

...in kommer Gösta

– ett porträtt av tonsättaren och författaren Gösta Oswald (1926–1950)

Fantasi opus 11, II för piano (1942)

Ur privatmans vedermödor (1949) Ur kapitel 11, "Om Den andliga lättjan"

[*Interludium och Fuga* för piano. Molto tranquillo – Allegro moderato, grazioso] (Hindemith)

Kvartett nr 1 i D, opus 3d (juni 1944) Largo – Allegro capriccioso, Lento – Menuetto – Tema...

Postludium (stråkkvartett) (ur den andaktsfulle visslaren, 1946):

Adagio non troppo – Andante molto rubato – Andantino I – Andantino II più tranquillo – Allegretto ma più lento e sempre ritardando

23 variationer för piano över ett originaltema, opus 4 (sept. 1945)

Suite improvisée, opus 2b för piano. Prélude: avec vigueur et énergie – Musette –
Menuet: modéré fantastique – Sicilienne – Rondeau animé avec esprit

Rondo (1950), ur §5

Duetter för två violiner (1945–46).

Largo – Allegro moderato – Assai lento – Siciliano (molto dolce)

Pianokvartett C-dur, opus 3b, sats 2: *Romanza*: Larghetto espressivo

Christinalegender (1946): ur Caput XI "Legenda alla largo (Rekonvalescens)"

Stråkkvartett n:r 1, opus 13. Adagio con molto espressione (fragment)

Rondo, ur §10

Fuga a 3 voci för piano. Moderato

Interludium för piano. Quietamente e dolce

Fuga a 3 för piano. Andante (rubato)

Rondo, ur §18

Ars fugæ novæ (Fugæ & canones) (MCMXLVI):

Fuga (a 6 voci 4 soggetti) för oboe, stråktrio och piano (fragment)

Unga flickors sånger för att dö

Björn Granath – recitation

Mats Persson – piano

Mattias Johansson, Max Wulfson – violin

Fredrik Meuller – viola, Christian Berg – cello

Mårten Larsson – oboe

Söndag den 17 september 2006, kl. 17.00

Museet, kulturhuset, Borås

Entré 50:- Medlemmar fri entré

GÖSTA OSWALD

Hos mycket få människor jag träffat har jag som hos denna pojke upplevt det som man en smula pompöst brukar kalla geni. En inre eld lyste upp hela hans genomskinliga lilla gestalt, han brann som en snölykta. Han uppväckte på samma gång – och ofta var för sig – skrämsel och ömhet.

Så karaktäriserar Lars Forssell vännen och skolkamraten Gösta Oswald i en minnesartikel tjugo år efter Oswalds bortgång genom den tragiska drunkningsolyckan 1950. Forssell skriver vidare:

Åren 43–46, mina sista år i Norra Latin, stod jag Gösta Oswald så nära man nu kan komma en människa som är född på avstånd. Vi var skolkamrater, vi träffades praktiskt taget varje dag. Det borde te sig komiskt nu efteråt hur mycket jag – och flera med mig som hade ”intellektuella intressen” – såg upp till och beundrade honom, han var dock knappast mer än en pojke.

I kamratkretsen på Norra Latin återfanns dessutom namn som bröderna Karl och Henrik Birnbaum, Carl-Eric Nordberg och den dominerande litterära gestalten Vilgot Sjöman, några år äldre än de andra. I studentföreningen Concordia, där samtliga var aktiva, fick Oswald rollen som musikalisk ledare. Han spelade piano vid sammankomsterna, höll föredrag om husguden Schopenhauer och skrev musikartiklar i föreningens månadsskrift. Säkerligen komponerade han också musik till föreningens möten. En del skisser bland hans efterlämnade kompositioner har nämligen en tydligt studentikos prägel.

Oswald växte upp i en enrummare på Västmannagatan i Stockholm som enda barn till Blenda och Eric Oswald, som för resten medverkade som statister i en Vilgot Sjömanfilm på 70-talet (!). Oswalds hustru Jörel Sahlgren har skildrat hans barndomshem:

Göstas föräldrar var intelligenta och strävsamma människor från gränstrakterna mellan arbetarklass och medelklass. För dem var Göstas framgång ett äventyr. Men inte bara så att Gösta representerade ett kliv uppåt på samhällsstegen, utan därför att Gösta var en jakthund, som kom hem med dyrbart byte i munnen. Gösta kom hem med noter av Schubert och Mozart. Det kom böcker i huset av författare som man inte hört talas om och en hel del av dem var bra men en del var inget vidare, men det var nu Göstas smak. Förväntningarna på Gösta var höga.

Oswalds författarskap inleddes egentligen så snart han lärt sig läsa och skriva. Han hade en rätt omfattande barndomsproduktion av dikter, sagor och äventyrsberättelser.

Ändå var det nog musiken som till en början var Oswalds stora passion. Han lärde sig tidigt spela piano och i likhet med diktandet började han komponera så snart han lärt sig läsa och skriva noter. 1940 inledde han opusnumrering av sina kompositioner med opus 1, *Augustilåt*, och redan opus 3 är en pianokonsert i F-dur! Ett halvår senare är han uppe i opus 18. Han påbörjade dock nya opuslistor med start vid opus 1 åtminstone två gånger till innan han 1945–46 helt övergav numrering av sina verk.

Oswald började ta pianolektioner 1940 och ett par år senare inledde han studier i musikteori och komposition för Erland von Koch, som i en intervju med Birgitta Holm minns honom som en brådmogen begåvning med stora utvecklingsmöjligheter, dock fattades väl en del tekniskt kunnande. Oswalds musikaliska idéer och visioner befann sig kanske inte heller på riktigt samma våglängd som lärarens.

1946 – året efter hans studentexamen – påbörjade Oswald en pianopedagogisk utbildning vid Stockholms Borgarskola. Som lärare i piano fick han den fine pianisten och pedagogen Herbert Westrell, känd som kongenial uttolkare av Henning Mankells pianomusik. Herbert Rosenberg, som bl.a. skrivit boken *Finn melodin*, undervisade i musikteori och musikhistoria.

Radion var nog annars Oswalds verkliga musikhögskola. Dagböcker och brev vittnar om ett regelbundet och intensivt lyssnande, ofta i kombination med läsning.

Den 1 januari 1946 skriver Oswald i dagboken:

...nu tänder jag rökelse, tar fram Vilhelm Ekelund och läser. Och efter en hälsobringande sömn: Schuberts stora C-dur.

Den 31 oktober 1947 står att läsa:

Midnattskonsert, att ett ögonblick sig själv, återvinna, formulera Gösta O som i slutfugan Bachs; lyssnandets konst, det organiskt och nödvändigt sköna – ss endast i konsten – det resignerade och förtvivlade under sorgens förseglade tystnad, natten till allhelgona

Påfallande är hans – för svenska förhållanden – tidiga upptäckt av Mahler och Bruckner:

...det intellektuella hos Mahler, romantiska nervösa hånskrattet, att blotta kaos inom sej... eländet, banaliteten – ...

För Bruckner saknar jag ord – den siste store mystikern.

Oswald bör ha varit en mycket duktig pianist. Konstnären Olle Bonniér, som umgicks med honom redan 1939–40 – de båda var då gossar i blott 13–14-årsåldern – har berättat att Oswald gärna spelade Bach på pianot med högra pedalen hela tiden nedtryckt för att det skulle låta som om musiken liksom kom i ett klangmoln från en svunnen tid (!).

Den stora kärleken i Oswalds liv – den norska flickan Ranveig Boleyn Drewry – skriver i ett finstämt förord till boken *Breven till Ranveig* (1995):

Musiken var ett självklart språk, där bottnade vi båda och där kände jag mig fri. Där kunde vi ha rent extatiska upplevelser tillsammans – särskilt i Mahlers musik. Min mor var pianist, musik och dans mina egentliga språk. Gösta var en utomordentlig pianist och läste obehindrat noter. Han spelade ofta för mig. När jag första gången var hemma i familjen Oswalds etta i Fredhäll spelade Gösta, jag satt lycklig. Då kom hans mamma, bad honom spela något för henne – och han spelade Calle Schewen.

Barndomskompositionerna speglar förstås på ett omedvetet sätt musik Oswald hörde, musik som han steg för steg upptäckte. Men snart börjar han på ett mycket medvetet sätt omforma det hörda och göra det till sitt eget. Han underkastar det musikaliska materialet allehanda beprövade kontrapunktiska behandlingar: fugato, imitation, augmentation etc. och han arbetar sensationellt tidigt – återigen utifrån svenska förhållanden – med tolvtonsteknikens arbetsätt.

Brev och dagböcker visar tydligt Oswalds musikaliska/estetiska utveckling, eller åtminstone hans ambitioner. Till Vilgot Sjöman skriver han 1943:

Jag är romantiker. Även om jag musikhistoriskt aldrig kommer att placeras så... Men tänk på: att skärande disharmonier ej behöver innebära att jag är realist. Tvärtom. Och jag säger: Börja och sluta i ett rent ackord, på samma ton: – melodien som spränger alla gränser och lagar men till slut når utgångspunkten, hemmet – det är något av dess mysterium. Förresten betyder harmoniken så löjligt lite. Form, sant liv, melodi betyder mer än ackord och grannlåt. Men man måste ta ställning.

Några månader senare, samma år, kan man läsa:

Nu har jag bränt alla mina skepp inom musiken; nu har jag förkastat allt vad harmoni och lodrät skrivsätt heter och helt gått in för lineär stil. Sånt kostar kamp... Jag vill skapa något Nytt – absolut Nytt. (...) Jag vill bryta med allt effektsökeri – och först sedan kan jag bygga upp något säreget, av en sällsynt annorlunda mystik. Det är ingen populär konst, medger jag.

Den stora ”schopenhauerska” symfoni som Oswald komponerade 1943–45 inleder han med en programförklaring där han pläderar för en ”filosofisk-metafysisk” musik med personligt, expressivt uttryck. Texten kan ses som en positionsbestämning gentemot den etablerade modernismen i Sverige, där Måndagsgruppen dominerade med sin hindemithdyrkan och tonvikt på objektivitet och hantverksmässigt kunnande. Oswald skriver:

Jag vill inte påstå att symfonin är fullkomligt absolut musik. Jag anser, att en tonsättare har rätt att i sitt verk uttrycka ett tankens eller viljans program, inte det ytliga effektsökeriet och ”måleriet”. (...) Form och innehåll står striden. Det är den västerländska konstens huvudproblem. Tidigare slog det mig som ett hån, hur ett helt århundrade och mer till ägnat sitt snille åt något så oviktigt som harmoni och instrumentation och helt förbisett formen och melodilinjen, hur vuxna karlar suttit och lekt med programmusik och dylika barnsligheter, när så stora värden hela tiden stått på spel.

Det här är estetiska programförklaringar fyllda av självmedvetenhet, brinnande ungdomligt övermod och kompromisslöshet. Det kan tyckas vara stora ord men den väg Oswald här visar på kan man faktiskt följa i hans kompositioner. Det lineära skrivsättet blir alltmer dominerande för att kulminera i det oavslutade *Ars fugæ novæ*-projektet.

Det omedelbart frapperande i Oswalds texter är väl deras oerhörda täthet, rikedomerna på citat, allusioner, referenser och parafraaser över äldre litteratur. Här finns snabba, blixtrande kast mellan olika stilistiska nivåer, skikt som vävs in i varandra.

Hos Oswald finns ett ständigt lyssnande till traditionen, en tradition, ur vilken han hela tiden hämtar sin konstnärliga näring och som han förvandlar, lyfter in i nuet. I ett brev till Ranveig liknar han det förflutna vid ett brusande hav under golvytan:

...om man öppnar fönstret (i golvet) och hör som nattens avlägsna eviga ton, hela havet av kulturcykeln, skeendena, blixterna – visst är det dimensionerat fascinerande.

Hans texter har en stark, sensuell musikalitet och bör egentligen läsas högt för att komma till sin rätt. Ja, man kan säga att de är genomsyrade av musik och referenser till musik. Här finns satsbeteckningar, tempo- och föredragsbeteckningar och mycket ofta är textavsnitt organiserade efter musikaliska formprinciper – fuga, tema med variationer, rondoform, sonatform etc. I artikeln ”ur förskola till en mänskligare estetik” (*utsikt* 1948) talar han om ett sammansmältande av dikt och musik:

Och ju tätare dikten kan förenas med musiken, det intimaste sambandet mellan våra verkligheter och alltså den mest sociala konsten, desto angenämare och mera upprörande kommer dikten att gripa oss, med desto förnämre åtbörder skall den inviga oss i denna församling av blinda. Vore inte här ett principiellt berättigande av en musikaliskt gestaltad lyrik?

Vad som ovan sagts om Oswalds författarskap, framför allt i förhållande till traditionen, gäller i hög grad även för hans musikaliska verksamhet, hans komponerande. Även här finns ett lyssnande inåt, bakåt till det förflutna. Men i musiken finns egentligen inga direkta citat utan han använder sig av olika stilistiska nivåer. Han tar t.ex. upp gamla former som menuett, musette,

gavott o.s.v. som han gjuter nytt liv i och ibland förvandlar till ett slags ”skruvade pastischer” med mycket personliga infallsvinklar.

Visst balanserar ibland det ungdomliga övermodet på gränsen till det pubertala och patetiska och visst svävar stundtals Hindemiths ande oroväckande nära trädtopparna i hans musikaliska landskap, men Oswalds egen röst, hans eget tonfall – ungdomligt, fränt, poetiskt, bisarrt humoristiskt, allvarligt – går som en cantus firmus genom den stilistiska mångfalden. Samtidigt finns här också – kanske något förvånande – en elegans och en lätthet i utförandet. Han har en direkt och omedelbar tillgång även till det musikaliska språket.

Men hans musik är inte enbart en maskeradbal. Ibland är det som om allt stannar upp, står stilla, det skapas magiska och mystiska moment i musiken då plötsligt alla förklädnader tas av och Oswald talar direkt, personligt, naket och med ett djupt gripande allvar.

Intressant är att när Oswald gradvis börjar använda sig av tolvtonstekniken är det inte Schönbergs/Kreneks ”rena” lära han tillämpar utan en egen personlig form, där han arbetar ganska fritt, lineärt och tematiskt inom mindre kromatiska fält, som sedan i flerstämmig sats läggs på varandra och tillsammans skapar tolvtonskomplex.

Om man vill försöka sätta in Oswalds musikaliska skapande i hans samtid, 40-talet, med den etablerade delen av Måndagsgruppen och dess strider med den konservativa falangen – ”de mossiga” – märker man snart att han hamnar utanför alla definierade kategorier. Ingen av dessa arbetar med sådana djärva och fräcka stilcollage, ingen av dem skriver en sådan hänsynslös, linjär kontrapunkt.

Jo, det finns ett undantag: Claude Loyola Allgén. Beröringspunkterna mellan Oswald och Allgén är många. Båda befann sig i musiketablissemangets utkanter, och båda hävdade kompromisslöst sin egen, unika röst. Det är dessutom fullt möjligt att de träffades personligen. Allgén debuterade som författare i tidskriften *utsikt* 1949 med dikten ”Introitus i Akademien”, Oswald ingick – tillsammans med bl.a. Axel Liffner – under flera år i redaktionskommittén.

Lars Forssell har i samtal yttrat tanken att om Oswald hade fått leva skulle han förmodligen kommit att överge litteraturen för musiken. Detta är naturligtvis spekulationer. Kanske han också hittat fram till den av honom själv så eftersträlvade syntesen av dikt och musik.

Rondo, som blev ett fragment och som Oswald var intensivt sysselsatt med vid sin bortgång, är ett stort steg i den riktningen. Musik i diktens gestalt.

Som avslutning några rader av Ranveig:

Under vår tid tillsammans sa Gösta vid flera tillfällen att han visste att han skulle dö genom vatten innan han fyllt 30 år.

I många år kände jag Göstas närhet. Fortfarande kan det skimra till – särskilt i musiken.

Några programkommentarer

Fantasi op. 11:II är en fantasi över tonerna B-A-C-H. På första sidan har Oswald skrivit i marginalen: ”Med konstnärlig högaktning och beundran till författaren och vännen Vilgot Sjöman. Julen 1942. Sjömans julklapp till Oswald det året var Erik Lindegrens *mannen utan väg*.”

En privatmans vedermödor. Just detta avsnitt kommenterade Gunnar Ekelöf i sin recension av boken: ”När han så kopplar samman denne Swedenborg med den slagrörde Johann Sebastian Bach som dikterade ner *Die Kunst der Fuge* blir resultatet något så egendomligt som en *gavott inifrån*, en kultursyntes och en av de finaste inblickar i barockens art och väsen som anmeldaren vet sig ha läst”.

Interludium och Fuga – en liten elegant kontrapunktstudie, av pikturen att döma skriven 1942, eller möjligen ännu tidigare. Fugan är en demonstration av spegelfugans konst: efter 18 takter stannar musiken upp och fugan börjar om – spegelvänd.

Kvartett nr 1 i D skrevs sommaren 1944. Sommaren därpå komponerade Oswald ytterligare en kvartett men efter T.S. Eliots ”The Dry Salvages”. Han nämner kvartetten i brev till Vilgot Sjöman – men var finns noterna?

Postludium är det avslutande stycket i *den andaktsfulle visslaren* – fem lyriska, meditativa dikter, som fem satser i en stråkkvartett.

23 variationer – ett rikt och mycket personligt verk. 23 gnistrande pärlor i ett pärlband.

Suite improvisée. På första sidan har Oswald i efterhand skrivit, som en underrubrik: ”Improvisare necesse est”. Kanske har han improviserat fram musiken vid pianot? Här finns också flera ”skruvade pastischer”.

Rondo ur §5 Avsnittet kunde ha skrivits av poeter som Öyvind Fahlström eller Bengt Emil Johnson – fast på 60-talet.

Duetter. I dagboken den 8 januari 1946 skriver Oswald: ”Arbetar själv på en ’obegriplig och inåtvänd’ duett i form av en fuga (fast jag inte har en aning om fugor eller kontrapunkt överhuvud)” Kan det möjligen vara detta verk han syftar på?

Pianokvartetten komponerades förmodligen någon gång våren 1944.

Christinalegander, Caput XI. I marginalen har Oswald för varje nytt stycke i kapitlet skrivit in ackord, i form av noter. Uppenbarligen har ackorden en symbolisk betydelse för respektive textavsnitt. Förmodandet att det här inte enbart handlar om Augenmusik, har inspirerat till den tolkning som här framförs.

Stråkkvartett n:r 1, op.13. Kvartetten blev ofullbordad. Endast en första sats finns bevarad, komponerad i en tolvtonsteknik som påminner om Schönbergs.

Rondo ur §10. Enligt Oswalds plan över *Rondo* skulle den s.k. torndrömmen förekomma två gånger i romanen.

Ars fugæ novæ, Fuga a 3 voci, Interludium, Fuga a 3. Oswald skriver i dagboken den 15 mars 1946:

”arbetar på min ’ars fugæ’
med möda, och atonala ambitioner
vandrar in och ur ögonblicken
över oändligheter av tomhet
men i tomhet
gives ju intet fall...”

Våren 1946 började Oswald alltså arbeta på detta ofullbordade *Ars fugæ*-projekt som förmodligen var tänkt att innehålla fugor och kanon för olika besättningar. (Kanske hans privata svar på Bachs Musikalisches Opfer och Die Kunst der Fuge 200 år tidigare) Allt byggt på ett tematiskt material hämtat från temat i Sweelincks stora Chromatische Fantasie (som Oswald kallar Sweelincks monsterfuga) – en nedåtgående kromatisk skala där alla tolv toner presenteras. Ur denna skala arbetar han fram fyra teman, som i fragmentet för oboe, stråktrio och piano antagligen skulle sammanföras i en avslutande kvadruppelfuga.

Fugorna för piano solo ingår sannolikt, på grund av tematisk släktskap, i samma verkfamilj.

Rondo ur §18. Avsnittet är uppbyggt efter gyllene snittet d.v.s. en storhet delad så att den mindre delen förhåller sig till den större som den större till det hela. Oswald har angett förhållandet 89:144. Som 89:e ord, alltså i själva gyllene snittet, står ordet *naveln*. Efter *naveln* följer 144 ord. Hela detta avsnitt är sedan i sin tur infogat i ett större stycke, utarbetat efter samma princip. *Naveln* står alltid i skärningspunkten, gyllene snittet.

Unga flickors sånger för att dö. Utkast till dikten fanns i papperen och anteckningarna kring *Rondo*. Den trycktes första gången i Prisma 1950. Bo Nilsson använde brottstycken ur dikten i sitt verk *Brief an Gösta Oswald* (1958–59)

September 2006

Mats Persson