukten, kvinnokroppen och de stora stilla träden« och önskar sig slutligen att »den tunga svarta mulden« ska strös över hans »drifter, drömmar, minnen«.

219

När man lyssnar till uruppförandet vid symfonimatinén i Musikaliska Akademiens hörsal den 10 oktober 1970 undrar man varför orkesterbilden är så konturlös, oskarp och monokrom medan klaverutdraget är så rikt på färger och effekter, alltifrån det inledande clustret med tre omvända dim-treklanger lagrade på varandra. De orientaliserande figurerna i den tredje sången och dödslockans dova slag i den sista verkar är långt mer profilerade i pianoversionen än i den utökade orkestern.

En annan anmärkningsvärd detalj är utformningen av sångstämmorna och de stereotypa avslutningarna av fraserna i många av Moses Pergaments sånger från 1960- och 70-talen. Redan i *De sju dödssynderna* hade de börjat märkas. Om uppgiften varit att tonsätta ett ord med fyra stavelser, skulle Pergament rutinmässigt ha sänkt den andra stavelsen ett litet steg och höjt den tredje stavelsen ett stort steg. Men när åtgärden upprepas och blir till manér tappar lyssnaren så småningom fokus på innehållet.

Ett annat samtida exempel är *Fyra dikter* från 1966 som Moses enligt almanackorna arbetade med under mer än ett halvår. Uruppförandet hos filharmonikerna ägde rum den 19 september 1968 inom ramen för de nordiska musikdagarna i Stockholm. Vid detta tillfälle hade Nordiskt Komponistråd undantagsvis

men föredömligt beslutat att använda medel från Nordisk Kulturfond för att dokumentera musikfesten genom att på fyra lp-skivor publicera parallellt arrangerade studioinspelningar. Som avslutande inslag på seriens fjärde skiva återfinns denna sångcykel, som bygger på fyra korta dikter ur Edith Södergrans debutbok, av vilka den sista blivit hennes signatur. Därför lämpar sig denna text för ett närmare studium:

Du sökte en blomma och fann en frukt. / Du sökte en källa
och fann ett hav. / Du sökte en kvinna och fann en själ –
du är besviken.

Här ställer man sig frågan varför Pergament har omvandlat de enstaviga nyckelorden »frukt«, »hav« och »själ« till tvåstaviga lombardiska rytmer och upprepa dessa fortissimo i orkestern. För sopranen är det heller inte lätt att sjunga i högt läge utan att korrumpera vokalerne.

När Moses Pergament valde sångtext tycks han ha utgått från sin egen inlevelse och inte från textens latenta musikalitet. Incitamentet att tonsätta dessa fyra dikter av Södergran var för honom »hennes förmåga att mot varandra balansera det berikande positiva och det förgörande negativa samt att i denna balans finna nyckeln till sitt eget komplicerade jag«. Här verkar det som om Moses projicerat sin uppfattning om hennes problemlösning på sig själv. Men för de flesta av oss som läser dessa dikter är musiken inbyggd, medan sångrösten och orkesterdråkten i den pergamentska tolkningen efterlämnar intrycket av ett slags övermålning.

Svalare och bättre lämpad för musikalisk uppvärmning var Pergaments hyllning till Föreningen Svenska Tonsättares 50-årsjubileum. Sviten *Årstider*, som fullbordades den 16 januari

1968, består av korta satser kring fyra dikter av Johannes Edfelt för hög baryton och blåskvintett.

Sviten beställdes av föreningen Samtida Musik i samarbete med försöksverksamheten vid Stiftelsen Institutet för rikskonserter och uruppfördes av Blåskvintett –54. Bo Armand Olsson var sångsolist vid jubileumskonserter. Ensemblens grundare, oboisten Lars Stark, spelade några takter på liten cymbal i första satsen vars text innehåller inslag av personliga minnen från Edfelts uppväxt i Skara. De övriga dikterna är allmänt hållna reflektioner över naturen. Flöjtisten Lennart Ericsson inledde andra satsen med några ackord på vibrafon. De övriga medlemmarna var Ulf Nilsson på klarinett, Rune Larsson på fagott och Gunnar Wennberg på valthorn. Transparensen är föredömlig i imitationen av fågelsång och det skira, brysselspets-punkterade ackompanjemanget som lindats kring Pergaments deklamationskonst.

221

Till samma genre återvände Pergament två år senare. 1970 komponerade han *Liten svit* för blåskvintett vars tre korta satser har en lekfullhet som är typisk för hans sista period eftersom han nu inte var tvungen att försörja hustru och barn utan lät sig tas om hand av sin svärdotter som ibland gjorde honom sällskap på konserter och teatern. Som vi vet fick han också möjlighet att göra långa resor. Därtill kom att han för första gången åtnjöt samhällets respekt, vilket betydde att han i lugn och ro kunde odla sin egenart. Klimatet med de nya omständigheterna kan avläsas i hans kompositioner som utmärks av större klarhet i instrumenteringen och bättre hushållning med idéerna. Men innan någon analyserat hans 60- och 70-tals-produktion kan tidpunkterna inte fastställas när han började att komponera seriellt eller när han lämnade denna teknik bakom sig. Det allmänna intrycket är att hans förhållande till doktrinerna var mycket avspänt och odogmatiskt.

Moses Pergaments tid som änkeman och pensionär sammanföll med den mest glansfulla perioden för det svenska musiklivet. Så länge Sveriges radio kunde gömma sin relativt blygsamma utgiftspost i skuggan av de astronomiska summor som resten av kommunikationsdepartementet belastade staten med levde den ett gott liv med generösa villkor och en aldrig tidigare eller senare skådad expansion. Dessutom etablerade sig en ny tung aktör och presumtiv beställare i musiklivet vid sidan av radion, operan och konserthusen och det var Institutet för Rikskonserter.

Om Pergament hade varit mer diplomatisk i sitt umgänge med institutionerna hade han förmodligen fått fler uppdrag men för det mesta fick han nöja sig med att i all anspråkslöshet knyta egna kontakter med musiker, körer och ensembler. Som tidigare påpekats var stråkkvartetten en genre som Moses Pergament verkligen behärskade. Synd att han skrev så få: bara fyra och inte åtta som Sven-Eric Johansson eller tretton som Hilding Rosenberg.

Stråkkvartett nr 4 från 1975 var en beställning för Sveriges radio. Den är bara fem minuter lång trots att den består av tre satser. Den första är ytterst spirituell men så kort att man ser den mest som ett smakprov. Den följs av en obeskrivligt vacker elegisk mellansats samt en avslutande munter judisk folkdans i miniatyr. Medan man gläds åt verkets oemotståndliga livsglädje och ungdomliga vitalitet i inspelningen från uruppförandet i Radiohuset påminner man sig att tonsättaren då bara hade tio dagar kvar att leva. Vid samma radiokonsert uruppförde Savinkvartetten även Pergaments *Stråkkvartett nr 3*.

Det är inte bekant för vem han komponerade sin *Konsert nr 2 för piano och orkester*, som han i augusti 1975 för ovanlighetens skull

gav ett opusnummer (115). Veterligt har den aldrig framförts. Å andra sidan kom hans nyaste körstycken, sånger och stycken för cello respektive flöjt till omedelbar användning.

1965 arrangerade försöksverksamheten vid Rikskonserter en romansturné för den blivande operasångerskan Karin Mang-Habashi som redan hade tagit upp några Pergamentsånger i sin repertoar. Året därpå gifte hon sig med en två år äldre cellist som hon träffade vid kaffaautomaten på musikhögskolan i Stockholm. Han var från Kairo och före detta elev till Enrico Mainardi. 223

För detta unga par komponerade Pergament flera verk av vilka särskilt bör framhållas *Violoncellen* till text av Erik Blomberg med den speciella sammansättningen av sångröst, violoncell och piano. Den skrevs den 11 mars 1967 och vände sig också till Karins make Nagy El Habashi som nyligen hade anställts som filharmoniker. Moses fortsatte med ett stycke för cello och piano som han kallade *Meditation Moll-Dur* (13 februari 1969) och som Nagy och pianisten Jan Eyron framförde i radio fyra månader senare och skulle kunna vara en munter första sats ur en cellosonat. Därefter följde ett litet salongsstycke som blickade tillbaka på ungdomsåren med titeln *Melodia romantica* (1 juni 1970) samt konsertstycket *Fantasia differente* för cello och stråkonett. Det är en adagiosats med insprängd solokadens och en kort allegro-episod. Nagy framförde stycket med Radiosymfonikerna den 5 augusti 1972. På ett blad i kvarlåtenskapen finns ytterligare en *Meditation* för cellosolo från november 1974.

I levnadsberättelsen berättar den 80-årige Moses Pergament:

På Italienska Kulturinstitutet, där jag bl.a. en gång höll ett i bilder illustrerat föredrag om Toscanini, gavs en hel Per-

gamentafton med 7 sånger för baryton och 3 för sopran. Samtliga med italiensk text. Somliga var av ital. dik-
tare, andra av svenska (översatta). Erik Saedén och Karin
Habashi sjöng. Schuback accompanerade. Stor succé!

224 Den nämnda italienska Pergamentaftonen ägde rum onsdagen den 9 februari 1972. Drygt två år senare gjorde Saedén och Schuback en radioinspelning av konsertens samtliga tio sånger, inkluderande de tre som Karin Habashi sjöng vid samma tillfälle: *Sono stanca*, *Sera* och *La Capra*. Däremot uteslöts den dystra vaggvisan till text av Gabriela Mistral som Pergament hade tillägnat Habashi ett år tidigare. För övrigt hade han redan tidigare tillägnat Erik Saedén *Sub Luna* med text av Erik Axel Karlfeldt för baryton och kör, som uruppfördes i radion i april 1967.

Radioinspelningen av de italienska sångerna är ett storartat dokument över två av Pergaments främsta uttolkare. Saedéns kraftfulla röst bärs av en okonstlad stolthet och en tragisk brustenhets och den intellektuella skärpan bakom Schubacks sensibla pianospel bekräftar intrycket att Pergament i dessa sånger äntligen nått fram till en enkelhet som tidigare saknades.

Tre av sångerna bygger på svenska dikter i översättning till italienska av docenten i litteratur- och teaterhistoria vid Italienska kulturinstitutet, Giacomo Oreglia (1924–2007) som bland annat gav Harriet Löwenhjelm *Är jag intill döden trött* den nya titeln *Sono stanca* (23 februari 1971). Här låter Pergament ofta den reciterande sångstämman pausera och falla kraftlöst tills den mynnar i ett desperat rop på hjälp.

Le Pietre (17 mars 1971) är Oreglias översättning av Karin Boyes dikt *Stenarna* ur samlingen *Härdarna*. Dikten handlar om en människosjäl och hur den tung som en sten kastas ut i havet

liksom på lek för att förgås, precis som livet. Den skira tonsättningen har rondoform med två kontrasterande episoder kring fotnoterna: »Något ska man göra med stenar« och »lycklig är vår sömn«. Dessa båda reflexioner kring dödsmedvetandet har Pergament lyft fram i talade partier.

Canzone (6 april 1971) slutligen bygger på dikten *Visa till flöjt* ur den lyriske miniatyristen Lars Englunds diktsamling *Svala* från 1950. Denne var lärare vid Vindelns folkhögskola i Västerbotten när han omkom vid en trafikolycka den 23 juli 1959, endast 42 år gammal. I dikten talas om bokträden som omedvetet pryder vår smutsiga värld. Det förtvivlade slutet i fortissimo »O Buchenwald, wie grün sind deine Blätter« anspelar på visan *O Tannenbaum* och nazisternas beryktade koncentrationsläger utanför Weimar. 225

Som underlag för de italienska originalsångerna valde Pergament två dikter av Salvatore Quasimodo, fyra av Umberto Saba samt en dikt av Piero Gilardi som torde vara identisk med den italienska skulptören. Gilardis *Sera* (21 augusti 1967) handlar om vad författaren kan läsa in i en handflata, nämligen den oändliga tystnaden. Sången innehåller en vacker, långspunnen melodi i svaga nyanser.

Salvatore Quasimodo tillhörde den så kallade hermetiska skolan, vars slutenhet motiverades av behovet att skydda sig mot politisk förföljelse. I *Anno Domini 1948* (7.3.1971) ber skalden om att en enda dag få ligga i gräset utan fruktan för att en granat ska slå ned i hans panna. I den sista fjärdedelen återges nedslaget med ett skarpt septima-ackord i fortissimo. Den militäriska inledningen har något spöklikt över sig. Hans andra dikt, *S'ode ancora il mare* (6.3.1971), handlar om en man som har hört havets röst och som till sin älskade vill lämna efter sig »un' eco di memoria«, ett minnets eko. Sången är vemodig och dystert.

Umberto Saba hette egentligen Umberto Poli men valde en hebreisk pseudonym som betyder farfar. Han vägrade att låta döpa sig till katolik men överlevde tillämpningen av raslagarna genom lämna hemstaden Triest och gömma sig i Paris, Florens och Rom innan han återvände efter kriget. *Quest'anno* (20.2.1971) beskriver en gammal och bitter man som blir beklämd när han ser svalorna flyga eftersom han vet att han måste leva utan såväl svalor som kärlek. Pergament sveper in honom i en expressionistisk klangmatta.

Sabas dikt *Lavoro* (16.2.1971) har Pergament delat upp i två kontrasterande delar. De inledande ljusa arpeggiona i moderato-avdelningen skildrar det ungdomliga livet som är lätt att leva medan de tunga ackorden i det avslutande adagiot beskriver en människa som fått sina törnar av livet men lärt sig att de yttre motgångarna saknar betydelse.

Den tredelade *La Capra* (6.5.1967) innehåller funderingar över smärtan som är lika stor oavsett om man är människa eller get. Och i inledningen till *Donna* (17.2.1971) skildras en vildsint och svärfångad flicka i ett giocoso som i det efterföljande poco meno mosso ställs mot en annan kvinna som bundit sin själ vid en man märkt av smärta under många år.

Pergament avslutar berättelsen om evenemanget i Italienska kulturinstitutet med ett tillägg som speglar misantropens djupt rotade misstänksamhet:

Men sitt löfte att få upp alla dessa sånger i den ital. radion,
det höll inte institutets chef, Mme Lucia Pallavicini. Italie-
nare glömmar så lätt vad de lovat!

Man kan tycka att den varma och generösa Lucia Pallavicini, som gav tio år av sitt liv åt stockholmarna och som avled 1996, vore värd ett bättre eftermäle. Som chef för ett kulturinstitut i Stockholm saknade hon förstås husmakt vid radiostationerna i Rom, Turin och Milano.

Tidpunkten för Pergaments speciella flöjtintresse kan antagligen knytas till natten före den 25 juli 1966 då han förberedde sin 60-årspresent *Elegi* för flöjt och piano till vännen och arbetsgivaren Holger Blom i Konstnärsklubben. Om somrarna fick Pergament ibland dirigera Parkorkestern som var ett av stadsträdgårdsmästare Bloms initiativ. Två år senare kom *Elegi* till användning i *Sonat för flöjt och piano* som fullbordades den 6 februari 1968 och som senare samma år, den 8 november uruppfördes i radion av Claes Hellman och Hans Ahlberg. Med dess många staccatoeffekter i första satsen saknar den kanske något av glans och bärighet men visade sig ha en oanad konstnärlig potential.

227

Det började med att producenten och företagaren Robert von Bahr fem år senare ringde Moses Pergament och frågade om han kunde tänka sig att tillägna denna sonat till hans flöjtspelande hustru Gunilla von Bahr (1941–2013). Med skivinspelningen av denna sonat lade han sedan grunden till ett företag som tveklöst har blivit det mest framgångsrika och mest omtalade skivbolaget i svensk musikhistoria, BIS, efter den pseudonym som Roberts finländske morfarsfar använde i Hufvudstadsbladet. Ett fruktbart samarbete växte nu fram vilket förutom flera skivproduktioner resulterade i flera verk för vanlig flöjt, piccola, altflöjt och basflöjt. Ibland lät Robert Moses få sova över i bolagets enkla lilla kontor.

En vecka efter tonsättarens åttioårsdag den 21 september 1973 arrangerades en konsert till hans ära i Hässelby slott, vars intendent Birger Olsson företrädde en stiftelse som tio år tidigare hade grundats för de nordiska huvudstädernas kultursamarbete. Som en av hedersgästerna uruppförde Gunilla von Bahr *Pezzo per quattro flauti* (1 december 1972), som väl kan sägas vara ett relativt konventionellt adagio för stråkkvartett plus fyra olika sorters flöjter.

Här liksom i sina övriga flöjtstycken förundras man över den personliga prägel som Moses Pergament gav sina melodier, alltså samma förmåga som tidigare kom till uttryck i hans violinstycken. Möjligen kan man tycka att solisten fick för litet tid att växla mellan altflöjt och basflöjt och därpå byta till piccolo och till sist vanlig flöjt. Men det problemet finns naturligtvis inte i kompositionerna för vart och ett av flöjtarterna ensamt: ett fågelsångskvittrande *Scherzo* för piccola (7 november 1973), ett långsamt *Intermezzo* för vanlig flöjt (12 december 1973), ett *Adagio* för altflöjt (17 november 1973) samt ett Molto moderato för basflöjt som han kallade *Fantasi*.

Den 10 maj 1974 uruppförde Gunilla von Bahr alla de fyra ovan nämnda småstyckena på Waldemarsudde. De sammanfördes senare till en svit som framfördes den 26 mars 1976 av henne tillsammans med Crafoord-kvartetten.

Den 20 november 1973 komponerade Moses Pergament ett litet konsertstycke för vanlig flöjt och stråkorkester, även det med mycket fågelsång och många repriser, men ett fint verk enligt Robert von Bahr, som omväxlande med Jan Eyron svarade för orkesterföreningens konserter i Ludvika. Den 9 december, knappt tre veckor senare, dirigerade von Bahr stycket som heter *Sonatina* och som utgörs av ett Allegro moderato.

Till flöjtgenren hör också en enligt uppgift ganska svårspelad liten svit för två blockflöjter som Pergament skrev i november 1972. Under 1973 – året då han fyllde åttio år – var han fortfarande relativt aktiv. Förutom de nyssnämnda småstyckena för Gunilla von Bahrs flöjter omarbetade han en lovsång från 1927 till en biblisk kantat, tolkade Harry Martinsons *Det ytligt onda* för blandad kör, arrangerade sin gamla *Wand'ers Nachtlied* för kör a cappella samt komponerade fyra sånger för röst och piano, till texter av fyra diktare: Karin Boye (*Nattskärnan* den 13 februari), Otto Julius Bierbaum (*Smed smärta* den 11 maj), Bertil Malmberg (*Morgon*) och Gunnar Ekelöf (*Sång* den 16 oktober)

229

1974 var produktionen fortfarande aktningsvärd: Gustaf Frödings *I bönehuset* för barytonsolo och manskör. I augusti kom den tidigare nämnda pianokonserten samt i november det ensamma notbladet med *Meditation* för solovioloncell. Men 1975 komponerade han inte mer än den korta fjärde stråkkvartetten och ett stycke för Luleå kammarkörs konsert i radio den 21 januari, *Du är dotter av älva och älv*. Och från 1976 finns endast den nyssnämnda sviten för fyra flöjter och stråkkvartett samt en tonsättning för soloröst och piano av det föregående årets nobelpristagare, den italienske hermetikern Eugenio Montales *Meriggiare pallido e assorto* hämtad ur dennes debutbok *Ossi di seppia* från 1925. Från dödsåret 1977 finns veterligt ingenting fullbordat.

Det är synd att Moses Pergament inte skrev mer för det instrument som han behärskade bäst, violinen. Men denna som plattform kunde han bättre låta sig ledas av sin konstnärliga intuition. Personligheten framträder tydligt i violinsonaten och de tre sista stråkkvartetterna men starkast och mest hjärtskärande i körsymfonin *Den judiska sången*. Därför kan man anta att även

hans Nelly Sachs-opera *Abram's Erwachen* innehåller musik av högsta halt och rekommenderas därför varmt till framförande. Men i så fall med fördel som konsertopera, eventuellt i radio för det är kanske bäst att avstå från all symbolbärande gestik och koncentrera sig på de enskilda rösterna.



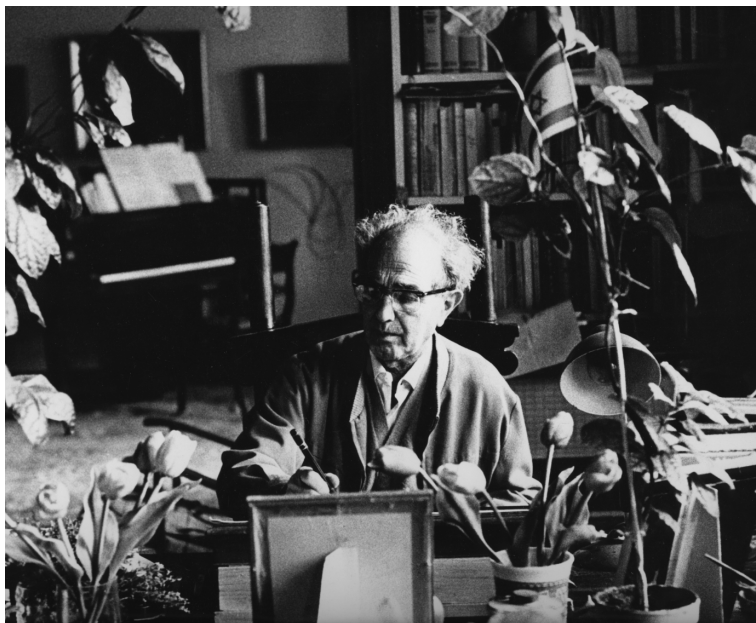
Moses Pergament lade aldrig sitt violinspel på hyllan utan fortsatte att spela privat. Exempelvis här hemma i Ålsten för dottern Eldis (1925–1976).
Privatbild från cirka 1945.

Efterord

Det är snart fyra decennier sedan Ann-Charlotte Pergament 233 fann sin 83-årige svärfar död på tröskeln mellan sina båda rum på bottenvåningen i huset som han delade med henne, sin yngste son Kay och deras barn. I fallet hade han krossat en grekisk urna som stod vid ingången. Utanför väntade taxin; Moses hade bara gått in för att hämta plånboken som han glömt.

Efter att ha sålt villan i Ålsten med alla dess humoristiska väggmålningar hade han och hans närmaste flyttat till Norra Lagnö norr om Gustavsberg. Just sådan plötslig död hade han ju alltid önskat sig och därför hade han i god tid förberett sig genom att låta binda in sina viktigaste kompositioner i röda band, sortera alla sina fyratusen musikrecensioner och övriga kulturartiklar efter ämnen samt fylla ett trettiotal arkivboxar med kontrakt, utkast, urklipp, korrespondens och fickkalendrar plus sina egna och hustruns klippböcker. Övriga klippböcker och klippsamlingar hade han donerat till Sigtunastiftelsens klipparkiv och resten hade han fördelat mellan Musikaliska Akademiens bibliotek och Musikmuseets bibliotek vilka båda numera ingår i Statens musikverk, som grundades 2011. Kvar i privat ägo är hans käraste tavlor av Gösta Adrian-Nilsson och Zoia Korvin-Krukovsky Lagerkrans samt en resväska fylld med brev och brevkort.

Till vilka ville han då vända sig med sitt livsverk: var det till sina barn och barnbarn eller till forskarna? Deras signaler hade



Moses Pergament i sitt arbetsrum på Norra Lagnö.
Foto Mel Mills, Märsta.

ju heller inte saknats. Särskilt glädjande måste det ha varit för honom att bli uppsökt av ungdomarna Gunilla och Robert von Bahr, som inte bara beställde nya kammarmusikverk för flöjt att tas i bruk i karriären utan att omedelbart ges ut på vinyl – sammanlagt fyra lp-skivor – däribland verk från 1940-talet såsom *Chaconne* för violin och *Kol Nidre* för baryton och ensemble.

Klar för lp-utgivning förelåg vid hans död den 5 mars 1977 235 också den första skivinspelningen av balettsviten till *Krelantems och Eldeling* i ett samarbete mellan Sveriges radio och Rikskonserter. Liveinspelningen från 1974 av *Den judiska sången* hade kort dessförinnan utgivits på lp i ett påkostat dubbelalbum. Och under 1972 hade två kandidatuppsatser lagts fram vid Stockholms universitet: Lars Siléns *Tre filmer med musik av Moses Pergament* på våren och på hösten Eleanor Flodmarks undersökning av sångerna. Hennes uppsats har visat sig särskilt värdefull eftersom den gjordes i samråd med tonsättaren som bidrog med dateringarna.

Åtskilliga musiker och sångare hade beställt och framfört hans senare verk. Bland körledarna skall nämnas Johannes Norrby, Martin Lidstam, Einar Ralf, Hugo Alfvén och Eric Ericson, bland dirigenterna Gunnar Staern, Göran W Nilsson och Carl Garaguly, bland flöjtisterna Gunilla von Bahr och Clas Pehrsson, bland violinisterna Andor Neufeld, Bruno Eichenholz och återigen Carl Garaguly, och bland sångarna Leo Rosenblüht och Karin Mang-Habashi samt hennes man, Nagy El-Habashi bland cellisterna, ej att förglömma Savinkvartetten som grundades 1974 av Hovkapellet från Rumänien invandrade konsertmästare Lucian Savin och som hade Pergaments samtliga stråkvartetter på sin repertoar.

Lyskraften kring Moses Pergaments namn har fortfarande inte avmattats trots att gapet till hans musik har ökat efter två generationers ombytliga referenser respektive preferenser. De ovan nämnda musikerna och sångarna har visserligen tystnat men lämnat kvar grammofonskivor och radioprogram som vittnesmål om Pergaments musikaliska gärning. Däremot handlade den första doktorsavhandlingen inte om hans kompositioner utan fyllde endast »en lakun i den svenska antisemitforskningen«: *Judarnas Wagner – Moses Pergament och den kulturella identifikationens dilemma omkring 1920–1950* som Henrik Rosengren år 2007 lade fram vid historiska institutionen vid Lunds universitet. Om hans musik har hittills endast några minnesartiklar kring hans hundraårsdag erinrat och dessförinnan den engelskspråkiga essä över *Den judiska sången*, som Kungliga Musikaliska Akademiens dåvarande ständige sekreterare Gunnar Larsson skrev för akademiens årsbok 1979.

Inför julen 1993 gav skivbolaget BIS ut cd:n (BIS-CD-37) med sina samlade pionjärinspelningar av Pergaments musik under rubriken *Chamber music*. Också några radioinspelningar från 1940-talet fann femtio år senare vägen till digitala musikspelare: den hebreiska rapsodin, finalen ur violinkonserten samt körstycket »Sövande mjöd vill jag tömma« som skrevs för Orphei Drängar. Även violinfantasin *Dibbuk*, som tonsättaren själv dirigerade på en 78-varvsskiva har förts över till cd.

Och när serien Modern Classics skapades av Musica Sveciae kom Caprice-inspelningen av balettsviten ur *Krelantems och Eldeling* tillbaka på cd 1999. På seriens andra volym med svenska romanser sjöng Olle Persson i december 1999 in fyra sånger med Bengt-Åke Lundin vid flygeln: två sånger ur samlingen *Evig-hetsträngtan* samt två av *Tre små sånger* från 1939. Och seriens särskilda Pergament-cd (PSCD 711 från 2001) erbjöd förnäm-

liga nyinspelningar av violinsonaten med Nils-Erik Sparf och Bengt Forsberg vid flygeln och den första stråkkvartetten med Lysellkvartetten. Som krönet på eftervärldens lätt räknade men inte desto mindre ambitiösa Pergamentprojekt återutgav nyli-
gen Caprice som redan nämnts sin lp-inspelning av *Den judiska sången* på cd, precis fyrtio år efter Rikskonserters grammo-
fonsatsning. Utgåvan har uppmärksammas både i svensk och 237
utländsk press.

Man får hoppas att den kompletta musiken till baletten *Krelan-
tems och Eldeling* samt de båda ouppförda konserterna – den för
viola grande från 1965 och den andra pianokonserten från 1974
– snart finner vägen till lyssnarna och eventuellt till cd eller görs
tillgängliga på nätet, förslagsvis Youtube. Och om författaren
till denna bok tillåts fortsätta att drömma vore det underbart att

äntligen få höra och fördjupa sig i hans Nelly Sachs-opera i två akter: *Abram's Erwachen oder Sehnsucht aus Durst*.

ATT LÄSA

238

Erkänn musiken! Den stora musikdebatten, Stockholm 1957

Flodmark, Eleanor, *Moses Pergaments sånger*, opublicerad uppsats, Musikvetenskap, Stockholms universitet 1972

Hammarlund, Anders, »*An open disposition – after all*«, Caprice cd-text 2014

Hellqvist, Per-Anders, »Musikkritik i Svenska Dagbladet« i Andersson, Ivar (red.), *Svenska Dagbladets historia del 2, Litteratur, konst, teater och musik i Svenska Dagbladet 1897–1940*, Stockholm 1965

Pergament, Moses, »Dikt och ton som enhet«, *Nutida Musik* 1963/64:3

Pergament, Moses, »Musiklivet i Sverige«, *Svenska Dagbladets Årsbok* 1925–1937

Pergament, Moses, *Svenska tonsättare*, Stockholm 1943

Rosenblüht, Leo, »Arvet från två kulturer«, *Nutida Musik* 1963/64:3

Rosenblüht, Leo, »Moses Pergaments körsymfoni: »Den judiska sången««, *Judiska hem* 1947:12

Rosengren, Henrik, »Ett oväntat möte? Moses Pergament och Fritz Jöde mellan nyhumanism och folkhem«, i Karlsson, Klas-Göran, Ulvros, Eva Helen & Zander, Ulf (red.), *Historieforskning på nya vägar*, Lund 2006

Rosengren, Henrik, »Judarnas Wagner«. Moses Pergament och den kulturella identifikations dilemma omkring 1920–1950«, Lund 2007

Rosengren, Henrik, »Moses Pergament«, i *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Encyklopedie der Musik. Personenteil*, band 13, Kassel, Basel, London & New York, 2005

Rosengren, Henrik, »Moses Pergament och den judiska identifikationens ambivalens«, *Finsk tidskrift* 2003:7

Rosengren, Henrik, »Slagsmålet på Rådmansgatan. En fallstudie av anti-modernism och antisemitism i 1920-talets Sverige«, *Historielärarnas förning, Årsskrift* 2002

Silén, Lars, konvoluttext till LP, *Den judiska sången*, CAP 2003:1–2, Caprice/Rikskonserter, Stockholm 1976 och CAP 21834, 2014

Silén, Lars, *Tre filmer med musik av Moses Pergament: »Med livet som insats«, »Flickan och djävulen«, »Barabbas«*, opublicerad seminarieuppsats, Musik-

EFTERORD

- vetenskap, Stockholms universitet 1973
Åhlén, Carl-Gunnar, »Livet som halv lögn, konsten som hel sanning«,
SvD 16/10 1999
Åhlén, Carl-Gunnar, »Moses Pergament död; Den judiska sången följde
honom alltid«, *SvD* 8/3 1977
Åhlén, Carl-Gunnar, konvoluttext till cd, *Sonata for Violin and Piano*,
Stringquartet No 1 C Minor, PSCD 711, Musica Suecia, Stockholm 2001
Åhlén, Carl-Gunnar, »Tystnaden kring Moses Pergament«, *SvD* 20/1
1993 239

Vid sökningen efter fakta kring Moses Pergaments släkt är hemsidan för
Melizas Genealogy till ovärderlig hjälp. Länken finns på <http://www.amitys.com/webtrees/individual.php?pid=I690&ged=Gedcom.ged>.

KRONOLOGISK VERKFÖRTECKNING (URVAL)

För den fullständiga förteckningen över Moses Pergaments kompositioner och publikationer: se Svenskt Biografiskt Lexikon band 29

S = Speltid

T = Text

U = Uruppförande

F = Förlag

I = Inspelning och utgivning på 78-varvsskiva, EP, LP eller CD

HELSINGFORS 1909

A klap bot gegeben der Wint för röst och piano (reviderad 6 oktober 1966)

T: Abraham Reisin

F: Svensk Musik Swedmic AB

HELSINGFORS 1910

Die Jungfrau för röst och piano (reviderad 29 september 1966)

T: Heinrich Heine

U: Universitetets solennitetssal, Helsingfors den 2 december 1914: Alexis af Enehjelm och Simon Parmet

F: Svensk Musik Swedmic AB [1945]

HELSINGFORS 1911

Zwei Kammern hat das Herz för röst och piano

S: 1 min.

T: Moses Pergament

U: Universitetets solennitetssal, Helsingfors den 2 december 1914: Alexis af Enehjelm och Simon Parmet

F: Gehrmans Musikförlag [1926]

HELSINGFORS 1912

Vöglein singen, Glöcklein klingen för röst och piano

S: 2 min.

T: Moses Pergament

U: Universitetets solennitetssal, Helsingfors den 2 december 1914: Alexis af Enehjelm och Simon Parmet

F: Svensk Musik Swedmic AB [1963]

242

Die Lotusblume, version för röst och orkester

S: 4 min.

T: Heinrich Heine

U: Universitetets solennitetssal, Helsingfors den 2 december 1914: Alexis af Enehjelm, Helsingfors stadsorkester, dir: Moses Pergament

F: Svensk Musik Swedmic AB

Pianotrio op 3 A-dur för piano, violin och cello [revideringar 1913, 1940 & 19 december 1964–12 januari 1965]

S: 40 min.

U: Helsingfors 1912: Leo Funtek, violin, Ossian Fohström, cello och Itkis, piano

F: Svensk Musik Swedmic AB [1940]

HELSINGFORS 1914

Romans för violin & piano, version för violin och orkester

S: 6 min

U: Universitetets solennitetssal, Helsingfors den 2 december 1914, Richard Burgin, Helsingfors stadsorkester, dir: Moses Pergament

F: Gehrmans Musikförlag [1948]

I: Semmy Stahlhammar och Elisabeth Boström, Nosag 1999 Svenskt sekelskifte 1900 III CD

Canzonetta för violin/cello och piano

S: 3 min.

U: Viktoriasalen, Stockholm den 28 april 1916, Fanny Söderholtz och Moses Pergament

F: Gehrmans Musikförlag [1931]

KRONOLOGISK VERKFÖRTECKNING (URVAL)

I: Carl Christiansen och Natanael Broman (HVM X 3085, BE 1505-2, 8 maj 1929, 78-varvsskiva); I b: Semmy Stahlhammar och Elisabeth Boström (Nosag 1999: Svenskt sekelskifte 1900 III CD)

Chanson triste för violin/cello & piano (air på G-strängen)

S: 3 min.

U: Viktoriasalen, Stockholm den 28 april 1916, Fanny Söderholtz och Moses Pergament

F: Chester, London [1917]

243

I: Semmy Stahlhammar och Elisabeth Boström (Nosag Svenskt sekelskifte 1900 III CD 1999)

HELSINGFORS 1915

Drömmen för soloröst och piano

T: Johan Ludvig Runeberg

U: Ädelhem, Härnösand den 5 oktober 1916, Ester Abrahamsson och Moses Pergament

F: Gehrmans Musikförlag [1937]

Tuskan kukka för tenor och piano (22 november 1915, revidering 25 januari 1967)

T: R O Sten

F: Svensk Musik Swedmic AB

STOCKHOLM 1915

Drömmaren ur Evighetsträngtan, tre sånger för röst och piano

T: Viktor Rydberg

S: 2,5 min.

F: Edition Wilhelm Hansen

I: Olle Persson och Bengt-Åke Lundin (Phono Suecia PSCD 707:2, 7-9 dec. 1999, CD)

STOCKHOLM 1916

Traumfalter, symfonisk sång för mezzo och orkester (december-januari)

S: 3 min.

T: Larin Kyösti

U: Stockholms Konserthus den 28 februari 1926, Iva Aulin, Stockholms
Konserthörsförening, dir: Vaclav Talich

F: Svensk Musik Swedmic AB

244

Erster Verlust för röst och piano (1916, 14 febr)

S: 2 min.

T: Johann Wolfgang von Goethe

F: Svensk Musik Swedmic AB [1948]

Menuett i G-dur för violin och piano

S: 3 min.

F: Gehrmans Musikförlag [1920]

I a: Ernst Törnqvist och Natanael Broman (HMV X 3085, BE 1506-2, 8
maj 1929, 78-varvsskiva)

I (b): I: Semmy Stahlhammar & Elisabeth Boström (Nosag 1999 Svenskt
sekelskifte 1900 III, CD)

Kväll i skogen ur Två sånger för röst och piano

T: Oscar Levertin.

U: Ädelhem, Härnösand den 5 okt 1916, Ester Abrahamsson och Moses
Pergament

F: Gehrmans Musikförlag [1931]

STOCKHOLM/NÖSUND 1917

Oben, wo die Sterne glühen för mezzo och stråkkvartett/stråk-orkester

S: 8 min.

T: Heinrich Heine

F: Svensk Musik Swedmic AB

Duo op 28 för violin och cello

S: 11 min.

U: Lund den 25 april 1935, Karin & Gerhard Lundquist

F: Musikaliska konstföreningen [1947]

KRONOLOGISK VERKFÖRTECKNING (URVAL)

Svårmodets son ur Evighetsträngtan, tre sånger för röst och piano

S: 2 min.

T: Viktor Rydberg

U: Skellefteå den 25 april 1918, Esther Bramsson och Moses Pergament

F: Edition Wilhelm Hansen

Havsnatt ur Evighetslängtan, tre sånger för röst och piano

S: 2 min.

T: Anders Österling

245

U: Skellefteå den 25 april 1918, Esther Bramsson och Moses Pergament,

F: Edition Wilhelm Hansen

I: Olle Persson och Bengt-Åke Lundin (Phono Suecia PSCD 707:2, 7-9
dec. 1999, CD)

STOCKHOLM 1918

Aus der Ferne in der Nacht för röst och piano (25 mars)

S: 3,5 min.

T: Otto Julius Bierbaum

F: Svensk Musik Swedmic AB [1948]

STOCKHOLM 1919

Der jungen Hexe för röst och piano (ny version 1 november 1966)

S: 2,5 min.

T: Otto Julius Bierbaum

F: Svensk Musik Swedmic AB

PARIS 1920

Drömmen om Samoa för röst och piano

T: Moses Pergament

F: Eriksförlaget [1963]

Selinda och Leander för manskör a cappella

U: 14 maj 1927, Stockholm

T: Erik Axel Karlfeldt

F: Gehrman's Musikförlag [1927]

Sonat för violin och piano h-moll

S: 29 min.

U: Berlin den 2 december 1922, Maurits van den Berg och Edward Weiss

F: Svensk Musik Swedmic [1963]

I: Nils-Erik Sparf och Bengt Forsberg (Phono Suecia PSCD 711, 15–16 november 2000, CD)

246

CANNES/BERLIN 1921

Krelantems och Eldeling, koreografiskt poem (Cannes den 12 februari)

S: 40 min.

U: Stockholmsoperan 16 mars 1928, dir: Herbert Sandberg, koreograf:

Jan Cieplinski, scenograf: Gösta Adrian-Nilsson

F: Statens Musikverk, Pergamentsamlingen

Die Quelle der Schmerzen för röst och piano (Berlin den 13 september)

S: 2,5 min.

T: Ur Schi-King

F: Svensk Musik Swedmic AB [1948]

Woher – wohin? för röst och piano/orkester (ny version juni 1966)

S: 5,30 min.

T: Gustavo Adolfo Becquer

U: Stockholms Konserthus den 3 januari 1934, Joel Berglund, Konsertföreningens orkester, dir: Moses Pergament

F: Svensk Musik Swedmic AB

Stråkkvartett nr 1 c-moll

S: 37 min.

U: Berlin den 2 december 1922, van-den-Berg-Quartett = Maurits van den Berg, Georg Diburtz, Lorenz Höber, Walter Schultz

F: Svensk Musik Swedmic

I: Lysellkvartetten = Bernt Lysell, Per Sandklef, Thomas Sundkvist, Mikael Sjögren (Musica Sueciae PSCD 711, 17–19 augusti 2000, CD)

KRONOLOGISK VERKFÖRTECKNING (URVAL)

BERLIN 1922 (24 NOVEMBER)

Vision, balettmusik

S: 7,5 min.

U: Finska operan 1925, Helsingfors, koreograf: Edith von Bonsdorff

F: Gehrman's Musikförlag [1964]

STOCKHOLM 1924

Jag gav, jag tog för röst och piano (sommaren 1924)

247

T: Bertil Gripenberg

U: Konserthuset den 19 maj 1926, Iva Aulin

F: Gehrman's Musikförlag [1925]

1925

Ganymed för baryton och piano (våren 1925)

S: 3 min.

T: Carl Sam Åsberg

U: Konserthuset den 19 maj 1926, Iva Aulin

F: Gehrman's Musikförlag [1925]

1927

Världens gång för manskör a cappella (17 december)

Text: Gustaf Fröding

U: Uppsala universitetsaula, Orphei Drängar vårkonsert 1928

F: Gehrman's Musikförlag [1927]

1929

Det gingo två flickor i Rosendelund, arrangemang för stråkar (11 februari)

S: 3 min

U: Odeons skivstudio nr 1 den 13 juni 1929 i Berlin,

F: Svensk Musik Swedmic AB

I: Berlins statsoperas orkester, dir: Armas Järnefelt (Odeon D 4915, matris
– Sto 3353,78-varsskiva)

Det gingo två flickor i Rosendelund för bl. kör a cappella/trad

F: Gehrman's Musikförlag [1931]

I: Mikaeli Kammarkör, dir: Anders Eby 1983, Proprius PROP 9910

Fest-Ouverture för orkester G-dur (1916 – den 2 november)

S: 12 min.

U: Stockholms Konserthus den 8 december 1929, Konsertföreningens
ork, dir: Adolf Wiklund

F: Svensk Musik Swedmic AB

Tre käringar i en backe för manskör a cappella

T: Gustaf Fröding

U: Auditorium, Stockholm den 18 april 1929, Studentsångarna, dir: Einar
Ralf

F: Gehrmans Musikförlag [1929]

1930

Roboternas intåg och dans för orkester. Ur festspelet *Det stora bygget* av Sig-
frid Siwertz, dekor: Isaac Grünewald, regi: Olof Molander

S: 4 min.

U: Stockholmsutställningen den 7 juli 1930

F: Svensk Musik Swedmic AB

I: Radioorkestern, dir: Sixten Ehrling (HMV DB 11034, matris 2 SB
3331-1, den 9 augusti 1950, 78-varvsskiva)

Hymn till Stockholm för manskör a cappella. Ur festspelet *Stjärnan i trian-
geln* av Bertil Malmberg

T: Bertil Malmberg

U: Stockholmsutställningen den 28 augusti 1930

F: Gehrmans Musikförlag 1930

Tragisk ballad i Ystad för röst och piano

T: Völund Rimsmed (= Karl Oskar Hammarlund)

U: Stockholm den 17 oktober 1930, Augustin Koch

F: Gehrmans Musikförlag 1930

Pär spelman för unison dam eller barnkör med piano

Bocken som trädgårdsmästare för soloröst och piano

Nyckelpigan och andra visor för barn

T: Olov Lundgren (Yorrick)

F: Gehrmans Musikförlag [1932]

KRONOLOGISK VERKFÖRTECKNING (URVAL)

I: Folke Cembraeus, baryton, två barnröster och piano (Odeon D 1038, matriser – Sto 4274/75, den 8 maj 1930)

1931

Krelantems och Eldeling: Balettsvit

I: Marsch / II: Krelantems krigsdans / Flickornas dans / III: Krelantems kärleksscen & dans / IV: Eldelings dans / Kungens kärleksscen / V: Slutdans & utmarsch

249

S: 26 min.

U: Stockholms Konserthus den 25 mars 1931, Konsertföreningens orkester, dir: Vaclav Talich

F: Svensk Musik Swedmic AB

I: Radiosymfonikerna, dir: Stig Westerberg, (Caprice CAP 1126, LP, Stockholms Konserthus den 3–4 januari 1977, Musica Sueciae PSCD 704 CD)

Sövande mjöd vill jag tömma för manskör a cappella

S: 4,5 min.

T: Gustaf Fröding

F: Gehrmans Musikförlag [1948]

I: Orphei Drängar, dir: Carl Godin (CD Caprice CAP 21708 den 28 april 1949)

Estrella de Soria, svensk romantisk opera av Franz Berwald. Bearbetning

S: 140 min.

U: Göteborg, Stora teatern den 2 mars 1931, dir: Matti Rubinstein, regi: Poul Kanneworff

1933

Livskamp för manskör a cappella

T: Bo Bergman.

F: Gehrmans Musikförlag [1933]

U: 18 oktober 1936 i Eskilstuna, KFUM-kören, dir: Martin Lidstam

Ångest, version för baryton och orkester (22 jan/september, även 23 februari 1967)

S: 4 min.

T: Sigfrid Leander

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: Konserthuset, Stockholm den 3 januari 1934, Joel Berglund, Konserthörsningens ork. dir: Moses Pergament

250

1935

Concerto romantico för stråkorkester

Sats 1, 3 & 4 = stråkkvartett nr 1 [1922]

Sats 2 = Chanson triste f violin & piano [1914]

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: Göteborg den 13 mars 1935, Göteborgs symfoniorkester, dir. Hilding Rosenberg

Rapsodia ebraica för orkester (sommaren 1935)

S: 19 min.

U: Stockholm den 2 mars 1938, Konserthörsningens orkester, dir: Fritz Busch

F: Bongiovanni Editore, Bologna [1948]

I: Filharmonikerna, dir: Carl Garaguly (BIS-CD-421 B 1989, den 30 mars 1949)

1936

Almqvistiana nr 1: Svit i fem satser för kammarorkester

a) En pingstmorgon (3 augusti 1936), b) Marie Louise (19 november 1936), c) Den unge fiskaren (28 augusti 1936), d) Gurrhanas dans, e) Antuna Majfest

S: 13 min.

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: Stockholms Konserthus den 14 april 1937, Konserthörsningens orkester, dir: Ernest Ansermet

Dibbuk, fantasi för violin och orkester (1935, instrumenterad juli 1936)

S: 7 min.

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: (version 2 1970) Stockholms Konserthus den 7 juni 1979, Nilla Pierrou, Stockholms filharmoniker, dir: Gerhard Oskamp

I: Ivan Ericson, Konsertföreningens ork, dir: Moses Pergament (Phono Suecia PSCD 79:1, Cupol 6017, matris RTJ-2682-C, RTJ-2741-A, Konserthuset den 25 maj & 7 juni 1948)

251

Ett drömmackord för manskör a cappella (8 juni)

T: Gustaf Fröding

F: Gehrman's Musikförlag 1936

I: Lunds studentsångförbund dir: JanÅke Larson (1991 Caprice CD)

Nedanförmänskliga visor (1934-36), version för tenor, baryton, blandad kör och orkester

a) Varje levande väsen äger, b) Strandsvall, c) Regn, d) Solskenet, e) Gråbergsång, f) Ett grönt blad, g) Myra med barr, h) Snigelns visa, i) Vargsång, j) Elementarande

T: Gustaf Fröding

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: Stockholms Konserthus den 24 februari 1943, Arne Ohlson, Claes Göran Stenhammar, Musikaliska sällskapetets damkör, Konsertföreningens orkester, dir: Carl Garaguly

1937

Festmarsch för orkester

S: 4 min.

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: Radiotjänst den 30 december 1938, Sune Waldimirs orkester

I solnedgången för blandad kör a cappella

T: Gustaf Fröding

F: Gehrman's Musikförlag [1951]

U: Stockholm den 3 april 1938, Olle Björling, Akademiska kören, dir: Erik Ehnwall

1938

Valse mélancolique a-moll för violin och piano (14 maj)

F: Gehrmans Musikförlag [1938]

I: I: Semmy Stahlhammar och Elisabeth Boström (Nosag Svenskt sekel-skifte 1900 III CD 1999)

252

Almqvistiana Svit nr 2 för kammarorkester

a) Ojanima, b) En afton på Fågelsången, c) Henriettes jasminer, d) I Amris Lund e) Soar Onqui

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: Konserthuset den 16 okt 1938, Konserthörsningens ork, dir: Fritz Busch

1939

Kvarnen ur Tre små sånger för röst och piano

S: 2 min.

T: Erik Blomberg, 2:00, översättning Noel Wirén

F: Gehrmans Musikförlag [1943]

I: Olle Persson och Bengt-Åke Lundin, (Phono Suecia PSCD 707:2, den 7-9 dec. 1999, CD)

Du sover bak sex små fönster / Impromptu ur Tre små sånger för röst och piano

S: 2 min.

T: Gabriel Jönsson.

F: Gehrmans Musikförlag [1943]

I a: Bernhard Sönnnerstedt och Ingmar Bengtsson (Symfoni L 2009, Artist AEP 1045, den 11 okt. 1950 78-varvsskiva)

I b: Sonja Norin och Hans Wahlgrens ork (HMV SCLP 1025 LP)

I c: Carl Johan Falkman och Lennart Hedwall, Bluebell BELL 128 (1981, LP)

I d: Olle Persson och Bengt-Åke Lundin, (Phono Suecia PSCD 707:2, den 7-9 dec. 1999, CD)

Blomsterflickan, ur Tre små sånger för röst & piano

S: 1,5 min.

T: Bo Bergman

F: Gehrman's Musikförlag [1943]

1940

Svensk rapsodi för orkester (augusti 1940)

S: 15 min.

U: Konserthuset den 14 november 1941, Konsertföreningens ork, dir.

Carl Garaguly

F: Svensk Musik Swedmic AB

253

1941

Chaconne »Hommage a Bach« för violin/viola (augusti 1941)

S: 8–12 min.

F: Svensk Musik Swedmic AB

I: Emil Dekov, violin. (BIS-LP-9, BIS-CD-9 & BIS CD 37, den 24 juni 1974)

1942

Arvet, kantat för sopran, baryton, gosskör och orkester (mars)

a) De gångna, b) De levande, c) De kommande, d) Modern, e) Släktledens sång, f) Biskop Thomas' Frihetssång

S: 20 min.

T: Moses Pergament.

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: Stockholm, Alvikshallen den 25 april 1942. Bromma Luftsäkerhetsförenings medborgarfest

Tre folkvisor ur Judiska visor för två sopraner, klarinett och stråkar

1. Chazkele (februari 1942), 2. Er hot mir zugesagt, 3. Jome (22 januari 1942 / 8 juli 1943)

F: Svensk Musik Swedmic AB

I: nr 2 + 3 Sally Bendix, Judiska Musiksällskapets orkester dir: Kurt Bendix (Jewish Tunes, matris RTJ-1386-A, den 29 januari 1946)

1943

Kaddisch des Rabbi Lejwi-Jizchak Barditschewer ur Judiska visor för solo, blandad kör och orkester, arrangerad efter J. Engel (22 juli 1943)

S: 4 min.

F: Svensk Musik Swedmic AB

I: Leo Rosenblüth, Judiska Musiksällskapets kör och orkester, dirigent Moses Pergament (Jewish Tunes, matris RTJ-1385-A, den 29 januari 1946)

254

Vem spelar i natten? Version för sång, piano, flöjt ad lib

S: 5 min.

T: Pär Lagerkvist, engelsk översättning: Noël Wirén

F: Gehrmans Musikförlag [1943]

I: Jacqueline Delman. sopran, Gunilla von Bahr, flöjt, Lucia Negro, piano. (BIS-LP-37, BIS-CD-37, den 31 augusti 1975)

1943-45

Den judiska sången, körsymfoni f sopran, tenor, blandad kör och orkester (oktober 1944)

S: 76 min.

T: Ragnar Josephson

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: Sockholms konserthus den 19 november 1947, Birgit Nilsson, Gösta Bäckelin, Radiokören, Konsertföreningens ork, dir: Carl Garaguly

I: Birgit Nordin, Olof Eliasson, Musikaliska sällskapets kör, Kungl. Filharmonikerna, dir: James de Priest (Caprice CAP 2003 LP, Caprice CAP 21834 CD, den 3 februari 1974)

Den judiska sången, svit för orkester

Förspel (1), Intermezzo drammatico (10), Adagio (6)

S: 19 min.

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: Förspel & Adagio, Göteborgs symfoniork, dir Issay Dobrowen den 25 februari 1945; Komplet Helsingfors den 15 september 1950, Helsingfors stadsorkester, dir: Sixten Ehrling

1946

Kol Nidre för kantor (baryton), blandad kör och orgel

S: 13 min.

F: Svensk Musik Swedmic AB

I: Leo Rosenblüth, rec, Maria Thyresson, orgel, Gunilla von Bahr, flöjt,
Kgl Musikhögskolans kör, dir: Eric Ericson (BIS-LP-1/BIS-CD-1 &
BIS-CD-37, den 6 september 1973)

255

1947

Berceuse för skolorkester ob, vl. str

F: Gehrman's Musikförlag [1947]

I: Medlemmar ur filharmonikerna, dir: Lennart Fors, (Euphonic ELP 001,
den 11 november 1967)

1948

Konsert för violin och orkester

S: 32 min.

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: Stockholms Konserthus den 26 april 1950, Carl Garaguly, Konsertför-
eningens ork, dir: Stig Westerberg

I: Sats 3 (Caprice CAP 21621, den 26 april 1950)

1949

Fåglar, svit för blandad kör a cappella

a) Långt innan gryningen (10 mars), b) Vaggande gräs (11 mars), c) Se
träden... (11 mars), d) Se den klara kvällen... (17 juli), e) Den plågade
människan (13 april), f) Djupt i våta träden (23 november), g) Kvällen
går trött och blind (18 december), h) Ensam går (13 mars), i) Kain flyr
genom skogen (14 april), j) Nu samlar Gud i sin hand... (11 juli)

T: Bengt Anderberg

F: Svensk Musik Swedmic AB [1964]

U: Stockholm den 15 april 1950, Akademiska kören, dir: Johannes Norrby

I: Luleå Kammarkör (j), dirigent: Einar Isacson (BIS- LP-4, BIS-CD-4 &
BIS-CD-37, den 22 februari 1974)

1950

Hymner i skymningen för manskör med barytonsolo (3 januari)

S: 9 min.

T: Johannes Edfelt

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: Stockholm den 24 april 1951, KFUM-kören dir Martin Lidstam

256 1952

Konsert för piano och orkester (nr 1)

S: 27 min.

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: Göteborgs konserthus den 20 november 1952, Käbi Laretei, piano,
Göteborgs symfoniorkester, dir: Dean Dixon

Stråkkvartett nr 2

S: 18 min.

F: Edition Sueciae [1958]

U: Fylkingen, Stockholm den 28 mars 1953, Jelvingkvartetten = Åke Jelving, Tage Lundgren, Olle Hylbom, Gösta Lundquist

1953

Himlens bemlighet, kammaropera

T: Efter en pjäs av Pär Lagerkvist

S: 44 min.

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: Stockholms Konserthus lilla sal / Fylkingen den 1 december 1953, Elisabeth Söderström, Tjelvar Hovstadius, Anders Näslund, Eric Gustafson, Arne Hendriksen, Sven Wallskog, Sture Hovstadius, Inga Ralf, kör och orkester, dir: Sixten Ehrling
Regi och scenbild: Carl Johnsson Cloffe

1954

Konsert för 2 violiner och kammarorkester

S: 22 min.

F: Svensk Musik Swedmic

U: Gävle Teater den 30 januari 1955, Otto Kyndel, Celia Aumere, Gävle symfoniorkester, dir: Gunnar Staern

Gem för baryton och piano (december)

S: 4 min.

T: Johannes Edfelt

F: Svensk Musik Swedmic

U: Sveriges radio den 21 april 1958, Leo Rosenblüth och Wilhelm Freund

1955

Concerto per violoncello ed orchestra

257

S: 30 min.

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: Stockholms Konserthus den 21 mars 1956, Gaspar Cassadó, Konsertföreningens orkester, dir: Herbert Sandberg

1956

Triptyk, tre sånger för manskör a cappella

a) Armstarkt kapell (14 nov.), b) Juninatten (16 nov.), c) Sensommarkväll (27 nov.)

T: Harry Martinson

F: Svensk Musik Swedmic AB

1957

Canto lirico för violin och orkester

S: 11 min.

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: Musikaliska Akademiens hörsal (SR) den 23 januari 1960, Andor Neufeld, Radiorkestern, dir: Sten Frykberg

1959

Eli, opera efter ett mysteriespel (29 juni 1958–17 januari 1959)

S: 90 min

T: Nelly Sachs, svensk översättning: Johannes Edfelt

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: Musikaliska Akademiens hörsal (SR) den 19 mars 1959, Lars Billengren, Anders Ek, Bernhard Sönnnerstedt, Olle Sivall, m. fl, Radiokören, Radiorkestern, dir: Gunnar Staern

1961

Sonat för soloviolin (1956–1961)

S: 6 min.

F: Gehrmans Musikförlag [1963]

U: Samtida Musik den 4 mars 1962, Bruno Eichenholz

1963

258 *De sju dödssynderna (I setta peccati mortali)*, oratorium för sopran, tenor,
två barytoner, blandad kör, talkör och orkester (påbörjad 1962–30 maj
1963)

T: Karin Boye, italiensk översättning: Giacomo Oreglia

S: 85 min.

F: Sveriges radio, musikbiblioteket

U: Musikaliska Akademiens hörsal (SR) den 30 december 1964, Margareta
Hallin, Lars Billengren, Folke Wedar, Erik Saedén, Radiokören, Radio-
orkester, dir: Stig Westerberg.

1964

Chaconne »Hommage a Bach« för E-violino/violino grande (bearbetning av
Chaconne 1941)

S: 9 min.

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: Sveriges radio den 2 september 1968, Bruno Eichenholz

Sub Luna för baryton och blandad kör

T: Erik Axel Karlfeldt.

F: Eriksförlaget [1965]

U: Sveriges radio den 29 april 1967, Erik Saedén, Radokören, dir: Eric
Ericson,

1965

Concerto per E-violino/violine grande ed orchestra 1964–65

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: Ej framförd

Rör ikke ved mit Hjerte idag för röst och piano (2 november)

S; 2,5 min.

T: Inger Hagerup

F: Eriksförlaget [1965]

U: Sveriges radio den 8 juli 1969, Karin Habashi och Tore Uppström

1966

Fyra dikter för röst och orkester (1965–66)

259

a) Dagen svalnar, b) Du kastade din kärleks röda ros, c) Jag såg min herre,

d) Du sökte en blomma

S: 13 min.

T: Edith Södergran

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: Stockholms Konserthus den 19 september 1968, Berit Lindholm,

Stockholms filharmoniska orkester, dir: Sergiu Comissiona

I: Berit Lindholm, SFO Sergiu Comissiona (HMV CSDS 1989 LP, den 20 september 1968)

1967

Abram's Erwachen oder Sehnsucht aus Durst, akt 1 av opera för solister, recitator, blandad kör, tape och orkester (17.4.1961– 19.1.1967)

S: Cirka 44 min.

T: Nelly Sachs

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: Ej uppförd [akt 2, se 1972]

Sera (Sul palmo della mano) för röst och piano (21 augusti)

S: 2 min.

T: Don Piero Gilardi

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: Italienska kulturinstitutet den 9 februari 1972, Karin Mang Habashi och Thomas Schuback

I: Claes-Håkan Ahnsjö, Thomas Schuback (Swedish Society Discofil SLT 33218, 1973 LP)

Stråkkvartett nr 3 (sats 1 1956, sats 2–3 sept/oktober 1967)

S: 20 min.

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: Radiohuset studio 2 den 23 februari 1977, Savinkvartetten = Nils-Erik

Sparf, Peter Fellin, Lucien Savin, Tommy Svanström

1968

260 *Årstider*, 4 dikter för baryton och ensemble (16 januari)

a) Våren, b) Sommarorgel, c) Höstlig trädgård, d) Februarikväll

S: 15 min.

T: Johannes Edfelt

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: Stockholm den 19 januari 1969, Bo Armand Olsson, Blåskvintett 54

Sonat för flöjt och piano (25 juli 1966 & 6 februari 1968)

S: 6,5 min.

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: Sveriges radio den 8 november 1968, Claes Hellman, flöjt, Hans Ahl-
borg, piano

I: Gunilla von Bahr, Kerstin Hindart (Europafilm EFG 7354 /BIS-LP-50,
1973 LP, BIS-CD-37, den 15 april 1973)

1969

Drömmen om mullen och vindarne för röst & orkester (april 1968–1969)

a) Höjen mot himlen mig, vindar!, b) Lyften ur dunklet mitt huvud!, c)
Bär till ditt land, mig, Östan!, d) Bär till ditt land, mig, Västan, e) Visen
mig än en gång världen!, f) Låten mig än en gång leva!, g) Bädden sen
Salomo åter ned!

S: 18 min.

T: Oscar Levertin

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: Musikaliska Akademien hörsal den 10 oktober 1970, Erik Saedén,
Radiosymfonikerna, dir: Stig Westerberg

1970

Fantasia differente för cello och stråkonett (27 november)

S: 8,5 min.

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: Musikaliska Akademiens hörsal (SR) den 5 augusti 1972, Nagi El Habashi, Radiosymfonikerna, dir: Norman del Mar

(Liten) svit för 4 träblåsare och horn

S: 8 min.

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: Sveriges radio den 21 september 1973

261

1971

Sju italienska sånger för baryton och piano

a) *Lavoro* (15 februari)

S: 2 min.

T: Umberto Saba

b) *Donna* (17 februari)

S: 1,5 min.

T: Umberto Saba

c) *Quest'anno* (20 februari)

S: 2 min.

T: Umberto Saba

d) *S'ode ancora il mare* (6 mars)

S: 2 min.

T: Salvatore Quasimodo

e) *Anno Domine 1947* (7 mars)

S: 2,5 min.

T: Salvatore Quasimodo

f) *Le pietre* (17 mars)

S: 1,5 min.

T: Karin Boye, översättning: Giacomo Oreglia

g) *Canzone* (6 april) [»Visa till flöjt« ur diktsamlingen »Svala«, 1950]

S: 1 min.

T: Lars Englund, översättning till italienska av Giacomo Oreglia

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: Italienska kulturinstitutet den 9 februari 1972, Erik Saedén och Thomas Schuback

1972

Visan för blandad kör a cappella

S: 4 min.

T: Erik Blomberg

Gehrmans Musikförlag [1975]

I: Luleå Kammarkör dir: Einar Isacson (BIS-LP-4, 1974, BIS-CD-37, den 22 februari 1974)

262

Abram's Erwachen oder Sehnsucht aus Durst, akt 2 (hösten 1971 – 6 sept 1972)

S: Cirka 43 min.

T: Nelly Sachs

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: Ej uppförd [Akt 1 se 1967]

Liten svit för sopranblockflöjt & altblockflöjt (1972, nov),

S: 4 min.

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: Grünwaldsalen, Konserthuset den 10 mars 1977, Musica Dolce

I: Musica Dolce, Eva Hagberg & Lina Åkerlund (BIS LP 57, den 21 & 23 maj 1976)

Pezzo per quattro flauto e quartetto d'archi (1 december)

S: 3 min.

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: Hässelby slott den 27 september 1973, Gunilla von Bahr altflöjt, piccolo, basflöjt och flöjt, Paavo Pohjola, Zahari Mirchev, Zahari Tchavdarov, Ulla Vrethammar

I: Se ovan (Europafilm EFG 7354/BIS-LP-50 & BIS-37, den 25 januari 1973)

1973

Sonatina per flauto solo ed archi (20 november)

S: 7 min.

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: Ludvika den 9 december 1973, Gunilla von Bahr, Ludvika orkesterförening, dir: Robert von Bahr

I: Gunilla von Bahr, Musica Sveciae, dir: Stig Westerberg (BIS-LP-32, 1976, BIS-CD-32 & BIS-CD-37, den 20 februari 1976)

263

1974

Konsert nr 2 op 115 för piano och orkester (augusti 1974)

S: 22 min.

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: Ej framförd

1975

Stråkkvartett nr 4

S: 5 min.

F: Sveriges radios musikbibliotek

U: Radiohuset studio 2 den 23 februari 1977, Savinkvartetten = Nils-Erik Sparf, Peter Fellin, Lucien Savin, Tommy Svanström

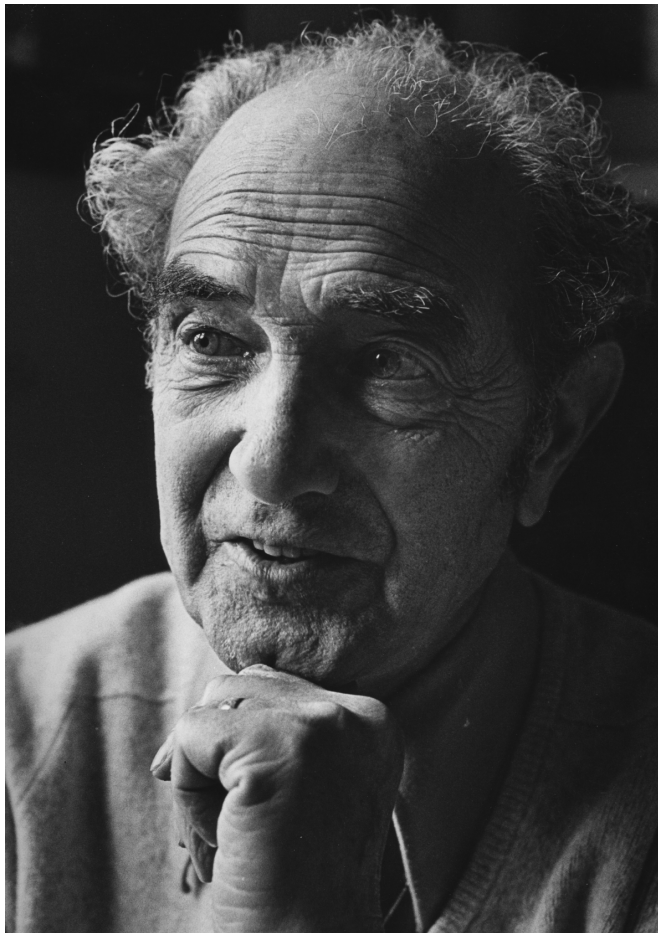
1976 (?)

Svit för 4 flöjter och stråkkvartett

S: 11 min.

F: Svensk Musik Swedmic AB

U: Stockholm den 29 mars 1976, Gunilla von Bahr, Crafoordkvartetten = Gert Crafoord, Willie Sundling, Henrik Crafoord, Lars-Olof Bergström



Den 80-årige tonsättaren.
Foto: Anders Nyström 1973.

Orkestersviten till baletten *Krelantems och Eldeling* är sammansatt av följande utdrag ur det 199 sidor omfattande originalpartituret: 265

Första satsen är identisk med originalets första tjugoen sidor. Efter ett språng till sidan 31 följer andra satsen, som är sammansatt av fem utdrag. Den inleds med Krelantems krigsdans plus flickornas dans med ett språng från sidan 30 till sidan 32 samt en repris av krigsdansen. Efter ett kortare språng mellan sidan 56 och sidan 57 följer Krelantems kärleks-scen och dans, därpå ett långt språng från sidan 82 till sidan 113. Satsen avslutas med Eldelings 50 sekunder långa dans.

Den tredje satsen upptas av Kungens kärleksscen, som omges av två språng, från sidan 114 till sidan 122 och från sidan 169 till sidan 177 samt ytterligare ett språng från takt 151 fram till partitursiffran 32.

Fjärde satsen har titeln slutdans och utgångsmarschen är en upprepning av ingångsmarschen.

1944 utkom *Ny vandring med fru Musica*. Här ett försök att i kronologisk ordning kartlägga bokens samtliga essäer (utom fyra som återstår att tidsbestämma) som inleds med Moses Pergaments debutartikel:

Framtidsmusik (SvD 19 augusti 1923); Körsång och sångarglädje (Sångartidningen 1924), Jazzen (SvD 15 augusti 1925), Om plagiat och personlig stil (SvD 24 februari 1929), Melodiens triumf (recension av Hermann Grabners *Der lineare Satz*, lärobok i kontrapunkt 1930), Symfoni, jazz och Spengler (recension av Gustav Renkers *Symphonie und Jazz*, roman 1931), Musiken genom tiderna (recension av Gunnar Jeansons & Julius Rabes

Musiken genom tiderna 1927 + 1931), Själen och tangenterna (recension av W. Otto Miessners *Melodivägen till musikaliskt pianospel*, pianoskola 1933), Tonen och ordet (Elmer Diktonius *Opus 12, Musik*, samling av recensioner 1933), Amerikansk musik (SvD 15 november 1933), Musik och moral (recension av Bruno Walters *Von den moralischen Kräften der Musik*, föredrag 1935), Tön och bild (SvD 21 april 1936), Musikförståelse (SvD 27 november 1936), Döda noter och levande toner (Vår sång nr 10, 1937), Romansen, personligheten och tiden (SvD 8 oktober 1937), Filmen och musiken (SvD 20 november 1937), Musikdramatisk tonfilm (SvD 27 december 1937), Musikens makt (SvD 10 oktober 1940), Konst och vetenskap (recension av James Jeans *Välljud och missljud* 1942), Ovan stridsvimlet (recension av förordet i Sven Björklunds *Visan visar vägen...*, samling av folkvisor 1942), Musik och måleri (Walt Disneys tecknade film *Fantasia*, 1942). Återstår: Förlösare och förledare (bl.a. kommentar till Yrjö Hirns *Konstens ursprung* 1902), Japansk musik, Konsten och folket och Konsten och tiden.

- »A dudele« 110
 »A klap hot gegeben der wint« 33f
 A winterlied 40
 »Abram's Erwachen«, opera 172f,
 200–208, 218, 230
 Adagio 40
 Adagio för altflöjt 228
 Almqvistiana 97, 109
 Anno Domine 1948 225
 Arvet 110f, 112
 Aus der Ferne in der Nacht 53

 »Barabbas«, filmmusik 172, 176f
 Biskop Thomas' frihetssång 98, 112
 Bitter kärlek 158
 Blommans lif 37
 Blomsterflickan 105

 »Canto lirico« 172, 186f
 Canzone 225
 Canzonetta 40
 Cellokonsert 172, 184f
 Chaconne 235
 Chaconne för E-violå (se Hommage
 à Bach) 215
 Chanson triste 40, 95
 Concerto romantico för stråkkorke-
 ter 95

 De sju dödssynderna 172, 216ff, 219
 Den judiska sången 43, 131–153,
 157, 229, 235f
 Den segrande tanken 177
 Der Chosen 40
 Der jungen Hexe 54

 Det stora bygget 94
 Det ytligt onda 229
 Det är fullbordat 91
 Di alte Kasche 40
 Dibbuk 95, 236
 Die Jungfrau 33f, 37
 Die Lotusblume 37
 Donna 226
 Drömfjäril 47
 Drömmaren 48
 Drömmen 40
 Drömmen om mulen och vindarna
 218f
 Drömmen om Samoa 56
 Du är dotter av älva och älv 229
 Dubbelkonsert för två violiner 172,
 182f
 Duo 48, 52

 Elegi 227
 Eli 172, 190–200
 En folkvisa 174
 En solvisa 174
 En suck från en trappa av jade 158
 Erster Verlust 49

 Fantasi 228
 Fantasia differente 223
 Festmarsch 109
 »Flickan och djävulen«, filmmusik
 129ff
 Fuga 36
 Fyra dikter 219f
 Fåglar 158

- Gem 183f
 Gränslös längtan 158
 Gunin laulu 38
- Havsnatt 53
 Hell dig, Israel 54
 »Himlens hemlighet« kammaropera
 172, 176, 179–182
 Hommage à Bach 110f, 172
 Hosianah 91
 Hymner i skymningen 172
- I bönehuset 229
 I Morti 156
 »I natt skall jag dö« 123
 Impromptu 105
 Intermezzo 228
- Kaddisch 110
 Kol Nidre 235
 Konsert för E-viola och orkester 215
 Konsert för piano och orkester 171,
 177f
 Konsert nr 2 för piano och orkester
 222f
 Krelantems och Eldeling 59f, 66,
 88ff, 91ff, 235, 265
 Kung Liv och Drottning Död 48
 Kvarnen 105
 Kväll i skogen 45, 49
- La Capra 224, 226
 Lavoro 226
 Le Pietre 224f
 »L'infidèle« 174
 Liten svit 221
 Lyriska danser 40
 Lyssnande till en nattlig flöjt 158
- »Med livet som insats«, filmmusik
 105
 Meditation 229
 Meditation Moll-Dur 223
- Melodia romantica 223
 Meriggiare pallido e assorto 229
 Morgon 229
- Nattskärnan 229
 Nedanförmänskliga visor 91, 109,
 157
- »Oben, wo die Sterne glühen« 49
- Pezzo intimo 187
 Pezzo per quattro flauti 228
 Prélude mystérieux 36
 Psaume 174
- Quest'anno 226
- Rapsodia ebraica 95f, 212, 236
 Revolution (skiss) 67f
 Roboternas intåg och dans 94
 Romans för violin 37
 Rosenbergiana (fragment) 112
- Scherzo 228
 Sera 224f
 Smed smärta 229
 »S'ode ancora il mare« 225
 Sonat för flöjt och piano 227
 Sonat för soloviolin 214
 Sonatina 228
 Sono stanca 224
 Stråkkvartett nr 1 c-moll 63ff, 237
 Stråkkvartett nr 2 175
 Stråkkvartett nr 3 186, 221
 Stråkkvartett nr 4 221
 Sulamiths dans 38
 Svensk rapsodi 107f, 109f
 Sång 229
- Torra trädets klagan 97
 Tragisk ballad i Ystad 97
 Tre nya judiska folkvisor 187
 Trio élégiaque g-moll 34ff

Triptyk 172, 186

»Tuskan kukka« 40

»Vem spelar i natten« 123

Violinkonsert 157, 215, 236

Violinsonat 48, 53f, 175, 237

Violoncellen 223

Vision 68

»Vår Herres hage« 112

»Vår, ljuvlig vår« 174

Vårnatt i Ajalon (Den judiska sången) 110

»Vöglein singen« 37

Wand'ers Nachtlied 41, 49, 229

Zionslied 40

»Zwei Kammern hat das Herz« 33,
37

Ångest 97

Årstider 220f

Åsa-Hannas visa 174

»Är jag intill döden trött« 224

PERSONREGISTER

Aare, Leif 168
 Abrahamsson, Ester (även Esther
 Bramson) 46f, 48–50, 53ff, 59–61,
 63, 69
 Abrahamsson (Bramson), Petrus 47
 Adrian-Nilsson, Gösta 15, 55–57,
 60, 64, 67, 89f, 93f, 233
 Agnon, Shmuel Yosef 200
 Ahlborg, Hans 227
 Ahlgren, Stig 111, 164
 Alfvén, Hugo 91, 96, 108, 113f, 235
 Almqvist, Carl Jonas Love 97, 113
 Anderberg, Bengt 158f
 Anders, Tammos 108
 Andersch, Alfred 194f
 Andersson, Nils 108
 André, Harald 99ff
 Ansermet, Ernest 97, 108
 Arenskij, Anton 35
 Artaud, Antonin 203
 Arvidsson, Ingrid 164
 Aschberg, Olof 102, 104
 Atterberg, Kurt 64, 72, 90, 95, 114,
 126, 128–131, 145, 168
 Auer, Leopold 25, 29, 82
 Aulin, Tor 113
 Aulin (-Voghera), Iwa 47, 113
 Aumere, Celia 183

 Bach, Johann Sebastian 156
 Bachner, Louis 60
 Bahr, Ehrhard 191, 193, 203f
 Bahr, Gunilla von 227f, 235
 Bahr, Robert von 13, 27, 227f, 235

Bandler, Vivica 28
 Baranowski, Wasili 74
 Barer, Simon 74
 Barkel, Arne 91
 Barkel, Charles 64, 91, 214
 Bartók, Béla 75, 117, 177f
 Beethoven, Ludwig van 115, 124
 Bellini, Vincenzo 115, 120f, 155
 Bengtsson, Ingmar 124, 126, 167f
 Berendsohn, Walter A 194
 Berg, Alban 199
 Berg, Curt 75, 124ff, 146
 Berg, Gambt 108
 Berg, Mauritz van den 54, 63
 Berg, Natanael 72, 114, 128
 Berling, Berit 207
 Bergman, A Gunnar 164
 Bergman, Bo 105
 Bergmann, Hugo 190
 Berlioz, Hector 45, 116
 Berwald, Astrid 137
 Berwald, Franz 114, 153ff
 Bierbaum, Otto Julius 53f, 98, 229
 Billengren, Lars 217
 Bismarck, Otto von 122
 Bissmarck, Rut 137
 Bizet, Georges 116
 Björk, Anita 217
 Björklund, Sven 119
 Björkman, Carl 101f
 Blom, Holger 227
 Blomberg, Erik 105, 158, 218, 223
 Blomdahl, Karl-Birger 167, 175f,
 178

- Boito, Arrigo 115
 Bokstedt, Bertil 201
 Bonsdorf, Edith von 68
 Boulez, Pierre 212
 Boye, Karin 190, 216–219, 229
 Brahms, Johannes 155
 Broman, Natanael 142ff
 Broman, Sten 110, 137f
 Bruch, Max 100
 Bruckner, Anton 115
 Brunius, Palle 196
 Buber, Martin 190, 192
 Burgin, Richard 35, 37
 Busch, Fritz 96f, 154f
 Bülow, Hans von 121
 Bäckelin, Gösta 144
 Börlin, Jean 67

 Cahier, Madame Charles 73
 Caldara, Antonio 156
 Čapek, Josef 112
 Čapek, Karel 112
 Casella, Alfredo 76
 Casparsson, Ragnar 165
 Cassadó, Gaspar 184f
 Castrén, Gunnar 32
 Cembraeus, Folke 73, 88
 Chopin, Frédéric 114
 Christiansen, Carl 36, 40, 64, 134f
 Cieplinski, Jan 66
 Cotogni, Antonio 55, 69
 Crafoord, Clarence 74
 Crafoord, Gert 228
 Craig, Gordon 179

 Damme, William 64
 Davidsson, Åke 113
 Debussy, Claude 116
 DePreist, James 145
 Derain, André 59
 Descartes, René 205
 Deutsch, Ernst 67
 Diburtz, Georg 53

 Diktonius, Elmer 119
 Dixon, Dean 177f
 Djagilev, Sergej 59
 Dobrowen, Issay 135, 153
 Donizetti, Gaetano 115, 120f, 155
 Droste-Hülshoff, Annette von 199f

 Edfelt, Johannes 173, 183f, 190, 195, 221
 Ehrenpreis, Marcus 136
 Ehrling, Sixten 152, 180
 Eichenholz, Bruno (Bronislaw) 214ff, 235
 Ek, Anders 129
 Ek, Gunnar 64
 Ekelöf, Gunnar 229
 Ekman, Ragnar 101f
 Ekster, Alexandra 59
 El Habashi, Nagy 223, 235
 Eliasson, Sven-Olof 145
 Enehjelm, Alexis af 36
 Englund, Lars 225
 Ericson, Eric 217, 235
 Ericson, Ivan 95, 175
 Ericsson, Lennart 221
 Eugen, prins 189
 Eyron, Jan 223, 228

 Faustman, Hampe 130
 Feinik, Isak 25f
 Fielitz, Alexander von 60f
 Fioretos, Aris 189, 191, 197, 205
 Flesch, Carl 61
 Flyckt, Yngve 126, 146, 167
 Fohström, Ossian 35
 Foldmark, Eleanor 235
 Forsberg, Bengt 237
 Forsell, John 89
 Forsslund, Karl-Erik 108, 174
 Freund, Wilhelm 137
 Frug, S. 40
 Frumerie, Gunnar de 110, 114

PERSONREGISTER

- Frykberg, Sten 212
 Frykholm, Lars 185
 Fryklöf, Harald 73
 Fröding, Gustaf 91, 229
 Funtek, Leo 43
 Furtwängler, Wilhelm 123f, 141
 Földes, Andor 177

 Galli, Mario 73
 Garaguly, Carl 91, 110, 141–144, 152, 157, 177, 214, 235
 Gard, Ester-Louise 100
 Gilardi, Piero 225
 Glaser, Werner Wolf 216
 Glazunov, Alexandr 29
 Goethe, Johann Wolfgang von 40f, 49
 Gothe, Alarik 124
 Gounod, Charles 116
 Grabner, Hermann 119
 Grieg, Edvard 116
 Grünewald, Isaak 53, 94
 Gullberg, Hjalmar 190

 Hagberg, Knut 100
 Hagström, Emil 174
 Hall, Pauline 146
 Hallén, Andreas 113
 Hallin, Margareta 217
 Hallnäs, Hilding 216
 Hammarlund, Anders 43
 Hammarlund, Carl Oskar 97
 Hannikainen, Ilmari 35
 Hanson, Sten 127
 Hansson, Hans Olof 215
 Hasselqvist, Jenny 60, 67f
 Haugan, Björn 145
 Heckscher, Eli F. 86
 Hedenius, Ingemar 13, 162
 Hedwall, Lennart 112
 Heidenstam, Verner von 132
 Heine, Heinrich 33f, 37, 52
 Hellman, Claes 227
 Hellqvist, Per-Anders 12, 74, 84f, 218
 Hemberg, Eskil 217
 Henrikson, Alf 111
 Hendriksen, Arne 180f
 Herder, Johann Gottfried 201f
 Hermes, Eduard 49
 Hindemith, Paul 117f
 Hirsch, Gladys 60
 Hitler, Adolf 122, 134, 139 273
 Hellman, Ivar 142
 Holewa, Hans 144, 175
 Holmberg, Elly 88
 Holmqvist, Bengt 166f, 212f
 Holmqvist, Margaretha 212
 Honeck, Manfred 145
 Hubay, Jenö 186
 Huberman, Bronislaw 186
 Hurum, Hans Jörgen 146
 Hylbom, John 64
 Hylbom, Olle 175
 Händel, Georg Friedrich 115
 Höber, Lorenz 63
 Höglund, Zeth 165
 Höggqvist, Emelie 122

 Isenberg, Bo 13
 Itkis, pianist 35
 Ivre, Ivar 164

 Jacques-Dalcroze, Émile 115
 Jean, James 119
 Jeanson, Gunnar 119
 Jelving, Åke 175
 Johansson, Sven-Eric 22
 Johnsson-Cloffe, Carl 180f
 Jon-And, John 89
 Jonsson, Lars-Erik 145
 Josephson, Erland 211
 Josephson, Ragnar 86, 136f, 142, 147–152, 218
 Jullien, Adolphe 56
 Juon, Paul 59

- Jägerskiöld, Stig 165
 Järnefelt, Armas 38, 43–45, 49, 70,
 107
 Järnefelt, Arvid 38, 44
 Jönsson, Gabriel 105
- 274 Kajanus, Robert 35
 Kallstenius, Edvin 73
 Karkoff, Maurice 169, 216
 Karlfeldt, Erik Axel 224
 Karlsson, Henrik 78
 Karlstedt, Kristian 153
 Kede, Svante 46
 Kernell, Yngve 121
 Key, Ellen 51
 Key, Helmer 70, 72, 84, 99, 115
 Kilpinen, Yrjö 34
 Kirkegaard, Sören 180
 Koch, Augustin 73
 Kogan (violinist och Auer-elev) 29
 Kolisch, Rudolf 214
 Korvin-Krukovskiy-Lagerkrans, Zoia
 233
 Kreuger, Torsten 111, 163
 Krohn, Ilmari 32f
 Kyndel, Otto 182f
 Kötting, Egon 200
- Lagerborg, Rolf 32
 Lagercrantz, Olof 213
 Lagerkvist, Pär 123, 176–182
 Lagerlöf, Selma 189
 Lagerroth, Ulla-Britta 179
 Lagström, Carl 88
 Lambert, Constant 107
 Landquist, John 164
 Langer, Pekka 164
 Laretei, Käbi 178
 Larin-Kyösti (Karl Gustaf Larsson)
 47
 Larsson, Gunnar 236
 Larsson, Lars-Erik 110, 113, 129,
 176
- Larsson, Rune 221
 Leander, Sigfrid 97
 Leoncavalli, Ruggiero 64
 Levertin, Lars 78
 Levertin, Oscar 45, 48, 218f
 Lidforss, Bengt 162
 Lidholm, Ingvar 212
 Lidstam, Martin 156, 235
 Ligeti, György 212
 Lind, Jenny 120, 122, 155
 Lindberg, Oskar 72, 114
 Lindberg, Per 100
 Lindegren, Erik 156, 209, 216
 Lindenbaum, Arne 121
 Liszt, Franz 115, 121
 Ljungberger, Erik 70
 Ljunglund, Leon 99
 Lundberg, Willy Maria 164
 Lundgren, Sven Olof 72
 Lundgren, Tage 175
 Lundin, Bengt-Åke 236
 Lundquist, Gerhard 52
 Lundquist, Gösta 175
 Lundquist, Karin 52
 Lundqvist, Torbjörn 216
 Lysell, Bernt 236
 Löwenhjelm, Harriet 122, 224
- Maderna, Bruno 196
 Maeterlinck, Maurice 174
 Magnusson, Carl 64
 Mahler, Gustaf 115, 138
 Malipieri, Gian Francesco 196
 Malmberg, Bertil 94, 97, 129, 131,
 229
 Malmberg, Helge 72
 Malmström, Karl Robert 37
 Mang-Habashi, Karin 173, 223f,
 235
 Mann, Thomas 137, 144
 Manzius, Karl 179
 Marée, Rolf de 67
 Marmstedt, Lorenz 128f, 130

Marström, Simeon 113
 Marteau, Henri 76, 78, 81–83, 157
 Martelius, Martin 51, 69ff
 Martinsson, Harry 186, 229
 Meissner, Hjalmar 53
 Melartin, Erkki 31, 32, 37, 72
 Melin, Bengt 164
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 115,
 120
 Meyerbeer, Giacomo 116
 Miessner, W Otto 119
 Mistral, Gabriela 224
 Molander, Olof 94
 Mononen, Leo 31
 Montales, Eugenio 229
 Morales, Olallo 142
 Mozart, Wolfgang Amadeus 115
 Mussorgskij, Modest 115

 Nalbandian (violinist och Auer-elev)
 30
 Nashes, Thomas 174
 Nemes, Josef 23
 Nemeschansky, Wulf 25
 Netzen, Gösta 146
 Neufeld, Andor 186f, 235
 Nicholas I, tsar 18
 Nilsson, Birgit 144
 Nilsson, Göran W. 145, 235
 Nilsson, Pia-Marie 145
 Nilsson, Ulf 221
 Nono, Luigi 196
 Nordfelt, Sten 73
 Nordin, Birgit 145
 Norén, Bertil R:son 46
 Norrby, Johannes 109, 143, 145, 235
 Nováček, Viktor 26, 31
 Nyblom, Teddy 72, 124f, 165
 Nystroem, Gösta 11, 51, 56f, 59f,
 67, 83, 110, 113, 123, 168
 Näslund, Anders 180f
 Näsström, Gustaf 168

Obolenskij, Ivan 26
 Offenbach, Jacques 115
 Ohlson, Arne 91
 Olsson, Birger 228
 Olsson, Bo Armand 221
 Olsson, Gits 164
 Oreglia, Giacomo 224
 Osten, Gerd 164
 Ostmeier, Dorothee 203

 Quasimodo, Salvatore 225

 Pallavicini, Lucia 226f
 Palme, Ulf 176
 Paloheimo, Kerttu (Getrud) Helena
 38, 44
 Parmet, Simon 22, 28, 36, 144
 Parmet, Yehuda 17f
 Pehrsson, Clas 235
 Penderecki, Krzysztof 216
 Pergament, Abraham 22
 Pergament, Ann-Charlotte 83, 233
 Pergament, Anna Rebecca (född
 Morduch, gift Rubinstein) 51, 60,
 138–141
 Pergament, Beila 22
 Pergament, Benjamin 19
 Pergament, Björn 22
 Pergament, Chaje Mere (Miriam
 Maria Polarski) 19, 22f, 25, 51
 Pergament, Eldis 104, 231
 Pergament, Elias 102, 213
 Pergament, Eva 20
 Pergament, Gulle 22
 Pergament, Hilda 20
 Pergament, Ilse (född Kutzleb)
 61–63, 84, 104, 111, 139f, 190, 199,
 203, 211
 Pergament, Isak (Ippe) 22, 28f
 Pergament, Jankele 19
 Pergament, Johan 19
 Pergament, Judel (Sejde) 19–23, 25f,
 32, 37f, 51, 60, 74, 138–141, 171

- Pergament, Meijer 20, 61
 Pergament, Mischa (Moses den äldre) 18ff, 32
 Pergament, Pelle 22
 Pergament, Riko 213
 Pergament, Riku 22
 Persfelt, Bror 35
 Persson, Isak Anders 108
 Persson, Olle 236
 Persson, Pål Karl 108
 Peterson-Berger, Wilhelm 74, 76–79, 90, 113f
 Pettersson, Allan 175
 Picasso, Pablo 59
 Platen, Magnus von 164
 Pleijel, Bengt 146
 Polarsky, Josef 22
 Protazanov, Yakov 59
 Puccini, Giacomo 115

 Rachmaninov, Sergej 35
 Rabe, Julius 119, 131f
 Raitio, Väinö 34
 Ralf, Einar 235
 Rangström, Ture 72, 101, 114
 Ravel, Maurice 116
 Reinhardt, Max 179
 Reisenauer, Alfred 100
 Reisin, Abraham (Avrom Reyzen) 33, 40
 Renker, Gustav 120
 Reszke, Jean de 55, 59
 Rimskij-Korsakov, Nikolaj 29, 45
 Roman, Johan Helmich 113
 Rootzén, Kajsa 105, 120, 125, 146, 197
 Rosenberg, Hilding 11, 59, 95, 110, 112f, 127f, 135f, 144, 158, 168, 175, 222
 Rosenblüht, Leo 137, 146f, 155, 157, 183, 184, 187, 235
 Rosengren, Henrik 45, 51, 78, 82f, 85f, 102, 116, 123, 236

 Rossini, Gioachino 115
 Roth, Joseph 13f, 20
 Rubini, Battista 121
 Rubinstein, Anna Rebecka (född Morduch) 51, 60
 Rubinstein, David 51, 59
 Rubinstein, Hirsch (Herman) 51
 Rubinstein, Matti 34, 51f, 53, 56f, 59f, 144, 154
 Ruhrseitz, Kurt 61
 Runeberg, Johan Ludvig 40
 Rung, Abraham 23
 Ruthström, Janna 64
 Ruthström, Julius 64
 Rydberg, Viktor 48, 51f

 Saba, Umberto 226
 Sachs, Nelly 112, 171, 187, 189–209, 211, 211ff, 214, 218, 230, 237
 Saedén, Erik 217, 224
 Salni, Sara Dobe 19
 Sandberg, Herbert 88, 184f
 Savin, Lucian 222, 235
 Schmidt-Isserstedt, Hans 215
 Schneévoigt, George 31
 Schuback, Thomas 224
 Schubert, Franz 115
 Schultz, Walter 63
 Schumann, Robert 115
 Schüchter, Wilhelm 200
 Schönberg, Arnold 76, 117f
 Selander, Sten 112
 Seymer, William 70, 101, 125
 Sibelius, Jean 26, 49
 Silén, Lars 235
 Siwertz, Sigfrid 94
 Sjöberg, Alf 105, 110, 176f
 Sjöberg, Gitta-Maria 145
 Sjöberg, Valentin 163
 Sjögren, Emil 54, 114
 Sjöström, Viktor 112
 Sparf, Nils-Erik 237
 Spielhoff, Alfons 200

PERSONREGISTER

- Staern, Gunnar 176, 178, 183–185, 235
 Stark, Lars 221
 Steffens, Walter 199f
 Steinsatz, Adin 161f
 Sten, R.O. 40
 Stenhammar, Claes-Göran 91
 Stenhammar, Wilhelm 53, 63, 113, 132
 Sterner, Mauritz 177
 Stiernhielm, Georg 205
 Stiller, Mauritz 102
 Stradella, Alessandro 156
 Strand, Axel 165f
 Strandsjö, Göte 146
 Strauss, Johann d.y. 116, 119
 Strauss, Richard 45, 117, 199
 Stravinskij, Igor 117
 Strindberg, August 113, 174
 Sundell, Stina 76
 Sundvik, Ivar 165f
 Sundström, Einar 125
 Sverin, Frans 165
 Södergran, Edith 190
 Söderhjelm, Alma (troligen signatu-
 ren A.S) 36
 Söderhjelm, Werner 32
 Söderman, August 114
 Söderström, Elisabeth 180f

 Talich, Vaclav 47, 91, 96
 Tauro, Erna 28
 Tawastjerna, Erik 26
 Teyte, Maggie 60
 Thiel, Arthur 46
 Thoor, Alf 146
 Tillius, Carl 132
 Tjerkasskij (violinist) 27
 Tolstoy, Leo 30, 162
 Tropp, Carl Fredrik 88
 Trygger, Carl 84f
 Trygger, Ernst 84
 Tubin, Edvard 186
 Törnblom, Folke H 125, 146

 Uren, Isak Schreck Oviason 19

 Valentin, Hugo 86
 Vennberg, Karl 164
 Vinde, Victor 168
 Vretblad, Patrik 72

 Wagner, Richard 116, 121, 196, 203
 Waldimir, Sune 108
 Wallin, Nils L 145 277
 Walter, Bruno 119
 Wasenius, Karl Fredrik (signaturen
 Bis) 26f, 35, 37
 Weber, Carl Maria von 116
 Wedar, Folke 217
 Wegelius, Martin 26
 Weiss, Edward 54, 63
 Weissbord, Mischa 78f, 82f
 Wennberg, Gunnar 221
 Wenner-Gren, Axel 100
 Westberg, Eric 125
 Westerberg, Stig 217
 Westerlund, Robert Emil 35
 Westermarck, Edvard 32
 Wiberg, Tore 175
 Wilhelmi, Tobias 36
 Wilimzig, Irmfried 195
 Wirén, Dag 110, 114, 123, 125, 175
 Wirén, Noël 123
 Witkowski, Wiatcheslaw 36
 Wohlfart, Karl 40
 Wällgren, Gunn 129

 Österberg, Axel 164
 Österling, Anders 53, 84, 190



Foto: Eva Åhlén

CARL-GUNNAR ÅHLÉN, född 1938, är fil. doktor och musikredaktör. Musikrecensent i Svenska Dagbladet 1965–2010. Ordförande för Ljudtekniska sällskapet 1967–74. Sekreterare vid svenska sektionen av ISCM 1970–75. Styrelseledamot av Kungl. Musikhögskolan 1998–2003. Böcker om tango och den isländske tonsättaren Jón Leifs. Initiativtagare och ledare av CD-antologin *Collector's Classic*, 13 volymer på Caprice 1991–2011. En. arbete på en volym om violinisten Endre Wolf, nu på Danacord.



DEN SOM ÖVERLEVER inte bara sin egen generation utan även de nästföljande brukar kallas klassiker. I så fall måste Moses Pergament (1893–1977) anses som klassiker eftersom han fortfarande engagerar människor så långt efter sin död. Med utgångspunkt i den berömda örfil som han tilldelade DN-kritikern Wilhelm Peterson-Berger har nyligen en historiker fyllt till ännu en lucka i den svenska antisemitforskningen. Och nu har en av Pergaments efterträdare på SvD, Carl-Gunnar Åhlén, skrivit den första tonsättarbiografin om honom. Med hjälp av både kända och okända källor samt egna musikanalyser har han försökt rekonstruera hans livspussel. Bland annat har han kartlagt skapelsehistorien bakom Pergaments mest kända verk, *Den judiska sången*, och gjort djupdykningar i hans sista kraftprov, den ännu inte framförda operan *Abram's Erwachen* som han komponerade till text av nobelpristagaren Nelly Sachs.

GIDLUNDS FÖRLAG

ISBN 978-91-7844-942-2



9 789178 449422 >