

SVENSKA TONSÄTTARE
EDUARD TUBIN
AV EINO TUBIN



Eduard Tubin

Eino Tubin

Tobias Lund

Eduard Tubin

ATLANTIS



KUNGL. MUSIKALISKA AKADEMIENS
SKRIFTSERIE NR 123

*Redaktionen för biografiserien Svenska Tonsättare:
Ständige Sekreteraren Tomas Löndahl, ordförande
Docent Thomas Anderberg
Musikskriftställare Göran Bergendal
Redaktör Tony Lundman
Redaktör Erik Wallrup*

Atlantis, Stockholm

© Eino Tubin 2011

© Tobias Lund 2011

© Bokförlaget Atlantis AB 2011

Omslagsbild: Utsikten från fönster i Handen

– Rudasjön i snöfall. Foto Eduard Tubin

Omslag och grafisk form: Christer Jonson

Tryckt och inbunden hos: WS Bookwell Oy, Borgå Finland 2011

ISBN: 978-91-7353-522-9

ISSN: 0374-5158

www.atlantisbok.se

Innehåll

7	<i>Kungl. Musikaliska Akademiens förord</i>
9	Preludium
13	Svinaherde med flöjt
27	Tonsättare och dirigent
39	Överdriven täthet av ljud
53	Ockupationer
65	Den dunkles danser
79	Sista åren i Estland
91	Att slippa ut ur en säck
107	Som etsade i kopparplåt
123	Ett land av sten
141	Tonsättaren vid 60
157	Att våga skratta och gråta
173	Eros som dödar
191	Tid att summera
209	Tubins tid kommer
217	APPENDIX: Tonsättarens röst
223	VERKFÖRTECKNING
233	OMNÄMNDA TUBINVERK
235	PERSONREGISTER

Huvudtexten har författats av Eino Tubin. De musikaliska analyserna av Eduard Tubins verk är skrivna av Tobias Lund. Dessa avsnitt markeras genom avvikande typsnitt.

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.

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 konserthus 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.

Den här boken skiljer sig från övriga utgåvor i serien genom att författaren är son till biografins huvudperson. Detta innebär både fördelar och nackdelar. Närheten till den porträtterade personen ger ökade insikter, samtidigt som risken för jäv inte kan uteslutas. För att undvika det senare har författaren vinnlagt sig om objektivitet i framställningen, och manus har noga granskats, så att skildringens karaktär överensstämmer med de redaktionella principer som gäller för den här serien. Verkurvalet har gjorts av redaktionsmedlemmen Thomas Anderberg och analyserna är författade av musikvetaren Tobias Lund.

Kungl. Musikaliska Akademien

EN GÅNG TOG MIN far Eduard Tubin med oss till en västernfilm som hette *De professionella*. Han gillade titeln och Burt Lancasters karismatiska rollfigurer. Filmen handlade om några professionella revolvermän, som sköt massor av banditer utan att förlora sin integritet.

Det är så Eduard Tubin ville se sig själv, som mannen som kunde sitt yrke och höll på sina ideal. Tubin visste vad han gjorde, han vägrade att ställa sig in eller ens att göra reklam för sina verk.

Det fanns andra yrkesmän att lära av. Han hade studerat Palestrina och Bach hos Heino Eller. Mot slutet av sitt liv blev han alltmer imponerad av Haydn och den subtila humor med vilken den gamle mästaren varierade sina teman. Av det tjugonde seklets tonsättare gillade han mest Stravinskij och Bartók men tyckte inte särskilt om Sjostakovitj, som några kritiker alltid ville jämföra honom med. På pianot hade han ett signerat foto av Prokofjev och på väggen en liten bild av Mozart.

En sann yrkesman måste kunna koppla av och göra något annat – för att ladda batterierna och låta hjärnan vila. Han hade många hobbies. Han byggde modellplan och intresserade sig för foto, smalfilm, matlagning, schack och konst. Han läste mycket, ofta på originalspråket. Han älskade att ströva i naturen, plocka svamp, prata med djur och mata fåglar. Han hade humor, var lugn och höjde aldrig rösten. Men som många ester hade han svårt att öppet visa sina känslor. Dem släppte han helst fram i musiken.

I Eduard Tubins liv och verk dyker två frågor upp som kan debatteras i evighet – Var han svensk eller estnisk tonsättare?; Skrev han »ren« musik, eller innehåller den dolda program?

Både svenskar och ester har tacklat frågan om nationalitet. Egentligen är den irrelevant. Musikskribenten Herbert Connor ger ett tilltalande tredje alternativ, *Eduard Tubin – est, svensk, kosmopolit*, i titeln på sin grundläggande artikel från 1978. Kan-
10 ske var båda länderna för små; de flesta royaltynkomsterna kom alltid från utlandet.

Vad Sverige kunde erbjuda, förutom det oeftergivliga kravet att vara ett fritt och rättvist land, var anställningen som arkivarbetare som tillät honom att ägna mycket tid åt sina verk. Med tiden blev Eduard och Erika Tubin så väl anpassade som det är möjligt för människor som måste byta land i vuxen ålder. De levde inte i en förgången värld eller isolerade sig bland landsmän. De engagerade sig i den svenska kulturen och politiken, läste tidningen varje dag och röstade i alla val. Eduard Tubin hade goda förbindelser med sina svenska kolleger, intresserade sig för deras verk och gick regelbundet på tonsättarföreningens möten. Han uppskattade djupt när han mot slutet av sitt liv fick ett par viktiga priser och valdes in i Kungl. Musikaliska Akademien. Faktiskt tillbringade han halva livet och två tredjedelar av sin skapande tid i Sverige. Det kan jämföras med Händel, som delade sin tid mellan Tyskland och England på samma sätt. Men Händel var förstås ingen flykting.

Förvisso vände Tubin inte ryggen till Estland. Han använde ofta estniska folkvisor, ibland på oväntade ställen i musiken. Vad han saknade mest var kontakt med de musiker som hade blivit kvar. Trots kritik från exilester vågade han besöka Sovjetestland 1961. För honom var det viktigt att återse gamla kolleger och att inspirera en yngre generation som hade isolerats bakom järnridån.

Det finns heller inget enkelt svar på frågan om program i hans musik. Tubins inställning ändrades över tiden. När han gick i skolan berättade han gärna historier kring musikstycken. Han kallade sin andra symfoni »den legendariska«. *Ballad på ett tema av Mart Saar*, skriven i andra världskrigets slutskede, kan jämföras med Chopins mest passionerade verk om den polska tragedin. Han tyckte om Musorgskijs *Tavlor på en utställning* och Respighis romerska triptyk och fångade själv Respighis fontäner på smalfilm. Han hade jobbat som filmmusiker och visste hur musik kan förstärka storyns emotionella effekt. Men kan man beskriva något bara genom musik?

I I

Med tiden reagerade han allt skarpare mot överentusiastiska landsmäns försök att hitta program i hans verk. Nu hävdade han konsekvent att det inte är möjligt att återge bilder, platser eller ens känslor med musik och att hela idén var en återvändsgränd. Hans egen musik var »kemiskt fri« från program.

Som med all stor konst är det konstnärens egna känslor, förhoppningar och besvikelser som ger verket liv och spänning. Men det är fel att tro att musiken löper parallellt med känslorna. Tubin arbetade metodiskt med vissa idéer och element under en tid, sedan vände han sig till andra. Det var därför han kunde skriva en lyrisk symfoni mitt under kriget och den gåtfulla åttonde symfonin när det mesta i hans liv hade vänt till det bättre. Man måste också komma ihåg att musik framkallar olika känslor hos olika människor och att inställningen till musik varierar mellan länderna. Om ester kan etikettera *Musik för stråkar* som ångestfylld, präglad av kritiken mot hans besök i Sovjet-estland, så ser andra den som lättbegriplig och melodisk, till och med senromantisk.

Faktiskt har ester och svenskar fått helt olika bilder av tonsätaren och människan Eduard Tubin. I Estland kände man väl

till hans tidigare verk. Han var en offentlig person och många ville tolka in öppna eller dolda budskap i allt han gjorde. I Sverige spelade man bara hans senaste orkesterverk och såg honom som stoisk och tillbakadragen. När intresset vaknade under hans sista år var han märkt av sjukdom.

Tubin diskuterade sina verk med Harri Kiisk, en musiker och publicist, som var en av hans närmaste vänner i Sverige. Kiisk har använt samtalen som underlag i artiklar och skivtexter. Herbert Connor, en flykting från Tyskland, intervjuade honom på djupet. Tubins tankar kommer också fram i radio- och tidningsintervjuer och i brevväxlingen med kolleger. Men man får inte ta allting bokstavligt. Eduard Tubin kunde konsten att utmana sin samtalspartner genom att plötsligt säga något oväntat.

Vad jag ångrar mest i mitt skrivande liv är att jag missade chansen att själv intervjua mina föräldrar. Nu har en mängd material publicerats, tack vare pianisten och musikologen Vardo Rumessen. Mycket har kommit fram som jag var alltför blyg att fråga om. Jag vill förena detta med vad jag kommer ihåg själv.

KÄLLOR OCH KOMMENTARER:

Herbert Connor: »Eduard Tubin – est, svensk, kosmopolit«, *Svensk Tidskrift för Musikforskning*, Stockholm, 1978 (i fortsättningen Connor). Översatt till engelska i *Yearbook* 2004. Det internationella Eduard Tubin-sällskapet ger ut årsböcker på estniska, ibland engelska och tyska. I fortsättningen kallas de *Aastaraamat*

respektive *Yearbook* och *Jahrbuch*, beroende på språk. Den signerade bilden av Prokofjev (från en konsertaffisch) fick unge Tubin under tonsättarens besök i Estland. Vardo Rumessen: »Vastuoluline Tubin« (Den motsägelsefulle Tubin), *Aastaraamat* 2008.

Svinaherde med flöjt

EDUARD TUBIN växte upp i en familj på landet där alla musicerade. 13

Torila, Kokora eller Kallaste? Dessa ortnamn har angivits som födelseort i olika biografier. Platserna överlappar varandra. Han föddes i torpet Pärsikivi i byn Torila som låg i samhället Kokora. Numera ligger platsen i staden Kallaste. Kallaste ligger i Tartu län i Estland, som på den tiden var en provins i Tsarryssland. Det enkla torpet föll ihop för länge sedan, och minnesstenen från 1990 står på gräsmattan till en betongvilla.

Eduard Tubin kom till världen den 18 juni 1905 som tredje och sista barn till Joosep Tubin och Sohvi (Sophie) Tehvan, som gifte sig 1887. Första barnet dog tidigt. Andra barnet Johannes blev folkskollärare och dog i tuberkulos 1912. Familjenamn infördes i Estland på 1800-talet och Tubin är ett av de ovanligare. Först stavades det Tubbin. Ordet är dialektalt, lånat från ryska och betyder knölpåk.

Torila ligger nära Peipussjön. Som många stora insjöar är den förrädisk. Stormar kan snabbt blåsa upp. På vintern fryser den. Många strandbor är fiskare, som vintertid borrar hål i isen för att fånga fisk. Kallaste hade blandad estnisk och rysk befolkning. Medan esterna var lutheraner var ryssarna gammaltroende från en ortodox sekt, som en gång hade fått fristad där. Deras små träkapell står kvar längs huvudgatan.

Pappa Joosep arbetade som fiskare och skräddare i Torila.

När Eduard var tre år flyttade familjen inåt landet till byn Naelavere, där Johannes hade blivit skollärare. Närmaste större ort var Alatskivi, där det låg ett ståtligt slott. Familjen hyrde halva skolhuset och flyttade in för att sköta jordbruket. Alla klasser läste i samma rum. När den enkla byskolan stängdes några år efter Johannes död, tog familjen Tubin över hela huset.

Man vet litet om föräldrarna. Joosep sägs ha varit en tålmodig och arbetsam man, vars enda tidsfördriv var musik. Båda tyckte om att sjunga, men ingen hade någon formell musikutbildning. Joosep gick på sångfester och spelade i byorkestern. Han hade i sin ungdom skickat in en egenhändigt skriven polka till tidningen *Eesti Postimees*, som bad om bidrag från läsarna. Sohvi var med i kyrkokören och sjöng folksånger när hon skötte hemmet. Musikintresset gick i arv. Äldste sonen Johannes spelade fiol och ledde byorkestern.

Eduard lärde sig tidigt att läsa och skriva och behövde bara gå ett år i storebrors skola. Redan tidigare hade han suttit med på lektionerna. Han fick börja på elementarskolan i Torila, som låg ett stenkast från hans födelsehus och numera är ålderdomshem. För en bilburen besökare ligger alla dessa platser – Naelavere, Alatskivi, Torila och Kallaste – bara några minuters väg ifrån varandra. Men för många av elementarskolans elever var avståndet så stora att de sov över i skolan och kom hem bara på veckoslut och helger. Eduard brukade vandra hem en gång i veckan. Söndag kväll turades papporna om att skjutsa tillbaka eleverna med deras matvaror för kommande vecka.

När Eduard Tubin såg tillbaka på sin barndom, tänkte han oftast på djuren. Han älskade fåglarna, ekorrharna, rävarna, katterna, hundarna, grisarna och framför allt hästarna, gårdens trofasta arbetskamrater. Han var med i allt arbete på gården.



Vid unga år började Eduard Tubin spela flöjt i den lilla Koosa-orkestern.
På grupp bilden står han bakom pappa Joosep med ventilbasunen.

På sommaren vallade han byns grisar. När hans bror blev sjuk och dog ärvde han en piccoloflöjt, en fiol och några noter. Pappa Joosep visade grunderna i notläsning. När Eduard var nio år gammal började han att spela flöjt i den lokala Koosa-orkestern, uppkallad efter en grannby. Hans far spelade trumpet, senare trombon och ibland också tuba. Eduards två farbröder spelade också i orkestern. Eduard Tubin berättar:

När jag var i svinaherdens ålder (från sjunde till trettonde levnadsåret), hade jag alltid den lilla flöjten med mig på »jobbet« och noter, alla möjliga noter – från dansvisor till violinkonserter – som jag fick låna av orkesterns fiolspelare. Grisarna bökade och herden spelade tekniska passager från Viotti, Rode och andra sådana mästare på sitt instrument därtill ...

När fingrarna växte, bytte Eduard piccolon mot en vanlig flöjt. Koosa-orkestern var ingen vanlig blåsorkester utan liknade mest en symfoniorkester i miniatyr. Den hade två förstavioliner, en andraviolin, viola, kontrabas, två klarinetter, två flöjter, två trumpeter och en tuba. Orkestern kunde spela reducerade arrangemang av uvertyrerna till *Zampa* och *Zigenarbaronen*, potpurrier från operor som *Oberon* samt naturligtvis också marscher och polkor och annan dansmusik. På fester och teaterföreställningar i Koosas klubbhus spelade man först för att skapa stämning och till sist till dansen, som varade till småtimmarna. Sedan fick far och son ta sig hem i natten. Ibland var orkestern också med på begravningar på Alatskivis kyrkogård.

När Eduard var 13 år gammal, sålde hans far en kalv på marknaden i Tartu för att köpa ett gammalt taffelpiano till honom. Självt kunde pappa Joosep bara klinka en enkel låt på pianot och

Eduard fick lära sig att spela på egen hand. Han följde noterna i en koralbok, som den balttyske prästen Punschel hade sammanställt. Snart blev han en eftersökt pianist, som ackompanjerade lokala och gästande fiolspelare. De spelade både populära småstycken och sonater av Händel, Corelli och Tartini.

Undervisningen i elementarskolan var på ryska, modersmål för många elever. Man bildade en strängensemble som spelade ryska låtar på balalaika, mandolin och domra, medan Eduard höll sig till sin flöjt. Skolkamrater minns att han satt vid ett öppet fönster och blåste flöjt när andra sparkade boll. En gång avbröt han en spelning därför att instrumenten var ostämna. Musikläraren trodde att han skojade och sade till Eduard att stämma dem själv. Alla blev förvånade när han lyckades. I fortsättningen fick han stämma alla skolans instrument. När han blev nyfiken på schackproblemen i en tidskrift lärde en lärare honom att spela schack. Han fortsatte att öva schack varje dag så länge han levde. I skolan tyckte han också om teckning, vilket lade grunden till hans konstintresse. Han läste mycket böcker, och skolkamrater kom ihåg honom som en bra historieberättare.

Eduard konfirmerades i Kodaveres kyrka i närheten. Han kunde busa. Tillsammans med några kamrater smög han sig in i kyrkan på kvällen, tände alla ljus och försökte att spela på orgeln. Men han överraskade också prästen genom att komma ihåg melodin till en sång som prästen hade berört. Han arrangerade den i stämmor och lärde i hemlighet ut den till de andra poj-karna. När prästen senare återkom till sången kunde poj-karna redan sjunga den i kör.

Familjen Tubin hade en poet som granne. Juhan Liiv var en av Estlands största, som skrev om naturen och folkets frihetssträvan. Unge Eduard såg hans begravningsståg och använde senare ett par av hans dikter i sina sånger.

Estland upplevde stora omvälvningar. Landet hade inte varit fritt sedan vikingatiden. Erövrare kom och gick: danskar, polacker, tyskar och svenskar. Svenskarna kommer helst ihåg slaget vid Narva år 1700. På andra monument står det 1704, det år då Peter den Store kom tillbaka och började erövra landet. Efter det stora nordiska kriget blev Estland en provins i det ryska tsarriket. Förvaltning, handel och de stora godsen stannade hos den tyska överklassen, som också dominerade konsterna och den högre utbildningen.

Det nationella uppvaknandet gick till på samma sätt som i Finland och Norge – ett sökande efter det egna ursprunget ledde till en strävan efter självständighet. Väckelsen började i mitten av 1800-talet när estniska intellektuella lade grunden till en egen, folklig kultur. Den byggde på den muntliga tradition som hade försummats i skuggan av städernas och slottens tyska finkultur. Den nya folkrörelsen intresserade sig för gamla sagor och traditioner, sång, musik och dans. Det finska nationaleposet *Kalevala* fick en motsvarighet i estniska *Kalevipoeg*, Kalevs son. De stora sångfesterna för körer, orkestrar och folkdansare från hela Estland blev en samlande symbol – och är det än idag. Eduard Tubin nämner själv den första nationella sångfesten 1869 som den estniska musikens startpunkt.

Näst den irländska lär den estniska skatten av folkvisor vara störst i världen. Insamlandet började vid förra sekelskiftet av lärare och studenter, som försökte fånga en utdöende tradition på fonografrullar och notark.

När Tubin grävde igenom det estniska folklörearkivet på jakt efter folkvisor till baletten *Kratt*, hittade han en låt som hans egen far hade skrivit ner. Ett tag hjälpte han folklörearkivet att skriva ner sånger från gamla fonografrullar, som hade spelats in av lokala skollärare. Det var ett svårt arbete. Vaxrullarna kunde



Det gamla skolhuset i byn Naelavere var Eduard Tubins barn-
domshem. Skolan bestod av ett enda klassrum, medan familjen
Tubin hyrde resten av huset. Plåttaket har kommit till senare.
Foto: Estniska Teater- och Musikmuseet, Tallinn.

inte spelas mer än 5–6 gånger innan ljudet försvann för alltid.

Det estniska kulturella och politiska uppvaknandet hade förstås sina bakslag. Det värsta kom efter 1905 års misslyckade revolution, då den ryske statsministern Stolypin hårdhänt försökte förryska Östersjöprovinserna. Några år fick man inte ens hålla tal på estniska.

20 När det första världskriget bröt ut, mobiliserades många ester till den ryska armén. Efter oktoberrevolutionen 1917 rasade fronten samman och ryssarna flydde, följda av tyska ockupationstrupper. Eduard Tubin kunde berätta om den ryska arméns reträtt över Peipussjöns is. Soldater krävde att få nattkvarter på gården och lade beslag på familjens häst. Marken var täckt av kastad ammunition, som pojkarna ivrigt plockade upp. En militörkester slängde alla sina instrument. Hästar som inte orkade sköts på stället. En gång siktade en retirerande soldat med sitt gevär på unge Eduard, som vandrade hem från skolan. Lyckligtvis slog en annan soldat undan geväret.

Under det korta uppehållet mellan utländska makter lyckades estniska politiker att förklara landet självständigt den 24 februari 1918. Tyskarna ockuperade Estland i knappt ett år innan de motvilligt fick dra sig tillbaka efter vapenvilan i världskriget samma höst. Sedan försökte ryska bolsjevikerna att ta över landet tillsammans med lokala sympatisörer. De möttes av ett växande organiserat motstånd. Mot alla odds lyckades en hopradsad estnisk armé, med stöd från Finland och en brittisk flotteskader, att slå tillbaka först bolsjevikerna och sedan en välbeväpnad tysk frikår, som föll Estland i ryggen. Det var ett fortsättningskrig med lätta vapen som blivit över efter det stora kriget. Frontlinjen följde ofta järnvägsnätet, där improviserade pansartåg svarade för rörlighet och eldkraft.

Alatskivi befriades i januari 1919.

Med freden i Tartu 1920 blev Republiken Estland en internationellt erkänd oberoende stat. De tyska baronernas slott och herrgårdar konfiskerades. Slottet i Alatskivi, där ett Tubin-museum öppnades sommaren 2011, hade inspirerats av Balmoral i Skottland och var en gång det dyraste slottsbygget i hela Estland. Nu blev byggnaden folkskola och alla traktens byskolor lades ner.

Självständigheten varade lite mer än 20 år. En liberal grundlag erbjöd kulturell autonomi till alla minoriteter. Men den nya konstitutionen var bräcklig och ledde till flera författningskriser. För att stoppa en högerradikal rörelse på 1930-talet införde Konstantin Päts direkt presidentstyre. »Tigandets tid« började, som de sista självständighetsåren kallas i den estniska historien. Ekonomiskt gjorde dock landet stora framsteg.

I början på 1900-talet var Tartu fortfarande Estlands kulturhuvudstad. Tartu är en av de äldsta nordiska lärdomsstäderna – Gustav II Adolf stadfäste universitetet år 1632. Vanemuineteatern med scener för opera och teater blev färdig 1906, sju år före den mer kända Estoniateatern i Tallinn. Sommaren 1920 öppnades Estlands första högre musikskolor samtidigt i Tartu och Tallinn.

Samma år kom femtonårige Eduard Tubin till Tartu för att läsa på lärarseminariet. Hans föräldrar tyckte att han skulle följa i sin framlidne brors fotspår och bli folkskollärare, ett gediget yrke i deras ögon. En fördel var att skolan var gratis. Han stannade lojalt till examen 1926. Betygen var medelmåttiga, men i pedagogik, psykologi, utbildningsmetodik, matematik, estniska, sång och musik fick han »bra«. När han senare ville ägna sitt liv åt musik blev hans mor besviken. Hon hade helst sett att han fortsatt som riktig skollärare.

Vanemuines orkester gav konserter två gånger i veckan under vintersäsongen och populära friluftskonserter på sommaren. Snart började Tubin att gå på friluftskonserterna. Här hörde

han för första gången en riktig symfoniorkester som spelade verk av tonsättare som Beethoven, Sibelius och Skrjabin.

2 2 Estland hakade rätt sent på den musikaliska utvecklingen i Europa. De stora sångfesterna och mängderna av körer och byorkestrar vittnar visserligen om ett brett intresse, och tidsskrifter och tidningsbilagor som behandlade musik hade stort inflytande. Men musiken sågs framför allt som underhållning med lättsmält, tyskinspirerad »Liedertafel« som förebild. Den seriösa klassiska musiken började spelas först kring sekelskiftet, när tonsättarna Aleksander Läte och Rudolf Tobias organiserade de första symfonikonserten i Tartu. När Vanemuineteatern byggdes växte orkestern snabbt i antal och hade som mest 50 medlemmar. Men redan på 1920-talet började den tappa musiker, som sökte bättre utkomst i Tallinn. På 1930-talet, när Tubin blev andredirigent på Vanemuine, hade den krympt till ursprungliga 18 medlemmar.

Den första generationen estniska tonsättare studerade i S:t Petersburg före revolutionen. De blev inympade med tidens ryska nyromantik. Den störste och mest tragiske av de tidiga tonsättarna var Rudolf Tobias, som flyttade till Tyskland i jakt på bättre möjligheter. Han hade skrivit det första symfoniska verket i Estland och fortsatte med stora, kraftfulla oratorier som inte kunde bli ordentligt framförda under hans livstid. Långt efter hans död orkestrerade Tubin flera av hans ofullbordade verk. Andra framträdande tonsättare var Artur Kapp, som skrev flera stora orkesterverk, Artur Lemba, som skrev operor och instrumentalverk i lyrisk stil, Cyrillus Kreek med körsånger och ett stort rekviem och Mart Saar, som baserade sina sånger och kamarmusikverk på folkvisor.

Heino Eller har en särskild plats i den estniska musikens historia. Han blev lärare och mentor inte bara till Tubin utan till

generationer av senare estniska tonsättare. Eduard Tubin hörde honom dirigera egna verk på Vanemuines friluftskonserter och tyckte att de var mycket intressanta. Då han råkade finna ett av Ellers pianopreludier tryckt i en tidskriftsbilaga blev han närmast chockad. Han skriver i ett brev till Ellers 80-årsjubileum:

Helt oväntat blåser det plötsligt en så mäktig vindil genom det lilla preludiet på ungefär 20 takter att man tappar andan. Bara en ilning, men med sådan styrka att den lever kvar någonstans inuti och stannar kvar där, även efter preludiets sorgsna slut. I varje fall har den stannat kvar hos mig ända till i dag. Redan innan jag blev Din elev, gav Du mig en lektion i hur stark musikens inre kraft kan vara och visade mig den stig som man måste vandra för att finna denna kraft och förstå hur den ska användas.

23

Seminariets musiklärare såg att Tubin hade talang som dirigent och anförtrorde honom ledningen av elevkören. Redan 1923 åkte han med kören till den stora sångfesten i Tallinn. Året därpå ledde han själv de samlade körerna från Savastvere och Koosa på en folkfest vid Alatskivis slott. Då var han bara 19 år gammal.

Efter några år i denna stimulerande miljö ville Tubin själv lära sig musik. Han hade skrivit några små kompositioner och fick ett violinstycke uppfört på en musikkväll på seminariet. Seminariets rektor tvivlade på att han skulle klara av två skolor samtidigt, men en lärare som hört violinstycket uppmuntrade honom. Tubin gjorde ett försiktigt val och skrev in sig i orgelklassen på Tartus högre musikskola, det var ju trots allt bra för en folkskollärare att kunna spela orgel. Sedan dröjde det inte länge förrän han var helt fångad av musiken.

När han började i orgelklassen gick han igenom ett solfège-

test hos Eller, som föreslog att han också skulle läsa musikteori och harmoni. Under jullovet harmoniserade han hundra psalmer. Eller fick en rejäl överraskning och placerade genast eleven i den mer avancerade klassen för harmonistudier.

2 4 Orgelstudierna slutade med en blindtarmsoperation. Läkaren förbjöd Tubin att trampa orgel. Han fick nytta av sina kunskaper efter lärarseminariet. Det fanns ingen terminsavgift på seminariet, men eleverna var skyldiga att arbeta i tre år som lärare. Efter examen valde Tubin att göra sin arbetsplikt i den lilla staden Nõo, bara en halvtimme med tåg från Tartu, så att han kunde fortsätta att studera musik. Han trivdes inte särskilt med att undervisa barn. Tubin hade ont om pengar och tjänade lite extra på söndagarna genom att spela orgel på gudstjänsterna. Han hade hjärtligt tråkigt i kyrkan och brukade säga att predikningarna botade honom från allt intresse för religion.

Tubin började förstås också att dirigera den lokala kören i Nõo. Snart fick han ett fint erbjudande att bli dirigent för Tartus manskör. Kören leddes av studiekamraten Alfred Karindi, som blev sjuk och rekommenderade Tubin som ersättare under en turné. Tubin fick sedan ta över kören, som han på kort tid utvecklade till en av Estlands bästa. De hann ge mer än hundra konserter innan han flydde till Sverige.

Efter sin examen från lärarseminariet återvände Eduard Tubin inte till gården i Naelavere som han hade gjort alla tidigare somrar. Hans föräldrar orkade inte fortsätta jordbruket och lämnade över till nya människor. Ett par år senare förlorade han sin far, som hade väckt hans musikintresse. Mor Sohvi bodde kvar som hyresgäst i det gamla skolhuset fram till andra världskriget, då hon flyttade till ett ålderdomshem i Tartu. Man vet fortfarande inte säkert var hon är begravd.

KÄLLOR OCH KOMMENTARER:

Grundläggande källor som används genomgående i boken är Vardo Rumessens album *Eduard Tubin and His Time*, SE&JS, Tallinn 2005 med kronologi på estniska och engelska samt Rumessens katalog *ETW – The Works of Eduard Tubin*, Gehrmans Musikförlag, Tallinn 2003. 1958 skrev Tubin en kort självbiografi, återgiven i *Rändavate vete ääres* (Vattnen vandrar), Ilmamaa, Tartu 2003, en samling av hans artiklar och föredrag. Rumessen har beskrivit Tubins ungdom i den estniska kulturtidskriften *TMK* nr 7 och 8/9, 2000, samt i *Yearbook* 2004 »At The Treshold of Genius«.

Artiklarna finns också i hans antologi *Lisandusi eesti muusikaloole* (Tillägg till estnisk musikhistoria), Estonian Classics, Tallinn 2010. Om transkribering från fonograf, intervju i *Teataja*, 24/10 1981. Tubin skriver själv om den estniska musikens historia i *Rändavate vete ääres*, på engelska i *Yearbook* 2004. Tobias, som avled i Berlin 1918, skrev 1896 uvertyren till *Julius Caesar*. Ett Tobias-museum ligger på Dagö. Brevet till Ellers 80-årsjubileum skrevs 1967 och finns på engelska i *Yearbook* 2004. Det tidiga violinstycke, som imponerade på en lärare, har inte bevarats.

Tonsättare och dirigent

EFTER EXAMEN tillbringade Eduard Tubin sommarlovet hos skolkamraten Eduard Oja i staden Elva. Oja ville också studera komposition, men saknade den teori som behövdes. Nu gick de igenom den harmonilära och kontrapunkt som Tubin redan lärt sig, så att de till hösten kunde börja i Heino Ellers kompositionsclass tillsammans.

Tubin har sagt att de levde ett »vilt ungarliv«, slängde allt på golvet och städade upp med kvast och skyffel en gång i veckan. Svartvita stumfilmer visades på söndagarna i ett klubbhus, där man hade satt upp duk och projektor. Oja var en bra violinist och de spelade tillsammans på biografen för att tjäna pengar. Repertoaren hittade de i särskilt utgivna noter med filmmusik. Programmet kunde bestå av en blandning av journalfilm, komedier och äventyrsserier som slutade mitt i en spännande scen, för att publiken skulle komma tillbaka nästa vecka. Det var tre föreställningar samma dag, och de spelade nio timmar i ett sträck, med bara korta pauser.

De andra eleverna i Ellers klass var Olav Roots och Karl Leichter. De blev alla nyckelfigurer i det estniska musiklivet: Oja som tonsättare, Roots som pianist och dirigent och Leichter som musikolog och lärare. En annan vän från denna tid var Alfred Karindi. Tubin hade träffat honom redan på lärarseminariet, och han låg nu något år före i sina musikstudier. Karindi och Tubin spelade ofta fyrhändiga pianoreduktioner av symfonisk musik – på den tiden det enda sättet att höra den musik

man önskade. De spelade sig igenom alla Beethovens symfonier, flera symfonier av Haydn och Mozart och Rimskij-Korsakovs *Sheherazade*.

På musikskolan träffade Tubin också sångeleven Linda Pirn, som han uppvaktade i flera år.

2 8 Hos Eller var alla studenter med samtidigt. Mycket tid ägnades åt kompositionsteknik, kontrapunkt och hur man ger flyt åt en musikalisk idé. Studenterna fick lära sig Bachs och Palestrinas teknik. Instrumentationen lärde sig Tubin på egen hand genom att studera Mahlers partitur. På lektionerna diskuterades ofta musik som hade hörts på någon konsert eller i radio.

Ellers professionalism passade Tubin bra:

Jag måste erkänna att det var det mest grundliga arbete, som jag någonsin gjort i mitt liv. Uppgifterna, som vi jobbade på, skulle i färdigt skick vara felfria, logiska, genomtänkta, putsade. Allt som var oklart, som flöt isär eller var segt på något sätt, skulle arbetas om ...

Inga svaga ställen släpptes igenom och eleverna fick suddas och skrivas nytt tills det blev hål i notpappret. Men Eller uppmunttrade också experiment. När studenterna jobbade med fullt intresse, hjälpte han alltid till. Ibland hände det att de inte kunde slutföra vad de börjat. Då sade han helt enkelt: »krutet tog slut«. Han ville aldrig tvinga en student att fortsätta, ifall denne innerst inne inte var övertygad om det han gjorde.

På hösten bröt ett akademiskt gräl ut mellan skolans direktör August Nieländer och Heino Eller. Enligt Tubin hade Eller kritiserat en violinlärare, som inte reagerade när en student spelade slarvigt. Den underliggande orsaken var att Nieländer ville titulera sig professor, vilket Eller inte ansåg att han förtjänade.

Studenterna tog Ellers parti. Tubin, Karindi och en studentska åkte till Tallinn för att uppvakta utbildningsministern Jaan Lattik, en känd författare och präst. De blev genast relegerade. Som protest slutade Eller att arbeta på skolan och tog emot eleverna hemma hos sig.

Nästa år organiserades skolan om och allt fortsatte som tidigare. Under tiden hade Tubin skrivit in sig i Artur Kapps kompositionsklass i Tallinn, där han visade upp sig en gång i månaden. Det var en formalitet för att slippa värnplikt. Eftersom Tubin var musikstudent skulle han ändå bli frikallad. Kapp visste att det var ett spel och gav till och med diplom till eleven. Det innebar att Tubin fick betyg från Estlands båda högre musikskolor. 29

Egentligen tog lektionerna med Eller aldrig slut, inte ens efter examen. Många år senare hade de fortfarande möten, varvid Eller hjälpte till där Tubin kört fast, gav goda råd och diskuterade detaljer. Träffarna slutade alltid i bakfickan på någon liten krog, där den förre eleven och läraren tog en sup och åt en schnitzel tillsammans.

Eduard Tubin var inget underbarn. Han visste vad hans elevarbeten var värda och brydde sig bara om några enstaka. Få blev uppförda och många tappades bort. Andra stoppades i lådor när han flyttade, och hittades på olika ställen först efter hans död.

Hans första bevarade kompositioner är några solosånger och pianominiatyror. Sångtexterna hämtade han oftast från estniska diktare som Ernst Enno. Första gången något av hans verk framfördes inför publik var troligen 1926, när *En grå sång* sjöngs på Vanemuine. Flera av de tidiga sångerna tillägnades Linda Pirn, men de enda som hon själv kunde uppföra offentligt var *Två sånger till dikter av Juban Liiv*.

Medan han arbetade som folkskollärare i Nõo började Tubin

komponera på allvar. Nu hade han mer erfarenhet och en solidare teoretisk grund. *Drengs sång på en glaciär* skrevs till ord av den danske författaren Johannes V. Jensen, som senare fick Nobelpriset. En av hans romaner i cykeln *Den Lange Rejse* hade kommit ut på estniska och gjort djupt intryck på den unge Tubin. Romanen förmedlar kärva stämningar från istiden och längtan efter fjärran länder. Tio år senare skrev Tubin in den danska texten i original och erbjöd sången till den kände danske musikförläggaren Wilhelm Hansen. Den refuserades, men Wilhelm Hansens dotter Lone kom tillbaka efter ett halvt sekel för att skriva generalkontrakt med Tubins arvingar för alla opublicerade verk.

Från samma tid härstammar också ett av hans mest populära stycken: *Herdens sång*, en kort och glad folkvisa i sofistikerat körarrangemang. Den uruppfördes av Tartus manskör under en konsert på Vanemuine med tonsättaren själv som dirigent. Den lekfulla texten har folkligt ursprung och handlar om en flicka som har klättrat upp i ett träd och tagit gökens ungar. Om hon ger tillbaka dem, så lovar göken att göra tre par skor: ett av trä, ett av ben och ett av sten – det sista paret för att gå i kyrkan. Några år senare fick *Herdens sång* pris för bästa körsång och blev det första av Tubins verk som trycktes.

Hans första pianoverk är väsensskilda, från den lilla pärlan *Två preludier* till den ofullbordade, överspända *Sonat nr 1*. Sonaten var Tubins första större komposition. Den var planerad i fyra satser, som skulle ta hela 45 minuter att spela. Redan innan den blev klar insåg tonsättaren att han siktat för högt och lämnade de tre sista satserna som skisser. Den första satsen, *Sonat-Allegro*, spelade han själv på en konsert 1928 tillägnad lärarseminariets 100-årsjubileum. Han såg det som ett färdigt verk och sålde det till den estniska musikfonden för publicering.

Sonat-allegro börjar med en enkelt bekräftande gest. Kraft och ljus i några få toner. När gesten återkommer vid satsens slut får den runda av det hela, men i inledningen följs den omedelbart av något som komplicerar: en melodi som vill upp och ut men som tyngs av täta intervall och dissonanser.

Satsen är uppbyggd kring ett ståtligt huvudtema och ett idylliskt sidotema. Men lika viktig är motsättningen mellan klarheten hos dur/moll-skalan och tätheten som uppstår när halvtonsbehandlingen närmar sig kromatik. Musiken är komponerad så att styrkeförhållandet mellan dessa två uttryck varierar, men inget av dem är någonsin långt borta. Ibland är halvtonerna besvärligt ifrågasättande, ibland ger de musiken en behaglig värme. På någon av höjdpunkterna dominerar de, medan de andra gånger drar sig tillbaka och bildar bakgrundsfärg till en melodi med romantisk karaktär.

Sonat-allegro är en stilig sats som fungerar bra som fristående stycke. De båda krafter som möts redan i de första takterna skapar en emotionell nyansrikedom och en dynamik som driver musiken mellan bråk, ömhet och visionära höjdpunkter.

31

Inte långt senare avslutade Eduard Tubin sitt första orkesterverk, *Estniska folkdanser*. Det var troligen avsett som scenmusik till en barnpjäs och är ett opretentiöst arrangemang av tre folkdanser. Hans diplomarbete var *Pianokvartett i ciss-moll*, som spelades på studenternas avslutningskonsert 1930. När de enda noterna försvann ur rockfickan under en körrepetition skrev han om hela kvartetten ur minnet, till kamraternas stora överraskning.

Den ensatsiga pianokvartetten i ciss-moll vittnar om en ambitiös ung tonsättare. Den börjar med en chaconne. Fyra gånger spelar pianot en långsam och allvarlig kedja av sex ackord,

över vilka stråkstämmorna trevande tar sig in i musiken. Under 1800- och 1900-talen användes den barocka chaconne-formens karakteristiska ostinato för att ge ett särskilt strängt fundament åt ett musikstycke. Exempel finns i Schuberts sång *Der Doppelgänger*, i sista satsen i Brahms fjärde symfoni och i Hindemiths balett *Nobilissima visione*. Med inledningen till sin pianokvartett ansluter sig studenten Tubin till en tradition av djupt seriös musik, där den stora förebilden var J.S. Bach.

Det är ett både händelserikt och noggrant format stycke som tar sin början på detta sätt. Ett ivrigt trängtande huvudtema och ett drömskt sidotema introduceras och bearbetas på ett sätt som bildar ett slags sonatform. Vid två av styckets kulminationer förenas de båda temana i extas.

Några gånger stannar musiken upp, och man tror nästan att en helt ny sats börjar, men så återkommer välkända motiv och skapar kontinuitet. När chaconnen kommer tillbaka markerar det början på sonatformens återtagningssdel.

Tre gånger tar något av instrumenten ensamt till orda i en lång, deklamatorisk fras. Heltonsskala och pentatonik gör att fraserna sticker ut från det annars rent romantiska tonspråket. De blir till kommentarer med en viss distans.

Det är definitivt inte tråkigt att lyssna på denna fantasifulla och stämningsmättade pianokvartett. Snarare händer det för mycket på de ungefär 15 minuter det tar att spela den. Att musik går från en allvarlig inledning via bearbetning och förening av kontrasterande teman till en sprudlande glad avslutning är inget att förvånas över från Beethoven och framåt. Men det är som att processen i det här fallet går lite för snabbt för att vara övertygande. Det skulle man kunna se som en indikation på att större former står för dörren till Tubins verk.



Heino Eller med sina kompositionselever på Tartu högre musikkola 1930: fr.v. Eduard Tubin och Olav Roots som båda flydde till Sverige 1944, läraren Eller, Karl Leichter och Alfred Karindi. Eduard Oja saknas på bilden.

Tubin fick sitt slutbetyg från Tartus högre musikskola i maj 1930. Nu kunde han säga upp sitt jobb som skollärare i Nõo, flytta till Tartu och börja på Vanemuineteatern som pianist på repetitioner och andredirigent på halvtid. Han framträdde för första gången som dirigent för Vanemuines symfoniorkester på en sommarkonsert i teaterns trädgård.

- 34 Vid samma tid skrev Tubin en av sina mest populära körsånger, *Längtan*, en kongenial summering av hans egen ungdom:

Vattnen vandrar,
på en bädd av lingonris
en vallgosse vid dem ensam vilar,
i sin näverlur han blåser.
Fram ur skogens sus hans låt,
knappt hörbar,
ständigt ljuder:
tag mig med du, tag mig med du,
sken som lockar i fjärran.

Vallgossen hade nu blivit yrkesmusiker. På julafton samma år gifte han sig med flickvännen från musikskolan Linda Pirn. Redan nästa år blev han dirigent på heltid.

Tubin hade aldrig fått någon dirigentutbildning och lärde sig tekniken genom att studera andra, särskilt förstås förstedirigenten Juhan Simm. Som de flesta estniska dirigenter hade han ju också lätt körer sedan unga år. Nu lärde han sig handgripligen vad en orkester behöver för att ge sitt bästa. Han hade lätt att få kontakt med musiker. Tubin brukade säga att han i varje fall teoretiskt kunde spela alla orkesterns instrument tack vare erfarenheten från Vanemuine. På repetitionerna av hans egna verk senare i Sverige kom orkestermedlemmar ofta fram i pauserna

för att diskutera någon passage eller tacka för de stimulerande solopartier som han brukade lägga in i sin musik.

På Vanemuine svarade han för framförandet av mer än 40 olika operor, operetter och baletter. Under en enda säsong presenterade teatern åtta nya operetter – en premiär varje månad! Dessutom dirigerade Tubin symfonikonsertser och sommarens friluftskonsertser, tog ensemblen på turnéer och skrev scenmusik till teaterstycken. Förutom manskören i Tartu ledde han Vanemuine teaterförenings blandade kör. Ett tag försökte han också att leda Estonia teaterförenings blandade kör i Tallinn. Det innebär att han fick tågpendla mellan de två städerna en gång i veckan. Tåget var långsamt och en hel dag gick förlorad. Snart märkte han att det var för ansträngande och sade upp engagemanget.

35

Juhan Simm hade studerat dirigering i Tyskland före första världskriget. Han fortsatte som förstedirigent på Vanemuine till 1940. I många år turades han och Tubin om som dirigenter, och de verkar ha haft ett bra och kamratligt samarbete. Första gången de arbetade ihop var med Kurt Zorlings operett *Flickan från Amerika*.

Mest spelade Vanemuine tyska och österrikiska operetter, men också seriösa operor. Genom åren betade Tubin av ett tvärsnitt av den klassiska operett- och operarepertoaren. Några av de mest kända verken var *Tolvskillingsoperan*, *La Bobéme*, *Cavalleria Rusticana* (På Sicilien), *Pajazzo*, *Läderlappen*, *La Traviata*, *Don Pasquale* och operetter av Oscar Straus.

Tubin dirigerade både den första operan med estniska ämnen, Eevald Aavs *Vikingarna* 1935 och den första baletten, sin egen *Kratt* 1943. Han ledde dessutom krävande oratorier som César Francks *Les Beatitudes*, Beethovens *Mässa i C-dur*, Brahms *Ein Deutsches Requiem* och Stravinskijs *Psalmsymfoni*.

Det var på modet att spela levande scenmusik till teaterpjäser,

som Griegs musik till Ibsens *Peer Gynt*. Själv fick Tubin beställning att skriva musik till Friedrich Schillers version av *Turandot*, Christian Dietrich Grabbes *Hannibal*, Eino Leinos *Simo Hurt*, Anton Hansen Tammsaares *1905* och till pjäser av de samtida estniska författarna Juhan Jaik och August Mälik. Några av noterna brann upp under kriget.

Tonsättaren fick släppa till en stor del av sin tid och kraft för att producera all denna omfattande scenmusik. Tubin gav dock en avslöjande kommentar när han besökte Estland efter kriget och inbjöds till Aleksander Steins *Oceanen* med scenmusik av Veljo Tormis. Tormis hade redan börjat be om ursäkt för någon långdragen passage, när Tubin avbröt honom: »Men det är ju så man skriver ...« – en replik yrkesmän emellan!

Orkestern var liten, operaensemblen liten och de ekonomiska resurserna begränsade, men alla ville göra sitt bästa, i ett tappert försök att visa att Vanemuine fortfarande kunde tävla med nationaloperan Estonia i Tallinn. Teatern bollade framför sig en allt större ekonomisk skuld, som den aldrig lyckades bli av med under självständighetstiden. 1932 fick Tubin sparken från Vanemuines styrelse, eftersom han överskridit budgeten. Orkestern var så liten att dirigenterna fick arrangera om allting för att spackla över hålen som uppstod när det fattades viktiga instrument. När orkestern blivit större igen under andra världskriget, spelades Léhars *Giuditta* en gång till, nu i originaluppsättning. Tubin blev själv förvånad över skillnaden. Orkesterklangen hade fått en helt annan lyster.

Ett stort bekymmer var att sångarna också lockades till Tallinn. Unga talanger utnyttjades hårt och fick ingen chans att utveckla sig. Innan balettmästaren Ida Urbel satte upp en balett var den lilla operakören tvungen att hoppa in i dansnumren. Samtidigt kunde kören vara engagerad i teaterns talpjäser. Opera-



Vid 100-årsjubileet 2005 avtäcktes en staty av Eduard Tubin framför Vanemuineteatern i Tartu, där han arbetade som dirigent i 14 år. Skulptören Aili Vahtrapuu vann en tävling med ett stort antal förslag. Efter avtäckningen satte tonsättaren Veljo Tormis en bukkett blåklint i Tubins hand. Foto: Eino Tubin.

sångare fick arbeta som teaterskådespelare och skådespelare som operaartister. Kostymerna lagades gång på gång tills bara trasor återstod.

Tubins fjorton slitsamma år på Vanemuineteatern firades på hans hundraårsdag i närvaro av Estlands president och statsminister, Tartus borgmästare och gäster från hela världen. En staty av dirigenten och en terrass med sittplatser och ljudanläggning avtäcktes på grässlånten framför teatern. Monumentet har blivit en populär uppehållsplats både för teaterbesökare och studenter.

KÄLLOR OCH KOMMENTARER:

Vardo Rumessens artiklar i *TMK* nr 7 och 8/9, 2000, *Yearbook* 2004 »At the Threshold of Genius« och antologin *Lisandusi eesti muusikaloolo*. Tubins brev till Eller 1967, i *Yearbook* 2004. Tubins självbiografi och minnen av Karindi i *Rändavate vete ääres*. Karindi hette Karafin tills han som många andra valde ett mer estnisk klingande efternamn. Enligt estnisk praxis används genomgående det nya efternamnet. De förlagsrättigheter som förvärvades av Wilhelm Hansen (Nordiska Musikförlaget) ägs nu av Gehrman's Musikförlag. Ernst Ennos ord till sången *Längtan* är i översättning av Ilmar Laaban. Tubin har senare använt samma ord i en helt annorlunda solosång. Odaterat manuskript av Tubin: »Vanemuise muusikalavastustest« (Om Vanemuines musikproduktioner), i *Rändavate vete ääres*. Musiken till *Hannibal* och 1905 spelades som sviter i estnisk radio 1944–45, men har inte uppförts sedan dess.

INSPELNINGAR:

Samtliga pianoverk är utgivna på BIS-CD-414/416 med Vardo Rumessen (*Sonata-allegro* 14'08"). Rumessen har dessutom spelat in alla pianopreludier på Finlandia CD 2564-66346-2. *Pianokvartetten* finns på BIS-CD-574 med Love Derwinger, piano, Urmas Vulp, violin, Viljar Kuusk, viola och Teet Järvi, cello (15'24") samt estniska ERP-1707 med Vardo Rumessen, piano, Lev Klytshkov, violin, Andrei Dogadin, viola och Sergey Tshernjadjev, cello (16'23").

Överdriven täthet av ljud

NÄR EDUARD TUBIN började som andredirigent på Vanemuine, var Tartu inte längre musikens och kulturens huvudstad. Tallinn erbjöd långt bättre möjligheter. När Vanemuines orkester hade krympt till 18 medlemmar gick det inte längre att spela större instrumentalverk i Tartu. Man fick anlita Estoniateaterns orkester i Tallinn, Estlands enda riktiga symfoniorkester. En efter en flyttade de kända pedagogerna och musikerna till huvudstaden. På sina kvällspromenader brukade Tubin och Eller klaga över att resurserna blivit så begränsade i Tartu.

Samtidigt fanns det två skolor i musiken. Medan Eller uppmuntrade sina studenter att hitta nya vägar, klamrade sig musikalivet i Tallinn fast vid ett nationalromantiskt ideal. Sedan 1925 var professor Juhan Aavik allsmäktig musikledare i Tallinn. Han var chef för konservatoriet, musikalisk ledare för Estoniateatern, körledare, ledare för de nationella sångfesterna, ordförande i flera musikstiftelser och samtidigt en produktiv tonsättare som skrev hyllmeter av musik. Hans musiksmak hade formats under studierna i S:t Petersburg och blev med tiden alltmer bakåtsträvande.

Eduard Tubin och de andra unga tonsättarna var inga radikaler. Men Tallinns musiketablissemang rynkade på näsan åt allt vad Eller och hans studenter skrev. Tartuskolan kallades för »fransk impressionism«, ett skällsord för allt fult och modernistiskt. Deras verk spelades sällan, tills en ny radioorkester ledd av

Olav Roots började göra sig gällande mot slutet av 1930-talet.

I 1930-talets Estland var det inte lätt att följa modernismens utveckling. Tubin skrev senare till Eller:

40 Utöver Ditt skapande hade jag även Skrjabin, Prokofjev, senare Stravinskij, Kódaly och i mindre grad också Hindemith att studera. Men Schönberg, Alban Berg, Webern, Sjostakovitj – de var nästan okända för oss. Och det var sällan man fick höra dem, kanske bara i radio.

Hans första orkesterverk efter examen var *Svit över estniska motiv*, som spelades på 25-årsjubiléet av Estoniateaterns grundande i Tallinn 1931. Det var också första gången som Tubin dirigerade en orkester i huvudstaden.

Stycket togs inte väl emot av de konservativa. Den inflytelserike kritikern professor Theodor Lemba, bror till tonsättaren Artur Lemba, menade att det inte gick an att »fulhet och klumpighet kan visas genom dissonanta kombinationer av ljud«. En balttysk kritiker, Otto Greiffenhagen, tyckte att sviten var »ett bisarrt försök att vara originell«. Trots det spelades sviten några gånger i 1930-talets Estland.

Tubin blev inte så lätt avskräckt, men han hade å andra sidan arbete upp över öronen. Två år senare skrev han *Tre stycken för violin och piano*. Verket i sin helhet fick faktiskt sin premiär i Frankrike, när Evald Turgan, violin, och Olav Roots, piano, spelade det på musikersällskapet i Paris. Det var första gången något av Tubins verk framfördes utomlands.

Hugo Schüts, försteviolinist på Estoniateatern, blev en av Tubins bästa vänner. Schüts hade bil, och de gjorde flera utflykter tillsammans. En morgon besökte de ett zigenarläger utanför Tartu, där Tubin imponerades av gästfriheten och de vän-

liga människorna. Tillsammans med hustrun Linda åkte de till Tubins mor i Naelavere och stannade en hel månad. De framträdde på Alatskivi slott för lokalbefolkningen och överraskade en av Tubins barndomsvänner på hans bröllop genom att smyga in och spela Schuberts *Ave Maria* på kyrkoorgeln.

Sonen Rein föddes den 2 december 1932. Nästa sommar åkte den unga familjen till Lindas föräldrar och släktingar i hennes hemstad Laeva. Men arbetsbördan och olika intressen drev snart paret isär, och någon gång kring 1936–1937 gick de skilda vägar. Linda blev en känd teaterskådespelare och behöll Tubin som efternamn i sin karriär, först i Tartu och sedan i Tallinn. Av någon anledning ville de hålla skenet uppe att de bodde ihop, i varje fall tills Linda flyttade till Tallinn. Äktenskapet upplöstes formellt inte förrän 1941, när Eduard Tubin ville gifta om sig. Linda levde då redan ihop med sin livskamrat, skådespelaren Voldemar Alev. Diskret som alltid, talade Tubin aldrig om sin första fru och varför de skildes när sonen fortfarande var liten. Rein bodde mest hos sin mors släktingar, tills Linda övertalade Eduard och Erika Tubin att ta med honom till Sverige.

Familjen, senare den ensamme tonsättaren, hyrde små lägenheter i enkla träkåkar i Tartu och flyttade flera gånger. De flesta av husen står faktiskt kvar, men ser inte mycket ut för eftervärlden. Inga foton av familjeliv eller inredning har bevarats. Först 1940 tog Eduard Tubin steget upp till en modern lägenhet på andra våningen i ett funktionalistiskt tvåvåningshus. Han stannade där till flykten. Han komponerade flera av sina större verk i huset på Hermannsgatan, som nu har en minnestavla.

I maj 1932 reste Eduard Tubin på studieresa till Wien. Det var hans första utlandsresa. Eftersom han var för grön för ett resestipendium, satsade han egna sparpengar för att besöka den tionde ISCM-festivalen. The International Society for Contem-

porary Music hade grundats tio år tidigare och hade som sin viktigaste uppgift att ordna årliga världsmusikdagar.

42 I brev till Heino Eller skriver han att han bodde mitt i stan, vandrade omkring, smakade på ölet, rökte goda cigaretter och tittade på folk och trafik. Han såg *På Sicilien*, *Pajazzo* och *Tannhäuser* på operan och lyssnade på en tusenhövdad orkester som spelade Straussvalser. Att döma av Tubins brev, gjorde det ljuva livet och operans föreställningar starkare intryck än verken på den samtida musikfestivalen.

Arbetet som körledare ledde till fler utlandsresor. 1935 dirigerade han Tartus manskör i en konsert på konservatoriet i Riga. Programmet innehöll finska och estniska sånger, bland annat Tubins populära *Herdens sång*. Publiken blev så entusiastisk att den krävde inte bara en utan två repriser. Samma år tog han Estoniateaterns blandade kör till Viborg i Finland. På sommaren ägde en ryktbar sångtävling rum på biografen Grand Marina i huvudstaden mellan landets två ledande manskörer. Tubin med sin manskör från Tartu förlorade hedersamt till den legendariske körledaren Gustav Ernesaks och hans manskör från Tallinn. 1937 åkte Tubin med Tartukören på dess längsta utlandsresa, till Warszawa och Krakow i Polen. Utanför Krakow besökte kören den historiska saltgruvan Wieliczka och sjöng i den enorma kyrksalen 100 meter under jord. *Herdens sång* var återigen ett av slagnumren.

Tubin behövde flera år och många seanser med Eller för att bli färdig med *Symfoni nr 1*, som bär slutdatumet 11 maj 1934. Att arbetet gick så långsamt berodde inte minst på Tubins stora arbetsbörda. På morgonen ledde han orkester- och körrepetitioner, på kvällarna konserter eller operaföreställningar. Som bäst hade han 3–4 timmar fria på eftermiddagen. Bara tre estniska symfonier hade skrivits förut, två av Artur Lemba och en av



Konsertermästaren på Estoniaoperan Hugo Schüts (mitten) körde sommaren 1932 Eduard Tubin med hustru Linda till Alatskivi, där de gav konsert på slottet. Bilden är från Alatskivis kyrkogård med ett minnesmärke för de stupade i frihetskriget.

Artur Kapp. Eller ville också själv skriva en symfoni, men blev färdig först två år efter sin elev.

44 Symfonin uruppfördes på nationaldagen 1936 i Estonias konsertsal med Olav Roots som dirigent. Mottagandet var blandat. Några kritiker tyckte att symfonin var alltför kompakt och komplicerad samt gav ett monotont och tröttande intryck; det blev en »överdriven täthet av ljud«. Andra, som Tubins studiekamrater Leichter och Roots, berömde det goda hantverket.

Symfoni nr 1 är skriven i tre satser som har mycket gemensamt.

I alla satserna når musiken ofta och snabbt hög intensitet.

Händelsetätheten är stor, och i regel pågår minst två rörelser samtidigt. Stilen är melodisk, men ofta tycks den viktigaste melodin vara den som uppstår genom en spänningsfylld stämväv. Den melodiska användningen av basinstrumenten bidrar till ett brett klangligt spektrum.

Då och då öppnar sig orkestern och släpper fram ett längre solo. En ensam fiol i högt läge återkommer i alla satserna.

Symfonin framstår mindre som tre konstverk på rad än som en koloss som man får se från tre håll.

Första satsen (Adagio – Allegro feroce) är med sin långsamma inledning och sitt allegro i sonatform släkt med många förstasatser i den klassiska och romantiska symfonirepertoaren. Också huvudtemat pekar åt det hållet – gestiken påminner om Brahms. Men när denna lyriska melodi presenteras får den snart kämpa för att göra sig hörd i en tät orkestersats där de andra stämmorna står för drivet. Detta är Brahms medsliten av vårfloden. Satsens pastorala sidotema (Meno mosso) har ett ackompanjemang som kan föra tankarna till jazzig visp på trumma. Mot slutet av satsen, efter en kort genomföringsdel, utvecklar solofiolens sidotemat till en expansiv kantilena. Slutet är kraftfullt och överrumplande.

I mellansatsen (Allegretto moderato) finns, liksom i den

föregående satsen, kraftiga stegringar och mäktiga hög-platåer. Samtidigt vilar det nu något elegant över det hela. Något slags ljus och lätthet trots allt. Rent konkret hittar man detta i sådant som användningen av ljusa register och i en ofta återkommande punkterad rytm. Och i att det starka så snabbt och smidigt går över i graciösa solon. Redan i första satsen fanns det utrymme för en del sväng, och det finns det mer av här. Solofiolen återkommer flera gånger och avslutar det hela, pianopianissimo.

45

Symfonins sista sats är långsam, »sostenuto assai quasi largo e poco maestoso«. Öppningens krypande flerstämmighet påminner om början på första satsen, och snart är intensiteten i denna finalsats uppe på samma nivå som i de föregående satserna.

Att Tubin kunde bygga stegringar där riktningen är klar från början men där det ändå händer så mycket på vägen att intresset hålls uppe, det står klart redan i denna första symfoni. I sista satsen finns dessutom exempel på lika skickligt konstruerad avspänning. Inför symfonins sista fiolsolo skruvas intensiteten ned, bland annat via ett harpackord som transformerar scenen. Tubin låter ingenting vara enbart en transportsträcka mellan formmässiga anhalter.

Fram till sommaren 1937, då han började på nästa symfoni, skrev Tubin några mindre saker, en eller två om året. Texten till balladen *Ylermi* är skriven av den finske diktaren Eino Leino. Sången är ett dramatiskt bravurnummer om riddaren som vägrar att böja sitt huvud inför Gud, även när allt faller sönder omkring honom. Sången tillägnades barytonen Arno Niitof, som också svarade för premiären i Estonias konsertsal.

1936 ägnade Tubin mycket tid åt *Sonat för violin och piano nr 1*, som uruppfördes av Turgan och Roots på Tartu universitet samma

år. Nästa år skrev han den lilla *Caprice nr 1* för dem. Sedan Tubin reviderat båda styckena i Sverige hör de till hans mest spelade violinverk.

46

De tre satserna i *Sonat för violin och piano nr 1* går över i varandra utan uppehåll. Tubin behandlar dem också som en helhet genom att låta det innerliga tema som inleder första satsen återkomma och bearbetas genom hela sonaten. Framför allt gäller det det lilla men tydliga motiv som inleder temat. En halvton upp, en halvton ned, i punkterad rytm. Dessa tre toner skulle man kunna kalla sonatens motto, eller *idée fixe* som man brukar säga i samband med Berlioz *Symphonie fantastique*.

Mottots förvandlingar gör sonaten till en process. Genom de tre satserna får mottot möta andra karaktärer, som till exempel det omfångsrika andratemat i första satsen. Mottot fördystras efter mötet och drar med sig andratemat ned i den stämningen. Vid övergången till nästa sats ljuder mottot gång på gång utan tecken på att falla till ro. I den kontrasterande mittendelen av den annars hemligt småspringande andra satsen, som är ett slags scherzo med karaktär av expressionistisk ballett, genomgår mottot och dess tema en kort inre kamp som förebådar sista satsen.

I den breda slutsatsen förändras mottot igen. Efter ett närmast extatiskt parti följer ett andningshål av mild sångbarhet, där mottot vänds upp och ned, innan patoset byggs upp mot sonatens förtvivlade höjdpunkt. På toppen sjungs mottot och hela temat från början av första satsen för full hals. Fiolen spelar melodin i oktaver i högt läge och pianostämman kliver omkring med stora, upprörda ackord. Satsen, och hela sonaten, slutar snart därefter när mottots lilla sekund med kraft vrängs ut till en stor sekund och moll förvandlas till jublande dur.

Man kan uppfatta att violinsonaten anknyter till traditionen att forma instrumentalmusik till ett själsdrama, ett slags abstrakt programmusik. Något liknande kunde man finna redan i Tubins pianokvartett. Men om processen från mörker till ljus i det fallet inte riktigt övertygade, så gör, paradoxalt nog, den forcerade karaktären hos violinsonatens dur-slut denna gång psykologin mer trovärdig. Sonaten slutar i glädje, men det är en ansträngd glädje.

47

I den reviderade versionen av sonaten (1968–1969) är några avsnitt kortare än i ursprungsversionen, och pianosatsen är mindre tät. På det stora hela är formen oförändrad. En viktig skillnad är sonatens slut, som i den bearbetade versionen slutar »animato e agitato« medan ursprungsversionen slutar »maestoso«.

På en enda vecka i januari 1937 skapade Tubin *Toccata*, ett starkt rytmiskt orkesterverk med flera intressanta solon. Den tar knappt 6 minuter men lämnar publiken andlös – en symfoni eller pianokonsert i miniatyr om man så vill. Det korta och intensiva stycket skrevs för en konsert på Heino Ellers 50-årsdag. Det var en passande present till Eller, som brukade säga: »Inget tomt prat, säg med en gång vad du vill.« Enligt Connor påminner stycket om Stravinskijs Petrusjka-svit med sin motoriska rytm och pianots hamrande ackord. *Toccata* har spelats över hela världen, men inte särskilt ofta. Anledningen är nog praktisk. Den är kort men samtidigt krävande och därför svår att passa in i ett vanligt konsertprogram.

Någon gång i mitten på 1930-talet var det återigen nära att en kula hade satt punkt för tonsättarens karriär. Tubin var stolt över sin skjutskicklighet och hade skaffat ett halvautomatiskt salongsgevär av märket Monte Christo med magasin för tio patroner. Det höll på att sluta illa när en god vän provsköt vap-

net. När han slutat glömde han kvar ett skott i geväret. Han tryckte av och kulan missade Tubin med en hårsån.

Sommaren 1937 följde Eduard Tubin med arbetskamraterna från Vanemuine på en lång gemensam semester i Toila på Estlands nordkust. Landskapet är mycket varierande med en stor slottspark och branta klippor ner till havet. Oru slott var byggt av en rysk magnat och hade nyligen renoverats som sommarresidens åt den estniska presidenten. Tubin blev bekant med en officer och fick besöka den påkostade byggnaden, som sprängdes i luften i andra världskriget. Han spelade schack och plockepinn med arbetskamraterna och köpte böckling av fiskarna. Han skissade på ett schackspel, där de vita pjäserna föreställde gamla estniska krigare och de svarta pjäserna deras historiska fiender, tyska korsriddare. En konstnärsvän utförde sedan pjäserna i mässing.

I denna romantiska miljö började Tubin på sin *Symfoni nr 2, Den legendariska*, det enda verk där han själv lade till en programmatisk titel. Men vilka legender syftar titeln på? Har de samband med riddarna i schackspelet? I en tidningsintervju samma höst säger han själv att symfonin behandlar »heroiska legender«, medan han i ett brev till Erika Saarik skriver att han inspirerades av havet och vågorna. Det låg i tiden att vurma för hjältar och fornstora dagar. Men Tubins vän och diskussionspartner Harri Kiisk skriver att undertiteln ...

... har föranlett olika tolkningar vilka ibland har gått för långt. Något konkret program från tonsättarens sida existerar nämligen inte. Med »Den legendariska« har han givit en nyckel till verkets allmänna karaktär.

Symfonin fullbordades senare på hösten och uppfördes året därpå av radioorkestern i Tallinn med Olav Roots som dirigent.



Tartu manskör – en av Estlands bästa – reste i februari 1937 på turné till Polen. På bilden är kören uppställd i Warszawa framför Poniatowskistatyn. Körledaren Tubin står till höger om hedersgästen med hatten.

Inte heller nu blev kritikerna nöjda. Teodor Lemba gnällde återigen att symfonin: »... lider av kompaktitet eller täthet av ljud tillsammans med en onödig tendens att använda disharmonier.« Trots det spelades den i Estland nästan varje år fram till 1944. Det var ingen dålig framgång för en ung tonsättare.

- 50 Det är inte konstigt att *Symfoni nr 2* har tolkats som programmusik och att sådana tolkningar har kritiserats. Att i anknytning till dramatiska eller berättande genrer som opera och symfonisk dikt hitta motiv och temata som går att betrakta som symfonins huvudroller är inte så svårt. Däremot är det svårare att på detaljnivå översätta musiken till ett verbalt program.
- I stora delar av första satsen (*Legendaire*) rör sig musiken på ett sätt som kan knyts till Tubins uttalande om havet och vågor. Små vågor rör sig ovanpå större dyningar, och tre dyningskulminationer som följer tätt på varandra i satsens början antyder att det är något mycket stort som rör sig nere i djupet.
- Mot bakgrund av denna monumentalmålning vaknar något smått, aktivt och otrevligt i pukor och gnisslande stråkar. Här finns ett släktskap med den gruffiga musik som Wagner knyter till rövaren och kapitalisten Alberich i *Nibelungens ring*. Efter en stegring följer en kantig marsch där pukorna, som så ofta hos Tubin, spelar en framträdande roll.
- Plötsligt, i ett ögonblick när satsen låter särskilt mycket som en symfonisk dikt eller till och med som filmmusik, öppnar flöjter och harpa en glänta i det rådande mörkret. En ljus melodi i två trumpeter kliver fram. Associerade man till Alberich tidigare så är det nu lätt att föreställa sig en Siegfried-gestalt här, trots att melodin snarare låter Sibelius än Wagner.
- Marschen och trumpettemat framstår som satsens antagonister. Det uppstår stor spänning runt dem, men någon avgörande sammandrabbning sker inte än. Fortsättning måste följa.

Andra satsen (Sostenuto assai, grave e funebre) ger en luguber stämning åt symfonin. Om det låg något stilligt över marschen i första satsen så är den marsch man nu får höra mest skrämmande. Som Per-Anders Hellqvist påpekat i en recension i *Stockholms-Tidningen* den 25 januari 1984 är det ostinato med vilket pukorna inleder satsen avlett från den medeltida *Dies irae*-melodin. Efter en kulmination som inte skänker någon känsla av förlösning skruvas basgången sekvensmässigt nedåt, som om marken under harmoniken långsamt gav vika. Som om hela begravningsföljet sjönk ned genom jorden. Satsen dör ut i mörker utan att antagonisterna från första satsen fått mötas.

51

Redan de första takterna av sats tre – *Tempestoso, ma non troppo allegro* (quasi *toccata*) – antyder att detta kommer att bli den största och tyngsta satsen. En fanfar med så stor gravitation att den sjunker ihop i stället för att lyfta följs av ett mörkt ostinato med tydlig framåtriktning. Här kommer saker att ske.

Satsen innehåller våldsamma stegringar, där marschen och de heroiska trumpeterna nu möts gång på gång. I bakgrunden brusar vågorna igen.

I andra halvan av satsen finns en *chaconne* som spelas på ett ensamt piano och påminner om den i pianokvartetten. Här öppnar den för ett stort och efter hand passionerat fiolsolo. Marschen kommer tillbaka ännu en gång, men på slutet avlöses den ganska oförmedlat av ljusa och milda stråktioner, som också inledde hela verket.

Symfoni nr 2 knyter an till den arketypiska berättelsen om kamp mellan ljus och mörker. Men avslutningens plötsliga övergång till ljus gör att slutet får karaktär av formell avrundning snarare än av ett mål som nåtts genom kamp. Om symfonin berättar en historia så gör den det inte på något enkelt och entydigt sätt. Det gör den fascinerande.

Till fascinationen bidrar också att kompositionen är på en gång tät och klar. Liksom i *Symfoni nr 1* är formen cyklisk. Här finns motiviska och tematiska släktskap mellan olika delar av verket, och satserna är dessutom skrivna så att de tydligt leder över till varandra. Orkesterbilden är rik och varierad, med stämmor som är självständiga utan att täcka varandra. Ett karaktärsdrag är också att musiken så ofta ger intryck av att rymma något som går utöver det man för tillfället får höra. Som när en liten dissonans antyder att något måste växa fram eller när avbrutna motiv med mycket kraft pekar mot något stort som kommer att uppstå när de förenas.

KÄLLOR OCH KOMMENTARER:

Tubin: »Letter from a Student«, 1967, *Yearbook* 2004. Den nya radioorkester som Roots dirigerade utvecklades efter kriget till ERSO, Estniska Radions Symfoniorkester, som nu kallas Estlands Nationella Symfoniorkester. Minnen av Hugo Schüts i *Rändavate vete ääres*. Tubin hade ingen kontakt med Linda Tubin efter kriget. Först 1968 kunde hon besöka sonen Rein i Sverige och hälsade då också på i Handen. Brevet till Heino Eller från Wien och till Elfriede Erika Saarik (om havet och vågorna) finns i Eduard Tubin: *Kirjad I* (Brev del 1), Tubin-sällskapet och Kirjastus Koolibri, Tallinn 2006. Tubin berättar om vådaskottet i ett bandat samtal med Rumessen 11/6 1981. I *Yearbook* 2007 skriver Maris Männik-Kirme ang. den tidiga kritiken mot Tubin att det nu är omöjligt att bedöma hur mycket av »den överdrivna tätheten« som berodde på framförandets kvalitet. Intervju med Tubin i *Postimees*, 19/11 1937 om Symfoni nr 2. Harri Kiiskis text till BIS-CD-304.

INSPELNINGAR:

Svit över estniska motiv återstår att spela in. Samtliga violiner är utgivna på BIS-CD-541/542 med Arvo Leibur, violin och Vardo Rumessen, piano. *Caprice nr 1* finns dessutom på Eres CD-08 med Urmas Vulp, violin och Rumessen, piano (4'23") samt estniska ERP 3009 med Sigrid Kuulmann, violin och Marko Martin, piano (3'55"). *Symfoni nr 1* finns på BIS-CD-351 med Sveriges Radios S.O., dir. Neeme Järvi (28'41") samt ALBA ABCD-163 med ERSO, dir. Arvo Volmer (34'29"). *Symfoni nr 2* finns på BIS-CD-304 (31'45") och ALBA ABCD-141 (30'57") med samma orkestrar och dirigenter. BIS har dessutom givit ut samtliga symfonier som BIS-CD-1402/1404. *Toccata* finns på BIS-CD-227 (5'38") med Göteborgs S.O., dir. Neeme Järvi, även på BIS-CD-1402/1404 och BIS-CD-1496/1498 »Five Nordic Masters«.

ITOILA TÄNKTE TUBIN inte bara på forntiden. Sommaren 1936 var den sista tillsammans med Linda. På en turné med Vanemuine gick han fram till en ung balettdansös, låtsades vara klumpig och bad henne att sy i en knapp. Det var början på en flerårig, hemlig uppvaktning och ett långt äktenskap.

Hon hette Elfriede Erika Elena Saarik.

Hon föddes som enda barn till Mihkel och Liina Saarik den 22 maj 1916 i Kazakstan, några dagsresor från den närmaste staden Karkaralinsk som nu heter Quarqaraly. Hennes far Mihkel var ingenjör, född på ön Muhu. Släktingar på ön visar fortfarande stolt fram bleknade foton av unga »Frida« och hennes föräldrar.

Mihkel Saarik arbetade i Riga och gifte sig med lettiskan Liina. Han erbjöds ett intressant arbete i fjärran Sibirien och åkte för att bygga en kvarn i vildmarken. Under första världskriget arbetade österrikiska krigsfångar på kvarnen. De hade ingen vakt, eftersom man inte kunde fly någonstans. För lilla Erika tillverkade de en julgran av taggtråd och gav henne ett silverhjärta med inskriptionen »från en svår tid«. När de röda kom efter inbördeskriget hotades Mihkel av avrättning som kapitalist och utsugare, men räddades av sina arbetare, som vädjade för honom. Till sist sattes hela familjen på ett godståg och gjorde en av dessa ändlösa resor som beskrivs i Pasternaks *Doktor Zhivago*. Erika brukade berätta att de tände elden med värdelösa Kerenskirubel när de skulle koka te. Familjen kom helt utblottad till

Estland, där Mihkel blev chef för det torveldade kraftverket Ulila väster om Tartu. Eftersom flickan inte kunde estniska, skickades hon till Tyska Skolan i stan där hon stannade till studenten.

54 Tydligt växte hon upp i fri anda långt ifrån någon föräldra-kontroll. Hon gick på balettskola och enrollerades i Ida Urbels nya balett på Vanemuine.

Romansen började sommaren 1937. Eduard Tubin skrev ömma brev från Toila, först lite formellt i ni-form, men snart som »din fästman«. På hösten tillägnade han henne sin *Valse Triste*, en intressant pendang till Sibelius bekanta stycke, som hon så småningom dansade till på scenen.

I februari 1938 åkte Eduard Tubin på tre veckor till Budapest. Han hade fått arvoden för några verk som skulle tryckas och sparade dem som reskassa. Det har lite lättvindigt sagts att han »studerade« hos Zoltán Kodály och Béla Bartók. Visserligen träffade han båda tonsättarna, men ganska kort. När han mötte Kodály hade han tagit med sig noterna till sina båda symfonier och visade upp dem för den store tonsättaren. Kodály bläddrade, nickade bifall och tillade att det var bra att använda folkvisor i musiken. Deras andra möte inföll på hans sista dag i Budapest.

Han gick på flera konserter och operaföreställningar. Vid uppförandet av Bartóks *Musik för stråkar, slagverk, piano och celesta* blev han fascinerad av stråksektionens jämna ljud, om den nu berodde på orkesterns tradition eller var dirigenten Ernst von Dohnányis förtjänst. Erich Kleiber dirigerade Beethoven och imponerade med sin stränga disciplin. Den franske pianisten Alfred Cortot gav en oförglömlig Chopin-afton. På operascenen såg han *Lobengrin*, *Mästersångarna i Nürnberg*, *Salome*, Monteverdis *Orfeus* och Respighis sista opera *La Fiamma*. Tubin

var mycket kritisk mot hur Wagner framfördes. Sångarna gestikulerade, men det fanns ingen rörelse på scenen. Han gav sig också tid att besöka krogarna och lyssna på romerkapellen. Många romer var fantastiska musiker, sade Tubin senare, men i Ungern var de andra klassens medborgare som aldrig fick spela i en riktig orkester.

Han gjorde också annat som turister brukar göra: han besökte det berömda badhuset Gellert, köpte mat och vin från automater och fick ögonkontakt med en sympatisk tiger i djurparken. På konstmuseet såg han målningar av Raphael, Tizian, Rubens och Goya. 55

När han på hemvägen gjorde uppehåll i Wien, lyssnade han på Beethovens *Missa Solemnis* i Stefansdomen. Det var en av hans livs största musikupplevelser. En annan var pianoaftonen med Sergei Rachmaninov i den gyllene salen på *Musikverein*, där publiken fortsatte att applådera efter extranumren och vägrade att gå ut. Till sist fick man släcka ljuset.

Tubin hade nu ont om pengar och tyckte att allt var dyrt i Wien. Men det var också en spänd tid med otäck stämning. Tubin fick en känsla av att någon följde efter honom på gatan. Det första han hörde när han slog på radion vid hemkomsten var nazisternas vrål: »Ein Reich, ein Volk, ein Führer!« Österrike hade slukats av Nazityskland. Samtal om en turné med Tartus manskör rann ut i sanden.

Inspirerad av Kodály's råd att använda mer folkmusik skrev Tubin direkt efter återkomsten till Estland *Estnisk Danssvit*. Sviten består av tre danser. Dans på korsade pinnar härstammar från Ösel. Andra satsen är en Lång Anglaise från norra Estland med en långsam och en livlig del. Den tredje satsen, Dans från Setumaa, kommer från den sydöstra gränstrakten med en egenartad, färgstark folkkultur och består av tre livliga låtar.

Estnisk danssvit ger intryck av att vara skriven för underhållningens och trivselns skull. Enkla dansmelodier i fyrtaktsperioder introduceras och varieras på ett lättöverskådligt sätt. Sviten innehåller förstas tematiska kontraster och genomföringspartier med viss dramatisk nerv – att helt utelämna sådant skulle förmodligen gå emot Tubins uppfattning om musiken som konstform – men ingenstans får man intryck av någon allvarigare konflikt. Ett orkestralt *tjo!* då och då betonar att de strängare miner man ibland får se bara är ett lustigt maskspel.

Sviten har en humoristisk grundton som ibland blir till explicit skojeri. I första satsen stegras dansen mer och mer, ända tills den helt oväntat tystnar. Då faller en ensam trombon en skarp, recitativisk kommentar, som en farbror vid dansbanekanten. Dansen börjar försiktigt igen, nu med kommentaren som ett återkommande motto.

Jämfört med Kodály, som behandlar folkmelodier mjukt och med romantisk klangprakt, använder Tubin ett något kärvt eller i alla fall sakligt idiom. Vilket inte hindrar att det finns lekfullhet och lätthet i hans orkestersats. Sviten är skriven för stor orkester men med slagverket begränsat till pukor. Också i de mest intensiva avsnitten, när man kan föreställa sig att dansarna skuttar som ivrigast, finns en transparens som dels kommer sig av orkestreringen, dels av rytmbehandlingen. Inte ens i sista satsen med dess drag av primitivism blir musiken riktigt tung och rå.

På sommaren åkte Eduard Tubin till öarna Muhu och Dagö för att samla folkvisor. Det gav honom tillfälle att träffa sin hemliga kärlek långt från nyfikna ögon i Tartu. Redan i maj hade han frågat det estniska folklorearkivet om historier rörande »Kratt«, en sagofigur som hämtar rikedomar till sin ägare. Anteckningar

i liggaren visar att han flera gånger lånade material kring detta ämne. Han siktade på en tävling om ett nytt scenverk, som hade utannonserats av Estoniateatern, med den 1 februari 1940 som sista inlämningsdag. Erika vidtalades att skriva librettot.

Nästa år föreslog hans vapendragare Karl Leichter att presidenten skulle ge Tubin en statlig inkomstgaranti. I Finland hade Sibelius och några andra tonsättare fått ett sådant stipendium. President Konstantin Päts skickade förslaget på remiss till den mest sakkunnige, som förstås var professor Juhan Aavik. Han satte tummen ner och skickade ett brevkort till den unge mannen med uppmaning att »byta stil«. Samtidigt publicerades en anonym tidningsartikel, som i retfull ton menade att man inte ska resa monument över de levande. För Tubin var det ett förödmande bakslag som han aldrig kunde glömma.

Våren 1939 sökte Tubin resestipendium för att åka till Frankrike. I Paris firades 150-årsminnet av revolutionen med många intressanta konserter. Men han kom aldrig i väg. Kriget närmade sig i Europa och han nöjde sig med en kort badsemester i Riga.

Kulturlivet blomstrade före katastrofen. »Den legendariska« symfonin uppfördes på nationaldagen 1939. Tubin dirigerade sin egen scenmusik till *Simo Hurt* och ledde en rad premiärer – *Eugen Onegin*, *Violen från Montmartre*, *Leendets land* och flera symfonikonserter. Tillsammans med Simm dirigerade han de samlade körerna på den nationella sångfesten för manskörer i Tartu. En ombyggnad började på Vanemuine, där teatern flyttade ut och rummet förvandlades till konsertsal. Den blev färdig några dagar efter det andra världskrigets utbrott. Tubin var mycket kritisk mot akustiken men lovade att genomföra det planerade konsertprogrammet.

Ockupation och krig kom stegvis till Estland, till oförstående och bedövade människor. Ett hemligt protokoll till Molotov–

Ribbentrop-pakten mellan Sovjetunionen och Nazityskland den 23 augusti 1939 fördelade de länder som båda hade intresse av. Sovjetunionen skulle få östra Polen, de baltiska staterna och Finland. Tyskland anföll Polen den 1 september 1939 och Sovjetunionen föll polackerna i ryggen två veckor senare.

I slutet av september hotades Estland av den sovjetiska militärmakten och tvingades ingå en pakt om »ömsesidiga fördelar« med Sovjetunionen. Snart rullade långa konvojer av lastbilar in i landet och sovjetsoldater stationerades på estniskt område, fler än de estniska soldater som var i tjänst. De stannade än så länge på särskilda basområden och blandade sig inte i sin ofrivilliga värds politik. Finland vägrade att böja sig för ett liknande hot och utkämpade vinterkriget för att värna sitt oberoende. Balttyskarna, som bott i århundraden i Estland och lämnat viktiga bidrag till kultur och näringsliv, kommenderades av Hitler »hem till riket«.

Nästa steg kom den 16 juni 1940, då Stalin begärde en fullständig militär ockupation och bildandet av en prosovjetisk regering. En överväldigande styrka marscherade över gränsen. Presidenten och överbefälhavaren gav order att inte göra motstånd. Estland hade inget utländskt stöd, läget var hopplöst. Landet kom snabbt under sovjetisk kontroll. Parlamentet, regeringsbyggnaderna och polisstationerna togs över, agitatorer släpptes från häktena, »arbetardemonstrationer« organiserades och en marionettregering tillsattes. Ett skenval genomfördes med kommunisterna som enda tillåtna parti, och landet införlivades med Sovjetunionen. Sverige var det enda fria land som erkände ockupationen som laglig.

Nya säkerhetslagar tillämpades retroaktivt. Presidenten, högre officerare, ministrar och tidigare parlamentsledamöter försvann till fjärran fångelser och straffläger. De flesta sköts; president



Erika Tübin dansar i »Esmeralda« på Vanemuine
1941, samma år som hon gifte sig med tonsättaren.

Päts överlevde på ett sovjetiskt mentalsjukhus till 1956. En metodisk rivning av det civila samhället började. Västerländska värden ersattes av diktatur, dogmer och till sist omaskerad terror. Det kommunistiska maktövertagandet skedde steg för steg. Undantagslagarna och censuren från de sista årens auktoritära presidentstyre underlättade faktiskt regimskiftet.

60 I början förde den nya ordningen med sig personliga fördelar för Eduard Tubin. Heino Eller blev chef för Tallinns konservatorium och Tubin tog över kompositionsklassen i Tartu. Vanemuines nya ledning under folkkommissarie Kaarel Ird, en övertygad kommunist, utnämnde honom till chefsdirigent. Han fick beställningar på stora verk och utnämndes till ledamot av en kommitté som under ordförandeskap av Eller skulle bilda ett nytt tonsättarförbund. Han började arbetet entusiastiskt och såg det som en lösning på alla gamla surdegar om beställningar, arvoden och tryckning av noter.

Också privatlivet blomstrade. Den långa romansen med Erika ledde till äktenskap den 16 maj 1941. Sonen Eino, denna boks författare, föddes den 19 mars 1942 som deras enda barn. Men den mesta tiden upptogs ändå av arbete.

Opera, balett, teater och musik fick en viktig roll för att hålla moralen uppe. Orkestern ökade i antal igen. Förutom klassiker som *Orfeus i underjorden*, *Madame Butterfly* och baletten *Esmeralda* fick Tubin nu dirigera sovjetiska verk som scenmusiken till Alexander Korneichuks pjäs *Sänkningen av flottan* och Ivan Dzerzhinskijs opera *Stilla flyter Don*. Han gjorde körarrangemang av kampsånger som *Internationalen* och *Röda fanan*.

I november 1940 inbjöds en delegation estniska tonsättare till Leningrads konservatorium för att lära sig hur musiklivet var organiserat i Sovjetunionen. Tubin var en av deltagarna. Brevet hem är fulla av naiv entusiasm – allt är så vackert och folket är så

vänligt! Han gick på magnifika föreställningar på Kirovteatern (f.d. Marinskijteatern) och besökte Eremitagemuseet. När han köpte ett mekano till Rein kunde han inte låta bli att lägga till att det var så billigt därför att de sovjetiska barnen var så väl omhändertagna. Först efteråt släppte han fram sin ilska – resan var dåligt organiserad, hotellrummen var inte klara, delegaterna kände sig frustrerade, brödbutiken hade inga omslagspapper och tobakskiosken inga cigaretter. 61

Allt nyskapande inriktades på en »dekad« i Moskva, där Sovjet-estland skulle visa upp sina kulturella framsteg för de nya härs-karna. Tubin skulle fortsätta med baletten *Kratt* och fick beställning på en opera och en ny symfoni.

Han tänkte först att ta sig an *Varulven*, efter en pjäs av August Kitzberg. Men *Pühajärv* låg bättre i tiden. Namnet kommer från en sjö i Estland. Librettot av Juhan Sütiste handlar om en oro-lighet i trakten, vars hundraårsminne nu skulle uppmärksammas. När svältande bönder krävde att få utvandra blev gods-ägarna så skärrade att de kallade in militär. »Kriget« slutade med att bönderna fick slita spö. Klaverutdraget till två bilder i första akten och en bild i andra akten finns kvar. Tydligt hann Tubin också att orkestrera delar av operan, eftersom några avsnitt spelades som scenmusik till ett annat drama på samma ämne. Tonsättaren dirigerade själv på en friluftsföreställning, märkligt nog mitt under den värsta terrorn.

I juni 1941 drabbades Estland av en omfattande deportations-våg.

Redan före deportationerna hade 7000 politiker, affärsmän, officerare och storbönder – samhällets ledande skikt – arresterats som statsfiender. Många sköts direkt, de flesta dog i fångenskap. Den 14 juni packades 10000 människor in i godsvagnar och skickades till Sibirien. Två årsklasser blev tvångsinkallade till

Röda Arméns frontförband och arbetsbataljoner. Av de 25 000 civila som evakuerades till Ryssland omkom var femte.

62 Nazityskland anföll Sovjetunionen den 21 juni 1941. När den tyska armén närmade sig, mobiliserades estniska kommunister till så kallade förintelsebataljoner som hade order av Stalin att förhärja landet. De mötte förbittrat motstånd från »skogsbröderna« – officerare, bönder och stadsbor som hade flytt till skogs undan deportationerna. Detta inbördeskrig fick en fortsättning under den tyska ockupationen då tusentals människor blev summariskt avrättade, beskyllda för att ha varit med i förintelsebataljonerna.

Tyskarna hälsades som befriare. Men deras framfart var hänsynslös. Makarna Tubin såg själva på avstånd hur oförstående civila, som sökt skydd i en källare, radades upp på gatan. Den tyske kommandanten hade skakats om av en granat, och ryktet påstod att en agent hade dirigerat elden. En förbipasserande estnisk hemvärnsman kände igen Tubins gode vän Paul Keres, stormästaren i schack, drog ut honom ur ledet och räddade hans liv. De andra mejades ner med kulspruta. Tyskarna hällde bensin på liken och brände dem på stället.

Den tyska armén följdes av ett *Sonderkommando*. Det fanns ingen öppen antisemitism i förkrigstidens Estland. Hundratals estniska judar hade deltagit i Frihetskriget. När tyskarna kom trodde många att de skulle lämnas i fred. Men ingen fick nåd, varken veteraner eller sjuka. Nu skyllde propagandan alla kommunistiska grymheter på judarna. Inom ett halvt år hade nazisterna mördat det tusental judar som stannat kvar. Romerna i Estland mötte samma öde.

Ester tvingades att delta i dödandet. En orkestermedlem bröt senare ihop och erkände gråtande för Tubin att han hade varit med som medlem i ett hemvärn som tog order av tyskarna. Ett av offren som radades upp framför hans gevär vid stridsvagns-

dikena utanför Tartu var hans egen konsertmästare Boris Muršak, som hade lett flera uruppföranden av Tubins verk. Heino Ellers första fru Anna var judinna. Hon kallades till polisen och försvann spårlöst.

Tyskarna hade inga tankar på att återställa självständighet eller demokrati. En nazigeneral med hästskötsel som specialitet utnämndes till generalkommissarie. Säkerhetstjänsten tog ut ester till tvångsarbete eller värnplikt i tysk tjänst. Produktionen ställdes om för att stödja den tyska krigsansträngningen, och landet svältes ut.

63

Ungefär dubbelt så många ester deltog på den tyska sidan i kriget som på den sovjetiska. Många tjänstgjorde i polisbataljoner eller i en estnisk legion i *Waffen-SS*. De flesta var tvångsmobiliserade. Veteranerna ansåg själva att de varit hederliga soldater, men en del ester tjänade förvisso som lägervakter eller deltog i det hänsynslösa kriget mot partisaner i Vitryssland och Polen. Tusentals föredrog att fly till Finland för att slåss på den finska sidan i kriget.

Estland blev en del av den nazistiska dödsmaskinen. Under ockupationen transporterades tiotusentals judar och romer från Centraleuropa till Estland, där de sköts eller fick arbeta tills de dog i lägren i Kalevi-Liiva, Vaivara och Klooga. Den tyska armén förde 30000 sovjetiska krigsfångar till Estland, där hälften dog av dålig behandling.

Trots allt kommer äldre ihåg den tyska ockupationen som en relativt lugn tid. Orkestrar och musik stöddes av staten, och tonsättarna fick beställningar på nya verk. Musiker fick tillfälle att resa utomlands, naturligtvis till länder som behärskades av tyskarna. Tallinns radio, som nu kallades *Landessender Reval*, spelade regelbundet estnisk symfonisk musik, bland annat också Tubins större verk.

Eduard och Erika Tubin överlevde arresteringarna, deportationerna, gatustriderna och regimskiftet utan en skråma och behöll sina jobb på Vanemuine och andra institutioner. Men när det blev känt att estlandssvenskar skulle repatrieras, försökte Eduard Tubin att fylla i en blankett där han påstod att han var av svensk härkomst och hade släktingar i Uppsala.

Mot slutet av sitt liv fick Tubin en fråga om skillnaden mellan den sovjetiska och nazistiska ockupationen. Intervjuaren tänkte förstås på musiklivet. Men Tubin svarade med ett bittert gammalt skämt: »Storleken på diktatorns mustasch.«

KÄLLOR OCH KOMMENTARER:

Elfriede Erika Elena Saarik kallades Elfriede (Frida) men föredrog senare Erika. Brev till Erika från Toila juni-juli 1937, Budapest och Wien februari 1938, Leningrad november 1940 (*Kirjad I*). Vardo Rumessen: »Composers without Homeland: Eduard Tubin and Sergei Rachmaninov«, *Yearbook* 2003. Tubin beskriver händelserna i Wien i ett bandat samtal med Rumessen 7/8 1981, *Aastaraamat* 2001. Den anonyme skribenten som kritiserade förslaget till inkomstgaranti i *Muusikaleht*, 1939 vol. 3, var tonsättaren Voldemar Leemets. Nu fick ingen någon garanti. Folkkrättsbrotten under andra världskriget har kartlagts av Max Jakobson-kommissionen, www.mnemosyne.ee. Morden på civila beskrivs av makarna Tubin i ett bandat samtal med Rumessen, 16/6 1981. Resan till Leningrad och operaprojektet *Varulven* behandlas i en intervju i *Tartu Kommunist*, 4/12 1941. Formuläret om svensk här-

komst finns på Estniska Teater- och Musikmuseet i Tallinn. Citatet om diktatorns mustasch finns i Marcus Boldemanns intervju i *Dagens Nyheter* 14/2 1979.

INSPELNINGAR:

Både *Estnisk danssvit* (13'03") och *Valse Triste* (4') finns på BIS-CD-337 med Göteborgs S.O. och Neeme Järvi. Danssviten finns också på BIS-CD-1496/1498 »Five Nordic Masters«.

Den dunkles danser

DET VERK ÅT VILKET Eduard Tubin ägnade mest tid och energi under hela sitt skapande liv är *Kratt*, den första estniska baletten och det första estniska scenverk, som helt bygger på folksagor och folkmusik. Han var måttligt förtjust i klassisk balett och ville göra något helt annorlunda. Han började arbeta på *Kratt* under självständighetstiden, fortsatte under den sovjetiska ockupationen, fick den framförd under den tyska ockupationen och rekonstruerade baletten från instrumentstämmor 15 år efter flykten till Sverige. Nu kallas *Kratt* ofta för den estniska nationalbaletten, men i början refuserades den två gånger.

Tubin erbjöd den först som en »pantomim i fyra akter« till Estoniateaterns tävling om ett nytt scenverk den 1 februari 1940. Då refuserades den därför att den var för kort för att fylla ett helaftonsprogram. Redan på den tiden var det ett svagt argument; numera är det vanligt att en balettkväll består av flera olika verk. Tubin fick så småningom reda på det verkliga skälet, nämligen att Estonias balettmästare Rahel Olbrei tyckte att musiken var för modern.

Samtidigt som han avslutade denna första version av *Kratt* arbetade Tubin med två andra orkesterverk. En stor del av det insamlade folkvisematerial, som blev över från baletten, kom till god användning i *Sinfonietta över estniska motiv*. Sinfoniettan har tre satser och innehåller flera vackra solopartier – bland annat för oboe, violin och valthorn. Den uruppfördes i estnisk radio

mitt under det sovjetiska maktövertagandet med Olav Roots som dirigent.

66 Samtidigt komponerade Tubin också den väsensilda *Prélude Solennel*. Den spelades på Estoniateatern, precis i slutet av självständighetstiden, för att inviga ett »konstens år« uppkallat efter konstnären Kristjan Raud. Den är kort, bara 8 minuter, men utgör något av en symfoni i miniatyr med tre tydliga satser. Den har ingen folkviseanknytning alls och är ett både högtidligt och högtflygande, jublande stycke, passande för invigningar och andra festligheter.

Efter det första misslyckandet med *Kratt* skrev Tubin på Olbreis förslag en ny, kortare balett på cirka 40 minuter, som kallades *Siurulind (Sagofågeln)*. Erika skrev återigen librettot, som är i två akter och baseras på en berättelse i nationaleposet *Kalevipoeg* om en förklädd gud. Sagofågeln, dotter till de gamla esternas gud Taara, kommer till Jordan och förtrollar en vandrande spelman. Busiga bypojkar vill riva sönder flickornas kran-sar. Under den vilda dansen dyker Sagofågeln upp på nytt. Pojkarna blir snälla, kärlek gryr, allt blir bra, och vandraren tar sin kantele och sjunger, medan Sagofågeln återvänder till himlen.

Tanken var att båda baletterna skulle framföras samma kväll. Sagofågeln sattes aldrig upp, den sovjetiska ockupationen kom emellan. Tubin var själv inte särskilt nöjd med verket. Under arbetet började han tvivla på om storny en var en autentisk folksaga. Kalevipoegs skapare Kreutzwald hade kanske lagt till den ur egen fatatur. Bara ett klaverutdrag till Siurulind finns kvar, allt orkestermaterial brann upp när Estoniateatern bombades.

Under sovjetockupationen började paret Tubin att arbeta om *Kratt* för den planerade dekadens i Moskva. Några nya scener och kärlekshistorien mellan Dottern och Drängen lades till. Med ny musik blev baletten 90 minuter lång, tillräcklig för ett kvällspro-

gram. Arbetet avslutades i stor brådska i april 1941. Men när Tubin presenterade verket, assisterad av Olav Roots vid pianot, blev det återigen tummen ner. De opolitiska musikerna var positiva. Men ytterst var det en partifunktionär som bestämde. Han tyckte att musiken var för modern och de gamla sagorna inte tillräckligt upplyftande för en kommunistisk dekad.

Ett par månader senare hade tyskarna erövrat hela landet.

67

Figuren Kratt – liksom många andra folksagor – kan förmodligen räkna sitt ursprung från den naturkatastrof som drabbade Estland omkring år 660 f.Kr., en av de värsta i europeisk historia. Stora, brinnande meteoritstycken flög tvärs över landet och träffade ön Ösel vid Kaali, där den mystiska kratersjön fortfarande utgör en stämningsfull turistattraktion. Murar och borgar sveptes bort av tryckvågen. Den energi som utlöstes motsvarar bomben i Hiroshima. Många dödsoffer krävdes på den då ganska tätbefolkade ön. Vad som hände var förstas helt oförklarligt för dåtidens människor. Kratt beskrivs som en gestalt som flyger över himlen med en svans av eld och bär rikedomar till sin ägare. Och faktiskt, de överlevande blev genast rika av det högggradiga järn som ramlade ner från himlen.

Just kring Kratt var det mycket hysch-hysch. I Estland fanns mer än 20 olika täcknamn – enligt folkliga taburegler fick man inte nämna känsliga saker vid namn. Hur kom paret Tubin på att använda denna dunkla sagofigur för en balett? I intervjuer säger Eduard Tubin att han började fundera efter en tidningsdebatt om figurens rätta namn och egenskaper, medan Erika hävdar att hon fick idén när gamla människor på ön Muhu berättade folksagor.

Motsvarigheter till Kratt finns annars i sagor över hela världen, också svenska. Häxor på Blåkulla fick av djävulen en hjälpreda som kallades bjära, medan en puke sattes ihop av troll-

kunnigt folk för att tjuvmjölka grannens kor. Sedan urminnes tider har människor drömt om att tillverka en robot som ska göra tråkiga eller otrevliga jobb. Det eviga problemet i sagorna, som brukar ta en ända med förskräckelse, är hur man sedan ska få stopp på roboten. I historien om Kratt ställs den giriges strävan efter snabb rikedom mot den gamla, universella bonde-moralen. Sin utkomst ska man ha av träget arbete, och det är något sjukt med den som snabbt blir rik. Då har man sålt sin själ.

I baletten ber den girige Bonden en klok gubbe att berätta hur man gör en Kratt. Den kloke gubben instruerar Bonden att sätta ihop en människoliknande gestalt av skrot. Det sker under fyra på varandra följande torsdagsnätter. Men bara Djävulen kan ge liv åt Kratt. Bonden kallar på den onde på en korsväg tre nätter i rad. Djävulen kommer och väcker Kratt till liv, men inte förrän han tagit tre droppar blod från Bonden – det vill säga hans själ som gisslan. Helt ofarligt är det inte. Bonden måste ha en kittel som hjälm, eftersom det första Kratt gör är att slå honom i huvudet.

En romans utvecklas mellan Drängen och Dottern, två oskyldiga åskådare. De ser Kratt flyga över himlen med en säck tjuvgods. Skördefolk och nattliga herdar visar upp lantlivets muntra sidor. Drängen fångar Kratt genom att dra upp tre magiska cirklar och slå sin slidkniv i marken. Men de förskräckta åskådarna ber honom att släppa Kratt fri. Den rasande Kratt rusar i väg för att hämnas på Bonden. I balettens mest färgstarka scen firar djävulsdyrkare – Bonden bland dem – sin nyvunna rikedom med orgiastisk dans kring ett ljus av grodfett. Till sist ser Bonden sin gård brinna på avstånd. Han skyndar hem, men fångas av Kratt som stryper honom och tar hans själ.

För musiken valde Eduard Tubin ett 30-tal folkvisor. I en

intervju sade han att ymnighetshornet av folkmusik nästan var outsinligt. Det fanns otaliga motiv att utnyttja. Före Tubin hade nästan ingen tonsättare rört den stora samlingen av fiol- och säckpipslåtar.

Musiken är färgrik, med skimrande stämningar och medryckande danser som kulminerar i satansdyrkarnas vilt rytmiska fest.

69

Musiken till *Kratt* börjar som om den redan hade hållit på ett tag. Småstråkets hetsigt upprepade terslösa ackord och blåsets, pukornas, orkesterpianots och det grova stråkets korta inpass har en så stark riktning framåt att de måste ha börjat någonstans före takt ett. Den rytmiska frenesin påminner om den man finner i Bartóks pantomimmusik till *Den sällsamme mandarin*, men harmoniken är betydligt mer tonal. Den rör sig blockvis, både sökande och beslutsamt. Det är en omedelbart engagerande blandning av allvar, glöd och klangskönhet som inleder *Kratt*.

Tidigare än man kanske väntar sig byter musiken så karaktär och släpper fram ett pastoralt valthorn. Oboens ostinato (med tydlig hälsning till *Våroffer*) blir dock snart kärnan i en lång stegring som hinner närma sig vildhet innan den plötsligt bryts. Efter en kort tystnad avslutar en flyktigt trippande gest de första av ungefär nittio minuters musik.

När man lyssnar på denna balett-musik känner man igen mycket från Tubins symfonier och annan av hans musik som är skriven för konsertsalen. De skickligt konstruerade stämningarna är typiska – växlingarna mellan naivaste idyll och musik som närmar sig det farligas gräns torde vara tack-samma för dans. Annat omisskännligt tubinskt är orkestre- ringen, som är fantasifull utan att bli lyxig, och användningen av hela orkestern i det tematiska arbetet.

Ändå är det ganska annorlunda att lyssna på *Kratt* än på Tubins konsertmusik. Medan den senare brukar bilda en tätt flätad

musikalisk-narrativ struktur är det musikaliska förloppet här knutet till en scenisk logik. Lyssnar man på musiken som om den vore absolut, framstår den naturligt nog som rapsodisk. Många gånger tycks musiken vara tydligt knuten till kroppsrörelser, vilket ju stämmer väl med Tubins ursprungliga tanke att göra *Kratt* till en pantomim. Planen realiserades åtminstone delvis vid den första uppsättningen, där Ida Urbels rustika koreografi blandade klassisk balett med modern dans och pantomim.

Delar av det musikaliska grundmaterialet består av estniska folkmelodier. Några avsnitt påminner i sin enkelhet om *Estonisk danssvit* (i akt tre finns faktiskt ett parti som är direkt hämtat därifrån) men för övrigt använder *Kratt* det folkliga materialet på ett mer komplicerat sätt. Musiken är bokstavligen mer mångskiktad och ibland råder olika stämningar i olika lager. Uttrycket blir på så sätt mindre entydigt, vilket ökar den dramatiska spänningen.

Ett annat viktigt karaktärsdrag antyds, i form av negativ kritik, i Martin Nyströms recension av uppsättningen på Stora teatern i Göteborg (*Expressen* 14 april 1984). En föreställning som tar upp »livets riktigt mörklagda skikt« måste, säger Nyström, »åtminstone för ett ögonblick [...] kunna hänge sig och släppa taget om sin 'konstnärlighet'«. I Ulf Gadds koreografi saknar han därför »det grova, fula eller rent ut sliskiga som kan få oss att flämta till, att ana fallluckan under det på ytan så välkoreograferade«. Också Tubins musik med dess »raffinerade bearbetningar av folkligt melodimaterial« finner han »alltför konstfull« och längtar i stället efter »det som programbladet talar om: ursprunglighet och mysterium«.

Nyströms värdering är intressant, eftersom *Kratt* ju en gång refuserades för att den var för modern, det vill säga förmodligen för »ful«. Ur ett nutidsperspektiv är det dock lätt att



Baletten *Kvatt* sattes upp på Estoniateatern i Tallinn den 24 februari 1944. Fr.v. Eduard och Erika Tubin, dekoratör Voldemar Haas, kostymerare Natalie Mei, balettmästare Rahel Olbrei och dirigent Priit Veebel.

instämna i Nyströms beskrivning, om än inte nödvändigtvis i hans värdering. För trots att musiken i *Kratt* ofta är kärv och ibland till och med våldsamt, är den sällan eller aldrig grov. Mycket ofta kännetecknas den av en viss avrundad elegans, till och med när den är som mest hotfull i slutet av andra akten och i fjärde aktens djävulsdyrkan. Tubin månar om orkesterklangens balans och öppenhet och undviker konsekvent grötiga och smutsiga effekter. Rytmask stuns bidrar också till karaktären. Denna strävan efter harmoni kan man betrakta som ett klassicistiskt drag hos Tubin. Konstens skönhet är inget han kompromissar med.

Kratt kom först på scen i Vanemuine, tack vare balettmästaren Ida Urbel. Premiären ägde rum den 31 mars 1943. Tonsättaren dirigerade själv, och maken Erika dansade Dottrens roll. De folkloristiska dragen framhövs starkt i kostymer, dekorationer och skördefolkets och de nattliga herdarnas danser. Under en tid av utländska intrång ville människorna påminnas om sin kultur. På många sätt var det ett pionjärbete. Teatern hade aldrig gjort något liknande förut. Det fanns ingen förlaga eller tradition att bygga på. Erika Tubin var heller ingen van librettist. Allt från kostymer till rörelser fick man skapa själv. Det blev en stor framgång, och baletten spelades över 30 gånger.

Ämnet inbjöd till skrock och vidskepelse. Även den rationellt tänkande Eduard Tubin tyckte att det sprang omkring ovanligt många svarta katter, när han skrev avsnittet med Djävulen. Dansösen Vella Otsus, som skulle dansa Kratts roll, vrickade foten. Hennes ersättare Ella Lukk råkade också ut för en olycka, men kunde genomföra premiären. När paret Tubin promenerade till uruppförandet under ett oväder, föll ett stort träd ner på gatan strax innan de skulle passera. Under föreställningen ramlade en

docka, som föreställde den flygande Kratt, ner på scenen. Glödlamporna i svansen, som hade hamstrats för detta tillfälle, ställde till med en liten eldsvåda. För att hindra fler olyckor hängdes en stor potatis genomborrad av strån upp vid ridån – ett folkligt medel mot det onda ögat. Det hjälpte bara på Vanemuine.

Efter framgången i Tartu ville Rahel Olbrei sätta upp *Kratt* också på Estonia. Den första föreställningen ägde rum på den förbjudna nationaldagen den 24 februari 1944. Under pågående sjätte föreställning den 9 mars gick flyglarmet. Många trodde att det var en övning, ända tills någon skrek att »julgranarna« – fallskärmsljus som markerade bombmål – redan hängde i luften. Teatern tömdes snabbt, precis innan den fick en direkt bombträff. Dansaren som spelade Djävulen sprang i sin röda slängkappa till ett skyddsrum, där skräckslagna människor skrek: »Vik hädan, vik hädan!« Olbrei hörde efteråt torggummornas prat: »... jag såg med egna ögon hur hin håle hoppade ut ur elden och sprang över torget.«

Olbrei lyckades inte med sin föresats att sätta upp *Kratt* på Dramatiska teatern i stället. Vidskepliga medarbetare, som menade att det räckte med att operan blev bombad, drog planerna i långbänk. Men det saknades också noter. Det enda partituret till *Kratt* hade brunnit upp på dirigentpulten. När Tubin på hösten flydde till Sverige lyckades han få med sig klaverutdraget och en del orkesterstämmor från Tartu.

Intresset för *Kratt* vaknade igen i Estland mot slutet av 1950-talet. Nu fick Tubins musik spelas igen. På Vanemuine-teatern väcktes idén att fira balettmästaren Ida Urbels kommande 60-årsjubileum med en nyuppsättning. Det passade just då bra att ge en stor beställning till Tubin, som regimen ville bjuda in till Sovjetestland. Vanemuine bad honom att restaurera noterna.

Det var ett besvärligt och tidsödande arbete som tog ett helt år. De gamla orkesterstämmorna spreds över hela lägenheten i Hammarbyhöjden, medan tonsättaren gick runt och samlade upp noterna – flöjter här, violiner där – till ett nytt partitur. Samtidigt förtätade han den musikaliska strukturen. Tubin tyckte inte alls om arbetet och sade efteråt att det hade varit lättare att skriva en helt ny balett.

Under detta arbete satte han också ihop *Svit från baletten Kratt* på en beställning från Sveriges Radio. Den färgrika och starkt rytmiska sviten innehåller nio danser, en introduktion och ett mellanspel. En annan bonus är den korta *Tuppens dans* för violin och piano, arrangerad för Tubins landsman Alfred Pisuke som spelade i Radioorkestern. Den låter som en folkvisa men är tonsättarens egen skapelse.

Eftersom Vanemuineteatern fortfarande låg i ruiner efter kriget fick baletten sin nypremiär i juni 1961 på den närbelägna Tyska Teatern, som användes som annex. Det blev en stor succé med 53 föreställningar – rekord – i Tartu samt två under gästspel i Leningrad. Nu gick Tubin med på att komma på besök. Han var särskilt inbjuden till Ida Urbels 60-årsdag och gästade jubileumsföreställningen den 10 december.

Precis som förra gången ville den återuppbyggda Estonia-teatern sätta upp sin egen *Kratt*. Fem år senare ägde premiären rum i närvaro av paret Tubin. Dekorationer och kostymer moderniserades. Djävulens röda slängkappa byttes mot rutig kavaj och keps. Eduard Tubin tyckte det var roligt med en djävul som såg ut som en bodknodd, medan Erika helst ville ha honom luden som på Vanemuine.

Sedan bytte *Kratt* stil, som baletter brukar göra. De folkloristiska elementen tonades ner och nya, samtida teman utvecklades. Den bästa balansen nåddes nog på Stora Teatern i Göteborg



Storan ger »Den dunkles danser« i Göteborg 1984.
Dragkamp mellan Kratt (Ersin Aycan) och Rein som
Drängen kallades i denna uppsättning (Vaclav Havlik).
Foto: Eino Tübin.

1984, den enda gång baletten blivit uppförd av andra än ester. Koreografen Ulf Gadd och scenografen Svenerik Goude skapade där en tidlös och kraftfull version, kallad *Den dunkles danser*, som fokuserade på kampen mellan gott och ont, med återhållsamma dekorationer och enkla kostymer. De hade naturligtvis ingen orsak att visa upp estnisk folklore. Med lätt hand omtolkade de Erika Tubins libretto i allmänmänsklig riktning och gav personerna riktiga namn och mer utmejslade karaktärer. I Estland hade Kratts roll dansats både av kvinnor och män. I Sverige valdes en man, Ersin Aycan, som gav figuren fenomenal vighet.

Även i Göteborg hängde en potatis vid ridån.

När självständigheten återställts i Estland avlägnade sig *Kratt* radikalt från makarna Tubins ursprungsversion. 1994 gav Vane-muine ett »balett-mysterium«, där Tubins verk blandades med musik av den samtida tonsättaren Rene Eespere. 1999 hade Mai Murdmaa premiär på sin egen satiriska version på Estoniateatern, som siktade in sig på jakten efter pengar i det postkommunistiska estniska samhället. Murdmaa skrev om librettot efter eget huvud och lade till giriga börsklippare, städerskor som sopar upp efter valutaskojare och en ung flicka som spelar ett av Tubins violinsolon.

KÄLLOR OCH KOMMENTARER:

Bandat föredrag av Tubin i Uppsala 1962 och Rahel Olbreis minnen i *Kes nägi Kratti?* (Vem såg Kratt?), skrift utgiven av Estniska Teater- och Musikmuseet i Tallinn 2006. Programhäftet till *Den dunkles danser. Krati lugu* (Historien om Kratt), estniskt TV-reportage 2001, Harri Kiisks intervju med makarna Tubin i *Teataja*, 24/10 1981. Kaali-katastrofen beskrivs i Lennart Meri: *Höbevalge* (Silvervit), dock utan hänсыftning på figuren Kratt. Intervju med Eduard Tubin i *Postimees*, 26/3 1943 och med Erika Tubin i *Maa Sõna*, 29/2 1944. Lea Tormis och David Sassian: »Estonia«, i *International Encyclopedia of Dance*, vol. 2, ed. Selma Jeanne Cohen, New York 1998, s. 527–530. Enligt Rumesen skulle *Sinfonietta* spelas in för radio när Estoniateatern bombades 1944. Alla noter förstördes. Lyckligtvis hade tonsättaren skickat ett partitur till Universal-Edition i Wien. Förlaget var inte intresserat, men Tubin fick tillbaka noterna efter kriget. Verket uppfördes på nytt först efter hans död.

INSPELNINGAR:

Den fullständiga musiken till *Kratt* finns på ALBA ABCD 195 1–2 med ERSO, dir. Arvo Volmer (91'26"), som även innehåller *Sinfonietta över estniska motiv* (21'34"). Neeme Järvi har spelat in sinfoniettan på BIS-CD-401 med Göteborgs S.O. (20'35") och *Svit ur baletten Kratt* på BIS-CD-306 samt BIS-CD-1402/1404 med Bamberger Symphoniker (23'55"). *Prelude Solemnel* finns på BIS-CD-286 med Göteborgs S.O., dir. Neeme Järvi (7'43"). *Tuppens dans* finns på BIS-CD-541/542 med Arvo Leibur, violin och Vardo Rumessen, piano (2'04").

EDUARD TUBIN var mycket produktiv under de tre åren av tysk ockupation. Han hann med två symfonier, en violinkonsert, en sonatin för piano, en svit för violin, en ofullbordad opera, flera sånger och scenmusik till två pjäser. Han fortsatte som chefsdirigent på Vanemuine och lyckades klara av flera premiärer och nya konsertprogram. I brev till kolleger klagade han över sin enorma arbetsbörda.

Det officiella förbudet mot modern musik fortsatte. Den modernism, som under den sovjetiska tiden stämplats som »borgerligt-dekadent«, kallades nu »judiskt-bolsjevikisk«. Alla teater- och konsertprogram skulle godkännas av ockupationsmakten. Det gällde att smyga in nya tongångar så att censuren inte reagerade. I och för sig var det inte omöjligt, eftersom ockupanten tvekade att dra åt tumskruvarna så länge Estland bidrog till den tyska krigsansträngningen och krigsmakten kunde rekrytera soldater.

Tubin kunde berätta om makthavarnas arrogans. Han – eller möjligen Roots – hade beordrats att ställa upp med sin orkester på någon ceremoni. På frågan vad de skulle spela kom svaret: »Spelar ingen roll, bara instrumenten blänker.«

Till det yttre levde familjen Tubin bra, med en fin våning och trädgård. En äldre tysk barnsköterska tog hand om babyen. Familjen hade en schäferhund och en katt, som genast adopterade den lille sonen och rusade till hans försvar om någon banade honom. Det största problemet var att få tag i mat. Januari

1942 infördes strikt ransonering för alla ester. Lyckligtvis hade många stadsbor släktingar på landet, som hjälpte dem att överleva. Men att handla på svarta börsen kunde straffas hårt. Eduard och Erika Tubin var helt uppskärade när de en gång hade lyckats köpa en halv gris. Den täcktes över som ett spädbarn och drogs hem på kälke, med långa omvägar för att undvika kontroller. Officiella mottagningar var enda chansen att få en extra matbit.

För den som väntar sig att musik ska spegla den tid då den skrevs, faller *Konsert för violin och orkester nr 1* ur bilden. Den är lyrisk och intim, trots att den skapades genast efter den tyska invasionen och gatustriderna i Tartu. Tubin avslutade solostämman i december 1941 och gav den i julklapp till Evald Turgan, som hade uruppfört flera av hans violinverk på 1930-talet. Konserten spelades nästa år med tonsättaren som dirigent.

När man lyssnar på Tubins tidiga verk ligger det i luften att det snart måste komma en fiolkonsert. I första och andra symfonin finns avsnitt där en ensam fiol svingar sig upp över resten av orkestern och ger musiken en ny rörelsefrihet. Förr eller senare måste denna uppseendeväckande fiol få sin egen show.

I första satsen av *Konsert för violin och orkester nr 1* introducerar orkestern idéer som fiolen sedan utvecklar med glöd och sensibilitet. Den bänder materialet, svingar sig hit och dit, drillar som en lärka. Men ännu långt in i satsen är det orkestern som har kontroll över skeendet. När fiolen på ett ställe nöjt har rundat av ett avsnitt med hjälp av en hög ton och ett brutet ackord sätter orkestern ned foten genom att låta satsens allvarliga inledning klinga igen, fast nu med mer drivande harmonisering och med mörkare och kraftfullare instrumentering. Orkestern visar vägen.

Den varierade upprepning som orkestern ägnar sig åt här är förresten typisk för Tubin. Att möta något som är välkänt och ändå mycket annorlunda än sist man hörde det ger en känsla av avstånd. Av att mycket har hänt, av att mycket är annorlunda. Upprepning används inte för trygghets skull utan, tvärtom, för att understryka en förändring.

Vid slutet av fiolkonsertens första sats tystnar musiken och energin tycks ta slut. Då överraskar fiolen genom att på eget bevåg sticka i höjden och bjuda upp orkestern till en praktfull avslutning. Fiolen har tagit över initiativet.

81

Också i andra satsen går fiolen från större till mindre bundenhet vid orkestern. Ett kantabelt oboesolo inleder, med enklast möjliga ackompanjemang. Melodin tas över av en flöjt och till sist av solofiolen. Än så länge är solostämman integrerad i orkestern men den går snart långt utöver vad oboen och flöjten haft att säga. I en solokadens mot slutet av satsen stiger fiolen till ett förtvivlat rop och fortsätter sedan, i diminuendo, att stiga mot den övre gränsen för toner som örat kan uppfatta. Efteråt tycks orkestern tagen av det som hänt. Den är inte längre ledare utan förundrad åhörare. När fiolen kommer in igen med högromantisk melodik håller sig de andra instrumenten diskret i bakgrunden.

Inför tredje satsen är solostämmans förmåga till fri flykt sedan länge demonstrerad. Ändå åstadkommer Tubin en intensifiering, paradoxalt nog genom att då och då tygla fiolen med hjälp av en envis punkterad rytm. Rytmen gnuggar fram statisk energi och när fiolen sliter sig loss framstår kraften och frihetssträvan som så mycket större än om inget tydligt motstånd hade funnits.

Violinkonserten blev en omedelbar succé och spelades i Tallinn, Riga, Königsberg (nuvarande Kaliningrad), Breslau (Wrocław), Stuttgart och Hilversum av Turgan och andra solister. Ett år

senare skrev Tubin ett nytt stycke för Turgan, *Svit över estniska dansvisor* för violin och piano. Den består av fyra folkdanser och blev snart ett av hans mest spelade verk.

82 Beethoven rev sönder dedikationen av sin »Eroica« till Napoleon när han insåg vilka ambitioner hans idol hade. Tubins *Symfoni nr 3* kallas ibland också »den heroiska«. Han började skriva när landet var ockuperat av Sovjetunionen. Symfonin var ett beställningsverk till den kommunistiska kulturdekad som aldrig ägde rum. Han fortsatte under den nazistiska ockupationen. Symfonin uruppfördes i Estoniateaterns konsertsal den 26 februari 1943, två dagar efter den förbjudna självständighetsdagen vid vilken det var tradition att framföra estnisk symfonisk musik. Olav Roots skrev senare i Sverige:

I den tredje symfonin koncentreras musikaliskt den förtvivlan, trots och ilska, som omfattas av det frihetstörstande folk som förlorat sin självständighet. Den växer till en skir hymn, ett mäktigt uttryck av självmedvetande och inre styrka, till en heroisk appell om rättvisa. Något sådant kunde ju bara uttryckas i toner, eftersom censuren behärskade orden!

Men tonsättaren själv satte ingen heroisk titel på verket och gav det inget konkret program, även om det är lätt att höra ekon av krig, förstörelse och nyväckt hopp. Troligen kläcktes idén av Tubins kolleger när de efter uruppförandet diskuterade om man borde sätta namn på symfonin. Den anspråkslöse tonsättaren sade bara att han »kom med en liten [estnisk] flagga«.

Det är svårt att inte höra *Symfoni nr 3* mot bakgrund av den märkliga tid när den kom till. Här finns gott om marschrytm

och framåtriktning, och om man lyssnar noga på vad som händer i sats ett framstår målet som inget mindre än övervinnandet av döden.

Första satsens långsamma och trevande inledning i d-moll växer till en mjuk men kraftfull marsch med vackert sångtema. Plötsligt höjs tempot och två tromboner introducerar ett andra marschtema som är betydligt mer aggressivt och vars första tre toner så småningom ska få en särskild laddning. (Här anknyter Tubin till Wagners ledmotivsteknik.) Det nya temat förvandlas snart till ett fugatema som efterhand blandas med temat i dess ursprungliga form. På toppen av en kulmination bryter så äntligen det gamla sångtemat fram igen och för med sig en ljusare, lättare atmosfär. När intensiteten lägger sig hörs den aggressiva marschens sista, trevande utlöpare i fagotter och celli. Det man hör, mycket svagt, är sju karakteristiska toner från *Dies irae*, en melodi som fått symbolisera döden i många sentida kompositioner och som Tubin använt redan i *Symfoni nr 2*. Utlöparen innebär ett avslöjande, för man inser nu att man redan tidigare i satsen har hört de tre första tonerna ur *Dies irae*, som själva kärnan i det aggressiva marschtemat. Dödsmarschen är alltså avbruten, åtminstone tillfälligt, och nu följer en ljus koral i en efter hand nästan Bachsk bearbetning. Därefter återkommer motiv från satsens första, sökande takter, men nu med stor beslutsamhet. Satsen slutar så småningom med en triumferande brasskör. Sådant här lockar naturligtvis till att läsa in ett program eller annat utommusikaliskt budskap.

I sats två råder febril aktivitet runt ett långsammare men starkt framåtriktat tema avlett från första satsens början. Tubin låter också, sin vana trogen, solofiolerna komma till tals i ett långt och innerligt solo. Temat från sats ett genomgår fortsatt bearbetning i den tredje och sista satsen, symfonins

mest militaristiska del. Här finns ständiga marscher och trumpetstötter, men också vissa andningshål. Slutet får betecknas som bombastiskt.

Verket är på sätt och vis övertydligt, men att vaska fram ett precis politiskt innehåll är ingen enkel uppgift. Ska formen knytas till den pompösa optimism som både det kommunistiska Sovjet och det nazistiska Tyskland odlade? Eller är den ett uttryck för estnisk nationalism? Eller är den ett försök att väcka ett annat slags känsla av hopp i det kaos som rådde, med användande av musikaliska uttryck som helt enkelt låg i tiden?

Olav Roots dirigerade symfonin ett par gånger i Tallinn och Riga. Tubin fick med sig partituret vid flykten och kortade det något på 1960-talet. Men han hörde aldrig mer sitt verk. I Sverige var ingen intresserad av hans gamla symfonier. I sin nya form spelades trean först efter tonsättarens död.

Tubin behövde två år för att skriva *Sonatin* för piano. Den blev klar sommaren 1943 och uppfördes av Olav Roots i december. Den tidigare romantiken har gått över i en mer personlig stil. Sonatinen har en balanserad struktur med tre satser. I den sista satsen, som delvis liknar en tarantella, dyker en sorgmarsch plötsligt upp. »Vi har bevittnat ett mycket smutsigt krig«, sade tonsättaren senare när sonatinen kom på tal – ett medgivande att yttre händelser trots allt kunde speglas i hans tidigare musik. I första hand tänkte han på dödandet av civila. Sonatinen spelades av Roots under en turné i tyskockuperade länder 1944 och trycktes senare i Sverige.

På morgonen efter bombningen av Estoniateatern gick radioorkesterns ledning till de rykande ruinerna av konsertsalen för att se om något fanns kvar. Till sin stora överraskning hittade de

ett kassaskåp som störtat ner hela vägen från fjärde våningen till källaren. Skåpet var fortfarande varmt. Männen öppnade med darrande händer och såg att det enda partituret till Tubins *Symfoni nr 4* »*Den lyriska*« var bränt i kanterna, men läsbart. Orkesterstämmorna var oskadade.

Symfonin har klassisk, klar form och är helt väsensskild från sin föregångares patos.

85

Med tanke på att fjärde symfonin beställdes av den nazistiska ockupationsmakten kunde man kanske vänta sig att få höra mycket marschtakt, framåtriktning och storvulen optimism, så som man får i tredje symfonin. Men faktum är att man nästan inte hittar något sådant här. I stället präglas musiken av mildhet.

Tubins melodiska konst gör sig gällande också i tidigare verk men får särskilt mycket utrymme i denna *Sinfonia lirica*. I inledningssatsens början spelar fiolerna och altfiolerna ensamma en modal, stigande melodi som efter fyra takter landar på en mycket lång ton, en oktav över utgångstonen. I de två första takterna undviks halvtonssteg helt och hållet, vilket skapar en öppen och avspänd karaktär. Tredje takten innebär en intensifiering när den först inleds med just ett halvtonssteg och när den sedan lägger en stor betoning på en hög och harmoniskt instabil ton. Rörelsen kulminerar och kommer därefter till vila. På sin väg mot (den tillfälliga) stillheten på oktaven antyder melodin en rad harmonier med olika grader av ljus och skugga. De spännings- skapande tonerna får i sammanhanget en stark känslomässig laddning.

Detta slags gradvisa karaktärsförändring inom en sammanhållen melodi hittar man på många ställen hos Tubin. I symfonierna driver han melodikonsten kanske allra längst i avsnitten för solofiol. I slutet av fjärde symfonins tredje sats

finns ett praktfullt sådant solo där tonsättaren tycks omätlig i sin strävan att utvidga rummet uppåt.

Många gånger låter Tubin sina melodier implicera en riktning som han sedan följer längre än man väntar sig och ofta på ett delvis överraskande sätt. Melodierna får då karaktär av något överstigande, något som rör sig fritt över de skrank en fattigare melodisk konst ställer upp. I många av hans melodier finns ett ljus som man kan associera till grynings-satsen i Brittnens *Sea Interludes*, om man är intresserad av sådana likheter mellan olika musikerskap.

Släktskap med tredje symfonin finns, men tonspråket är nedtonat och vänligare. Det finns stegringar, men de blir aldrig hotfulla. Det finns pulserande rytm i basen, men den går aldrig över i marsch. Det finns svaga trumpetstötter här och där, men de leder aldrig fram till någon smattrande militarism. I fjärde symfonin lämnar den lyriska melodiken aldrig sitt milda högsäte.

Eftersom Estonia låg i ruiner ägde uruppförandet rum i den närbelägna Dramatiska teatern med Olav Roots som dirigent. Konserten hade beställts av Tallinns radio. Efteråt inbjöds tonsättarna Tubin, Eller, Aavik och Kapp med makar till middag i presidentpalatset Kadriorg, där generalkommissarien *SA-Obergruppenführer* Karl Siegmund Litzmann delade ut utlovade 20000 riksmark.

Gästerna var generade att äta på den estniska republikens officiella porslinsservis med en uniformerad nazist som värd. Det måste ha varit vid detta tillfälle som Litzmann bad om eld till sin cigarett. Tubin drog fram sin tändare, som såg ut som en Browning västfickspistol. Alla bleknade och generalens adjutant slet upp sitt pistolhölster. Lyckligtvis förstod de snart att den var en leksak.



KINDRALKOMISSAR VESTLUSES HELIKUNSTNIKEGA. Pildil vasakult kindralkomissar SA-obergruppenführer Litzmann, prof. H. Eller, prof. A. Kapp, Ed. Tubin ja prof. J. Aavik

Seitsmendal sümfoonia- kontserdil austati eesti heliloojate uudisloomingut

Möödunud pühapäeval toimus prof. Heino Elleri „Tantsusüit“ Eesti Draamateatris Tallinna Ring- ning Eduard Tubina neljas küüriline häälingu poolt korraldatud 7. ava- sümfoonia. Lisaks nendele viiulik sümfooniakontserdile, mille kavast kunstnik Carmen Püri-Berendsen esi-

Tidningsurklipp från *Eesti Sõna*, 18/4 1944, efter uruppförandet av Tubins fjärde symfoni under den tyska ockupationen. Bildtexten lyder: Generalkommissarien i samtal med tonkonstnärerna. På bilden från vänster generalkommissarie SA-Obergruppenführer Litzmann, prof. H. Eller, prof. A. Kapp, Ed. Tubin och prof. J. Aavik. Rubrik: Estniska tonsättares nyskapande hedrades på sjunde symfonikonserten.

Roots dirigerade den fjärde symfonin också i Breslau och Stuttgart. Sedan föll den i glömska, tills Neeme Järvi långt senare frågade Tubin om han inte kunde restaurera det skröpliga partituret. Tubin sade då att han inte brydde sig. Men redan till deras nästa möte hade han reviderat, kortat och skrivit rent symfonin.

88 Eduard Tubin skrev också en rad solosånger under det sista året i Estland, till ord av kända estniska diktare. Några är bland hans mest populära. Den sista heter faktiskt *Epilog* och är ett resignerat men inte alltför sorgset farväl.

Direktoratet för utbildning beställde en opera, men det var för sent. Familjen tillbringade sommaren 1944 på landet strax söder om Tartu. Där började Tubin med *Varulven*, som han funderat på redan under sovjettiden. Han lyckades skriva 138 sidor av klaverutdraget. När han långt efteråt kommenterade operan menade han att storyn var så dramatisk att den inte behövde musik för att komma till sin rätt. Själv tyckte han att den gamla bearbetningen blev »ganska vattnig«.

Nu hade kriget kommit till estnisk mark. Narva föll i slutet av juli och intensiva strider ägde rum på landryggen mellan Finska viken och träskan norr om Peipussjön. I början på augusti var det hög tid för familjen Tubin att ge sig av. Artillerielden dånade på avstånd och vägarna var fulla av retirerande tyska soldater. Luftangrepp hotade; sönderskjutna fordon och döda hästar låg i diken.

Först återvände familjen till Tartu. I slutet av månaden hade Tartus gamla stad förstörts av bomber och artilleri. Vanemuine var en rykande ruin och teaterns personal evakuerades mot Tallinn. Huvudstaden var full av flyktingar. Tyskarna höll på att dra sig tillbaka från fastlandet. Ett förtvivlat försök gjordes att återställa en estnisk regering med hjälp av »finnpojkarna«, vete-

raner som återvände från kriget i Finland. De kunde inte hålla stånd mot Röda Armén, som tog Tallinn den 22 september. Men i några dagar vajade åter den blå-svart-vita flaggan från Långe Hermann och havet låg öppet.

Ny flydde uppemot 70000 människor över Östersjön, i allt som kunde flyta. Ungefär hälften av dem kom till Sverige. Det var mer av allmän panik än någon planerad flykt. Men deportationerna under den första sovjetockupationen fanns i färskt minne och man anade det värsta.

89

Morgonen den 20 september trängdes familjen Tubin i en folkmassa som vällde mot Tallinns minhamn, där motorseglarer *Triina* gjordes klar för avgång. Tyska flottister hade spärrat av med rep och försökte hålla emot. En efter en släpptes människorna ombord. Folket böljade fram och tillbaka och kaoset varade hela förmiddagen. Ett ryskt plan flög över trängseln, men det fanns ingenstans att söka skydd. Båten kunde ta högst 250 passagerare, nu klämde sig 600 ombord. På något sätt banade sig Linda Tubin fram med Rein och övertalade Eduard och Erika Tubin att ta med honom också. Rein skulle bli gisslan om hans far flydde och han stannade kvar.

Precis klockan 15.30 började *Triina* att långsamt röra sig ut mot havet. En stor del av den estniska kultureliten fanns ombord. Tallinn brann och svart rök bolmade mot himlen under en av höstens lugnaste och varmaste dagar. Snart havererade maskinen. När vinden tog i blev många sjösjuka på det överlastade fartyget. Två dagar senare siktades den drivande båten av den svenska kustbevakningen, som bogserade in henne genom skärgården. Sista biten in till Lidingö skrek barnen att man måste släcka ljusen – annars skulle de bli bombade!

Mottagandet var väl förberett. Först bjöd lottor de utmattade passagerarna på varm dryck. Sedan togs alla till avlusning.

KÄLLOR OCH KOMMENTARER:

Harri Kiisk nämner censuren i programhäftet till *Den dunkles danser*. En artikel av Olav Roots: »Eduard Tubin's life and works«, 1946, i *Yearbook* 2004 berör bl.a. Tubins verksamhet under ockupationstiden och 3. symfonin. Tubins uttalande om flaggan i *Aastavaamat* 2001, sid 27. Neeme Järvi dirigerade den nya versionen av *Symfoni nr 4* i Bergen 1981, och Tubin var mycket nöjd med inspelningen. Tubin nämner *Varukven* i ett bandat samtal hos Heino Eller i december 1969, i *Aastavaamat* 2008. Samma story har för övrigt använts för en av Sovjetestlands mest framgångsrika filmer och även utförts som balett. Författaren Artur Adson skildrar Triinas avsegling i boken *Labkumine* (Avskedet).

INSPELNINGAR:

Sonatin för piano finns på BIS-CD-414/416 med Vardo Rumessen (23'07"). *Konsert för violin och orkester nr 1* på BIS-CD-286 med Mark Lubotsky och Göteborgs S.O., dir. Neeme Järvi (30'30"). *Symfoni nr 3* finns på BIS-CD-342 med Sveriges Radios S.O. och Neeme Järvi (28'41") och ALBA ABCD-147 med ERSO och Arvo Volmer (35'05"). *Symfoni nr 4* finns på BIS-CD-227 med »Harmonien« Bergen och Neeme Järvi (35'32") samt ALBA ABCD-155 med ERSO och Arvo Volmer (34'49"). *Svit över estniska dansvisor* är inspelad på BIS CD-541/542 med Arvo Leibur, violin, Vardo Rumessen, piano (16'37") samt estniska ERP-3009 med Sigrid Kuulmann, violin, Marko Martin, piano (17'50"). Orkesterversionen av sviten finns på BIS CD-286 med Mark Lubotsky, violin och Göteborgs S.O., dir. Neeme Järvi (16'54").

Att slippa ut ur en säck

FAMILJEN TUBIN kom till Södermalm i Stockholm, närmare bestämt till Eriksdalskolan, som tjänstgjorde som karantänläger. Lägre^t hade stängsel och bevakades av soldater. Efter en vecka upptäcktes att Erika och yngste sonen Eino bar på difteribaciller. De isolerades i en månad på Epidemisjukhuset vid Norrtull medan Eduard och Rein stannade kvar på skolan. På den tiden kunde man skicka brev inom staden med utbärning samma dag. Eduard och Erika började genast brevväxla; Erikas brev behandlades med varmt strykjärn för att döda bakterier. Eduard Tubins brev berättar om lägerliv och inre tankar och ger en fascinerande bild av den första tiden i Sverige.

Han hade mycket att oroa sig för. Flyktingarna var spridda på många läger. Rykten gick om folk som drunknat under flykten. En ryggsäck med noter hade försvunnit och tog lång tid att hitta. Hotet om difteri hängde över lägre^t, karantänen fortsatte och alla testades regelbundet. Dolde sig naziagenter bland flyktingarna? Maten var mer än tillräcklig för dem som genomlevt tre års tysk ockupation, men rökarna – paret Tubin bland dem – led kval innan de fick ransoneringskort. Det var mycket oväsen med barn som sprang omkring.

Kulturen höll modet uppe. En notaffär skänkte 100 blad notpapper och några stålpenor och Tubin började skriva ner gamla verk ur minnet. Han försökte börja på sin femte symfoni. Dansare och sångare övade för en show. Tre veckor efter ankomsten gav de sin första föreställning med Tubin vid pianot. De

svenska »kaffetanterna« som kom till lägret för att utöva välgörenhet inbjöds som gäster. Två veckor senare gavs en galakonsert för gäster från arbetsförmedlingen och det departement som svarade för lägren.

92

I dag var det min tur hos arbetsförmedlingens representanter. De var mycket trevliga och frågade vad jag ville göra. Jag sade att jag ville syssla med något inom mitt område, om det var att ge lektioner i komposition, repetera på operan eller någon annan teater, skriva musik till någon pjäs eller film, kanske också skriva egna verk, om någon ville ha dem i Stockholm. Jag kan också dirigera, orkestrera och om det kniper också skriva eller kopiera noter. »Vill ni inte gå till en fabrik?« frågade den vänliga damen. Då kom på något vis den kriminalpolis, som hade förhört oss, och förklarade något för damen på svenska, varpå damen plötsligt blev väldigt artig och frågade om jag verkligen inte ville göra tungt fysiskt arbete. Jag sade att det skulle bli min död, eftersom jag hade utvecklat mig till toppen av mitt kunnande inom musiken – och vad hade jag för nytta av det i framtiden? »Men det kan ni väl förstå?« frågade jag. »Fullständigt«, sade damen och tackade för det trevliga samtalet.

Ejnar Eklöf, en tonsättare som skrev fosterländska kantater, intresserade sig för flyktingarna. Eedo Karrisoo, förstetenor från Estoniateatern, fick chansen att framföra några av hans sånger på en konsert. Han behövde en stark ackompanjator och Tubin fick med kort varsel komma ut för första gången. Han blev begestrad av ljusen, de välklädda människorna, de välfyllda butikerna och all brokig reklam, »som en saga efter denna långa

fängelsevistelse«. Operasångaren Björn Forssell bjöd på kaka och riktigt kaffe.

I lägret bildade Tubin ett »aktiebolag« med några vänner: fabrikören Enn Vallak, författarna August Gailit och August Mälk samt historikern Richard Indreko. Ändamålet var att framställa drickbar sprit från avlusningsmedel. Hur det än gick med företaget, så fortsatte aktiebolaget med fruar att träffas i många år som ett informellt kulturforum. 93

Snart etablerades estniska skolor, församlingar, politiska partier, tidningar, förlag, klubbar, en teater, scoutkårer och naturligtvis körer. Redan i januari 1945 började Tubin leda den estniska KFUM-kören, som senare blev Stockholms estniska manskör.

När familjen återförenats skickades den till ett läger för intellektuella i en stor träkåk i Neglinge utanför Saltsjöbaden. En organisation som hette »Hjälp krigets offer« ordnade turnéer med sångare, skådespelare och en präst till andra flyktingläger. Tubin åkte med som pianist och »Mädchen für Alles«, som han själv uttryckte det.

I lägret mötte han Einar Körling, son till den världsberömde Felix Körling. Han var direktör på arbetsförmedlingen och ägde ett musikförlag, som tjänade bra både på pappans sånger och på ballader av Evert Taube. Körling erbjöd sig genast att förlägga några av Tubins verk. Han betalade generöst och lade i början till ett månadsarvode på 300 kronor – mycket på den tiden – för renskrivning på transparentpapper. Men förlagets resurser var begränsade. Samarbetet varade bara några år innan Tubin tröttnade på Körlings tomma löften och lättsinniga livsstil.

Genom Körling hittade han också sin arbetsgivare och familjens nya hem. Myndigheterna erbjöd arkivarbete för de kulturarbetare, som inte kunde skickas till skogsarbete eller textilfabriker. De fick göra inventeringar på museer för en låg men fast

lön. Efter ett tag prövades fallet för att se om stödet fortfarande behövdes.

94 För några fungerade det, för andra inte. Tenoren Karrisoo, som sjungit på Stockholmsoperan före kriget, blev djupt besviken när han erbjöds arkivarbete i stället för ett nytt engagemang. Han fortsatte till USA och blev sånglärare. Eduard Wiiralt, en grafiker i världsklass, blev så förödmjukad när Nationalmuseum bad honom rita en enkel teckning att han vände på klacken och åkte till Paris, där han verkat före kriget. Men för Eduard Tubin blev arrangementet en välsignelse i det fördolda.

Tillsammans med ett par andra skickades han till Drottningholms teatermuseums bibliotek. Själva teatern är en av Sveriges stora sevärdheter, en mirakulöst välbevarad operascen från 1700-talet. Den byggdes som kunglig hovteater, och träbänkarna bär fortfarande skyltar som visar var de olika kategorierna av hovdamer och hovmän skulle sitta. Efter mordet på Gustav III användes den som lada. På 1900-talet upptäcktes att dekorationerna och scenmaskineriet var i gott skick, och teatern återställdes till sin forna glans. Men vad skulle man spela?

Teaterns intendent Gustaf Hilleström förstod genast att Tubin hade de rätta kvalifikationerna. Han fick göra en inventering av alla gamla svenska operor och baletter för att bedöma deras musikaliska värde. I flera år satt han på Musikaliska Akademiens bibliotek, Kungliga Biblioteket och Operans bibliotek och gick igenom partitur av Uttini, Naumann, Kraus, Du Puy och många andra. Han bekantade sig med bortglömda verk av tonsättare som Roman och Berwald, kosmopoliter precis som han själv. Bland annat hittade han den förlorade uvertyren och några nummer till Berwalds *Modehandlerskan*.

Hilleström och Tubin kom snart till en överenskommelse, som båda hade nytta av. Tubin skulle skriva orkesterstämmor

och restaurera gamla partitur. Kontoret var så litet att han fick arbeta hemma på beting. Hilleström hade fått en ovärderlig expert och Tubin ett fast arbete, som han behöll till pensioneringen 1972.

Drottningholmsteatern behövde mest hjälp i början. Även på 1960-talet hände det att Tubin fick lägga allt annat åt sidan och kasta sig över något gammalt verk som skulle spelas på sommaren. Senare minskade dock arbetet, och anställningen blev något av en sinekur.

95

Genom åren bearbetade han ett tjugotal operor och baletter. Restaurationer, klaverutdrag, renskrivna orkesterstämmor, egna orkestreringar och arrangemang flöt ur hans tuschpenna. Där fanns verk av Uttini, Campra, Pergolesi, Blaise, Mozart, Paisiello, Cimarosa, Telemann, Martin y Soler, Kraus och Piccini. Han rekonstruerade Haydnoperan *Das abgebrannte Haus*, där några sidor fattades, och arrangerade själv en balettpantomim, *Pantalones misslyckade kärleksäventyr*, efter sex cembalosonater av Domenico Scarlatti. När Tubin orkestrerade Alessandro Scarlattis *L'honestà negli amori* efter generalbasen och solostämman tyckte han att det var som att lösa ett korsord. Det skulle både bli teoretiskt riktigt och klinga så som den gamle mästaren hade tänkt sig.

Familjen inbjöds ibland att se resultatet. På sommarnatten var teatern svagt upplyst som av levande vaxljus. Dörrvakterna och orkestern bar tidsenliga kostymer och peruker. Fonder hissades ner, kulisser drogs ut och in, vågor rullade i fjärran, gudinnor sjönk ner från himlen och de onda drogs ner i helvetet – allt till det svaga gnisslet från tackel och tåg som drevs av ett gångspel under scenen.

Redan i flyktinglägret hade Tubin hört att notskrivare och arrangörer fick bra betalt och att det saknades kvalificerad

arbetskraft. Det blev en viktig extrainkomst. Han skrev ut orkesterstämmor av flera svenska kollegers verk för Operan och Konserthörsningen. Ibland mumlade han något om kollegernas brist på tekniskt kunnande.

I lägret hade Eklöf antytt att sådana inkomster skulle räcka för att bo på hotell. Körling hittade en bättre lösning. En officer skulle lämna sin våning i Hammarbyhöjden, i närheten av Körlings egen. Familjen flyttade in i maj 1945 och stannade i tjugott år – det längsta Tubin bott på samma ställe. De flesta estniska kulturarbetare hamnade på Klubbacken i Mälarhöjden, men han var inte särskilt angelägen om deras sällskap.

Hammarbyhöjden var den sista förorten och bussens ändhållplats. Ett naturreservat inbjöd till svampplockning och skogspromenader. Husen var smala, vita tvåvånings hyreshus med två små lägenheter på varje våningsplan. Snart började nya förorter att växa upp i alla riktningar. Ett koloniområde i närheten revs, bara några gamla äppelträd blev kvar. Tubin tyckte om att promenera där och lyssna på koltrasten, som sjöng från en björktopp. Efter hand förvandlades grannskapets små mjölkbutiker, leksaksaffärer och bagerier till kontor, och bussen avlöstes av tunnelbana.

Lägenheten på bottenvåningen var mycket liten: två rum och kök, knappt 50 kvadratmeter, men hyran var låg. Sönerna delade sovrum, medan föräldrarna sov i vardagsrummet, som också var Tubins arbetsrum på dagarna. Grannarna var mest arbetare och lägre tjänstemän, som familjen inte hade mycket gemensamt med.

Det fanns förstas språkproblem. De första kontakterna var på skoltyska. Svenska var ju ett helt annat språk. Det fanns inga språkkurser, men paret Tubin köpte tummade pocketböcker i antikvariat och började gissa och slå i ordböcker. Antologin *Svenskt skämtlynn* och kåserier av Falstaff Fakir och Hasse Z var deras första kontakter med skriven svenska. Snart kunde de göra



Eduard Tubin skriver noter vid matbordet i vardagsrummet i Hammarbyhöjden med utsikt över husets baksida. Fåglar kom ofta till fönsterbrädet för att få hampfrön. Foto: Eino Tubin.

sig förstådda, men få i den äldre generationen lärde sig språket korrekt. Så fort de öppnade munnen förstod alla var de kom ifrån. När makarna Tubin skulle skriva brev eller fylla i formulär bad de alltid sönerna om hjälp.

98 Redan i breven från lägret funderade Eduard Tubin över vad Erika kunde göra för att hjälpa till med familjens inkomst. Hennes balettkarriär var över, hon hade dåliga fötter och hade växlat till skådespelare redan i Estland. Hennes enda skådespelarinsats i Sverige var i en radiopjäs av August Mälk, där den främmande accenten var på sin plats. Kunde hon sy kläder?

I Hammarbyhöjden började hon som expedit i en liten lek-saksaffär. Sedan tog hon emot trasiga leksaker för reparation på NK i city. Nästa jobb var på *Musikhörnan*, en känd skivaffär. Nu ville hon lära sig ett riktigt yrke och studerade ritning på korrespondens. Det gav henne jobb på ett arkitektkontor nära hemmet. När framtiden där blev osäker bytte hon till ett stort entreprenadföretag med projekt i Liberia och Nordafrika. Kontoret låg på Östermalm. Hon stannade till pensionen, genom flera omorganisationer och ägarbyten. Det var inte vad hon hade hoppats på, men det var ett ordentligt arbete, även om det kunde vara stressigt och tröttande för ögonen.

Tubins första kompositioner kom till redan i lägret. Hans tidigare romantik och lyrik ersattes snart av ett direkt tonspråk med starka rytmer. Han hade fullständig frihet att uttrycka vad han ville. Att komma till Sverige var som att »slippa ut ur en säck« efter krigsårens isolering. I första hand såg han till att de estniska musikerna fick något nytt att spela.

Violinisten Zelia Uhke-Aumere, ett tidigare underbarn, hade hamnat i samma läger. Tubin skrev flera av sina mest kända verk till henne. Det första var ett litet preludium, som hon spelade i en skola på Kungsgatan i december 1944.

Konsert för violin och orkester nr 2 kom till under följande år. Tubin var ledsn över att hans första violinkonsert blivit kvar i Estland, men tyckte det skulle bli för svårt att rekonstruera den. Zelia Aumere spelade den första satsen till pianoackompanjering på en privat konsert i tonsättarföreningens »krypta« – en liten källarlokal – den 6 februari 1946. Medlemmar och kritiker hade inbjudits för att bekanta sig med de nyligen anlända estniska tonsättarna – ett vänligt välkomnande av kolleger i svårighet. Två år senare spelade hon hela konserten i direktsändning med Radioorkestern under Tor Mann.

99

År 1946 skriver Olav Roots i en artikel att Tubins musik innehåller prövningar och lidanden men att den också röjer väg för en positiv inställning till livet. Denna Beethovenska princip finner man mycket riktigt i många av Tubins tidiga verk. Ett av dem är *Konsert för violin och orkester nr 2*.

I motsats till i den första violinkonserten råder det här från första början ingen tvekan om att det är solofiolen som spelar huvudrollen. Sats ett inleds med en solokadens stödd enbart av en diskret, uthållen kvint i cellisternas basregister. Faktiskt börjar alla tre satser med solokadenser. Att kadenserna är tematiskt besläktade men ändå olika bjuder in till att lyssna efter något slags progression i konserten som helhet.

Första satsen varierar två teman: en marsch och ett kontrasterande sångtema avlett från några toner ur den inledande kadensen. Trots marschrytm och småktande melodik råder ett visst lugn. Satsen slutar helt odramatiskt med några snyggt färgade ackord.

Men spänningen byggs upp under konsertens gång. Kadensen som inleder andra satsen liknar till sin kontur den i sats ett, men den är fränare. Orkestrens stöttande baston inleds denna gång med en rytmisk figur som

förebådar satsens huvudtema, som kommer att bestå av en rad hastande toner och några högst betydelsefulla pauser. Pauserna är viktiga, för de skapar spänningsfull tvekan mitt i en rörelse som annars kunde ha blivit monoton.

100

Vid andra satsens slut, alldeles före en enkelt avslutande gest, träder sordinerade trumpeter och ett horn fram med en långsammare puls och ett större allvar. Har man lyssnat på andra verk av Tubin räknar man med att detta förebådar något. Just förebådandet är en viktig del av hans musikaliska konst. Inte så att han avslöjar vad som ska komma – det han gör är bara att med hjälp av en skiftning i till exempel puls och instrumentation rikta lyssnarens uppmärksamhet framåt. Något sticker ut och kräver en förklaring, eller åtminstone en fortsättning.

Kadensen som inleder tredje satsen är mycket längre än de båda tidigare, och solisten har inget stöd alls av orkestern. Fiolen är ensam och grubblande (beteckningen är »adagio, quasi recitativo«) och håller så småningom på att fastna i en lång och besvärlig räckta dubbelgrepp och ackord. Den tillkämpade flerstämmigheten förstärker bara intrycket av ensamhet.

När orkestern kommer in sker det med en marsch, precis som i första satsen. Denna gång är den lågmäld men rymmer fröet till något större. Satsen som växer fram är lika lång som de båda föregående tillsammans, och den är full av beslutsam aktivitet som arbetar sig fram till ett ljust slut. Det litet stränga blecket från slutet av sats två kommer tillbaka men vänder nu den osäkerhet som växt fram under konsertens lopp till trygg förvisning. Satsen, och hela verket, slutar med affirmativt stigande kvarter och slutackord i C-dur.

Aumeres första konserter uppmärksammades av kritikerna, som inte bara kommenterade hennes utseende och säkra stil utan också musiken hon spelade. Akademiledamoten Hans Åstrand noterar i ett föredrag att det precis som i 1930-talets Estland var »tonsättarna bland musikkritikerna som först uppmärksammade professionalismen och den höga standarden i Tubins musik«.

Olav Roots ville också ha ett större verk av Tubin. Före kriget hade Tubin två gånger börjat på en pianokonsert utan att komma längre än några takter. Nu komponerade han *Concertino för piano och orkester* på två månader i Neglinge. Roots spelade den redan samma höst med Radioorkestern under ledning av Tor Mann. Det blev positiva recensioner, bland annat av de ledande kritikerna Kurt Atterberg och William Seymer. Snart framfördes den i Stockholms konserthus med ungraren Carl Garaguly som dirigent. Concertinon blev ett av Tubins mest uppskattade verk. Käbi Laretei spelade den på turné i Sverige, Norge och Västtyskland och fick mycket beröm i lokalpressen.

101

Man kan med behållning lyssna på *Concertino för piano och orkester* som ett pianistiskt uppvisningsstycke med dansanta yttersatser och en kontemplativ mellansats. Men verket har också en helt annan innebörd.

Första satsen (*Allegro vivace*) är till största delen en ljus och kraftfull dans. Den jämna, stunsiga pulsen och rytmen lång-kort-kort delar den med första satsen i *Estnisk danssvit*. Sidotemat, en kort men flödande melodi som presenteras av stråkarna, är värt att lägga på minnet, för det återkommer i olika former genom alla satserna. Ändå är det inte det som är Concertinons mest laddade beståndsdel, och inte heller dansmelodin. I stället är det ett mycket enkelt och något klagande melodiskt motiv om tre toner, där första och sista tonen är samma och där mellantonen ligger ett

halvt tonsteg högre och är kortare än de andra. När motivet uppträder första gången, strax efter presentationen av sidotemat, kommer det ur ett flöde, och man skulle kanske inte lägga märke till det om inte flödet omedelbart efteråt bröts av en frågande gest i oboen och pianot.

Det är med andra satsens (Lento, sostenuto e tranquillo) början som halvtonsmotivet får sin särskilda laddning. En lång, sökande arpeggiorörelse från pianots bas och uppåt letar sig fram till den enkla halvtonsvändningen. Bakom den senromantiska harmoniken och de impressionistiska klanggridåerna finns, fullt hörbar, konturen av pianots första toner i *Sonat för violin och piano nr 1* från 1936. Vad som i sonaten bara var ett brutet ackord följt av motivet med halvtonen blir här till en invecklad fantasi som tycks söka den enkelhet som fanns i sonaten. Bearbetningen av det brutna ackordet och halvtonsmotivet fortsätter genom hela satsen. Mot slutet mejslar pianot ensamt ut motivet ovanpå kraftiga ackord som söker förlösning men efter hand resignerar. Till sist ansluter en fiol (molto sostenuto) med en mild slinga som är besläktad med sidotemat från sats ett. Efter en sats som fantiserat om violinsonaten frammanas här om än inte dess tema i ren form så åtminstone dess klangbild: fiolen och pianot tillsammans.

Sista satsen (Allegro giocoso, ma non troppo) innebär en återgång till den dansanta och optimistiska karaktär som inledde verket. Sidotemat från första satsen flikas in här och där, liksom halvtonsmotivet. Efter en tung och dissonant höjdpunkt, där stråk och träblås spelar pianots melodi från andra satsens början, tar pianot för sista gången ensamt till orda, också denna gång med en parafra på början av violinsonaten. Här råder ett milt allvar och en dragning åt recitativ som påminner inte så litet om »Der Dichter spricht«, den reflekterande sats som avslutar Robert Schumanns *Kinderszenen*.

Just innan orkestern sveper bort alla grubblerier genom att ännu en gång spela upp till dans koncentrerar pianot all uppmärksamhet till en enda stämma och lyckas då komma mycket nära den enkla slinga som utgör fiolens första toner i violinsonaten. Men ända fram når pianot inte. Melodin snärjer in sig i sig själv och minnet av hur den lät i sonaten glider undan.

Sonaten var ett av de många verk som Tubin inte kunde ta med sig när han flydde från Estland. På flyktinföreläggningen i Neglinge befann han sig på tröskeln mellan sitt gamla liv och sitt nya, och som vi har sett ägnade han sig åt att skriva ned förlorade verk ur minnet. Mot den bakgrunden framstår Concertinon som musik som dels blickar framåt mot en ljusare tid, dels söker efter det som gått förlorat. Det är ett splittrat verk, och det har kritiserats för att det blandar stilar av äldre (Rachmaninov) och nyare (Stravinskij och Prokofjev) slag. Lyssnar man på den som en gränsspositionens musik blir dess spretighet högst meningsfull.

103

Ett kraftfullt solostycke såg också dagen i Neglinge. Den fullständiga titeln är *Ballad i form av en chaconne på ett tema av Mart Saar*. Tubin sade att temat förföljde honom och att han kände djup respekt för Saar när han använde det. Temat härstammar från en folkvisa om en liten trälpojke och är hämtat från Saars körsång *Sju mossbelupna gravar* efter nationaleposet *Kalevipoeg*. Gravarna symboliserar där sju sekels träldom. Ett motiv som liknar en arkaisk psalm kontrasteras mot ett rytmiskt mönster i temats andra del. Tubin varierar detta tema i en chaconne, den musikform han älskade mest. Vad som är så slående är passionen – i Tubins hand blev balladen en flammande protest mot ockupationen. Träldomen hade återvänt i ny och värre form.

Olav Roots spelade balladen i juni 1945 i KFUM-hallen i

Stockholm och senare också på den privata konserten hos tonsättarföreningen. Efter konserten i kryptan tyckte den krävande kritikern Moses Pergament att den var »en strålande komposition med karaktärsfyllt musikaliskt innehåll och briljant pianistisk fraktur«. Under ett par år fick balladen spelas också i Estland, där ursprunget med Mart Saar och Kalevipoeg dolde syftningen på dagsläget.

Redan i flyktinglägret pratades det om att fortsätta, till USA, Kanada eller Australien. Flera av artisterna var snart på väg. Roots kämpade som pianist och körledare tills han 1952 inbjöds till konservatoriet i Bogotá. Han blev chefsdirigent på *Teatro Colon*, förde orkestern till världsklass och valdes till hedersmedborgare i Colombia.

Men det fanns också en känsla av osäkerhet, som kulminerade 1946. Då utlämnades de baltiska soldater, som hade kommit i tysk uniform, till Sovjetunionen. Det lämnade djupa själsliga sår både hos flyktingarna och hos de poliser och militärer som tvingades att utföra ordern. För myndigheterna var balterna statslösa, eftersom Sverige hade erkänt ockupationen. För att resa utomlands behövde de främlingspass eller resedokument. Visum krävdes även till nordiska grannländer.

Varför stannade Tubin i Sverige? Ett par år senare, under brevväxling med kontrabasisten Ludvig Juht i Boston, frågade han fortfarande om möjligheterna i USA. Han visste att nykomlingar hade svårt att få kvalificerat arbete. Han försökte att avråda Endel Kalam, en dirigent och violaspelare som hade flytt till Tyskland och ville fortsätta till Amerika. Det var bättre att söka jobb i Sverige, menade Tubin. Jänkarna skulle göra Kalam till fönsterputsare och lämna honom hängande i ett snöre utanför en skyskrapa.

För Tubin hade det varit alltför svårt att rycka upp rötterna en

gång till. Andra övervägde det utan att kunna bestämma sig. Många hade också en undermedveten önskan om att stanna nära Estland och se om förhållandena där blev bättre.

KÄLLOR OCH KOMMENTARER:

Tubins brev (*Kirjad I*). Ett sammandrag av breven från lägret finns i *Yearbook* 2007. Operasångaren Björn Forssell (son till den berömde John Forssell) var engagerad vid Wienoperan och tillfälligt hemma i Sverige. Om Scarlattis opera, brev till Raimund Sepp 8/10 1964 (*Kirjad II*, Brev del 2, samma förlag och år). Hans Åstrands föredrag: »Eduard Tubin's Early Years in Sweden« i *Yearbook* 2003. Orden »som att slippa ut ur en säck« är hämtade från en intervju i tidskriften *Kodukolle* nr 4/5 1946 och syftar kanske också på andan i förkrigstidens Estland. Roots artikel finns i engelsk översättning i *Yearbook* 2004. RumesSENS text till BIS-CD-414/416. Moses Pergaments recension i *Aftontidningen* 7/2 1946. Om Olav Roots: *Reisid suurve muusikasse* (Resor till den stora musiken), serien Elavik, Estniska Teater- och Musikmuseet, Tallinn 2011.

INSPELNINGAR:

Samtliga violiner, bland annat *Preludium* (4'46") och *Caprice nr 2* (4'34") finns på BIS-CD 541/542. *Konsert för violin och orkester nr 2* (radioinspelning från 1977) finns på estniska ERCD 019 med Zelia Uhke-Aumere, violin och Sveriges Radios S.O., dir. Gunnar Staern (26'43") samt på BIS-CD-337 med Gustavo Garcia, violin, och Göteborgs S.O., dir. Neeme Järvi (20'07"). *Concertino* finns på BIS-CD-401 med Roland Pöntinen, piano och Göteborgs S.O., dir. Neeme Järvi (21'08") samt Finlandia CD 3984-20684-2 »Estonian Piano Concertos« (samt Finlandia Records & Apex 2001) med Lauri Väinmaa, piano och ERSO, dir. Arvo Volmer (23'19"). *Ballad för piano* finns på BIS-CD-269 med Roland Pöntinen (9'55") samt BIS-CD-414/416 med Vardo Rumessen (10'30").

Som etsade i kopparplåt

Jag jobbar mest på morgnarna. Då är själen friskare. Jag behöver inte spontan inspiration. Jag skriver snabbt och istadigt, tills problemen bygger en damm framför tankarna med en labyrinth av olika möjligheter. Då hjälper bara en promenad i naturens sköte, där idéerna och lösningarna klarnar av sig själv. Och om jag då råkar i skapande frenesi, då fortsätter arbetet till sent på natten.

107

TUBIN HYRDE ett svart pianino. Han slog några toner och satte sig vid matbordet för att skriva. Han tittade ut över buskar, träd och gräsmattan på husets baksida. På vintern bjöd han talgoxar och blåmesar på hampfrö i en låda på fönsterbrädet. När grönfinkar och sparvar störde matron och började slåss, avbröt han arbetet för att schasa bort dem, så att mesarna vågade sig tillbaka. De tog artigt ett hampfrö var, flög till busken, satte fröet mellan tårna och hackade. Körling skänkte två kanariefåglar i bur, men de började sjunga så fort Tubin satte sig vid pianot. Han fick rådet att täcka över buren så att fåglarna skulle somna, men det var mot hans principer att lura djur. Han lämnade tillbaka dem, och familjen hade aldrig några andra husdjur.

Den första grammofonen var en Victrola med vev – en present från de sovjetdiplomater, som kom direkt efter kriget för att övertala Tubin att återvända. De hade med sig 78-varvs stenkakor med smäktande ryska sånger som *Svarta ögon*. När Erika

arbetade på Musikhörnan, började Rein att köpa jazzskivor. En favorit för både far och son var Spike Jones med sina vilda parodier.

108 Möblemanget var sparsamt. I början var de flesta flyktingar försiktiga med att möblera sina hem. Kanske skulle de få bryta upp på nytt. En stråmatta på väggen täckte den fula tapeten. Familjens enda tavla var en svartvit reproduktion av Roslins *Damen med slöjan*. Snart var allt ingrott med påträngande tobaks-lukt – Eduard och Erika Tubin var storrökare hela livet.

Eduard Tubin hjälpte sönerna med leksaker. När balsaträ började importeras efter kriget byggde han en komplicerad helikopter med gummimotor. Den kraschade snart mot ett köks-skåp. Senare byggde han flera modellplan – ett med gummi-motor och lång räckvidd och två stora segelplan, som drogs upp med lina. Men när Eino limmade plastmodeller var han inte intresserad; de behövde ingen kreativitet.

Han satte själv ihop ett elektriskt tåg av en byggsats och bidrog till landskapet med modeller av Seglora kyrka och ett franskt slott i skala 1:100, efter en fantasifull teckning i vännen Armin Tuulses bok *Borgar i västerlandet*. Tornen gjordes av papptuber som arkitekter skickar ritningar i och stenläggningen av småmönstrad tapet. Senare besökte familjen det riktiga slot-tet, Sully-sur-Loire, men det var inte så tjustigt som Eduard Tubins modell.

Äldste sonen Rein var praktisk och utåtriktad. Efter Estniska Skolan läste han till ingenjör. Han var den mest musikaliske av sönerna och spelade trombon i ett dixieband. Senare blev han körledare precis som sin far. Rein flyttade snabbt ut från föräldra-hemmet. I några år testade han bilar, reste runt som expert på smörjning och drev sedan en verkstad som tillverkade plast- och metall detaljer.

Körling ägde en flott Jaguar och tog ut familjen Tubin på de första utflykterna i Stockholms omgivningar. Familjens första utlandsresa ägde rum 1947, när ISCM återupptog sina musikdagar i Köpenhamn. Tubin kom som officiell delegat, men utan att representera något land. Erikas moster Mice (Emilia) bodde i Helsingör. Precis som Erikas mor hade hon gift sig med en utländsk ingenjör och flyttat till hans land. Medan Eduard Tubin avnjöt Gino Negris *Spoon River Anthology* och en grönländsk balettpantomim av Knud Riisager satt resten av familjen på stranden och tittade på fartyg vid horisonten. Någon gång tog onkel Otto ut dem på utflykt i sin lilla bil.

109

Tant Mice och en alkoholiserad sjökaptan i Göteborg var de enda släktingarna i den fria världen. På Stalins tid fanns ingen kontakt vare sig med Eduards mor eller Erikas föräldrar i Estland. När brevväxlingen började var Erikas mor den enda överlevande. Hon bodde i Tartu och tog hand om en föräldralös pojke av ryskt ursprung.

Först efteråt fick Tubin reda på vad som hände i Estland. Hårdföra stalinister tog kommandot över musiklivet, »formalistiska tendenser« fördömdes och skådeprocesser började. Tubins verk förbjöds 1948. Av vänner som stannat kvar förlorade violinisten Evald Turgan sin hälsa i Sibirien, medan Alfred Karindi fick alla sina noter förstörda under en husrannsakan – ett livsverk till spillo! Han dömdes till ett långt fängelsestraff men släpptes efter Stalins död.

Eduard Tubins första vänner bland de svenska kollegerna var båda en halv generation äldre: Moses Pergament och Hilding Rosenberg. Som finlandssvensk och jude hade tonsättaren och kritikern Moses Pergament sina egna svårigheter att bli accepterad. Hilding Rosenberg var en svensk motsvarighet till Heino Eller – en skicklig tonsättare som också var sin tids viktigaste

lärare. De bjöd hem makarna Tubin eller tog ut dem på båttur. Andra tidiga kontakter var Lars-Erik Larsson samt Dag Wirén, som liksom Tubin tyckte om att plocka svamp. Tubins namn började bli känt – *Soblmans Musiklexikon* bad honom att skriva om estnisk musik.

110 Det kom privatelever. Den glamorösa pianisten Käbi Laretei ville bättra på sina teoretiska kunskaper, medan Harry Olt, Diana Krull och Toomas Tuulse själva blev tonsättare. En trogen elev var Nils-Eric Svedlund, pingstkyrkans musikledare. Tubin hade inget intresse för rörelsen, men de kom bra överens på musikens område. Andra var amatörer som ville veta mer om reglerna för komposition. Lektionerna baserades på praktiska exempel: »Varför läsa teori? Det är bättre att analysera de gamla mästarna!«

Tubin började skriva *Symfoni nr 5* i lägret, men gav upp efter 13 sidor. När han startade om i juni 1946, valde han en helt annan uppbyggnad. Symfonin blev färdig i december och uppfördes nästa år i Stockholms konserthus med Garaguly som dirigent. Körling tryckte genast noterna och gav även ut ett fickpartitur.

Tubins femte symfoni lämnar knappast någon oberörd. Första satsen (*Allegro energico*) är allvarlig, effektiv och tät.

Sonatformens hastande huvudtema bygger på en estnisk folkvisa som Tubin (felaktigt, har det sagts) tillskrev nationalpoeten Lydia Koidula. Sidotemat är mera lyriskt, men det bryter inte den starka rörelse som huvudtemat satt i gång.

När satsen närmar sig sitt slut börjar en lång stegring som för in ett visst ljus i musiken, och allt är upplagt för en stor kulmination i denna anda. Men det som kommer är av en annan art. Man väntar sig att nå bergets topp, och så exploderar i stället själva toppen i intensivt hamrande pukor

(två pukslagare krävs) och tjutande, unisona valthorn och trumpeter. Vändningen är chockerande, ungefär på samma sätt som det första och starkaste hammarslaget i Gustav Mahlers sjätte symfoni. Efter denna bärsärkagång sker en viss avspänning i ett koralartat avsnitt med ljusa stråkar, innan pukorna och brassen rusar mot satsens slut.

Detta är långt ifrån enda gången Tubin gör en tvär vändning i slutet av en sats i ett cykliskt verk. Att effekten ändå kan vara chockerande säger något om hans fantasi och hans skicklighet när det gäller att bygga upp och laborera med förväntningar inom en sats och ett verk. Den här gången lämnas man som lyssnare förbluffad. Vad var det som hände? Vad ska hända nu?

I I I

En intressant detalj i första satsen är det framträdande oboesolot, som kan uppfattas som en blinkning åt motsvarande sats i den mest kända femte symfonin av alla: Beethovens. För de två verken har inte bara oboesolot gemensamt, utan också uppskjutandet av känslan av förlösning till sista satsen. Tubin använder h-moll som huvudtonart och åstadkommer dramatik bland annat genom spänningsfyllda möten mellan tonerna h och c. I första satsens pukdunder finns ett envist störande c i den i övrigt affirmativa h-fiss-h-rörelsen. Satsens sista ackord målar upp spänningen i ännu grällare färger, när pukor och horn blandar in tonerna c-e-giss i den annars rena h-fiss-samklängen.

Andra satsen (Andante) börjar med en dov pizzicatorörelse som bygger på första satsens huvudtema. Till det sjunger altfiolerna en variant av Mart Saars folkliga hymn »Natten slutar snart« från kantaten *Hommikulaul* (Morgonsång). Efter hand stämmer fler och fler instrument in i sången. Ett oroligare avsnitt kulminerar med pukslag, men någon explosion blir det inte denna gång. Milda stråkklinger avslutar satsen utan känsla av upplösning. I en cirklande

melodirörelse finns spänningen mellan tonerna h och c kvar in i det sista.

Också sats tre (*Allegro assai*) börjar med att knyta an till första satsens huvudtema, här i fugato-form. Marschkaraktären, tätheten och energin går också igen. Kontrasterande avsnitt finns, som till exempel när flöjt, klarinett, horn och glittrande stråkar bildar en trolsk glänta. Ett par gånger dyker de våldsamma pukorna upp en kort stund, som påminnelse och som föraning.

I I 2

Mot slutet av satsen går dynamiken ned till pianopianissimo och musiken tystnar sedan helt i en lång generalpaus, laddad med alla de förväntningar symfonin byggt upp. Tystnaden bryts av en hymn, sjungen av stråkarna i högt läge, pianissimo. Så småningom antyder små trumpetsignaler att något annat är på gång. När pukorna så återkommer för att avsluta symfonin med en variant av det motiv de dundrade fram i slutet av första satsen är det något man väntat på länge. Men att motivet skulle upprepas 38 gånger, i flera dynamiska vågor innan slutackordets *fortefortissimo*, är kanske ändå mer än man väntat sig. Slutackordet är skarpt strålande H-dur.

Moses Pergament skriver i sin recension att Tubins femte symfoni är:

... ett verk av imponerande resning, eruptivt, med våldsamma inre spänningar på grund av tanke- eller temastoffets organiska motsättningar. Som etsade i kopparplåt avtecknar sig motiven i alla tre satserna, klara och avrundade [...] Musiken är skakande, upprievande, men också motsatsen: lugnande och befriande. Finalens coda tornar upp sig till ett veritabelt Sinai, från vilket det förlovade landet synes likt ett hägrande paradiset där molnslöjorna lyfter högre och högre, tills allt strålar i slutackordets triumfala durklang.

Det är verkligen med en nästan geologisk kraft som symfonin vränger fram sitt slutackord. Frågan är om processen är mest befriande eller mest skrämmande. Det förvånar inte att Pergament tog till religiös metaforik när han försökte beskriva vad han hört i konsertsalen.

Symfonin blev Tubins största internationella framgång. En västtysk radioorkester framförde den i Detmold, Hamburg och London. Den spelades under en turné i Norge av lokala orkestrar dirigerade av Arvid Fladmoe. Tubin åkte själv med och berättade för de norska tidningarna varför han inte kunde leva i Sovjetestland och skriva glada kupletter när folket led. Endel Kalam dirigerade symfonin i Carnegie Hall i New York på en konsert ordnad av baltiska föreningar. 1955 framförde Olav Roots den i Bogotá. Året därpå fick den för första gången spelas i Estland. Exilryssen Nikolai Malko dirigerade symfonin på fyra konserter i Sydney. Han hade nästan bytt program när postbåten från Europa fattade eld och orkesterstämmorna brann upp. Tubin och Körling drog i hast nya kopior som skickades med dyr flygpost.

De flesta kända estniska dirigenter har framfört symfonin. För många ester är femman *den* nationella symfonin, med tragiska minnen av krig och exil. Några menar att de hör specifika historiska händelser passera i musiken – deportationen i juni 1940, hur de sovjetiska stridsvagnarna närmar sig, ett eko av *Internationalen*, den brända jorden ... Eduard Tubin började bli allergisk mot spekulationer om program och medgav bara att slutet på första satsen var en »apoteos över det stormiga havet«.

Men musiken väcker inte bara tankar om krig och hav. När estländskan Anu Tali repeterade symfonin i Hiroshima, tyckte hon att slagverkarna höll igen för mycket:

Kan ni spela mer crescendo? Det är inte pam-pam-pam utan PAM-PAM-PAM. Ni har Shinto-religionen, vi har Taara. Det har inget att göra med europeisk civilisation. Det är att dyrka stenar, träd och natur. Det är Estland för er! Massor av rå energi! Ingen civilisation! Barbariskt!

114 Sommaren 1947 träffade Tubin spelmannen Kandle Juss. Han var virtuos på *kannel* och kunde många folkvisor. Det estniska folkinstrumentet, utomlands känt under det finska namnet kantele, liknar en cittra med sin trevliga, nostalgiska klang. En av Kandle Juss låtar blev kantelepolkan i *Fyra folkvisor från mitt hemland*, en av Tubins mest spelade pianosviter. Körling tryckte noterna, och sviten uppfördes av Käbi Laretei samma år.

Konsert för kontrabas och orkester skrevs för Ludvig Juht, en virtuos som hade flyttat till Boston före kriget. När han besökte Sverige för att återse gamla vänner, spelade han på Stockholms konserthus och passade på att demonstrera instrumentets möjligheter. Tubin ville pröva kontrabasens gränser, och Juht visade honom alla möjliga knep. Konserten skrevs under brevväxling per flygpost med Boston, där Tubin frågade om olika passager verkligen gick att spela. Juht svarade: »Ja, efter övning.« Meningen var förstås att skriva »det mest virtuosa som någonsin komponerats för instrumentet«. Konserten blev klar följande år.

Konsert för kontrabas och orkester, som är skriven i en sats, är ett av Tubins mer lättsamma verk och säkert väl lämpat att riva ned applådåskor. I verkets början och slut får basen dansa på ett sätt som inte alls försöker trola bort instrumentets tyngd, men som med rytmisk lekfullhet ändå åstadkommer en kantig elegans. Orkestersatsen bildar en lyxig

atmosfär i samma anda. Till allt detta utgör »Allegro non troppo«-avsnittets barkaroll och »Andante sostenuto«-avsnittets innerliga sång stillsamma motpoler.

I instrumentationen finns det intressanta detaljer. Plötsligt blir man till exempel varse att kontrabas och sordinerat brass låter på ungefär samma surrande sätt. Som nästan alltid hos Tubin finns det också motiviska förbindelser mellan olika delar av verket. På ett ställe tycks kontrabasen dessutom etablera en förbindelse med ett helt annat verk, eller kanske snarare med två. För den stora solokadensen som föregår konsertens sista dans börjar med ett i flera etapper brutet ackord som leder upp till ett klagande, flera gånger upprepat litet sekundintervall i högt läge. Detta tycks vara ytterligare en åkallan av *Sonat för violin nr 1*, som ju behandlades på ett så laddat sätt i *Concertino för piano och orkester*. I så fall är det ett särskilt betydelsemättat ögonblick i hjärtat av kontrabaskonserten. Detta ger då också en särskild underton till det avslutande »Allegro non troppo, poco marziale«-avsnittet, där det en gång så kontemplativa sekundmotivet förvandlas till dans.

115

Juht hade bett Tubin att skriva konserten så »att varje kontrabasist i hela USA har den stående på sin pult för att skryta«. För Körlings förlag var konserten en succé. Särskilt slog den i Ryssland. När en piratutgåva kom ut i Moskva gick hela upplagan på 1500 exemplar åt nästan på en gång. Konserten blev obligatorisk för kontrabaselever och Leopold Andrejev spelade in den för skivmärket Melodija med den unge Neeme Järvi som dirigent.

Hemma i Boston mötte Ludvig Juht oväntat motstånd. Orkestern leddes av Sergey Koussevitsky, som hade spelat kontrabas i Berlinfilharmonin. Han hade skrivit en kontrabaskonsert själv och ville inte ha medtävlare. Juht framförde några gånger solo-

stämman till pianoackompanjemang men fick aldrig spela med orkester. Brevet till Tubin svämmar över av frustration. Uruppförandet skedde i stället i Colombia med den venezolanske solisten Manuel Verdeguez, som skickade ett översvallande tackbrev till tonsättaren.

116 Under brevväxlingen med Juht frågade Tubin om han kunde skicka skivorna med Ferde Grofé's *Grand Canyon Suite*, som inte gick att få tag på i Sverige. Han hade fångats av det utomordentliga orkesterljudet när Toscaninis inspelning sändes i radio. Albumet kom och familjen lyssnade på mulåsnornas klapper i klyftorna, regnet och åskan, allt »beskrivet« lika påtagligt som på det färgglada omslaget. Sedan kom LP-skivorna. Tubin fick en privat inspelning av den femte symfonin i New York men kunde inte höra den, förrän han hade skaffat en kommod med elektrisk grammofon och inbyggd högtalare.

Tubin tog lång tid på sig att komponera *Sonat nr 2 för violin och piano i frygisk tonart*, ett annat av hans centrala verk från tiden kring 1950. De första utkasterna var helt olika den slutliga versionen, och så sent som 1976 petade tonsättaren i pianostämman. Först hade han tänkt skriva sonaten för cello. Sonaten verkar till en början ganska allvarlig genom den arkaiska, frygiska tonarten. Men en dans från *Fyra folkvisor* och fragment av andra verk smyger in i andra satsen. Det skimrande »norrskenstemat« från den senare pianosonaten bryter också in, till sist med stor kraft. Den sista satsen har en ändlös pulserande rörelse.

Sonaten uppfördes av Zelia Aumere och Olav Roots på en konsert ordnad av Fylkingen, en förening för modern musik. Konservativa kritiker gillade den inte. För dem var den »en andhämtningspaus« eller »fadda ekon«. Den ännu mer banbrytande pianosonaten nämndes inte ens i svensk press. Tubin var vid det här laget ganska besviken på de svenska kritikerna. Han ogillade



Kontrabasvirtuosen Ludvig Juht från Boston besökte Stockholm 1947 och spelade på Konserthuset. Fr.v. Olav Roots, Eduard Tubin och Juht.

att de ville sätta etikett på honom, om det nu var »russifierad Hindemith« eller »stravinskyfierad Borodin«. Hela sitt liv värjde han sig mot kritiker, som påstod att han stod under utländskt inflytande.

118

En kall natt under vintern 1950 väckte han fru och barn. Alla skulle klä på sig och gå ut. Snart stod familjen huttrande på det stora fältet framför huset. Strömmar av grönaktigt ljus rusade över natthimlen. Norrskén kunde då fortfarande ses så nära en stor, upplyst stad. Tubin har sagt att det inspirerade honom att börja på *Pianosonat nr 2*, som han arbetade med tio månader i sträck. Han satte inte namnet själv. Men »Norrskenssonaten« fastnade snart på verket, som innehåller samiska motiv – den enda gång han använde folkvisor från icke-estnisk källa i sin musik.

Redan från första takten av *Pianosonat nr 2* möter man ett av verkets viktigaste och mest omtalade element: det så kallade norrskénstemat, en rörelse som skimrar genom sitt snabba arpeggio i högt läge. Medan detta skimrar i stort sett rör sig bortom tonala kategorier, finns det tonal laddning redan i den stigande kvart och fallande lilla septima som dyker upp mitt i skimret och som inleder satsens huvudtema. Blandningen av atonalt och tonalt är kännetecknande för verket.

Andra satsen varierar en jojk och en annan samisk visa. Liksom Wilhelm Peterson-Berger i arbetet med symfonin *Same Ätnam* hämtade Tubin melodierna från Karl Tiréns musik-etnografiska dokumentation, som 1942 gavs ut under titeln *Die lapplische Volksmusik*. Tubins till en början stillsamt koncentrerade behandling av folkmelodierna påminner dock snarare om Jan Johansson än om Peterson-Berger.

Gunnar Larsson (1986) hävdar att man kan hitta spår av jokkar också i sonatens första och sista sats. Den senare närmar

sig extas i sina bitvis maniska trumrytmer och i sin bearbetning av två teman, ett stigande och ett fallande. Efter den största kulminationen återkommer plötsligt norrskensskimret från sats ett, innan trumrytmen och satsens huvudtema avslutar det hela.

Pianosonat nr 2 innebär en ny klangvärld hos Tubin, och inte bara för att avståndet till tonaliteten har växt. I tonsättarens tidigare produktion stöter man då och då på klichéartade teman och motivisk bearbetning med karaktär av skrivbordsprodukt. Detta är nu helt borta. Karaktären är snarare den av en både originell och välstrukturerad improvisation.

Norrskenstemat finns förresten också i andra av Tubins verk.

Vardo Rumessen nämner *Kratt*, *Violinsonat nr 2*, *Symfoni nr 6* och solosången *Nägemus (Vision)*. Dessutom är det så, att i första satsens huvudtema, som är tätt förbundet med norrskenstemat, exponeras det motiv av små sekunder som vi tidigare funnit i *Violinsonat nr 1*, *Concertino för piano och orkester* och *Konsert för kontrabas och orkester*. Man börjar ana ett nät av förbindelser mellan Tubins olika kompositioner.

Olav Roots spelade det krävande stycket först i Stockholm och senare i USA. Tubin sade själv att sonaten var en brytpunkt:

Det blev en skola för livet. Jag lärde [mig] att koncentrera mig på det väsentliga och utelämna allt onödigt. Ingen barlast, inga upprepningar, varje not skulle stå på sin rätta plats.

Omedelbart därefter började han på *Sonat för altsaxofon och piano*, som avslutades i mars 1951. Andra satsen kom först till som ett fristående cellostycke, baserat på en medeltida trubadursång. Saxofonsonaten har tre satser och uppfördes samma år av Jules

de Vries, en holländsk musiker som flytt till Sverige under kriget. Tubin noterade att solostämman också kan spelas på viola.

120

Många av Tubins flersatsiga verk är skrivna så att det bildas ett händelseförlopp som sträcker sig över alla satserna och som innehåller stora spänningar. Processen har i regel inslag av kamp, av övervinnelse eller resignation, av triumf eller katastrof. Ett verk av ett helt annat slag är *Sonat för altsaxofon och piano*, som – för att vara skriven av Tubin – är odramatisk musik.

Första satsen växer fram ur tvåstämmig kontrapunkt mellan pianot och saxofonen. Motiv härifrån och från andratemat börjar leva självständiga liv och sätts vid satsens slut ihop på ett nytt sätt. Efteråt finns det inga tydliga, olösta konflikter som kräver en fortsättning.

Andra satsen, som enligt sin rubrik bygger på en trubadursång från 1200-talet, får genom sin harmonik ett slags svävande karaktär. Temapresentationen är skriven så att saxofonen drar mot Ass-dur och pianot mot f-moll. En viss melodisk centrerung kring tonen dess finns också. Vid satsens slut sker en harmonisk breddning med mjuka, jazzigt färgade ackord, en rörelse som landar vackert och lugnt på ett dess-ackord. Gesten säger att satsen är slut, men så rubbas balansen av två fallande toner i pianot: c – b, som pekar mot, men inte når, tonen ass. Osäkerheten består. Denna osäkerhet är dock inte något som den dansanta sista satsen tar upp till behandling.

Med tanke på de jazziga ackorden kan man förresten fråga sig om det var med avsikt som Tubin komponerade in ett karakteristiskt motiv från Judy Garlands hit *On the bumpy road to love* (1938) i andra satsens mellandel. Det är inte helt osannolikt, också därför att soloinstrumentet är saxofon och därför att *Symfoni nr 6*, som Tubin skulle börja

komponera året efter, så tydligt tar upp populärmusik till behandling.

Värdfolket märkte det knappast, men det estniska körlivet blomstrade i Sverige. Tubin ledde 1948 den första sångfesten i exil, på Skansen med 10000 deltagare, förde manskören till toppen av dess förmåga och skrev flera av sina bästa sånger till den.

I 2 I

Ave Maria är hans enda sång till en religiös text – den klassiska på latin. Den har sjungits av många svenska körer. Tubin lade vikt vid orden – det skulle vara roligt att sjunga. Han älskade folklig poesi och drastiska ordvändningar. *Dans från Muhu* börjar »tink, tink, tink, tillerille« och slutar med en klagan över vad den svarta grisen ställt till med. *Herdens söndag* beskriver herdens tankar när andra går i kyrkan – han gör sitt och det är gott nog. *Från Sömera till Sörmiku* är en rundtur till platser med lustiga namn. Även den heroiska balladen *Två öbor* – en legend om pirathövdingen och hans tjänare – har en oväntad knorr. Piraten mister huvudet men om han lyckas gå förbi sina kumpaner så får de nåd – tills den gamle tjänaren sätter krokben. Till en blandad ungdomskör gav han två små sånger, där *Första brevet till Ing* är en långsam boogie-woogie.

Tubin fortsatte också med solosånger. Några skrevs till texter av en vän, diktaren Kalju Lepik. Tubin tyckte om hans minimalistiska stil med få, men träffande ord.

Till slut blev det för jobbigt att hålla på med kören. Nyrekryteringen hade stannat av och allt fler skolkade från repetitiverna. 1959 tog Tubin time out som körledare.

KÄLLOR OCH KOMMENTARER:

Tubins inledande citat från *Stockholms-Tidningen Eestlastele* 1946. Svamp-plockning med Dag Wirén nämns i samma artikel. Tubins minnen av Karindi finns i *Rändarvate vete äüres*. Karindis »brott« bestod konkret i att han dirigerat en känd sång om skogsbröderna, vilket Tubin också hade gjort. Om Tubins undervisning: Harry Olt i TV-filmen *Alla dagar i exil*. Om temat i 5:e symfonins första sats: Rumessens not 31 till den engelska översättningen av Connor i *Yearbook* 2004. Moses Pergaments recension i *Aftontidningen* 17/11 1947. Anu Talis orkesterprov på video från RCC TV i Hiroshima 2005. Tubins brev i *Kirjad I* samt Ludvig Juhts brev på Teater- och Musikmuseet i Tallinn. Kurt Atterberg skrev om »en andhämtningspaus« och Kajsa Rootzén om »fadda ekon«. »Russifierad Hindemith« etc. båda epiteterna av Curt Berg i *Dagens Nyheter* 17/11 1947. Gunnar Larsson: »Northern Lights and Lappish Magic – Reflections on Eduard Tubin's Piano Sonata«, som ingår i boken *Eduard Tubin: Piano-Works*, Stockholm 1986, se också texthäftet till Caprice Reportage CAP 13030/32 samt *Yearbook* 2003. Rumessens text till BIS CD-414/416 om norrskenstemat. Tubins citat om 2:a pianosonaten finns i Connors artikel.

INSPELNINGAR:

Symfoni nr 5 finns på BIS-CD-306 med dir. Neeme Järvi och Bamberger Symphoniker (30'15"), Telarc CD-80585 med Paavo Järvi och Cincinnati S.O. (28'37") och ALBA ABCD-141 med Arvo Volmer och ERSO (30'21"). *Fyra folkvisor från mitt hemland* finns på BIS-CD 414/416 med Vardo Rumessen (15'06"). *Kontrabaskonserten* finns på BIS-CD-337 med Håkan Ehrén, kontrabas, Göteborgs S.O., dir. Neeme Järvi (18'18"). *Violinsonat nr 2 i frygisk tonart* finns på BIS-CD-269 med Nils-Erik Sparf, violin och Roland Pöntinen, piano (21'19"), BIS-CD-541/542 med Arvo Leibur, violin och Vardo Rumessen, piano (21'10"), estniska ER CD 025 med Ulrika Kristian, violin och Marje Lohuaru, piano (21'02") samt ERP 3009 med Sigrid Kuulmann, violin och Marko Martin, piano (23'51"). Vardo Rumessen har spelat in *Pianosonat nr 2* på BIS-CD-414/416 (23'43") samt ERP 1707 (23'52"). *Saxofonsonaten* finns på BIS CD-269 med Pekka Savijoki, saxofon, och Roland Pöntinen, piano (14'07"); violaversionen på BIS-CD-541/542 med Petra Vahle, viola, och Vardo Rumessen, piano (13'20"). *Trubadursång för cello* finns på Antes BM-CD 31.9253 »Estonian Cello« med Teet Järvi, cello och Vardo Rumessen, piano (5'03"). *Ave Maria* finns på BIS-CD-269 med Lunds student-sångare, dir. Neeme Järvi (5'45") och estniska ER CD 024 med RAM, dir. Ants Soots (4'20").

EDUARD TUBIN hade en ambivalent syn på Richard Wagner. Han beundrade känsligheten och nyanserna i musiken men var aldrig nöjd med det livlösa sätt på vilket operorna uppfördes. Mannen själv var en gåta. Hur kunde någon som skrev så vacker musik ha så dålig karaktär?

123

När Tubin sparat tillräckligt med pengar, bestämde han sig för att vallfärda till Bayreuth med ett rekommendationsbrev, som kunde ge tillträde till de dyra, oftast utsålda förställningarna under festivalen. Han åkte på en vecka i början av augusti 1952 och skrev roliga brev hem.

Det var hans första reguljära flygning och han njöt för fullt. Från Hamburg tog han expressen till Nürnberg och lokaltåget till Bayreuth. En vänlig kypare hjälpte honom att hitta ett rum för 5 mark natten. Han gick direkt till *Festspielhaus* och fick sitta i orkestern när Hans Knappertsbusch dirigerade. När han träffade den stressade festivalledaren Wolfgang Wagner, frågade denne bara om Tubin var ensam och tog genast fram fribiljetter till *Parsifal* och *Tristan och Isolde*, den senare med Herbert von Karajan.

Under Parsifal blåstes temat till den heliga Graal alldeles för tidigt bakom ridån. Tubin hade just börjat beundra Wagner lite extra för den dissonanta överraskningen, när han hörde inspicienten skälla ut musikerna. Lite senare föll någonting med en stor skräll. Då kändes det hemtrevligt, precis som på gamla Vanemuine. Men när Karajan lyckades få fram alla nyanserna i

Tristans mest känsliga ögonblick, fick Tubin tårar i ögonen och såg att många i den högtidsklädda publiken grät.

124 Han hade ett gott öga för det komiska. Träbänkarna var rena tortyren, men pauserna varade i tre kvart och gav gott om tid för öl, vin och korv. Akustiken var storartad, men dirigenten och orkestern var osynliga i det djupa orkesterdiket. Medan publiken hade smoking och aftonklänning satt musikerna i *Lederbosen*. Kostymerna och scenariot i Parsifal var strålande, men ingenting hände på scenen – det var ingen opera utan ett mysteriespel. I stort sett tyckte han det var en bra resa och ville att Erika skulle följa med nästa år.

De åkte inte, men det var början på en tradition att åka bort på sommaren. Först utforskades Sverige.

Vännen från flyktinglägret, Enn Vallak, startade flera företag i Grythyttan. Sedan uppfann han kokiller – gjutformar – som smält stål skulle svalna i. Det blev en världsartikel. Två somrar besökte familjen Tubin Grythyttan och bodde i ett torp i skogen. En sommar åkte familjen till Järvsö vid den breda Ljusnan. Eduard Tubin fiskade, och familjen gjorde turer med en estnisk agronom, som lärde bönderna att variera grödan. En semester tillbringades i Hälsinglands skogar, där lanthandelns buss stannade vid närmaste korsväg en gång i veckan. Tubin var ingen simmare, men fru och son plaskade villigt i den kalla tjärnen. I stället slog han det höga gräset med lie och lärde sonen att skjuta prick med luftgevär. Det var avkoppling från alla bekymmer.

Tubin tänkte fortfarande på vad han skulle göra. Endel Kalam, som nu var lärare och dirigent i USA, intervjuade honom för en estnisk tidning:

Det är svårt att säga att jag skulle vara nöjd här. Stockholms musikliv går sin egen väg och där är det svårt för

utlänningar att hitta en plats. Jag skulle flytta, men det är inte lätt, för det är mycket tveksamt om jag skulle finna så generösa husbönder hos vilka man kan äta »nådebröd«. Men om det skulle vara möjligt att hitta en plats någonstans, som jag kunde fylla, så skulle jag komma genast.

I ett senare brev är han riktigt bitter:

125

Vet du, här i Sverige förvandlas människan så småningom till sten, samma sten som hela det här landet består av och som är så nära till människorna här. Men vart ska man gå, vad ska man göra, vad väntar mig?

När esterna firade hans femtioårsdag, försökte de verkligen att muntra upp honom. Familjen väcktes på morgonen av ljud utanför fönstret och upptäckte hela manskören, som sjöng en serenad till sin ledare. Vad skulle grannarna säga! Konserter ordnades i Stockholm, Sydney, Toronto och New York till hans ära, och han fick mängder av illuminerade hyllningar i läderband. Körens present var ett porträtt i olja utfört av Eduard Ole. Tubin hade poserat under lång tid, hemma eller i Oles ateljé i Vällingby. Få målare har bytt stil så ofta. Nu målade Ole med starka färger och markerade penseldrag. Några tyckte att porträttet var för modernt, men Tubin var stolt över det. Han fick en pannå av en flicka med linhår som bonus av konstnären.

Landsmännens försök att hjälpa hade ingen framgång. Ett Tubinsällskap, som skulle stödja skivinspelningar, självdog snart. Tubin var själv kritisk till ett försök att intressera Toscanini för hans symfonier. Varför skulle den gamle maestron ta upp nya verk av en okänd tonsättare?

Vistelsen i naturen behövdes också av hälsoskäl. Alla flyk-

tingar åt sig feta efter krigsårens svält och råkade snart ut för olika besvär. Som dirigent hade Tubin varit i god form, nu var han bunden till skrivbordet. Familjen blev orolig när hans hjärtrytm sviktade, men den kom under kontroll igen tack vare mediciner och goda råd från dr Endel Rumma, som sjöng i manskören. Faktiskt var det Erika som först fick kroniska hälso-

problem. Att göra arkitektritningar låter som ett lugnt arbete, men det fanns hela tiden deadlines och oro för framtiden. Det var inte vad hon hade väntat sig av livet. Hon fick magsår och råddes att vila upp sig utomlands.

Hon åkte ensam till Alperna, medan Eduard Tubin tog sonen på turer med Vaxholmsbåtarna. I bergen träffade hon ett tyskt par som ägde en motorcykelfabrik. På hemvägen hälsade hon på, och frun gick ut och sköt en hjort till middag. Eduard anslöt och de gjorde en färd nedför Rhen.

1956 ville han ta med hela familjen till Mozarts tvåhundraårsjubileum i Salzburg. Rein hade familjens enda körkort och erbjöd sig att köra. I Lybeck mötte Lea Lesta, en pianist som hade spelat många av Tubins verk, och hennes man Eugen Miller, som arbetade på brittiska radion. De hade hyrt en Ford Taunus, som familjen Tubin fortsatte med genom Västtyskland. Motorvägarna var magnifika och trafiken var gles, men några broar saknades fortfarande efter kriget.

Familjen bodde på ett värdshus i Anif utanför Salzburg, nära furstebiskopen Markus Sittikus fantastiska 1600-talsslott. Han kunde trycka på dolda knappar och blöta ner sina gäster från gömda springbrunnar i trädgården – en fitness som Eduard Tubin starkt uppskattade. Men det var svårt att få biljetter. Familjen lyckades bara komma in på någon kammarkonsert och fick lyssna på festivalens högtidliga öppnande på bilradion. Resan kunde ha varit mer lyckad, men friheten att köra omkring

med egen bil gav ett bestående intryck. Eduard och Erika blev överraskade när Rein plötsligt fick bråttom på Stockholms centralstation. Han hade en hemlig flickvän som hette Saima. De gifte sig snart och bildade familj.

Året därpå började *Wiener Festwochen* igen efter kriget, och Eduard och Erika tog med den yngste sonen. Familjen hyrde rum mitt i staden. Nu var det lätt att få biljetter. Flyktingar från det ungerska upproret stod vid tunnelbanan och sålde dem med måttligt påslag. Familjen gick varje kväll på operan, på gyllene *Musikverein* eller på kammarkonsert i slotten.

127

Konserterna var storartade, med dirigenter som Leopold Stokowsky, Josef Krips, Karl Böhm och Ernest Ansermet. Herbert von Karajan kände igen Tubin från Bayreuth och inbjöd honom att sitta i orkestern under en repetition – en ovanlig ära. För Tubin var höjdpunkten Beethovens *Missa Solemnis*, precis som förra gången i Wien. Operan gav allt från Richard Strauss *Rosenkavaljeren* till Alban Bergs *Wozzeck*. För sonens musikaliska bildning gick familjen på en wiensk balettafton, trots att Tubin ogillade klassisk balett med dess onaturliga rörelser och osannolika stories. En kväll tog han familjen till en liten krog, där den gamle cittraspelaren knäppte nostalgiska låtar, precis som i *Den tredje mannen*. Men wienarna kunde också vara elaka. Publiken buade när Karajan dirigerade ett stycke av en samtida tonsättare som hette Kurt Leimer och tidningarna drog vitsar om att Karajan »fastnat i limmet«.

Tubins två symfonier från 1950-talet är helt olika.

Symfoni nr 6 skrevs 1952–1954. Han har själv sagt att han ville protestera mot den rådande jazzkulturen med stereotypa improvisationer, som stötte ut den klassiska musiken. Det var mycket tal om jazzens baksida – spriten och knarket. Men kanske är den förklaringen ytlig, bakom den fanns det säkert andra,

inre demoner av frustration och isolering, som nu släpptes fram för att dansa sin rumba kring ljuset av grodfett.

128

Symfoni nr 6, för stor orkester inklusive saxofon, piano och utökat slagverk, börjar med en diskret, boleroliknande rytm i stråkarna. Till detta introducerar oboen det som ska bli satsens huvudtema – en ljus och litet naiv melodi med pastoral karaktär och typisk Tubinsk expansion i höjden. Än så länge går dansrytmen och melodin fint ihop, även om de har ganska olika karaktär. Men när två horn kommer in, *marcato*, med ett instabilt och påstridigt tretonsmotiv som leder fram till en hög och dissonant ton, då anar man att harmonin inte kommer att bestå.

Enligt den vanligaste tolkningen representerar tretonsmotivet en fråga, på samma sätt som frågemotivet i Charles Ives *The Unanswered Question* (1908). En annan möjlig förebild är det tretonsmotiv med vilket Beethoven inledde sista satsen i sin stråkkvartett op. 135 och som han markerade med orden »Muss es sein?« Tomi Mäkelä, som i en hårt vinklad men intressant artikel från 2005 beskriver Tubins sjätte symfoni som en filosofisk diskussion, påpekar dock att Tubins tretonsmotiv, om man utgår från estnisk intonation, låter provocerande snarare än frågande. Kanske ska motivet därför uppfattas som ett kritiskt påpekande, eller till och med som en varning.

Det till en början stillsamma dansackompanjemanget växer under satsens lopp till en kaotisk överlagring av aggressiva dansorkestrar. Som en uppskruvad *Central Park in the Dark* (1909), för att fortsätta jämförelsen med Ives. Efter satsens klimax tar dansen inte slut utan glider bara längre och längre bort. Oboen spelar huvudtemat igen, men ingen tycks ta notis om den. Till sist återkommer hornen med tretonsmotivet – en upprepning av frågan eller en påminnelse om varningen.

I den rumbaaktiga sats två, som Humal (2005) beskriver som ett djävulskt scherzo och där Mäkelä hör ekon av Kurt Weill, fortsätter konflikten mellan populärmusikaliska och konstmusikaliska element. Tretonsmotivet antyds då och då på vägen mot satsens klimax, ett verkligt sammanbrott där musikens bygge rasar samman i ett triumferande kaos.

Sista satsen inleds med en högtidlig chaconne. Med sin unisona temapresentation och välordnade neobarocka kontrapunkt tycks den förebåda den gamla konstmusikens återtåg och slutliga triumf. Den nyare dansmusiken (också chaconnen var från början en dansform, måste man minnas) kommer dock tillbaka, först trevande och sedan med kraft. Strax före satsens slut åstadkoms en nästan Brucknersk kontrapunktisk förening av tidigare använda teman (se vidare Humal 2005). Men försöket till försökanade syntes låter inte särskilt harmoniskt, bland annat därför att det krävs en marschtrumma för att beståndsdelarna ska hålla sams. Ganska snart klingar försöket ut. Symfonin slutar i svag nyans med tretonsmotivet i två horn. Den trestaviga frågan förblir obesvarad, eller varningen obeaktad.

129

Tubins sjätte symfoni kan uppfattas som ett exempel på den kritiska hållning till jazz och annan förhållandevis nyimporterad dansmusik som man i svensk litteratur hittar från 1920-talet och framåt. I förstautgåvan av Eyvind Johnsons roman *Stad i ljus* (1928) kan man läsa följande:

Jazz är en rytm i vilken allt tillåtes. Men den är inte friheten; den är ett surrogat för frihet: när man icke kan och orkar vråla med sitt talorgan, vrålar man med hela kroppen. Det är precis som det bör vara när man är trött på sin tusenåriga kultur.

Men därmed är inte allt sagt om symfonin. För visst ligger det något befriande just i symfonins mest vildsinta stunder, och den rigida inledningen till tredje satsen kan uppfattas som en parodi på konstmusik. Som lyssnare får man förmodligen ut mer av symfonin, om man lägger mindre energi på att så att säga heja antingen på konstmusiken eller populärmusiken och mer på att följa de förlopp som uppstår när Tubin låter musikslagen mötas. Att dessa framställs som så oförenliga gör symfonin intressant som historiskt dokument. Att den påstådda oförenligheten leder till eruptioner utöver det förväntade gör den bitvis chockerande.

Symfonin är knepig att spela. Både dirigenter och musiker hade svårt med den rytmiska strukturen. Tubin blev tvärarg när Tor Mann inför uruppförandet i radio vägrade att studera partituret i förväg och sedan slog fel taktmåt. Tonsättaren tänkte avbryta repetitionen, men ville inte göra skandal. Tysken Hans Schmidt-Isserstedt, som dirigerade symfonin ett år senare, erkände själv att han förstått den först under uppförandet. Tubin ville alltid vara med för att förklara, hjälpa och – om det behövdes – göra ändringar. Men efter detta hade han inte mycket till övers för de dirigenter som verkade i Sverige.

Tidens kritiker var också frågande inför symfonin, som togs emot med betydligt svalare ord än femman. Hans Åstrand menar att det berodde på ...

... traditionell brist på nyfikenhet bland kritikerna, ovillighet att acceptera Tubin som en lite främmande fågel bland den lokala stammen av tonsättare och att hans nya symfoni inte passade in under den etikett som de placerat på Tubin.



Familjen Tubin på väg till Mozarts 200-årsjubileum i Salzburg 1956. I Lybeck hyrdes en liten Ford. Fr.v. Rein, Eduard och Erika Tubin, makarna Millers dotter, Eino Tubin och pianisten Lea Lesta-Miller. Foto: Eugen Miller.

Kurt Atterberg skrev en bisarr recension, full av motsägelser, där symfonin blev ett slagträ mot de förhatliga »tolv-tonarna«:

132

Eduard Tubin, denne estniska tonsättare, vilkens verk vi tidigare många gånger beundrat, bjöd oss nu på sin sjätte symfoni. Under dess första sats, sade jag till mig själv: det här klingar ju nästan lika fränt som tolv-tonarnas alster, men tänk, vad det är musik! Där ser man, det är inte graden av olåt som gör toner till musik eller icke musik. Vad var det i Tubins första sats som fånglade, icke trots de fräna klangerna, utan med dem? Jag tror, det var det förhållandet, att Tubin är en musiker som kan sin sak och bygger med långa linjer, och som siktar på något mål. De flesta nytonare – det förefaller så – skriver vad som helst utan förmåga att överblicka det hela. Tubins första sats gjorde ett mycket starkt intryck: en musiker, som skriver radikalt på grund av logisk utveckling och inte av hastigt påkommen blufflusta. Trots det utomordentligt starka intryck, jag fick av första satsen, kan jag inte kalla Tubins sjätte symfoni för ett mästerverk. Dess andra och tredje satser bjuder inte på tillräckliga kontraster sinsemellan och i förhållande till den första. Trots det tekniskt fin-fina framförande, som Schmidt-Isserstedt och orkestern bestod novitet, är jag inte säker på att andra satsen blev idealiskt tolkad. I programmet läser man tempobeteckningen »Molto allegro« och något om »rumbans takt-schema«, men satsen verkade närmast som ett »Andante« fast ett komplicerat sådant. Finalen var också något trögfluten.

I varje fall finner vi i denna symfoni ett glädjande exempel på att musik av »modärnt« slag inte behöver

verka idiotisk och ofoginspirerad. Tubins sexa gör ett intryck av att vara upplevd och ärlig musik.

Stor framgång!

I häftet för BIS CD med *Symfoni nr 7* menar Harri Kiisk att den sjätte symfonin har samma roll i Tubins skapande som *Våroffer* i Stravinskij's. Att gå vidare var omöjligt – »efter den sjätte symfonins apokalyptiska storm överblickar tonsättaren olycksplatsen och plockar upp vad som fortfarande är helt«. Den uppföljande sjunde symfonin skrevs 1956–1958 och är helt annorlunda till karaktären.

133

Som antytts har många av Tubins stora verk en form där krafter möts på ett sätt som gör att man som lyssnare gärna börjar leta efter utommusikalisk mening. I *Symfoni nr 7*, däremot, tycks musikens mål vara balans snarare än budskap. I sin första symfoni efter femtioårsdagen verkar Tubin vilja manifesteras sitt musikaliska hantverk genom att ge högsta prioritet åt den absolutmusikaliska uppgiften att åstadkomma variation inom en stark och välbalanserad enhet.

Till skillnad mot till exempel femte symfonin går kulminationerna här inte utöver vad musiken redan har förberett. Det bidrar till organisk form. Sammantaget utgör symfonins tre satser dessutom en symmetrisk struktur. Första satsen (Allegro moderato) och sista (Allegro marciale) är båda skrivna i sonatform, där huvudtemat i den senare är en uppochnedvänd och utbyggd variant av huvudtemat i den förra. Mellan yttersatserna befinner sig en tredelad sats som i sig har symmetrisk form. Satsen inleds och avslutas med förhållandevis stilla Largetto-avsnitt som omger satsens och hela verkets kärna: ett sprakande scherzo med retsamma

fioler och skrattande motiv i flera stämmor. Ett ironiskt flin mitt i symfonins skönt balanserade helhet.

I denna helhet åstadkoms variation genom tematisk bearbetning av ett begränsat material och genom en fantasifull blandning av ett begränsat antal klangfärger. Symfonin är skriven för en förhållandevis liten orkester, utan tromboner och med pukor som enda slagverk, men det finns ändå gott om intressanta färgskiftningar. På några ställen i sats ett låter orkestern plötsligt som en orgel. I sats tre åstadkoms en liten men viktig skillnad, när huvudtemat först spelas av klarinett och tremolerande altfioler och sedan, i återtagningssdelen, av engelskt horn och legatospelande altfioler.

Tubin var ingen anhängare av Schönbergs tolvtonsteknik men konstruerade ändå ibland sitt musikaliska material med hjälp av serier. I sjunde symfonins första sats börjar huvudtemat med en notonsserie (takt 3–9). I sista satsens huvudtema, där temat alltså vänds upp och ned, byggs serien ut till att omfatta elva toner (takt 1–4). Serierna ligger dock inte till grund för hela det musikaliska bygget och det finns dessutom gott om tonala implikationer. En sak som Tubin delade med Schönberg var aktningen för kontrapunkt. Symfonins mest uppenbara exempel på sådan kompositionsteknik är fugatot i tredje satsens genomföringsdel.

Symfonin uruppfördes i Gävle av dirigenten Gunnar Staern, Käbi Lareteis dåvarande make. Många mindre orkestrar har spelat den. Men i Estland fick den vänta till år 2000. Där passade den »asketiska« sjuan inte in under den nationalromantiskt färgade etikett som esterna placerat på Tubin.

Tubin åkte flera gånger till Finland, där många av hans viktigaste verk uppfördes. När universitetet i Jyväskylä skulle fira sitt 25-årsjubileum och inviga en ny byggnad beställdes en *Invig-*

ningskantat från Tubin, till förargelse för skråtänkare i den finska tonsättarföreningen. Den högtidliga kantaten till ord av dikta-
ren Toivo Lyy beskrevs av en recensent som »en skulptur i
marmor« – väl att märka i positiv mening.

Nu började Tubin få ny musiklitteratur från Estland, bland
annat samlingar av den kände folkviseforskaren Herbert Tam-
pere. Det ledde till *Svit över estniska vallåtar*, tillägnad Erika. Det 135
var första gången någon använt material från Sovjetestland. Olav
Roots kom på besök och spelade sviten på nationaldagen 1960 i
Stockholm.

Samma vår flög Tubin till New York för att delta i Estniska
dagar. Han dirigerade körerna i Armory Hall och fick flera
hedersbetygelser och inbundna diplom. Med sin nya kamera
filmade han välbeställda amerikaester som stolt visar upp sina
stora bilar och fina trädgårdar. Men en sirensång började höras
också från den andra sidan.

Efter Chrustjovs avstalinisering tog Sovjetunionen åter kon-
takt med yttervärlden. Korrespondens med utlandet tilläts, men
alla visste att breven ångades upp och lästes av KGB. Överlevande
från Gulag rehabiliterades och mer konstnärlig frihet tilläts efter
år av bedövande dogma. Flyktingar erbjöds att återvända. En
kommitté med förkortningen VEKSA tillsattes för att locka exil-
ester. Besöken från ambassaden började igen. På nyårsafton kom
två kamrater för att prata, med en flaska whisky som present.
Violinisten Vladimir Alumäe, en övertygad partimedlem, började
brevväxla och kom på personligt besök. Tubins verk spelades nu
regelbundet i Estland, utmärkt dirigerade av Sergei Prohhorov
och unge Neeme Järvi. Kunde han inte komma till en konsert?

Den yngste sonen var först att söka svenskt medborgarskap,
medan föräldrarna väntade för att se hur det skulle gå. Då var
det ganska ovanligt och han kallades personligen till inrikes-

minister Ulla Lindström för att få dokumentet. När föräldrarna följde efter 1961 skrev samma minister under, men skickade det som rekommenderat brev. För Tubin var medborgarskapet en viktig markering av att han nu hörde hemma i Sverige. Om han åkte till Estland kunde regimen inte hålla kvar honom.

136 Att locka Tubin på besök var en omfattande, statligt styrd kampanj. Violaspelaren Raimund Sepp från Vanemuine, som flyttat till Tallinn, fick i uppdrag att sköta hans ekonomiska affärer. Sepp började brevväxla redan 1958, troligen på order av myndigheterna. Tubin fick tillgång till sina gamla noter, som han inte sett på 14 år och Vanemuineteatern bad honom att restaurera *Kratt*. För att kunna betala honom bad partiordföranden personligen att Moskva skulle släppa till lite utländsk valuta. När balettmästaren Ida Urbels 60-årsfirande närmade sig kunde Tubin inte avvakta längre.

Estland hade ingen förbindelse med väst, så han åkte via Leningrad. Han möttes av en bil från VEKSA och kördes till Tartu, där han träffade tonsättaren Veljo Tormis och gick på jubileumsföreställningen. På den tiden var det något märkligt, eftersom utlänningar normalt inte fick besöka Tartu. I Tallinn hörde han RAM-kören med Gustav Ernesaks, träffade Neeme Järvi inför uppförandet av den sjätte symfonin, besökte Heino Eller och gästade konservatoriet och Teater- och Musikmuseet. Vårdarna försökte att inte politisera besöket, väl medvetna om hur kontraproduktivt det skulle ha blivit.

Ändå möttes resan av hysteriskt fördömande från en del exil-ester. Kritiken blev värre efter ett oskyldigt radioprogram, där Käbi Laretei hade inbjudit gäster till en önskeresa. Tubins sakliga svar på frågor om det estniska musiklivet tolkades som stöd för regimen. En journalist jämförde honom med Knut Hamsun, den norske författaren som hade stött nazismen och låtit tys-



Under besöket i Estland 1961 besökte Tubin Teater- och Musikmuseet i Tallinn tillsammans med sin gamle lärare Heino Eller. Th. museichefen Aron Tamarkin.

karna använda det i sin propaganda. Studentkorporationen Ugala beslöt att utesluta honom, och familjen utsattes för anonyma telefonuppringningar. Kritiken förstärktes med avståndet. Även Roots i Colombia bröt brevväxlingen. Det tog några år innan känslorna hade svalnat. Snart var det vanligt att utlandsester hälsade på i Estland.

138 Naturligtvis tog Tubin illa upp. Men han visste att han hade rätt. Att bojkotta alla förbindelser var farligt – den estniska kulturen skulle dö av syrebrist både hemma och utomlands. Tubin gjorde åtta resor till, ungefär vartannat år. Erika följde oftast med. Besöken började i Tallinn, där de fick vänta på tillstånd om de skulle vidare till Tartu.

Kommunistledningen ville förstås att han skulle återvända för gott. Olika förmåner antyddes. En gång frågade Tubin på skämt en partifunktionär om han skulle få åka till London om han ville. Funktionären tittade i taket och mumlade att det nog skulle gå. Men om jag vill åka i morgon, sade Tubin, som visste att det inte skulle bli något svar. Något sådant var inte möjligt i Sovjetunionen, där världsberömda dirigenter som Neeme Järvi och Eri Klas fick vänta med mössan i hand på tillstånd från Moskva för att åka utomlands. Som det nu var besökte Eduard Tubin London en enda gång. Men principen att få åka fritt utan att be någon om lov var viktig för honom. Han riktigt njöt när familjen en gång passerade den belgisk-holländska gränsen – en av de första utan pass- och tullkontroll – utan att ens behöva sakta in.

KÄLLOR OCH KOMMENTARER:

Kalams intervju i *Vaba Eesti Sõna* 17/1 1953. Tubins brev (*Kirjad I*), det citerade brevet daterat 15/5 1955. Mart Humal: »Notizen zu den Sinfonien Eduard Tubins«, i *Jahrbuch* 2005. Tomi Mäkelä: »'Eine sehr ernste philosophische Diskussion'. Urbane und imaginierte Räume in Eduard Tubins sechster Sinfonie«, i *Jahrbuch* 2005. Frithjof Strauß: »Improkunstens værdi. Litterære jazzdiskurser i Norden«, i *Svensk tidskrift för musikforskning* 2010. Artikeln innehåller bland annat citatet från Johnsons *Stad i ljus*. Om kritiken mot *Symfoni nr 6*, Hans Åstrand: »Eduard Tubin's early years in Sweden« i *Yearbook* 2003. Kurt Atterbergs recension i *Stockholms-Tidningen*, 1/11 1956. Om 7:e symfonin: Harri Kiisk's text till BIS-CD-401. Ordet »asketisk« kommer från Connor. Omdömet om kantaten är av Timo Mäkinen i *Helsingin Sanomat*, citerat i *Aastaraamat* 2009. Kampanjen att locka Tubin har senare kartlagts i estnisk press. Tartu var förbjudet område p.g.a. en sovjetisk flygbas.

INSPELNINGAR:

Symfoni nr 6 finns på BIS-CD-304 med Sveriges Radios S.O. och Neeme Järvi (31'36") samt ALBA ABCD-147 med ERSO och Arvo Volmer (33'06"). *Symfoni nr 7* finns på BIS-CD-401 med Göteborgs S.O. och Neeme Järvi (25'24") samt ALBA ABCD-155 med ERSO och Arvo Volmer (27'28"). *Svit över estniska vallåtar* finns på BIS-CD-414/416 med Vardo Rumessen (13'56").

EDUARD TUBIN hade fel. Det var inte jazzen som hotade att stöta ut den klassiska musiken. Utmaningen kom från det nymornade intresset för radikala musikformer, som Tubin såg som återvändsgränder: den nya Wien-skolan, tolvton, Darmstadt-skolan, punktmusik, »stereofonisk musik«, elektronisk musik, konkret musik ... Deras förespråkare fick stort utrymme i det svenska musiklivet under 1950- och 1960-talen. Eftersom älskarna av Mozart och Beethoven skulle ha sitt, minskade utrymmet för den klassiskt grundade typ av samtida musik som Tubin representerade. I ett brev till Raimund Sepp skriver han:

141

Själv har jag ibland känslan att jag kom alldeles för sent till den här världen. Jag grubblar över problem, som de här figurerna inte känner till alls, jag skriver musik, som jämfört med deras är helt medeltida, och så försöker jag att förstå deras skapande, men kan inte. De själva säger att det inte finns något att förstå, bara sitt och lyssna. Musiken ska väcka en skapelseprocess hos lyssnaren, så att det som han lyssnar på inte är det skapade utan det skapade är det som uppstår hos lyssnaren själv. Hittills är det väl inte många som fått någon »upplysning« på det sättet, men jag är nu ingen domare över vad folk ska förstå och hålla för riktigt.

I ett brev till den gamle studiekamraten Karl Leichter hävdar han att de unga, radikala tonsättarnas produktion saknar »nerv« och bara går ut på ytliga, tomma effekter.

142

Det mest komiska är förhållandet att det finns så många som har samma inställning och att de när det behövs håller ihop och stöttar varandra, och att de äldre tonsättarna, som har mer fattning och vett, inte vågar tala ut. Bara så här: jag förstår ju inte dessa nya riktningar, jag har blivit lite efter. Och man låter pojkarna härja helt fritt, först lite avvaktande, vid det andra »verket« redan med viss aktning. Och dessa ungdomar får stort statligt stöd, eftersom det inte finns en enda, som vågar recensera dem (eller analysera dem). Som utomstående har jag förstås inget att säga, det är infödingarnas sak, låt dem hållas. Men le kan man göra i mjugg.

En milstolpe i samtida musikkiv var Karl-Birger Blomdahls opera *Aniara*, som hade premiär 1959. När Tubin såg partituret tyckte han först att operan var »kall och opersonlig som en isbit«, men började sedan att uppskatta den. Inslagen av elektronisk musik och bandade ljudeffekter var ju helt på sin plats i en rymdopera! Tolvtonssystemet prövade han själv att använda men sade efteråt till Herbert Connor:

Den seriella tekniken är ingenting för mig. Jag har andra problem, t.ex. att uttrycka en viss tanke på ett visst sätt. Då hjälper inte någon kompositionslära. Jag prövade en gång serietechniken i mitten på 60-talet. Det kändes väldigt lätt för mig att skriva i den stilen, alldeles för lätt ...

Det svenska medborgarskapet bröt den ökande isolering, som Tubin kände i »landet av sten«. Nu öppnades alla dörrar. Han valdes in i Föreningen svenska tonsättare och kunde söka arbetsstipendier. Han var själv förvånad över hur snabbt det gick. Varför hade han väntat så länge? Familjens ekonomi blev genast bättre. Nu hade han också ett nytt mål i livet – att stödja och inspirera unga musiker isolerade bakom järnridån. Intresset för resor, foto och film blommade upp.

143

När Eduard Tubin kom hem från Estland hade han med sig en päls till Erika, en stor burk svart kaviar och en rysk kamera. Genom åren droppade det in rubel från beställningarna, men de fick inte tas ut ur landet. Han måste spendera dem i Estland – genom att hjälpa sin svärmor i Tartu, genom byteshandel med vänner som ville stödja sina anhöriga eller genom att ge ett stipendium till Raimund Sepps son, som studerade violin i Moskva. Det fanns nästan ingenting att köpa.

Arbetsstipendierna skulle motiveras. Tubins vanliga formulering var att han behövde arbetsro för att avsluta en komposition. Skatteverket föreskrev att stipendierna inte fick vara längre än två år, annars blev de retroaktivt beskattade som vanlig inkomst. Han lärde sig snabbt att deklarerat så att han behöll så mycket som möjligt. Det blev till en sport. Han var riktigt stolt när han vann ett skattemål om avdrag för pianot.

En gång ville han att skattemyndigheten skulle likställa honom med en hemsömmerska, som hade fått en lättnad i beskattningen. Kunde Max Reger kalla sig ackordarbetare och Hilding Rosenberg ortagårdsmästare, så kunde Eduard Tubin bli hemsömmerska! Det var en tid då skapande konstnärer kände sig förföljda av skattmasen, marginalskatten slog genom taket och Ingmar Bergman släpades från scenen för att stå till svars i någon skattefråga.

Föreningen svenska tonsättare hade öppet hus på torsdagar,

då det serverades ärter, pannkaka och varm punsch. Tubin gick ofta dit och träffade många kolleger. Han deltog aktivt i föreningslivet och satt ett tag i en kommitté för ett inspelningsprojekt. När hans verk sändes i radio kom det alltid gratulationsbrev från kolleger som symfonikern Gösta Nystroem. Han träffade även de radikala tonsättarna, men båda parter kände att de hade litet gemensamt.

Det mesta som Tubin skrev på 1960-talet präglas av allvar och experiment med formen.

Sonat för soloviolin blev klar 1962. Det är ett komplicerat stycke som använder violinens alla möjligheter. Vad som låter som improvisationer på två motsatta teman förenas av inre logik. En flykting från Polen, Bruno Eichenholz, spelade stycket på Moderna Museet. Han använde sitt favoritinstrument *violino grande*, en hybrid mellan violin och viola skapad av instrumentmakaren H.O. Hansson.

Solosonaten följdes nästa år av *Musik för stråkar*, skriven för Zelia Aumere, som nu ledde Luzerns kammarorkester i Schweiz. Den uruppfördes på Schloss Heidegg och blev snart ett av Tubins mest spelade verk.

Första satsen (Moderato) i *Musik för stråkar* är ytterligare en av Tubins chaconne-satser. Ostinatovariationen genomförs i en strikt, neobarock stil med mycket komplementärrytmik och blockmässig användning av toner av samma notvärde. Tubin använder ett slags tolvtonsteknik, men mer som ett sätt att skapa teman med en sökande karaktär än som konstruktionsprincip för musiken som helhet. Förstafiolernas fyra första toner är g–fiss–a–giss, en transponering av det litet krypande motivet b–a–c–h som så många tonsättare använt för att hylla eller på annat sätt referera till J.S. Bach. Motivet återkommer i den energiska mellansatsen (Allegro),

men får då en betydligt djävare karaktär genom att den lilla tersen mellan andra och tredje tonen vidgas till en stigande kvart. Stavningen av Bachs namn får alltså vika för det musikaliska uttryckets skull.

I sista satsen (*Allegro*) förvandlas verket från naiv neobarock till musik som tycks reflektera över den svunna tid som de första satserna försökt bringa tillbaka. Taktartskänslan är nu mindre fast och det finns uttrycksfulla avsnitt för solocello och solofiol. Kombinationer av duoler, trioler och punkterade rytmer gör melodiken flytande. Till slut kommer ostinatot och ett annat tema från första satsen tillbaka, men utdöende. Det sista man hör är b–a–c–h-motivet i kontrabasstämman, nu mycket tvekande och transformerat så att det förlorat sin karakteristiska framåtriktning.

145

Efter premiären i radio skrev Folke Hähnel: »Ett så fint, ett så engagerande stycke bör, tycker man, tas upp landet runt, inte minst av sådana orkesterföreningar som har svårt att klara hans symfonier.« När Connor sade att han upplevde verket som senromantiskt, svarade Tubin:

Ja visst, jag vågar ju vara romantiker. Men kom ihåg: jag hade beslutat mig att skriva musik i tolvton som inte skulle klinga som Schönberg. Den melodiska linjen var hela tiden viktigare för mig än doktrinen.

Konsert för balalajka och orkester, som avslutades 1964, beställdes av den rysk-norske nervkirurgen, mästertytten och balalajka-virtuosen Nikolaus Zwetnow. I början på 1960-talet kom Erikas skolkamrat Grete Precht på besök. Hon arbetade på sjukhuset i Flen och berättade att hennes överläkare var en utmärkt balalajkaspelare. Kunde Eduard Tubin skriva något för honom?

Han tänkte genast på balalajkorna på elementarskolan och vägrade blankt. Men han ändrade sig när Zwetnow ringde på och demonstrerade vad han kunde göra med sitt instrument.

Konserten är återigen skriven i fri tolvtonsform. Den är samtidigt lekfull och inriktad på att testa instrumentets förmåga.

- 146 1978 intervjuades Tubin i Sveriges Radio, samtidigt som Zwetnow och Stockholmsfilharmonikerna besökte Sovjetunionen med *Konsert för balalajka och orkester* i bagaget. Tubin var noga med att påpeka att konserten inte innehåller några folkmelodier. Visserligen hade han många gånger använt just folkmusik i sina kompositioner, men i intervjun är det tydligt att han ville distansera sig från den ryska balalajakakulturens folkliga variationssatser, som han menade mest hade som syfte att visa upp spelteknisk virtuositet. Borta i Sovjetunionen kommer de förmodligen inte att begripa särskilt mycket när de hör konserten, antog han. Den tresatsiga konserten bryter inte helt med balalajkans förflutna. Tremolon och glissandon får vara kvar. Men liksom i *Symfoni nr 7* och *Musik för stråkar* rör sig musiken fritt och sökande över den kromatiska skalan. En annan ovanlighet i balalajkasammanhang är att det förhållandevis ljudsvaga instrumentet kombineras med stor orkester. Tubin glesar ofta ur orkesterväven för att släppa fram solisten, utan att därför ge avkall på instrumenteringens färgrikedom. Någon gång får balalajkan lyftkraft genom att glida med i orkesterns melodi. Andra gånger har den i stället en ifrågasättande roll. Ibland viskar den upphetsat ur ett hål i orkesterväven. Eller dansar smått och vilt, som en instrumentens Lilla My.

Uruppförandet med Göteborgssymfonikerna sändes i radio. Zwetnow spelade sedan konserten med olika orkestrar i Sverige, Norge och Sovjetunionen.

Nästa år blev Tubin klar med det allvarligaste av alla sina kammarmusikverk. Hans *Sonat för viola och piano* skrevs för Endel Kalam.

Tubins *Sonat för viola och piano* har ett lika trängande budskap och en lika dramatiskt formad helhet som många av hans symfonier. Första satsen är en orolig men nedtonad marsch som med långa linjer och oregelbunden melodik fjärrar sig från alla militära associationer. Stämningmässigt är satsen väl sammanhållen, och mot slutet är den på väg att falla till ro. Då händer något oväntat: pianot och violan låter höra ett skri som inte liknar något av vad man tidigare har hört. Det skapar stark laddning inför fortsättningen. Sonaten verkar vara en spelplats för undertryckta spänningar.

147

Andra satsen, ett svängigt men inte särskilt muntert scherzo, slutar på ett liknande sätt. Den här gången är det en lång suck som antyder att det finns saker under ytan. I tredje satsen bryter spänningarna äntligen fram. Ska det leda till en ljus förlösning, eller kanske till ett högljutt sammanbrott? Båda alternativen finns i andra Tubin-verk. Här sker varken eller. Sonaten slutar på ett häpnadsväckande sätt.

I stegringen mot den sista kulminationen upprepar violan gång på gång ett dissonant motiv med punkterad rytm. Upprepningen bygger upp ett slags statisk laddning och tycks utlova en mäktig höjdpunkt då något stort borde hända. I stället bara fortsätter violan att upprepa motivet – snart är det för sent – toppen har passerat – dynamiken sjunker, pianotexturen glesnar – motivet fortsätter mot tystnaden. Till skillnad från i de första satserna kommer ingen kontrasterande avslutning. Sonaten är egentligen slut långt innan man tror det, medan man fortfarande undrar hur den ska sluta. En mer dramatisk antiklimax i ett kammarmusikverk får man leta efter.

För makarna Tubin blev det en ritual att varje år åka söderut. Men de gjorde det inte bara för solen. För dem var det lika viktigt att uppleva Medelhavets kultur, höra folkmusiken, besöka museerna och träffa människor, så långt som språkkunskaperna tillät. De höll sig till små, lugna hotell, undvek grisfester och guidade turer och hittade taxichaufförer som körde dem runt privat.

Paret Tubin hade varit på Mallorca och semestrat i Sitges med sonen Eino. Nu åkte de till platser som Ibiza, Peñíscola, Madrid, Nerja, Granada, Alhambra och Aranjuez. Erika var fascinerad av den spanska flamencon och zigenarkulturen, medan Eduard Tubin skaffade skivor med genuin folkmusik för att studera de spännande rytmerna. Andra resor gick till Italien – Neapel, Pompeii, Ischia och Rom – och till Grekland, där de gjorde en rundtur till Aten, Delphi, Nafplion, Mykene, Epidaurus och Kap Sounion.

Nu blev Tubin allvarligt intresserad av smalfilm och foto. Han hade en fjäderdriven dubbel-8-kamera på resan till New York och lärde sig genast att skarva ihop rullarna och klippa ut skakiga scener. Han undvek nybörjarfelen, använde stativ, zoomade sällan och försökte att bygga upp en berättelse (av scenerna). Snart skaffade han en batteridrivna kamera, som tillät längre scener.

I sina första filmer från Spanien och Grekland ger han mycket utrymme åt det traditionella, arbetsamma livet på landet, som väckte minnen av hans egen ungdom. Fiskare drar upp nät och båtar med gångspel, bönder tröskor med springande hästar, och murare låter åsnor bära fram byggmaterial. Några filmer berättar om »turistens dag«: Erika vaknar på morgonen, ringer efter frukost, strövar i byn, badar i havet och drar sig tillbaka vid solnedgången. Stor möda lades ner på snygga titlar och anime-

rade kartor som visade var man varit. Tubin ställde sällan upp i någon tävling. Men 1962 vann han Oscar för bästa dokumentärfilm i en amatörtävling anordnad av *Expressen*. Där visar han i närbilder hur sonen ritar en tuschteckning i Gamla Stan.

Någon gång på 1950-talet skaffade familjen en enkel fotokamera för rullfilm. Den användes på de första resorna och på skogssemestrarna i Sverige. Den 35 mm Leningrad som Tubin köpte i Estland visade sig vara av så dålig kvalitet att han genast ville byta den. Han fick en ny Canon med flera objektiv av ägaren till Ojas foto i city, som samlade på udda kameror. Familjen skaffade en förstoringsapparat och torkpress och alla tråg, burkar, termometrar, nypor och mätglas som behövs för att framkalla svartvit film och göra kopior hemma. Erika fick en miniatyrkamera, som hon tog många bra familjebilder med.

Badrummet i Hammarbyhöjden var för litet, så fotograferna tog över köket, hängde svart tyg för fönstret och började göra kopior i alla storlekar. Förra operettstjärnan Milvi Laidis make hade fotoateljé och försåg familjen Tubin med stora fotopapper, som inte fanns i vanliga affärer. Resefoton, fotoexperiment och noter som smugglats ut ur Estland på 35 mm film blev alla kopierade, sköljda och torkade i köket. Eduard Tubin blev särskilt intresserad av den tekniska sidan av fotograferandet. Han prenumererade på en amerikansk teknisk tidskrift och gjorde egna experiment för att fastställa skärpan på olika objektiv. Han använde aldrig blix och prövade olika metoder för att pressa filmen till högre känslighet.

Eduard och Erika Tubin hade ganska begränsat umgänge. Dels berodde det på att den första lägenheten – som samtidigt var Tubins arbetsplats – var så liten. Men han ville också skydda sin privata sfär och bara släppa in folk när han kände för det. På helger och fritid träffade familjen ett enda estniskt par, där frun

var skolkamrat till Erika. De hade sommarstuga i Huddinge. Familjen Tubin åkte ofta dit, särskilt när deras vedeldade estniska »saun« var uppvärmd. För Eduard Tubin var det ren avkoppling. När den finska antologin *Sävelten mestareita* tog med honom bland världens 123 viktigaste tonsättare var artikeln illustrerad med ett kräftkok vid vännernas stuga.

150 Som person kunde han visa upp olika sidor. Körledaren och tonsättaren var en offentlig person, som hade pondus och bemöttes med respekt. Man visste att han inte tålde dumhet. I familjen var han en annan: lättpratad, humoristisk, tolerant. Innan han kom över sin ängslan för att göra språkfel var han ganska försagd i umgänget med svenskar.

Påskan 1965 åkte Eduard och Erika Tubin till Rom, där de tog bilder av ceremonin på St. Petersplatsen och filmade de fontäner, som Respighi skildrar i sin tondikt. Tubin var stolt över sina skarpa närbilder av påven Paulus VI som gick förbi och välsignade massorna. I april uppmärksammades den kommande 60-årsdagen med en liten konsert i Stockholm, ledd av Harri Kiisk. Det skulle inte bli någon repris av det uppblåsta 50-årsfirandet, och paret flydde till Grekland på en hel månad. Nu firades födelsedagen också i Tallinn, i Tubins frånvaro, med en symfonikonsert på Estonia och en kammarkonsert på tonsättarföreningen. Han skrev till Eller:

Jag tillbringade den här gången mitt »jubileum« i Grekland. Tillsammans med frun satt vi den kvällen på vårt hotells balkong med gott vin, nötter och andra godsaker och njöt av söderns varma luft. När jag kom tillbaka i början av juli, läste jag i tidningarna om konserten som hade ägt rum i Tallinn och hjärtat värmdes när jag läste att Du fått en blombukett.



Smalfilm var ett av Tübins stora fritidsintressen. Han klipper dubbel-8 film på köksbordet i Handen 1966. Foto: Eino Tübin.

När de återvänt gav sig yngste sonen ensam ut på en äventyrlig bilresa till Turkiet. Han hade av en slump fått adressen till en ung dam och gästade hennes familj på vägen. När han kom tillbaka hade Eduard Tubin framkallat alla filmer som postats från Turkiet, gjort en förstoring av Beyhans porträtt och ställt det på sonens bord.

152

Familjen ville bjuda in henne till Sverige, men våningen i Hammarbyhöjden var för liten. Det var hög tid att flytta, nu när pengarna räckte. Snart hittades en nybyggd HSB-trea, högst upp i ett sjuvåningshus med utsikt över Handens centrum på den ena sidan och Rudasjön och stora skogar på den andra. Eduard och Erika Tubin bodde där resten av livet. En vän från manskören, Ago Neo, brottaren som vunnit silver och brons i Berlinolympiaden och nu hade flyttbil, hjälpte till med möblerna. När Beyhan kom på besök våren 1966, bestämde sig de unga för att gifta sig till hösten i Turkiet.

När hon följde Eduard Tubin till skraddaren i Istanbul, stannade han plötsligt till mitt på gatan. *Ezan* hade börjat, middagstidens böneutrop från en moské. Han var fascinerad av intonationen och rytmen. Senare fick han band från Ankaras radio med den turkiska folkmusik som också Bartók hade studerat. Han berättade en gång för Veljo Tormis, halvt på skämt, att ett eko av denna ezan finns i den nionde symfonin.

Det unga paret stannade i föräldrahemmet ett helt år, medan Beyhan läste svenska på högskola. Hon kom genast bra överens med sin svärfar. Han höll strikt arbetsdisciplin. Arbetsdagen var uppdelad i kompositionsarbete, regelbundna pauser då han drack turkiskt kaffe med Beyhan, promenad till Handens centrum, där han skämtade med damerna som sålde fisk, matlagning och ett telefonsamtal med Erika som arbetade på Östermalm. På kvällen var allt avklarat och han väntade i fönstret när Erika kom med tåget.



Eduard och Erika Tubin åkte till Istanbul 1966 för sonen Einos bröllop. Här poserar han med en gammal turkisk kanon vid Topkapi. Foto: Erika Tubin.

Eduard Tubin hade en hemlighet. Det var hans nära vänskap med stormästaren Paul Keres, av många ansedd som den bästa schackspelare som aldrig nådde världsmästartiteln. Nu var han sovjetisk mästare, som med tvekan släpptes utomlands för turneringar. På hemliga vägar fick de kontakt. Ibland via andra spelare meddelade Keres var han skulle bo under en turnering, och Tubin skickade brev till hans hotell i förväg. Han åkte själv till alla turneringar i Norden där Keres spelade. När Keres förvisst sig om att han lyckats skaka av sin »överrock« – en parti-medlem som skulle hålla ögonen på honom – kunde de träffas i smyg. De två vännerna hade samma personliga anspråkslöshet, sinne för humor och intresse för teknik. Enligt Tubin hade de spelat mot varandra en enda gång och Tubin hade vunnit. Det var dock ett simultanparti, där Keres mötte flera motspelare på samma gång.

Keres ville veta vad som hände i väst och Eduard Tubin skrev långa brev till honom, fulla med detaljer om kameror och prylar som kommit på modet. Vad är en monokini? En gång köpte Keres en amerikansk bil för prispengar, som annars skulle ha konfiskerats i Sovjetunionen. Han tog bilen till Tallinn, där alla kunde beundra den i den glesa trafiken. Men hans Rambler behövde reservdelar. Märket höll på att dö ut och Rein med sina kontakter i motorbranschen hjälpte till.

Vintern 1966–1967 spelade Keres i Stockholm och vann turneringen. Han kunde besöka familjen Tubin för första gången. Nu fick Tubin också träffa honom öppet i Estland. Men det varade inte länge, Keres dog oväntat i en hjärtattack i Helsingfors 1975. Han följdes av 100 000 människor till graven; han var en nationalhjalte.

KÄLLOR OCH KOMMENTARER:

Tubins brev (*Kirjad I och II*), till Turgan 27/5 1959 (om *Aniara*), Sepp 19/12 1959, Leichter 19/2 1964, Eller 1/12 1965. Folke Hähnel's recension i *Dagens Nyheter*, mars 1964, citerad i Connor. Radiointervjun om balalajka-konserten med Tubin är översatt i Sigvard Hammar: »A Good Hour. An Interview with Eduard Tubin on Swedish Radio, February 1978«, *Yearbook* 2004. *Sävelten mestareita* (red. Sulho Ranta) utkom 1958. Brev till Keres i *Kirjad II*.

INSPELNINGAR:

Sonat för soloviolin finns på BIS-CD-541/542 med Arvo Leibur (11'19"), estniska ERP 3009 med Sigrid Kuulmann (10'49") och Troubadisc TRO-SACD 01436 »Violin Solo 5" med Renate Eggebrecht (10'19"). *Musik för stråkar* finns på BIS-CD-351 med Sveriges Radios S.O. och Neeme Järvi (15'18") samt Finlandia CD 3984-21448-2 »The Heino Eller School« (samt Finlandia Records & Apex 2001) med Österbottens kammarorkester och Juha Kangas (14'50"). *Balalajkakonserten* finns på BIS-CD-351 med Emauil Sheynkman, balalajka, Sveriges Radios S.O. och Neeme Järvi (20'01"). *Violasonaten* finns på BIS-CD-541/542 med Petra Vahle, viola och Vardo Rumessen, piano (18').

Att våga skratta och gråta

EDUARD TUBINS experimentlusta kulminerade med *Symfoni nr 8*, som avslutades strax efter flyttningen till Händen. Nu hade Tubin arbetat så länge med dolda tonv-tonsscheman och dissonanser att han kände att han nått vägsände och var tvungen att få ut dem ur kroppen. I Herbert Connors intervju kopplar han själv till kritiken mot resan till Estland: 157

Jag utsattes faktiskt för en ganska stark känsloupplevelse i samband med min Estlandsresa år 1961, som togs väldigt illa upp av vissa estniska emigrantkretsar. Nu för tiden är det ju ganska vanligt att folk besöker sina släktingar i Estland. Men 1961 ansågs en dylik resa som bevis på vederbörandes samröre med ockupationsmakten. Jag antar att vreden över de många insinuanta skrivierna ackumulerades hos mig och sökte sig utlopp i 8:ans finalsats, vars spänningsfyllda tonupprepningar då skulle vara en »hymn till mig själv«. När man blir äldre, vågar man ju visa sina känslor, man vågar både skratta och gråta.

Men det är en konstruktion i efterhand. När Tubin skrev den åttonde symfonin hade flera år gått efter resan och skrivierna. Bakom »hymn till mig själv« ligger nog andra personliga känslor, kanske även besvikelse över att bli så litet spelad och uppskattad i Sverige. Åttonde symfonin, som dirigerats av bland andra Valerij Gergiev, är en på flera sätt gåtfull symfoni.

Inför slutscenen av Wagners operacykel *Nibelungens ring* har allt gått åt skogen. Girigheten har förött världen och dödat Siegfried, den renaste av hjältar. Då sjunger Brünhilde en lång monolog där musiken successivt närmar sig ett slags nollpunkt. Inte bara dynamiskt, utan också genom att de många dissonanserna förlorar kraften att driva musiken framåt. All riktning upphör. Just i detta tillstånd och i denna stämning börjar Tubins *Symfoni nr 8*. I *Ragnarök* föregår nollpunkten den stora förlösningen. Tubin låter sin symfoni röra sig mot ett mer öppet slut.

Symfonins första sats (Andante quasi adagio) börjar alltså med kraftlösa dissonanser. Det låga tempot och den rytmiska strukturen gör att känslan av taktart undertrycks, trots jämna fjärdedelar i pukan. Huvudtemats första del är en långsamt stigande skala. Dess andra del är fallande. Rörelser finns således, men ännu ingen känsla av medveten riktning.

Sidotemat klättrar däremot målmedvetet mot en topp. Dessutom strålar det ljus från klarinetternas arpeggierade A-dur-klang som vänder upp och ned på rörelsen i huvudtemats senare del. Men viljan och ljuset slocknar snabbt igen. Ett engelskt horn spelar ett frågande motiv som påminner om det i *Symfoni nr 6*.

Satsen utgör med Mart Humals ord en lakonisk sonatform utan genomföringsdel. I återtagningssdelen gör triolrörelser väven tätare. Nu blandas stiltjen med ruvande hot.

Andra satsen (Allegro moderato) är en aggressiv parodi på första satsens huvudtema. Den fallande och den stigande rörelsen kastas om och görs lustiga och de jämna pukslagen förvandlas till struttiga åttondelar i stråk och blås. Tredje satsen (Allegro vivace) är en strikt dödsdans, så småningom med militärisk virveltrumma till. En rad svaga ackord i träblås och celesta är satsens vackraste och

kyligaste beståndsdel. I den bistra codan glimmar det till, när en variant av klarinetternas ljus från första satsen hörs i träblåset, men det varar bara någon sekund.

Brasset inleder den fjärde och sista satsen (Lento, tenuto e maestoso) med vad Humal beskriver som en skarpt dissonant koral. Efter en överledning i form av en nästan hånfull valsparodi kommer sidotemat från första satsen tillbaka, nu fortissimo och »con passione«. När koralen sedan hörs igen söker den gång på gång ett tonalt förlösande ackord att landa på. Men förgäves. Dynamiken sjunker, och fioler och altfioler fastnar i ett punkterat motiv inte alls olikt det som avslutade *Sonat för viola och piano*. Stråkarnas och blåsarnas slutackord är mycket dissonant, men också svagt. Celestan kompletterar med de toner som behövs för att alla tolv ska vara med. Kanske ett slags mild fulländning av den dissonanta klangvärld som symfonin tidigare har verkat försöka ta sig ur.

159

Den åttonde symfonin har spelats ganska sällan. Om Tubinexperter vill se den som hans bästa, så stöts andra lyssnare bort av allvaret i den sista satsen, som helt skiljer sig från de optimistiska tonfallen i finalerna till många av hans andra stora verk.

Märkligt nog kunde han aldrig vara med själv. Symfonin uruppfördes i Estland på den förbjudna självständighetsdagen den 24 februari 1967 med Neeme Järvi som dirigent. Tubin väntade med spänning på bandet. Den inte särskilt inspirerade svenska radiopremiären ägde rum i Göteborg året därpå. Tubin såg fram emot Järvis framförande av symfonin i Malmö hösten 1982, men var alltför sjuk för att ens lyssna på direktsändningen. Familjen bandade och lät honom höra den på en Walkman på sjukhuset. Till sist sade han stillsamt att han var nöjd.

Redan i Hammarbyhöjden hade Eduard Tubin köpt en liten

flygel av det engelska märket Challen. Han blev ofta tillfrågad av körmedlemmar som ville köpa piano och kände väl till marknaden. I Handen placerades flygeln intill balkongfönstret så att han kunde se Rudasjön och skogen när han arbetade. När han skrev rent gick han till köksbordet, där han hade samma fina utsikt. På vintern hittade talgoxarna snart till balkongen, där de belönades med hampfrön och talgbollar. Koltrastarna, som han betraktade som kolleger, fick skivade äpplen.

Tubin lämnade inga skisser efter sig. Så snart han blev klar med det som utformats med blyerts vid pianot, skrev han ut med tusch på transparentpapper. Han skojade om en tysk kompositör, som skrev »direkt auf Wachs«, men själv låg han inte långt efter. Långt senare frågade bibliotekarien på Statens musiksbibliotek efter tonsättarens »autografer«, hans egenhändigt skrivna noter. Hon hade svårt att tro att det enda som fanns var de prydliga transparenter för ljuskopiering som Tubin deponerat på STIM.

Varje nyårsafton följde familjen samma ritual. Vid tolvslaget satte sig Eduard Tubin vid flygeln och spelade den estniska nationalsången, på samma melodi som den finska av Fredrik Pacius, ibland med jazziga improvisationer. Sedan spelade Beyhan den turkiska nationalsången och champagnen kunde serveras.

Han ville glädja henne och lyckades köpa ett solitt piano av märket Riga i Estland. Det tog två år av krångel innan myndigheterna gav tillstånd att föra ut det ur landet. Flera gånger höll han på att ge upp hoppet och be Raimund Sepp att sälja pianot. Till sist fick Sepp muta kranskötaren så att han inte skulle tappa det när det lastades på båten. Helt oväntat kom meddelandet att pianot stod i Stockholms frihamn. Det fanns ingen tulldokumentation, men Tubin åkte dit och klarade pappersarbetet på en halvtimme.

Sonen Eino hade en rymlig Plymouth Valiant. Familjerna träffades varannan vecka för bilturer på landet, svamp- och bärplockning eller promenader runt Rudasjön. 1969 besökte de Schweiz och Norditalien tillsammans. De strålade samman i Bern, körde genom spännande schweiziska bergspass, såg arenan i Verona och stannade några dagar i Venedig. Tubins film börjar med duvor som klättrar över de unga på Markusplatsen och slutar med en romantisk gondoltur. Till sist lämnades Eduard och Erika av på en strand vid Rimini.

161

1971 och 1972 gick resan till Israel. Erikas judiska bänkkamrat Riva från Tyska Skolan i Tartu blev sionist och emigrerade före kriget. Efter ett kvarts sekel lyckades de till stor glädje få kontakt med varandra igen. Riva och hennes make, som var major vid gränsbevakningen, tog paret Tubin i bil genom hela landet. De hade roligt på spontana fester med Rivas många vänner i Tel-Aviv, där språket kunde växla på ett ögonblick från estniska till ryska, lettiska, tyska, jiddish, engelska, hebreiska eller tjeckiska.

Arbetsbördan hade minskat, ekonomin var god, bostaden var trivsamt. Nu kunde Eduard Tubin odla sina fritidsintressen och skaffa de prylar han alltid drömt om.

Det nya Super-8-formatet för amatörfilm hade kommit, men Tubin tvivlade på skärpan. Han prövade flera kameror innan han bestämde sig för det bästa på marknaden: en stor och tung Canon Dubbel-Super-8. Han bar den troget på alla resor tillsammans med ett rejält stativ. När barnbarnet Rana föddes 1971 filmade han grundligt hennes första rörelser. Särskilt nöjd var han med filmen om Jerusalems gamla stad, som togs tillsammans med sonen och svärdottern.

Efter varje resa samlades familjerna för att redigera filmerna och rama diabilderna tillsammans. Ett smalt magnetband klist-

rades på den färdigklippta filmen för ljudeffekter och lätt bakgrundsmusik. Tubin hade inga preferenser om filmmusik och överlät uppgiften till sonen. Hans grundläggande synpunkt var att den aldrig fick dominera över filmen.

162 Eduard Tubin var också intresserad av filmen som konstart. Han gick regelbundet på Filminstitutets filmklubb för att se experimentfilmer, unika dokumentärer, komedier med favoriten Buster Keaton – värdig och allvarlig i en galen värld – samt klassiska långfilmer av Buñuel, Hitchcock och Fritz Lang. Hans filmsmak var eklektisk. Det kunde vara deckare, drama eller vilda västern, huvudsaken var att filmen var välgjord. En favorit bland experimentfilmerna var Charles Eames tvättning av en skolgård, där såpbubblorna dansar i takt med Bachs Goldbergvariationer.

En gång reagerade han oväntat negativt. Tubin tålde inte Stanley Kubricks lovprisade »2001«, eftersom Kubrick använde musik som en ironisk eller kontrasterande effekt. Det förstörde både filmen och musiken! Man kunde inte ha en Hollywoodkör som bakgrund till en sketch med apor. Tubin hörde minsann allt vad de sjöng.

Tubin påstod att han avskydde TV. Att titta på de statliga TV-kanalerna var slöseri med tid. När han till sist köpte en apparat, så valde han en minimal 13-tummare och började snart klaga över att den ansträngde ögonen. Före kriget hade han haft en kraftfull radiomottagare av märket Marconi, ett av tre exemplar i Estland – bara presidenten och ÖB hade liknande. Nu skaffade han en kortvågsmottagare som kunde ta in hela världen. Mest använde han den för att höra konserter i Tallinns radio, men han letade också efter sändare på andra sidan jordklotet.

Tubin var alltid intresserad av bra ljudåtergivning och gick flera gånger på högtalarkonstruktören Stig Carlssons privata



Under sina besök i Sovjetestland blev Eduard Tubin vän med den unge dirigenten Neeme Järvi, som framförde flera av hans symfoniska verk och spelade in några på det sovjetiska skivmärket Melodija. Senare blev Järvi bland annat chefsdirigent i Göteborg och spelade in de flesta av Tubins orkesterverk för BIS.

visningar. Han skaffade en stor samling LP-skivor, ett tvärsnitt av den klassiska repertoaren, varav många med favoritdirigenten Herbert von Karajan. Av solopianisterna tyckte han mest om Glenn Gould. Han älskade också amerikansk musik för dess vitalitet och färg: Gershwin, Bernsteins *West Side Story* och Charles Ives vision av två orkestrar som marscherar in i stan från olika riktningar. När Olav Roots skickade ett band med mexikanen Revueltas *La Noche de los Mayas*, som var helt okänd i Europa, blev han förtjust över de vilda rytmerna och klangerna av ovanliga slaginstrument.

Eduard Tubin gillade parodi, om den var intelligent och musikaliskt utförd, och lånade alla Gerard Hoffnungs skivor av Harri Kiisk. Hoffnung var en excentrisk brittisk föreläsare, tubaspelare och skämttecknare som ordnade konserter, där orkestern rörde ihop noterna och tubastämman spelades på en trädgårds-slang.

Makarna Tubin prenumererade på ett tiotal facktidsskrifter, från *National Geographic* till *Tidskrift för schack*. Tubin brukade säga att han sympatiserade mest med den frihetliga, paneuropeiska andan i den exilestniska tidskriften *Vaba Eesti* (Fria Estland).

De slukade böcker. Mest lästes utländska författare, inklusive alla nya Nobelpristagare. Eduard Tubin kände särskild frändskap med novellmästaren I.B. Singer, som på skenbart enkel prosa återupplivade en svunnen judisk värld i Polen, där onda andar höll till bakom skorstenen. Han köpte allt som översatts av Czeslaw Milosz, som 1980 fick Nobelpriset för sina observationer av totalitarismen och dess effekter på människan. Tubin återvände ofta till klassiker som Dostojevskij och Tolstoj, som han läste såväl på originalspråket som på estniska eller svenska. Balzac, Sinclair Lewis, Eyvind Johnson och Vilhelm Moberg var andra favoriter. Makarna stödde den estniska bokutgiv-

ningen i exil och köpte det mesta som gavs ut av förlagen *Kirjanike Kooperatiiv* och *Orto*. Men när de bara ville koppla av så gjorde de det helst med en deckare.

»Behärskat kunnande« sade Tubin en gång om sitt ideal. Man måste först behärska sitt yrke för att kunna utveckla sina visioner. Också i konsten drogs han till mästare som visste vad de gjorde; de uttalade favoriterna var Rembrandt, Tiepolo, Goya, Turner, Picasso, Chagall och Klee. De är alla konstnärer vars verk man omedelbart känner igen, precis som man gör med Tubins egen musik när man en gång hört den. Paret Tubin gick ofta på utställningar, besökte konstmuseer på sina resor och skaffade en aktningvärd samling konstböcker.

165

Att laga mat är att komponera, sade Tubin. Alla besökare till Handen blev imponerade av hans kokkonst. När han kom till Sverige kunde han inte laga mat alls, men han lärde sig grunderna när Erika yrkesarbetade. Det utvecklades till ett intresse för mäktiga stekar. Till helgmiddag köpte han gärna vilt från Östermalmshallen. Med matintresset väcktes också Tubins intresse för vin. Han bryggde hemma, alltid av riktig frukt. Ett tidigt försök att framställa champagne med kolsyre piller slutade illa. Rein hade svarvat ett verktyg som tryckte i korkarna, men de flög snart upp igen och hela köket svämmade över av bubblande vin. Bäst lyckades Tubin med dessertviner, som krävde lång tid att mogna.

Vad han tänkte vid den tiden framgår bäst av svaret till Olav Roots när deras korrespondens började på nytt. Brevet är typiskt för hans sätt att resonera.

Käre Olav,

Det var en trevlig överraskning att åter få ett livstecken från Dig. Vår brevväxling bröts ju när jag åkte till Estland,

och jag förstår Dig helt när Du skrev till mig att jag inte borde ha tagit det steget. Så tyckte många och så tänker många fortfarande, trots att det redan är ett ganska stort antal som åker dit och en del, som tas emot mycket flott, håller på att förlora den rätta insikten om varför de egentligen ska åka tillbaka, eftersom allt där ju är så fint så.

166

Jag vill inte trötta dig med mina principer och åsikter, det räcker att säga att jag tyckte det var viktigt, eftersom min 5. symfoni hade så stor framgång i Estland, att få personliga kontakter med mina kolleger av en yngre generation för att ge dem lite frisk luft från utlandet. Jag försökte så mycket som möjligt att hålla mig undan från partipropagandan och allt som hörde ihop med den, och framträdde där inför alla som en fritt tänkande människa med västerländsk orientation. Och det var intressant att de accepterade detta och inte försökte debattera med mig om vad som var bättre och vem som hade rätt. Alumäe försökte en gång, men när jag frågade varför Heljo Sepp var tvungen att kalla den bästa delen av Ellers skapande för borgerligt färgad impressionism, så blev också han tyst och var tydligt generad. Ryssarna spelar »Herrenvolk« i varje steg, och det måste alla ta hänsyn till innan de säger eller gör något. Varför ska man då inte bringa dem lite friska vindar, som de så väl behöver?

Och jag måste säga dig, gamle vän, att jag hade viss framgång med det. De unga tonsättarna har (utan att skryta) nästan alla absorberat något av mitt skapande, om det är rytmen (Rääts), hur man utvecklar ett motiv (Koha), eller nyanser i formen (Pärt) – med andra ord, jag har lyckats att i viss mån vara ett föredöme för dem. Dessutom har jag tagit med böcker till dem om 12-tonsteknik osv.



Eduard och Erika Tubin på badsemester i Milano
Marittima i Italien 1969. Foto: Eino Tubin.

Ett annat exempel: på Moskvas konservatorium finns prof. Fortunatovs klass, där han med sina studenter in i minsta detalj analyserar alla mina verk, som han fått tag i. Och det har han redan gjort i tio år. Så ett kuriöst exempel: dirigenten för Tasjkents orkester kom till Tallinn på gästspel och dirigerade min 6. symfoni utantill. – Estonia-teatern beställde en opera av mig, som blev »Barbara von Tisenhusen«, baserad på Aino Kallas' novell. Operan har nu gått i Estland i över ett år och som det sägs för fulla hus. I en musiktidsskrift som kommer ut i Moskva läste jag nyligen en lång historia om alla dess fördelar. Nyligen har f.d. Marinskijteatern i Leningrad begärt att få ett ljudband och operans klaverutdrag till sin programkommitté – kanske kommer den till uppförande också i Leningrad, vilket skulle vara bra. – För man får inte glömma för ett ögonblick att de mycket väl vet vad jag tycker och att jag bor i exil i Sverige. Så långt om detta.

Nu sitter jag med nästa opera, som åter bygger på en novell av Aino Kallas, den här gången »Prästen i Reigi«. Librettot har Kallas själv skrivit för E. Aav, men han avled och så låg librettot hos Aavs släktingar, tills det kom till Ernesaks, som i sin tur behöll det i skrivbordslådan. Jag hade skissat hela operan och skrivit rent den första aktens partitur när jag fick den här sjukan som jag kämpar med sedan en hel månad: på grund av mental överspänning fick jag neuralgi i höger sida som plågar mig. Kanske ålderdomen tränger på, jag har inte längre ungdomens energi och arbetsförmåga. Jag borde ha tillräckligt med teknik, så att jag kan skriva snabbt, och jag tror också att det är enda sättet med ett så långt verk, men se, jag tappade orken!

Nu har jag berättat för dig i stora drag om mitt görande och låtande. Man skulle ju också kunna tillägga att jag nu officiellt är »svensk tonsättare«, jag umgås vänskapligt med dem och förhållandet är på alla sätt hjärtligt, men ingen håller mig för en riktig svensk. Radion härstades är ganska återhållsam när det gäller att spela mina verk, det kommer alltid mer royalties för verken från utlandet än från Sverige, men det är inget större fel på livet, det skulle kunna ha gått sämre. Jag jobbar fortfarande hemma för samma Drottningholmsteater. Där är det nu nytt folk som inte ger mig särskilt mycket arbete – de hyr ofta sitt material utifrån. Frugan går varje dag till jobbet, det är förstås svårt för henne, men annars skulle vi inte komma jämnt ut. Vi har nu en stor och modern våning – vi bor här redan på sjätte året, pojkarna är båda självständiga och gifta – Du kommer säkert ihåg Rein, han har två barn; Eino, den yngre och hans turkiska hustru väntar första babyn i slutet på januari. Han gifte sig ju i Istanbul med en liten turkiska av god familj, för fem år sedan tror jag, och vi fick en oändligt trevlig svärdotter.

169

Så är det med vårt lilla liv. Hur är det med Dig? Har Du mycket arbete och är det intressant? När Du kan, skriv några rader om Ditt liv.

Nu önskar vi båda i början på det nya året det allra bästa för Dig och Din familj, mycket arbetsglädje, hälsa och allt, allt gott.

Din

Eduardo

Brevet nämner Erika i korthet. Tubin undvek ämnet, men vid den här tiden fanns nu en kris i äktenskapet, som bara tiden

kunde läka. Han kunde nu förverkliga sina planer, skaffa prylar och välja resor, medan hustrun skulle fortsätta med ett tråkigt, påfrestande jobb och bidra till försörjningen. Ibland svämmade hennes frustration över. Som många män av sin generation hade Eduard Tubin svårt att visa sina känslor eller leva sig in i hur hustrun kände. Han blev helt handfallen när hon oväntat greps av svartsjuka eller demonstrativt kastade bort en present. Det som hjälpte var insikten att de inte hade något alternativ till att hålla ihop, kanske också glädjen över det nya barnbarnet.

De två operorna tog mycket av Tubins tid, men han hann också med andra kompositioner och reviderade många av sina tidigare verk. 1967 avslutade han *De retirerade soldaternas sång* för manskör och piano och två år senare *Ungmöns sånger* för damkör.

De retirerade soldaternas sång bygger på en gåtfull diktsvit från 1930-talet av Uku Masing, en märklig filosof, teolog och folklorist som kunde 65 språk. Texten kan tolkas på flera sätt – som en föraning om Estlands öde i andra världskriget, där Masing heroiskt räddade en judisk vän från nazisterna eller som en religiös parabel. Tubin valde den tolkning som låg närmast till hands och kortade Masings titel, som lägger till att soldaterna retirerade »undan trollen«. Sången hade beställts av manskören i Stockholm, men det tog flera år innan kören kände sig mogen för att sjunga den. En av Tubins bekanta, den katolske prästen Vello Salo, lät översätta texten till engelska men ingen blev intresserad. I Estland fick verket inte framföras, eftersom Masing var dissident också under kommunismen.

Tubin avslutade sitt allvarsamma årtionde med sitt roligaste verk. *Ungmöns sånger* sprudlar av folklig humor och är den enda svit som han skrev direkt för damkör. För en gångs skull satte han en undertitel, Vergilius kända sentens: »Timeo danaos et

dona ferentes«, jag fruktar grekerna även när de kommer med gåvor. Lita inte på pojkar, lita inte på dem som kommer med förklän av silke och långa band! I sängen har ungmön en lustig lek med lopporna. Men när hon ska dö och vill ha en järnskodd kista, så är järnet fortfarande i Sverige och smederna alldeles för unga.

Sviten uruppfördes på en konsert i Stockholm för att fira tonsättarens 70-årsdag.

KÄLLOR OCH KOMMENTARER:

Connors artikel. Mart Humal: »Notizen zu den Sinfonien Eduard Tubins«, i *Jahrbuch* 2005. Om Tubins närvaro vid spelning av åttonde symfonin, fotnot av Rumessen i brev till Sepp 28/3 1967 (*Kirjad II*). Tubins Challen-flygel står nu i museet i Alatskivi tillsammans med ett äldre piano som han använde i Estland. Även bilen, som Tubin gjorde många resor med, ska ställas ut på museet. Kritik mot Kubrick i brev till Keres 21/10 1968 (*Kirjad II*). Uttrycket »behärskat kunnande« kommer från en radiointervju med Berit Berling 2/2 1976. Brevet till Roots från december 1970 är ett handskrivet utkast, som finns på Estniska Teater- och Musikmuseet i Tallinn. Kirov (Marinskij)-teatern satte aldrig upp Barbara, som hittills bara spelats av estniska operasällskap. Uku Masing är den ende estländare som är hedrad i Yad Vashem.

INSPELNINGAR:

Symfoni nr 8 finns på BIS-CD-342 med Sveriges Radios S.O. och Neeme Järvi (28'41") samt ALBA ABCD-163 med ERSO och Arvo Volmer (31'). *De retirérande soldaternas sång* finns på BIS CD-269 med Lunds studentsångare och Neeme Järvi (10'16").

FÖRE KRIGET HADE Tubin funderat på tre olika operaprojekt. Inget av dem kom i gång. Kriget gjorde att varken *Pühajärv* eller *Varulven* blev färdiga. Nu hade han mer erfarenhet. Han hade grundligt lärt sig repertoaren, inte minst genom arbetet på Drottningholmsteatern, men också genom radio och skivor. Bland de moderna operor som han särskilt intresserade sig för fanns Alban Bergs *Wozzeck* och Benjamin Brittens *Peter Grimes*.

När Estoniateaterns konstnärlige ledare Arne Mikk frågade om han ville skriva opera, så tackade han snabbt ja. Vis av erfarenheten förkastade Tubin genast förslaget att göra opera eller oratorium av nationaleposet *Kalevipoeg*. Mikk kom med en bättre idé: noveller av Aino Kallas ur samlingen *Eros som dödar*. Kallas var en färgstark finsk författare, gift med en estnisk toppdiplomat. Hennes historiska berättelser i arkaiserande stil utspelas ofta med Estland som bakgrund.

Mikk hade också en bra librettist på förslag, Estlands mest kände författare Jaan Kross. Först kom *Barbara von Tisenbusen*. Tubin lämnade en lista med detaljerade anvisningar om hur han ville ha operan. När han läst Kross första utkast – som mer passade för en kammaropera – bad han författaren att lägga till några scener så att han kunde ge operan en mer symfonisk uppbyggnad. För att undvika att regimen blandade sig i arbetet smugglades de olika versionerna av librettot till Stockholm. Operan är i tre akter och nio scener och blev färdig 1968.

När man skriver en symfoni tänker man på musikaliska detaljer, sade Tubin, men i en opera är det viktigt att det blir rätt på scenen. Flera detaljer provades ut praktiskt tillsammans med Erika. Hur lång tid det skulle ta för Barbara att fatta situationen när hon väcktes med ett svärd till dess att hon resignerat säger: »Låt oss gå«? Tiden måste fyllas med musik.

174

Barbara von Tisenhusen handlar om ett omänskligt ståndssamhälle, om hederskultur och förtryckande patriarkat, och, slutligen, om ett mord. Historien är löst baserad på verkliga händelser och personer som nämns i gamla krönikor. Den börjar 1551 i Tallinn. Barbara, en adelsfröken, är med sin familj på ett färgrikt societetsbröllop. Hennes tre bröder är förblindade av familjeheder och vaktar henne hårt. På festen inser hon plötsligt klyftan mellan den tyska adelns överflöd och det vanliga folkets misär. Åter på landet lär hon en bondpojke läsa och intresserar sig själv för folkets sånger. Från Tyskland kommer en ny skrivare, Bonnius, och de två blir förälskade. När bröderna ordnar en grym tävling, där hundar hetsas på en björn, tröstar Bonnius henne. Hon biktar för familjens präst Friesner att hon älskar Bonnius, och han varnar för konsekvenserna. Om en ädel flicka gifter sig under sitt stånd kan familjen döma henne till döden. Barbara och Bonnius flyr, men hon fångas in och dras inför familjedomstol. I sista scenen dränker bröderna henne i en isvak.

Handlingens konflikt står klar tidigt i operan och når sin kulmen i scenen på isen. Några biberättelser finns inte. Kombinationen kärlek, en oförstående omvärld och den kvinnliga huvudrollens undergång är förvisso inte oprövad inom operagenren, men man ska lägga märke till att Barbara långt ifrån är ett passivt offer. Hennes kärlek till skrivaren Bonnius är en del av hennes rebelliska försök att bryta

ståndsbarriärerna och att införa en mer kärleksfull människosyn, där underklassen får utbildning i stället för prygel. Hon tvekar inte att berätta för bröderna om sin kärlek. Tubin låter henne göra det med heroisk melodik.

Operan har ett komplicerat förhållande till kristendomen.

I första scenen påpekar en garvare att Barbaras kostbara klänning, som hennes faster satt på henne av kärlek, hade kunnat ge skydd åt tusen fattiga. Barbara klär sig därefter enkelt och blir de fattiga böndernas vän. Senare hänvisar hon direkt till Gud när man frågar vem som vigt henne och Bonnius, och hon nämner också att hennes familj vill »korsfästa« henne. Sådana detaljer ger dramat drag av passionsberättelse. Samtidigt framställs kyrkan, representerad av prästen Friesner, som svag om än välvillig. Barbara kan uppfattas som ett alternativ till denna stelnade kyrka. Hon nöjer sig inte med att tala om medmänsklig kärlek utan vill också realisera den med sina handlingar.

Tubins musik lyder den operaestetik enligt vilken musiken ska tjäna dramat. Musiken är inte till för sin egen skull utan har som uppgift att understryka handlingens detaljer och grundläggande linje. Med det syftet är operans nio scener konstruerade som sammanhållna enheter där sjungna repliker, körinpass och rena orkesteravsnitt smidigt leder över till varandra utan att bromsa händelseförloppet. Principen att genomkomponera scener, som via Wagner går tillbaka till Gluck, får betraktas som det normala på 1900-talet.

Mer ovanligt i operasammanhang är att Tubin låter ett och samma chaconnetema genomsyra hela verket. Efter att det presenterats i första scenen återkommer det bak och fram, upp och ned, och i andra varianter. I Tubins instrumentalmusik får motivisk bearbetning ofta en dramatisk effekt, så det är inte förvånande att han använder denna teknik också

i musik för scenen. Orkestersatsen innehåller enstaka melodramatiskt rörelseimiterande gester, men dess huvudsakliga uppgift tycks vara att skildra karaktärer och psykologiska förlopp.

Orkestersatsen är betydelsefull, men det är sången som dominerar. För det mesta är den deklamatorisk, inte sällan med många stavelser per ton vilket ger drag av recitation. I den mer burleska delen av bröllopsscenen är Carl Orff inte långt borta. Barbara (sopran) är den roll vars sång ligger närmast den romantiska operatraditionen. När fiolerna går med henne i melodin låter det nästan som Puccini. Operans mest traditionella beståndsdel är Barbaras och Bonnius (tenor) triumferande vokala förening i slutet av första akten. Barbaras bröders deklamerande sång är i regel kantig och stel. Inför jakten på det förrymda paret bygger deras sång och den täta, dissonanta orkestersatsen upp en väldig tyngd och kraft.

Operan är till en början rik vad gäller persongalleri, dialog, dansinslag och musikaliska stilar. Ibland är den rentav stökig. Men småningom ökar koncentrationen. Scenen i familjedomstolen, den näst sista, är spartansk. Pukslag interpunkterar korthuggna repliker som snabbt leder fram till dödsdomen. Musiken är hård och repetitiv. Mitt i detta lyckas Barbara ändå bibehålla sin mer melodiska sångstil. Chacongen leder utan avbrott över i sista scenen, mordscenen. Bönderna visar sin tacksamhet mot Barbara genom att vägra dränka henne. Till sist får bröderna själva genomföra sitt svarta värv, till ljudet av ett dissonant dis.

Barbara von Tisenbusen fick sin premiär på Estoniateatern den 4 december 1969 i närvaro av paret Tubin. Liksom *Kratt* var den en ögonblicklig succé och spelades för fulla hus mer än 50 gånger.

Två år senare sattes den upp också på Vanemuine och uppfördes 18 gånger. Ingen annan opera har nått sådan framgång i Estland. Många vill kalla den för den estniska nationaloperan.

Nästa opera, *Prästen i Reigi*, bygger också på fritt använda historiska händelser och personer. Nu fick Jaan Kross avsluta Aino Kallas eget ofullbordade libretto, ett av de få verk som författarinnan själv skrev på estniska. Tubin blev genast inspirerad och skrev operan på bara tre månader 1970–1971. Den är i sex scener och något kortare än Barbara. Medan Tubin först skrev Barbaras klaverutdrag och sedan orkestrerade operan, började han nu med orkestern. Text och musik följdes bättre åt på det sättet, menade han.

177

Tubin levde sig så in i arbetet att han för första gången blev fysiskt påverkad. I brevet till Roots klagar han över smärtor i sidan. Två scener var så upphetsande att de krävde lugnande medel: kärleksscenen där paret läser Höga Visan, en text som Tubin alltid beundrat, och den avslutande bödelsmarschen.

De två operorna är helt olika. Om Barbara handlar om en ädel, oskyldig själ som krossas av grymma tider och seder, så handlar Reigi om en oförstående präst på landet, som ser sin uttråkade hustru falla för en slug förförare. Paret är förstås dömt på förhand, och vi följer handlingen mot det oundvikliga slutet med samma spänning som i en Hitchcockfilm – med vilken en brittisk kritiker faktiskt jämförde operan. Tubin var särskilt intresserad av hur de två männen släppte sin prästerliga roll i konkurrensen om Catharina.

Prästen i Reigi utspelar sig under den svenska tiden i Estland, 90 år efter *Barbara*, och alla huvudpersoner är svenskar. En morgon i Reigi, en avkrok på Dagö, välsignar prästen Paavali Lempelius fiskarna och deras fångst, och ber

dessutom att Gud ska välsigna honom och hans hustru Catharina Wycken med ett barn. En ny diakon, Jonas Kempe, kommer från Stockholm och tas emot med dryckeslag på prästgården. Han börjar genast uppvakta prästfrun. En kärleksscen i trädgården kulminerar när Kempe och Catharina citerar Höga Visan. I nästa scen skvallrar tjänstefolket om parets förbjudna kärlek. När Lempelius ställer Kempe mot väggen erkänner han att Catharina och han älskar varandra. Prästen slår ner honom men drabbas omedelbart av ånger. Han tänker dock dra sin rival inför rätta. Sin fru närmar han sig än rasande, än milt och bevekande.

Operans näst sista scen utspelar sig i rättssalen i Tallinn där Kempe och Catharina står åtalade efter att tidigare ha rymt från prästgården. När Catharina vägrar återvända till sin man, som i sin tur vägrar benåda diakonen, måste domstolen döma båda rymlingarna till halshuggning. Sista scenen äger rum på Rådhusorget. Färska bullar bjuds ut, en trubadur säljer skillingtryck om händelserna i Reigi och borgarna trängs för att få de bästa platserna. Under bödelns och de dömdas procession frågar den upprivne Lempelius sin fru Catharina varför hon övergav honom. Catharina och Kempe förs bort, klockorna klämtar och prästen lämnas ensam på scenen med sin obesvarade fråga.

Liksom *Barbara von Tisenhusen* behandlar *Prästen i Reigi* förbjuden kärlek som straffas med döden. Men perspektivet är ett annat. Medan det i den tidigare operan är den som bryter sig loss för kärleks skull som står i centrum riktas uppmärksamheten nu mot den bedragne.

Några av scenerna rymmer mycket folk och är delvis burleska, men i huvudsak är operan ett allvarsamt kammerspel där samtal förs mellan två eller tre personer. *Prästen i Reigi* får

sägas vara så mycket talteater som opera kan bli. Den instrumentala inledningen är kort och diskret och leder snabbt över till sången, som i regel ligger nära talet och stötts av enkelt ackompanjemang med tydliga rötter i recitativgenren. Deklamatorisk stil är grunden, men andra sånggenrer blandas in när det passar: Lempelius sjunger en koral när han varnar för djävulen, Kempe sjunger *La folia* när han ska sjunga det senaste från Stockholm, och i stunder av intensiv kärlek närmar sig Catharina (sopran) och Kempe (tenor) italiensk opera. Liksom i *Barbara* förseglas kärleken med exalterad, unison sång.

179

I domstolsscenen talas texten, mot bakgrund av en självständig polyfon sats. Tubin lär ha sagt att det inte passar att sjunga i domstolen, något som ju dock sker i *Barbara*. Polyfonin tilltar i styrka och följs så småningom av ett melodramatiskt parti där snabba musikinpass illustrerar häftiga känsloutbrott. Uppläsningen av den långa domen ackompanjeras av ett tyst marsch-ostinato med många små sekundintervall.

Sista scenen inleds med uppspelt musik till folkfesten runt schavotten, men sedan börjar klockor klämta och marsch-ostinatot återkommer. Tubin sade till Herbert Connor att »marschmotivet är så vidrigt och av så morbida karaktär att jag under komponerandet överväldigades av dess vederstygglighet och måste gå till läkaren för att få lugnande tabletter«.

En sak som skulle kunna ses som en svaghet i operan är att det inte framgår på något tydligt sätt hur det går till att Catharina och Kempes attraktion övergår i kärlek som de är beredda att gå i döden för. Å andra sidan tematiseras just denna lucka, som ju inte alls är ovanlig i operagenren. För vad Lempelius hela tiden undrar, mellan sina raseriutbrott, är just vad det är som har fått hans fru att överge honom. Hans sista replik, som också är operans sista, är »Varför övergav du mig? Så säg mig, varför?«

Folket hävdar att det var djävulen som låg bakom det hela. I ett försök att rentvå sin hustru försöker också Lempelius övertyga rätten om att Kempe använde svartkonst för att väcka hennes kärlek, men han tycks själv inte övertygad eftersom han fortsätter att fråga varför hon övergav honom. Enligt Kempe är kärleken hemlig och okänd för dem vars hjärta »är som murket trä«. Uttalandet syftar indirekt på Lempelius, som i tredje scenen inte kunde förstå att det går att läsa Höga Visan som en sång om jordisk kärlek. Är Lempelius alltså blind för kärleken? Eller är han i stället förblindad av den? Hans raseri kommer ju inte av fläckad heder, som brödernas i *Barbara*, utan av att han håller så mycket av sin fru.

Plötsligt tyckte myndigheterna att det var olämpligt med en präst i huvudrollen, även om han var en hanrej. I juni 1979 gjorde dock Vanemuine ett försök att sätta upp operan under ledning av gammelmunisten Kaarel Ird, som kunde byråkrats irrvägar. Tubin såg en gästföreställning på Estonia-teatern under sin sista Estlandsresa i november 1979. Den gav inget bra intryck, och *Prästen i Reigi* brukar inte heller nämnas i Ird's meritlista. Det tog nästan tio år till innan Arne Mikk kunde ge operan en värdig premiär på Estonia.

Tonsättaren bad poeten Ilmar Laaban att översätta de båda operorna till svenska. När frun och sönerna tjatat tillräckligt gick Tubin med på att personligen erbjuda Barbara till operan i Stockholm. Men operachefen hade inte tid när Tubin kom till det avtalade mötet. Han ilsknade till, gick ut för att mata sva-narna på Strömmen och åkte sedan hem, fast besluten att aldrig mer bjuda ut sina verk. Ingen har heller visat intresse för *Prästen i Reigi* – en spännande, livfull opera, lämplig även för mindre teatrar och med svenskar i alla huvudroller! Om den inställda träffen sade Tubin senare:



Eduard och Erika Tubin på scenen med regissör Arne Mikk (mellan makarna), dirigent Kirill Raudsepp och kostymerade sångare efter premiären av *Barbara von Tisenbusen* på Estoniateatern den 4 december 1969.

I allmänhet tycker jag inte om att gå omkring som någon gårdfarihandlare, som klättrar in genom fönstret samtidigt som man slänger ut dig genom dörren.

182 De nionde och tionde symfonierna skrevs nära inpå de två operorna. *Symfoni nr 9* skulle inte bli ett slutord som hos Beethoven, Bruckner och Mahler, den var tänkt som ett ord på vägen. Tubin satte titeln *Sinfonia semplice*, den enkla symfonin. Den blev färdig på bara två månader hösten 1969 och uruppfördes på en direktsänd radiokonsert i Musikaliska Akademiens sal med Stig Westerberg som dirigent.

Tubins nionde symfoni, *Sinfonia semplice*, är hans enda i två satser. Den enkelhet titeln utlovar finner man till exempel i den klassiska formella strukturen. Första satsen (Adagio – Allegro) är i sonatform med långsam inledning och avslutande coda. Den långsamma andra satsen (Adagio, lento – Presto – Adagio, lento) rymmer, liksom den i sjunde symfonin, en scherzoaktig mellandel, här i fugato-form. Enkelhet hittar man också i det överskådliga och inte sällan luftiga skrivsättet. Pukorna används sparsamt för att vara i en Tubin-symfoni. Tonspråket är åter mer tonalt än i åttonde symfonin.

Flera av dem som kommenterat verket har beskrivit det som en kamp mellan klart definierade krafter. Mart Humal hör i symfonin en kamp mellan en positiv pol som står för det humana, lyriska och subjektiva och en negativ pol som står för det fientliga, mekaniska och objektiva. Vardo Rumessen hör en konfrontation mellan ljus och skugga, mellan tragik och hopp. En sådan beskrivning måste dock utvecklas om den inte ska innebära en överdrift av verkets enkelhet. Medan flera av Tubins tidigare verk går att uppfatta som en

spelplats för renodlade krafter är de musikaliska gestalterna nu mer sammansatta.

Den långsamma inledningen till första satsen rymmer en kontrast som brukar anses kännetecknande för verket som helhet: de första fyra takternas fallande, milt dissonanta legatorörelse och de fyra följande takternas stigande staccato-toner. Den första gestalten är mjuk och sorgsen. Den andra är mera stel och med tiden något tvekande, men innehåller också en viss ljusning och en mjuk överledning till en milt heroisk klarinettmelodi. En dirigent som bestämmer sig för att den ena gestalten är »human« och den andra »fientlig« kan förmodligen understryka den tolkningen genom spelsättet. En intressantare möjlighet, som också ligger mer i linje med utvecklingen i symfonin som helhet, är att låta båda gestalterna undvika entydiga karaktärsbestämningar.

De kategorier Humal räknar upp är högst aktuella i Tubins musik, men i nionde symfonin finner man dem inte längre renodlade i enskilda teman utan som egenskaper som kan dyka upp var som helst. I stället för en enkel kamp mellan ont och gott får man vara med om ett möte mellan musikaliska gestalter vars identitet och betydelse från början inte är uppenbar och som bara framstår som mer komplexa ju längre fram i verket man kommer.

Det stela staccato-motivet i den långsamma inledningen förvandlar sig i första satsens sidotema till symfonins rytmiskt mest attraktiva musik. I slutet av genomföringsdelen, däremot, uppträder det i en våldsamt utdragen form som med lika betoningar och långa pauser tillfälligt dödar all känsla av rytm. Efter detta rytmens svarta hål går det tre och en halv takts generalpaus innan återtagningssdelen börjar. Då återkommer sidotemats mjuka lekfullhet. I codan förenklas staccato-motivet och sprider sig till hela orkestern i ett braskande satsslut.

Ett annat motiv att följa är triolen i den långsamma inledningens tredje fras. Där sticker den ut genom sin tonhöjd och fortentyans och genom att den bryter det rådande rytmiska mönstret. I sats två genomsyrar triolen den välorganiserade fugatodelen. Mot slutet av hela symfonin ropar den smärtsamt gång på gång innan musiken till slut faller i tonstyrka. I symfonins sista takter ekar den vemodigt.

Nian har blivit en av Tubins mest spelade symfonier. Nu hade en ny generation kritiker trätt till, som förstod att uppskatta Tubins musik. Carl-Gunnar Åhléns recension bar den profetiska rubriken »Tubins tid kommer«. Runar Mangs skrev:

»Sinfonia semplice« ... är – som namnet antyder – komponerad med lätt hand. Vilket inte utesluter smärtsamt skärande accenter och svep av tät melankoli, svällande hot, morrande oro, uppfarande protester, okuvad energi eller sådant som andra satsens totalt osentimentala lamento.

Över huvud skulle jag vilja säga att lättheten ligger på det kommunikatoriska planet, genom en ren, rättfram orkestersats som med omedelbart fattbar klarhet överför ett lika ogrumlat tonspråk.

Hela symfonin ger ett starkt intryck av något både emotionellt och tekniskt alltigenom genomarbetat – en symfoni av så mogen tyngd att den kan kosta på sig lätthet.

Symfoni nr 10 blev också färdig på kort tid, under våren 1973. Den skrevs på beställning av Tubins favoritorkester, Göteborgs-symfonikerna. Symfonin är komponerad i ett enda block och tonsättaren skämtade: »Jag hade väldigt bråttom, vilket kanske är förklaringen till att symfonin blev ensatsig.«



Eduard Tubin framför Göteborgs konserthus hösten 1973,
där den beställda 10:e symfonin uruppfördes. Foto: Eino Tubin.

Den ensatsiga *Symfoni nr 10* är inte Tubins våldsammaste symfoni men väl en av hans intensivaste. Delarna, som motsvarar satser i ett cykliskt verk, följer slag i slag och bildar en tydligt sammanhållen process. Liksom i nionde symfonin är tonspråket tonalt. Polyfoni förekommer mindre än i en del andra sena verk. Att anspelningar på vokala genrer spelar en viktig roll skulle kunna sättas i samband med arbetet med de båda operorna.

Det långsamma adagio-avsnitt som inleder symfonin börjar med en visartad koral, spelad av stråkar i trefjärdedelstakt. Fyra horn avlöser med ett starkt exponerat sekundmotiv i punkterad rytm som de upprepar sex gånger. Margus Pärtlas kallar detta för symfonins *call motive*, vilket stämmer bra med den signalartade karaktären.

I adagio-avsnittets fortsättning bidrar det punkterade motivet till intensifiering. Mitt i en stegring sticker så två trumpeter ut med ett rytmiskt kontrasterande triolmotiv i högt läge. Mycket av verkets spänning kommer att uppstå just i mötet mellan punkterade rytmer och trioler, något som sker också i slutet av nionde symfonin. (Intressant nog finns det även tydliga paralleller i upplägget av de båda symfoniernas inledande adagio-avsnitt.) I tionde symfonin utvecklas relationen mellan punkterade rytmer och trioler till ett drama om kamp och försoning.

Senare i den långsamma inledningen sätter fioler och altfioler i gång ett enkelt triolackompanjemang. Till det sjunger en ensam oboe en balladaktig melodi med modal karaktär och klagande trioler i omkvädet. Triolerna sprider sig över orkestern men avbryts av en kraftfull instrumentation av det punkterade motivet. Detta leder över till symfonins andra huvuddel, ett långt avsnitt i sonatform med beteckningen »Allegro molto moderato, ma energico«.

Sonatformens huvudtema är en ivrig melodi som gör flitigt bruk av såväl punkterade rytmer som trioler. Den spelas av

fiolerna mot bakgrund av ett envetet upprepat motiv med anknytning till hornens *call motive*. När cellostämman tar över melodin går ackompanjemangent över till trioler. Efter en upprörd kulmination går dynamiken ned, texturen glesnar, och solooboan träder åter fram. Skuggad av två klarinetter sjunger den nu en ny balladaktig melodi, som blir sonatformens sidotema. Det lunkande omkvädet präglas av en punkterad rytm och landar varannan takt på en lång ton. Engelskt horn och cello stämmer in i omkvädet och ger balladen drag av växelsång.

187

Nu har alltså triolen och den punkterade rytmen knutits till var sin ballad. I resten av symfonin är det inte bara de två rytmerna som ställs mot varandra utan också andra element från de båda balladerna. Detta leder till stor dramatik. I slutet av sonatformens genomföringsdel återkommer de fyra hornen med det sex gånger upprepade punkterade motivet, fast nu forte-fortissimo (i Adagio-delen var nyansen mezzoforte) och förstärkta av trumpeter och tromboner. Återtagningsdelen erbjuder ingen lösning på konflikten utan sjunker undan och lämnar plats åt symfonins tredje stora del (Allegro), som har formen av ett tredelat scherzo med triodel i mitten.

Scherzot går i nioåttondelstakt, vilket antyder att trioler spelar en viktig roll. Till en början hör man mycket riktigt triolerna från den första balladens omkväde, men scherzots huvudmelodi, som presenteras av en klarinett, bär drag också av det punkterade motivet: melodins triolbaserade rytm åttondel–åttondelspaus–åttondel är tillräckligt lik rytmen punkterad åttondel–sextondel för att associationen ska uppstå. Scherzot innebär ett första medlingsförsök mellan de två rytmiska elementen, ett skämtsamt påpekande att de ändå inte är så olika.

Den sparsamt instrumenterade triodelen (Cantabile, con calmo) innebär medling av ett annat slag, när solofiol och

solooboer smeksamt fantiserar över sonatformens huvudtema och element associerade med de båda balladerna. Reprisen på scherzodelen leder över till en starkt förändrad variant av symfonins inledande adagio-avsnitt. Denna gång är det hornens *call motive* som inleder, varefter stråkarnas visartade koral återkommer och snart sprider sig till blåsstämmorna. I den fortsatta stegringen ljuder också trumpeternas höga triolmotiv igen. Enligt mönstret från symfonins början borde snart intensiteten gå ned och balladmelodin med triolomkvädet släppas fram, men nu tar symfonin en ny väg. I tutti-klang, forte-fortissimo och maestoso når symfonin i stället sin största kulmination, där det punkterade motivet och triolen tillsammans utsätts för ständiga upprepningar och ett våldsamt tryck. Som helhet utgör detta avsnitt dock en lång tempo- och volymsänkning och en urglesning av texturen. Till sist återkommer stråkarna ännu en gång med ett slags koral. I fortsatt diminuendo sker här den slutliga försoningen genom att både triolen och den punkterade rytmen dras ut till jämna fjärdedelar. Slutet är ljusst och rofyllt.

Amerikanen William C. Byrd dirigerade uruppförandet. Tubin var själv på plats och blev mycket nöjd med både dirigent och orkester. Men i brevet till Karl Leichter kunde han inte låta bli att ironisera:

Dirigenten ... hade fördjupat sig i verket med anmärkningsvärd grundlighet och kunde ge vidare allt det väsentliga till orkestern på proverna. Det är ovanligt att en dirigent fördjupar sig i ett verk, jag har alltid sett det motsatta, nämligen att orkestern gör det först och att dirigenten bekantar sig med verket på grundval av det som han hör på proverna.

Också den tionde symfonin möttes av positiva recensioner. Efter ett framförande i Malmö skrev Paul-Christian Sjöberg:

1976 förklarade Tubin i en intervju att han var nöjd med sin 10:e symfoni och att den vittnar om behärskat kunnande. Detta är sannerligen inga överord och inte enbart en ärlig och ödmjukt stolt tonsättares summering, det klingande resultatet är snarast ett storartat vittnesbörd om en egenartad och starkt profilerad uttrycksvärld. Vresiga, envisa motiv-celler, som omvandlas till kammarmusikaliska oaser av lyrisk intensitet, allt sammanhållet av en suverän arkitekt, vars uttrycksmedel i det starka aldrig slår över till tom patetik.

KÄLLOR OCH KOMMENTARER:

Connors artikel. Estnisk TV-intervju med Tubin om operorna 1979. Mart Humal om *Barbara von Tisenbusen* i *Yearbook* 2007. Harri Kiiks inledning i texthäftet till *Barbara von Tisenbusen* (Ondine ODE 776-2D). Jämförelsen med Hitchcock i Erik Levis operarecensioner i *Gramophone Explorations* Vol. 1, 1996. Gärdfarihandlaren nämns i en intervju av Anders Küng i *Eesti Päevaleht* 4/11 1981. Mart Humal: »Notizen zu den Sinfonien Eduard Tubins«, *Jahrbuch* 2005. Vardo Rumessens text till ALBA ABCD-172 (9:e symf.). Carl-Gunnars Åhléns recension i *Svenska Dagbladet* och Runar Mangs recension i *Dagens Nyheter* 21/11 1971. Margus Pärtlas: »Tubin's Tenth Symphony: The 'call motive' and its relation to the overall structure«, *Yearbook* 2003. Brev till Leichter 22/11 1973 (*Kirjad II*). P-C Sjöbergs recension i *Sydsvenska Dagbladet* 17/9 1980.

INSPELNINGAR:

Barbara von Tisenbusen finns på Ondine ODE 776-2D med Estoniaoperan, dir. Peeter Liljé, (94'40"). *The Parson of Reigi* (Prästen i Reigi) på Ondine ODE 783-2D med Estoniaoperan, dir. Paul Mägi, (82'31"). *Symfoni nr 9* finns på BIS-CD-227 med Göteborgs S.O., dir. Neeme Järvi, (22'22") samt ALBA ABCD-172 med ERSO, dir. Arvo Volmer, (24'34"). *Symfoni nr 10* är inspelad på BIS-CD-297 med Göteborgs S.O., dir. Neeme Järvi (25'21") samt ALBA ABCD-172 med ERSO, dir. Arvo Volmer, (24'29").

UNDER SINA SISTA ÅR var Tubin sjuk under långa perioder. Förvarningen kom när han arbetade med *Prästen i Reigi*. Under en semester på Kreta 1974 insjuknade han på allvar. När han kom hem fick han diagnosen prostatacancer. Efter operationen drabbades han av infektion och andra problem. Det tog ett helt år innan han kom i form igen.

Han gav flera intervjuer och fortsatte att korrespondera med vänner och kolleger. Ofta menade han att det senaste verket var hans bästa. Han visade ingen ånger, sentimentalitet eller självömkan. Helst kallade han sig för en spelman, som i Berit Berlings radiointervju. Sigvard Hammar, en skarp journalist som inte gav upp så lätt, försökte att provocera genom att fråga om han inte kände sig bitter över att ha förlorat den status som han haft i Estland.

ET: Ja, men kära nån, vad hjälper det? Det hjälper ju inte alls. I början hade jag förstås stor hemlängtan. Allt vad jag gjorde där blev kvar, och nu sitter jag och skriver om någon gammal barockmusik! Men jag kom över det.

SH: Hur kom du över det?

ET: Emellanåt tog jag en snaps och blev genast gladare.

Efter den tionde symfonin skrev Tubin inga fler orkesterverk, utom den ofullbordade elvan. Han kände på sig att det var tid att summera, samla ihop lösa trådar, skriva det som blivit oskrivet.

Han var fri från Drottningholmsteatern. Spänningen och ovissheten i livet hade släppt. När hälsan tillät, passade han på att resa.

192 I augusti 1975 åkte han tillsammans med sonen Eino på en dagsresa till Tallinn. Han hade köpt två biljetter till ett ryskt kryssningsfartyg, men Erika ville inte åka. Det var sonens första besök och kom som en chock. För första gången hörde han folk tala estniska på gatan, men förstod snart att de flesta var ryssar. Staden var grå och sliten, och det fanns få bilar. Tubin filmade och fick några bra scener när en åskskur passerat. De hämtade lite familjeporslin och fastnade i tullen, som skulle kontrollera varje tallrik mot utförseldeklarationen. Efter besöket hos Raimund Sepp hade myndigheterna fattat att Tubin var i stan. En ung man i blank kostym trängde sig in i hytten, presenterade sig som hemlig polis och frågade om han kunde hjälpa till med något. Det var en lättnad att komma tillbaka till de svenska skären.

1976 gick Tubin med på att återigen leda Stockholms estniska manskör, med Rein som assistent. Varför tog den sjuttioårige tonsättaren på sig en så krävande uppgift med en åldrande kör? Det finns en förklaring, sade Harry Olt i en TV-intervju. Tubin ville hedra en gammal estnisk traditon – att en tonskapare också måste syssla med körlivet! På våren gjorde kören en framgångsrik tur till Holland, där Tubin tog många bilder av tulpanodlingarna.

Nu fick Erika hälsoproblem. Hennes gamla magsår fick botas med en nervoperation. Paret Tubin vilade ut på Sicilien och åkte senare på en vecka till London.

Sommaren 1977 gjorde de den längsta bilresan tillsammans med sonen Eino, sonhustru och sexårigt barnbarn. Familjerna träffades i Milano där de besökte katedralen, såg Lionardo Da



STIM:s ordförande Ove Rainer överlämnar Kurt Atterberg-stipendiet på 10.000 kronor till Eduard Tubin den 16 december 1977.

Vincis *Nattvarden* och åt glass i Gallerian. Resan fortsatte till Frankrike och slotten längs Loire. I Amboise köpte Eduard Tubin en fin Armagnac i en trälåda. Han ville inte skiljas från sitt fynd och höll det i knäet hela vägen till Sverige, där flaskan öppnades högtidligt till jul. Han bar tålmodigt sin stora kamera, satte den på stativ när han hittade rätt vinkel och filmade slotten i långa, lugna sekvenser. På vägen hem genom Sverige anade alla deltagare att det skulle bli deras sista resa tillsammans, men försökte hålla god min.

Våren 1975 hade Tubin skrivit *Friarfärdssånger* för baryton och piano, som han också orkestrerade. De humoristiska texterna om lantliga frierier kommer återigen från estnisk folkdiktning. Tonsättaren hörde aldrig sångerna; Avo Kittask uppförde sviten i Toronto två år efter Tubins död.

Nästa höst avslutade Tubin samlingen *Tio preludier* för piano. Sju av de små preludierna var nyskrivna och han ville kombinera dem med tre tidiga från 1928 och 1933. Men han hade ingen förläggare till hands och samlingen blev aldrig tryckt – pianisterna fortsätter att välja själva bland totalt 14 preludier. Sviten slutar med en långsam *dance macabre* och en *chaconne*, den musikform som Tubin ständigt återkom till.

Barnbarnet Rana tog pianolektioner flera år. På hennes sjuårsdag kom farfar med en unik present: *En liten marsch för Rana*. Marschen med variationer är förstås en pianoövning. Men den lilla melodin, som blir allt mer komplicerad, fastnar i öronen. Stolt spelade hon stycket på Laszlo Beers elevkonsert på Thielska galleriet.

Eduard Tubin brukade säga att det svåraste av allt är att skriva en bra stråkkvartett. Han älskade kvartetter och hade alla Haydns på skiva. Några gånger hade han själv börjat på en stråkkvartett, men givit upp efter några takter. När han till sist tog

sig an uppgiften, hade han den gamle mästaren i tankarna. Haydn hade ofta lånat österrikiska folkmelodier, Tubin skulle ta estniska. Beställare var det estniska studentförbundet i Sverige, efterträdare till det sällskap som vid sekelskiftet hade organiserat den stora insamlingen av folkvisor.

Stråkkvartett över estniska folkmelodier avslutades 1979, ett halvt sekel efter pianokvartetten, diplomarbetet på Tartus högre musikkola. 195

Känner man till Tubins symfonier kanske man väntar sig beethovensk själskamp i hans enda stråkkvartett. I stället präglas verket av den humor och den godmodighet som man brukar associera med Haydn. Stilen är neoklassisk, på gränsen till det pastischartade. Dock med den skillnad som tonfallen i de estniska folkmelodierna innebär. Ibland är *Estnisk danssvit* från 1938 inte långt borta.

Precis som när man lyssnar på Haydns kvartetter är det lätt att få intrycket att musiken är skriven för att vara rolig att spela. Teman används finurligt, stämningsslägen konstrueras med stor skicklighet och – inte minst viktigt – de fyra stämmorna deltar alla i det tematiska arbetet och interagerar med varandra intimt och på ständigt nya sätt.

Första satsen (*Allegro ma non troppo, ma energico*) är i sonatform med en lite stolpig dorisk melodi som huvudtema och ett sentimentalt sidotema. Andra satsen (*Andante*) är den mest stillsamma, men den slutar med skämtsamt skärpa. Tredje satsen (*Allegro vivace*) är en kultiverad träskodans och fjärde satsen (*Allegro molto moderato, ma energico*) en kort fuga. Fugatemats små intervall och snabba toner gör stämmorna till linjer som flätar sig om varandra. Mot slutet spelar cello ett ostinato i stället för uthållen baston, ett tubinskt bidrag till fugaformen.

Samma år komponerade Tubin tre verk till, helt olika i form och stil. *Svit över estniska danslåtar* för soloviolin skrevs för Zelia Aumere och består av fem folkdanser med variationer. Den var också ett avslut; 35 år hade gått sedan det första lilla preludiet i flyktinglägret.

196 En sak till hade Tubin kvar. Han hade ännu inte skrivit något för sin ungdoms instrument, flöjten. *Flöjtsonaten* avslutades i oktober 1979 och blev genast ett av hans mest spelade stycken. Den har ingen folkviseanknytning. Anders Bråtén ger följande korta beskrivning:

Den första och sista satsen består av långa cantilenor som utvecklas i uppåtstigande rörelser medan mittensatsen, ett *Vivace* i 3/8, är skriven i en stil som ligger mycket nära den franska flöjttraditionen.

Rekviem över fallna soldater tog längre tid att mogna än något annat av Tubins opus. Han började redan på 1940-talet, men gav upp efter 20 takter. Omkring 1950 hittade han en diktsamling av Henrik Visnapuu och skrev den första halvan. Men i manskören fanns många veteraner, som inte ville påminnas om krig och död. Arbetet stod stilla till 1979, då Tubin bestämde sig för att lägga till begravnings signaler på trumpet till den sista satsen. Medverkande är manskör, alt, orgel, trumpet, liten trumma och pukor.

Det är inget religiöst rekviem, och Tubin menade att det inte syftade på något särskilt krig. Texterna av Visnapuu – som själv deltog i Estlands frihetskrig – och Marie Under är opolitiska och oheroiska. Inspirationen till taptot i sista satsen kom från en av Tubins favoritfilmer, *Härifrån till evigheten*, där en trumpetare blåser i ett öppet fönster till minnet av en kamrat. Håkan



Nyårsafton i Handen 1979. Eduard Tubin spelar den estniska nationalsången med överraskande improvisationer för svärdottern Beyhan, barnbarnet Rana och hustrun Erika. Foto: Eino Tubin.

Hardenberger, som medverkar på BIS CD, bad senare att få använda det som solonummer.

198

Rekviem över fallna soldater utgår från traditionellt militära tecken men stannar inte vid det. Till manskören, pukorna, virveltrumman och trumpeterna, som för tankarna till slagfältet, lägger orgeln en sakral karaktär och altrösten en moderlig. Ett viktigt stilistiskt element är marschen, som ju återkommer genom hela Tubins tonsättargärning. Tubins marscher är sällan av det enkelt eggande slaget. I symfonierna ligger de ofta och lurar, och när de får fritt spelrum kan det hända att de går överstyr. I rekviet befinner sig marschen ibland i förgrunden, ibland är den utspädd till diskret bakgrundsfärg. Marschen genomsyrar det mesta men genomgår också själv metamorfoser.

Första satsen är just en marsch. Henrik Visnapuus text säger att det är bra att dö ung och för sitt lands frihet. I början och slutet av satsen gör den svaga nyansen, det långsamma tempot och inte minst trefjärdedelstakten att marschen avmilitariserar. Ett annat inslag som är ovanligt i marscher är det atonala ostinatot i orgelns mellan- och diskantregister. Detta får dock betraktas som ett ornament på en annars helt tonal sats. Karakteristiskt för körsången i hela verket är dess enkelhet. Med jämn och lugn rytm, mycket stegvis rörelse och unisona passager låter den som något de flesta soldater skulle kunna sjunga.

Sats två är en konkret berättelse om soldatdöd. Musikaliskt skiljer sig satsen från resten av verket genom antydning till tonmåleri. I tredje satsen, som har text av Marie Under (alla de övriga har text av Visnapuu), vänder sig en moder till en son som ska återvända till kriget. Orden blandar fragmentariska anspelningar på förr och nu och slutar med ett löfte: en varm plats kommer alltid att finnas i moderns hjärta.

Satsen utgör verkets intimaste del, med enbart altröst och orgel, och dess centrum, som sats tre av fem. Liksom *Symfoni nr 7*, och i viss mån *Symfoni nr 10*, har rekviets symmetrisk satsstruktur.

Fjärde satsen har drag av besvärjelse med sin ständiga upprepning av ordet »sireli«, syren. Syren stoppad i gevärspipan, syren i stället för stål, vänner har dött men kriget bär syren och syren finns därhemma. Syren åt vän och fiende. Kanske kan soldater sjunga så i fält, men musikens karaktär (*Lento marziale*), och förstås själva rekviekontexten, gör det lätt att tänka på syrenerna också som begravningsblommor.

Femte satsen innehåller en varierad repris av en del av första satsen men inleds med ett långt avsnitt för trumpet med ackompanjemang av virveltrumma och orgel. Det militära taptot blir här till en personlig monolog, tvekan, kontemplativt och uppförande.

199

Tonsättaren lämnade personligen över noterna till Gustav Ernesaks, men ett krigsrekviem passade inte i Sovjetestland. Tubin dirigerade själv sin manskör vid uruppförandet i Hedvig Eleonora kyrka den 17 maj 1981, hans sista framträdande som dirigent. Efter framförandet var han mycket trött men lättad. Bland gästerna var Ellers och Tubins tidigare elev Kaljo Raid, som arbetade som baptistpastor i Kanada. På Järvis begäran orkestrerade Raid senare slutet av den elfte symfonins första sats.

Tubins sista fullbordade komposition är den lilla sången *På bröllop* till vännen Kalju Lepiks 60-årsdag.

Han började skriva *Symfoni nr 11* redan 1978, men avbröt och valde en ny början 1981. Han fortsatte så länge hälsan tillät, lyckades orkestrera nästan hela första satsen men hann bara med tio takter av klaverutdraget till den andra satsen. Han sade att han hade symfonin klar i huvudet. Den skulle ha blivit i fyra satser.

Den sats som utgör början på den ofullbordade *Symfoni nr 11* är enkel, schvungfull och självsäker. Under de fyra första snabba takterna spelar en ensam puka en suggestiv, galopperande rytm av trioler och duoler. Därefter börjar en svepande melodi i strålande dur, spelad i oktaver av fioler och ljusst träblås. Altfioler och celli spelar ivriga åttondelar, och från mörkt träblås, brass och kontrabasar hörs mäktiga, uthållna ackord. Tempot är högt (*Allegro vivace, con spirito*) och nyansen fortissimo. Och så fortsätter det, i princip. Visst finns det kontraster i denna sonatformssats, men ingenting tar loven av den drive som är i gång från första takten. Det man först tror är en överledning från huvudtemat till sidotemat leder fram till ytterligare en vända med huvudtemat. När sidotemat väl kommer med sin antydning till valstakt fortsätter stråkarnas åttondelar oförtrutet och ser till att det snabba flödet inte mattas. I introduktionen till elfte symfonin i *Eduard Tubin. Complete Works* påpekar Edward Jurkowski att satsen är den enda av alla sonatformssatser i Tubins symfonier där tempot förblir detsamma rakt igenom.

Att satsen är anmärkningsvärd i sin enkla enhetlighet inser man när man blickar ut över Tubins tonsättargärning. Det framhålls inte sällan att Tubin utvecklade sin förmåga till motivisk bearbetning dithän att han kunde låta allt material i ett verk springa ur en enda urcell. Analyser som går in för att demonstrera sådant får lätt något ansträngt över sig, men visst stämmer det att motiviskt släktskap är en viktig princip hos Tubin. Presenterad för sig ger den principen dock en skev bild av hur hans musik brukar vara. För en lika viktig princip i hans musik är den symfoniska traditionens spänning mellan kontrasterande material. Även i de fall där det är möjligt att finna ett motiviskt släktskap mellan två teman kan de vara mycket olika till karaktären och innehållet.

En koncist presenterad konflikt och en dramatisk och longörfri bearbetning av den är något som ständigt återkommer i Tubins musikskapande.

Spänningarna tar sig många gånger våldsamt uttryck, så som också hos Brahms och många senare tonsättare. Att en konflikt till sist får en slutgiltig lösning – något som varit estetiskt och socialt påbjudet och som blev föremål för ideologikritisk granskning inom delar av det sena 1900-talets musikkforskning – är inte självklart hos Tubin. Just detta bidrar till att göra hans i en del avseenden konservativa musikskapande relevant i vår tid. Hos honom är utgången av ett möte mellan kontrasterande musikaliska enheter oviss. Vem som helst kan segra. Eller ingen. Vissa verk slutar med ett frågetecken.

201

Det finns förstås mycket annat att säga om Tubins musik.

Som till exempel att han över åren rör sig från tonalitet mot atonalitet och tillbaka igen. Mest atonal är han i verk som den delvis flyktigt dissonanta *Pianosonat nr 2* (1950). Fullkomligt atonal blir hans musik aldrig. I hans tidiga verk finns tydliga drag av senromantik och detta återkommer vid några tillfällen i hans sista symfonier. Stilistiska likheter med andra tonsättares verk finns förstås. Nielsen, Skrjabin, Bartók, Stravinsky och Prokofjev är några av dem man kan associera till. Vissa av Tubins verk får betecknas som neoklassiska eller till och med neobarocka. Den estniska folktonens inflytande ska inte underskattas, och inte heller inflytandet från jazzen (man kan här tänka på *Sonat för altsaxofon och piano*, *Symfoni nr 6* och faktiskt också på *Pianosonat nr 2*). Tubins intresse för kontrapunkt är ett kapitel för sig liksom den ständigt återkommande marschrytmen, ett element som Tubin delar med till exempel Sjostakovitj. I Tubins musikaliska retorik är marschen något som kan väcka både fruktan och hopp.

Ett fält för vidare lyssning och forskning är relationer mellan Tubins olika verk. Här och där kan man hitta likhetsrelationer som framstår som betydelseladdade anspelningar, inte bara som stilistiska likheter.

Men det som stannar kvar i minnet när man har lyssnat på en större mängd av Tubins verk är ändå de förlopp han presenterar. En del av dem gastkramande, några rusgivande och somliga rentav förbluffande i sin lek med lyssnarens förväntningar. Musiken blir till ett laboratorium för behandling av explosiva substanser. Ibland anar man att de olika krafter som möts står för grundläggande psykologiska tillstånd. Ibland ligger det nära till hands att uppfatta en politisk klangbotten. Som nämnts är polariseringen mindre påtaglig i de senare verken än i de tidigare, men det är inte konfliktprincipen som har försvunnit, bara kontrahenternas laddning som har blivit mindre svartvit.

Den formella grundstommen i ett verk av Tubin brukar vara lätt att uppfatta och det är tänkbart att det under kompositionsarbetet låg ett formschema på tonsättarens skrivbord. Men när man lyssnar på musiken framstår den sällan som torrt kalkylerad. Tubins säkra känsla för effekten av delars längd och delars förhållande till varandra, kombinerad med betydelsefulla detaljer, som till exempel föraningar om kommande händelser, gör att dramat får en organisk struktur. Brott mot den organiska formen förekommer och brukar vara högst betydelsefulla händelser. Som lyssnare får man vara beredd på våldsamma spänningar, skrämmande vändningar, ögonblick av lättnad, och slut som sätter det man har hört i ett nytt ljus.

Och så kommer då denna elfte symfoni med sin enda sats.

Skrivsättet är enklare och uttrycket mer storslaget solstrålande och ogrumlat positivt än någonsin. Skulle problematiseringen kanske börja först senare i symfonin?



Hela familjen samlad på Eduard Tubins 75-årsdag den 18 juni 1980 i Handen. Fr.v. svärdottern Beyhan, hustrun Erika, sönerna Eino och Rein, sondöttrarna Anne och Rana, sonsonen Jaan och svärdottern Saima.

Eller unnade sig Tubin faktiskt att efter ett helt liv av kämpande och reflekterande musik till sist skriva enkelt och bekräftande? Ibland låter elfte symfonin som förenklad Carl Nielsen och någon gång som triumferande Tjajkovskij. Men ett starkare släktskap finns på annat håll och det är åtminstone tilltalande att tänka att det kan ha varit ditåt Tubin lyssnade. Tubin hade ett starkt filmintresse. Han filmade själv, och han tog med familjen på bio för att se Burt Lancaster i *De professionella*. Kanske bestämde sig den dödssjuka tonsättaren, van som han var att kompromisslöst skriva den – och bara den – musik han själv ville, för att ta sig an en stil som man kan misstänka hade ganska låg status i en del konstmusikkretsar. Tubins elfte symfoni skulle ha kunnat bli tidernas bästa och kanske enda vildavästernsymfoni.

Brezjnev härskade i Moskva, »stagnationstiden« hade börjat och den konstnärliga friheten inskränktes igen. Efter förbudet mot *Prästen i Reigi* hade myndigheterna i Sovjetestland insett att Tubin aldrig skulle återvända. Ändå bad de honom att övertala Neeme Järvi att stanna kvar. Tubin önskade i stället Järvi lycka till i den fria världen. Nu fick inget av hans verk spelas i Sovjetunionen.

Neeme Järvi och tonsättaren Arvo Pärt hade fått nog av byråkrati och förtryck. Till slut släpptes de i väg, under olika svepskäl. Familjerna sattes på tåget till Wien, uppsamlingspunkten för dissidenter och judar som lämnade Sovjetunionen. Järvi sveptes genast i väg till USA. Han fick snart inbjudningar också från Sverige och dirigerade Tubins symfonier med olika orkestrar i Göteborg, Malmö och Stockholm. Tubin rekommenderade honom varmt att tacka ja till erbjudandet att bli chefsdirigent för Göteborgssymfonikerna. När den sjätte symfonin uppfördes i

Berwaldhallen bad Sigvard Hammar att Tubin på stående fot skulle tolka radiointervjun med Järvi till svenska. Han pratade helt utan hämningar och samtalet gick strålande.

Eduard och Erika Tubin gjorde sin sista utlandsresa till Boston i början på 1981. Neeme Järvi hade dirigerat den tionde symfonin på sin avskedskonsert i Estland. Nu dirigerande han den på fem konserter tillägnade Bostonsymfonikernas 100-årsjubileum. Tubin samlade kraft för att gå på fyra framföranden. Järvi körde dem runt själv och tog dem på besök till Endel Kalam och Tubins barndomsvän Voldemar Krimm.

205

En annan viktig uttolkare av hans musik, som besökte Sverige vid denna tid, var pianisten och musikologen Vardo Rumessen. På 1970-talet hade Rumessen grävt fram flera av Tubins äldre verk ur arkiven. Han ordnade kammarkonserter och spelade själv många stycken som fallit i glömska.

Rumessen inbjöds av Baltiska institutet för en föreläsning med musikillustrationer våren 1981. Det slutade med att han spelade alla Tubins pianoverk på Musikaliska Akademien. I Sverige hade ingen brytt sig om Tubins pianostycken, som mest framförts på privata konserter. Han blev själv överraskad över att höra dem i Rumessens kraftfulla tolkning. Marcus Boldeman skrev en positiv recension, där han särskilt kom ihåg Tubins ord att de bästa stunderna i livet är när hans musik spelas och han kan vara med själv. Rumessens framträdande var så imponerande att Harry Olt genast hämtade en ljudtekniker.

Järvi och Rumessen visade för det svenska musiklivet vilket värde Tubins musik hade om den togs på allvar och spelades bra. Nu kom rubriker som: »En mästare som håller på att tigas ihjäl« (Lennart Bromander), »Tubin – en gudagåva« (P-A Hellqvist), »Tubin-symfoni i mästartklass« (Birgitta Huldt), »Tubin främst?« (P-G Bergfors). Han fick senkomna officiella erkännanden:

Kurt Atterberg-priset 1977 och Stockholms stads kulturpris 1981. Våren 1982 kom den största ärebetygelsen när han valdes in i Kungliga Musikaliska Akademien tillsammans med Sergiu Celibidache och Isaac Stern. Akademien skickade mönstret till den frackkrage, som bärs av ledamöter vid högtidliga tillfällen, men han orkade inte längre delta i någon aktivitet.

206

Omkring 1980 hade sjukdomen återkommit. Tubin fick utslag på benen och gick igenom långa, tröttande behandlingar. Eftersom han alltid var optimistisk och läkarna höll tyst, insåg inte familjen hur illa det var. Sommaren 1982 vilade han upp sig hemma. Alla trodde att det var en paus mellan perioder av kemoterapi. På hösten blev han plötsligt sämre. Erika kände sig hjälplös, men svärdottern Beyhan tog över och ringde efter ambulans. Han hamnade på Radiumhemmet, slutstationen för många cancerpatienter.

Hela sitt liv hade han väntat på att få sin musik utgiven på skiva. Redan innan Neeme Järvi lämnade Estland började han planera en inspelning av samtliga symfonier. Men det måste göras av ett bolag i väst. De LP-skivor som gjorts av den estniska filialen av Melodija var dåligt pressade och hade ingen distribution väster om järnridån.

När Tubin togs in på Radiumhemmet, ville Järvi nå honom på telefon. Beyhan ordnade att en sjukhustelefon rullades in vid den angivna tiden. Alla hade glömt tidsskillnaden mellan Sverige och England, där Järvi befann sig. Ändå tickade timmarna förbi. Var det missförstånd eller var Järvi upptagen? Eduard Tubin höll på att ge upp hoppet. Då ringde det. Järvi gav sitt hedersord på att spela in alla orkesterverk och Tubins ansikte lyste plötsligt upp. Det var en sista stund av stor glädje som ingen av de närvarande kunde glömma.

Han avled stilla på morgonen den 17 november.

KÄLLOR OCH KOMMENTARER:

Radiointervju med Berit Berling 2/2 1976. *Dryga timmen* med Sigvard Hammar i P2, februari 1978, på engelska i *Yearbook* 2004. Harry Olt i TV-filmen *Alla dagar i exil*. Margus Pärtlas: »Homeland as God's City: Structural and Semantic Aspects of Eduard Tübins's *Requiem for Fallen Soldiers*«, *Yearbook* 2007. Om krigsveteraner i kören, Harri Kiisks intervju i *Teataja*, 20/5 1981. Text av Anders Bråten till *Flute Music*, Sforzando SFZ 1005. På begäran av Kristjan Järvi arrangerade Charles Coleman flöjtsonatens pianostämman för stråkorkester. Marcus Boldeman, *Dagens Nyheter*, 9/6 1981, P-G Bergfors, *Göteborgs-Posten*, 6/9 1981, P-A Hellqvist, *Stockholms-Tidningen*, 2/4 1982, Birgitta Huldt, *Svenska Dagbladet*, 5/4 1982, Lennart Bromander, *Aftonbladet*, 10/10 1982. Rumessens första inspelning av samtliga pianoverk kom ut på ljudkassetter i Caprice Reportage CAP 13030/32 tillsammans med den första verkförteckningen och Gunnar Larssons analys av »Norrskenssonaten«. Edward Jurkowski: Introduktion till elfte symfonin i *Eduard Tubin, Complete Works*, serie 1, vol. 5, Gehrman's Musikförlag, Tallinn/Stockholm 2008.

INSPELNINGAR:

Samtliga *pianopreludier* samt *En liten marsch* (3'55") finns på BIS-CD-414/416, preludierna dessutom på Finlandia 2564-60346-2 (båda med Vardo Rumessen). *Stråkkvartett* finns på BIS-CD-574 med Tallinn String Quartet (19'46"). *Svit över estniska danslåtar* för soloviolin finns på BIS-CD-541/542 med Arvo Leibur (13'09") och på Troubadisc TRO-SACD 01436 med Renate Eggebrecht (10'19"). *Rekviem över fallna soldater* finns på BIS-CD-297 med Lunds studentsångare och Göteborgs S.O., dir. Neeme Järvi (33'25") och Ondine ODE-783-2D med RAM, dir. Eri Klas (33'42"). *Flöjtsonat* finns på Sforzando SFZ 1005 »Flute Music« med Magnus Irving Båge, flöjt, Bengt-Åke Lundin, piano (18'13") samt Finlandia Records & Apex 2001 med Maarika Järvi, flöjt, Tallinn Chamber Orchestra, dir. Kristjan Järvi. *Symfoni nr 11* finns på Virgin Classics VC 5 452 122 med Kgl. Stockholms F.O., dir. Paavo Järvi (9'40") samt ALBA ABCD-172 med ERSO, dir. Arvo Volmer (8'46").

Tubins tid kommer

BARA FAMILJEN och de närmaste vännerna var med på 209
begravningen, de anhöriga ville inte ha högtidstal och
sångkörer.

Erika Tubin hade svårt att plocka upp skärvorna. Med hjälp av Harry Olt försökte hon få ordning på papper och noter, bandinspelningar och musiklitteratur. Allt fick göras från början, det fanns inte ens en ordentlig verkförteckning. Hon hade varit den tysta parten, som offrade egna ambitioner och intressen för att inte störa sin makes skapande. Krigsåren och det tråkiga kontorsarbetet hade försänkt henne i en grundmurad pessimism. Men som den skådespelare hon var hade hon förmågan att på ett ögonblick lysa upp och charma sin omgivning. Det tog henne hårt att bli ensam. Hälsan svek, och hon dog i hjärnblödning knappt ett år senare.

Sönerna skötte tillsammans arvet i några år. 1988 åkte de till premiären av *Prüsten i Reigi* på Estoniateatern. Reins stora stund kom under en konsert i Nikolauskyrkan med RAM, den Statliga Akademiska Manskören. Gustav Ernesaks inbjöd honom att dirigera och de tog emot applåderna hand i hand. Men Rein kände redan symptomen på den cancer som snabbt bröt ner honom samma höst.

Under Gorbatjovs glasnost kunde Vardo Rumessen fortsätta att öppet vårda Tubins arv i Estland. Minnestavlor sattes upp på barndomshemmet i Naelavere samt husen i Nõo och Tartu, och en minnessten avtäcktes på födelseplatsen. När Estland åter blev

fritt var intresset stort för den kultur som hade undertryckts under kommunismen.

Omvärderingen av Tubins musik tog fart efter hans död. 1987 skrev Mikael Strömberg:

210 Som symfoniker framstår Tubin alltmer som en av våra verkligt stora. Där gör han uppror och räddar en svunnen nation, trumpeter och slagverk river murar, fugor jagar bort inkräktare. Och den där längtan som så evigt flammnar ...

Alfvén och Peterson-Berger är allt en klen välling jämfört med Eduard Tubin.

Tidiga verk började spelas även utanför Estland. Per-Anders Hellqvist brast i gråt när han för första gången hörde den andra symfonin som aldrig hade uppförts i Sverige under tonsättarens livstid:

Chocken var total. Jag grät öppet i min bänk över denna originella men framför allt formfulländade och oerhört uttrycksladdade musik: något av ett instrumentalt requiem från ett Europa på randen till katastrofen. Dmitri Sjostakovitj bästa 30-talsverk må vara ibland mer särpräglade i sin tid och miljö men de överträffar knappast i uttryckskraft denna symfoni, som måste räknas till förkrigsårens mest gripande musikaliska skapelser.

Tubins musik presenterades för första gången i svensk TV 1986, när pianokvartetten spelades i Akademiens sal. Pianomusiken, som sällan hörts utanför Estland under hans livstid, togs upp av framstående solister. Dirigenter som Neeme, Paavo och Kristjan Järvi, Eri Klas, Arvo Volmer och Anu Tali satte en ära



Den 18 juni 2011 invigdes ett Tubin-museum på övervåningen till Alatskivis slott. Med ljud, bild och minnessaker vill museet beskriva personen Eduard Tubin. Det stiliga, Balmoral-inspirerade slottet drar hundratals besökare på helgerna. Ett rum ägnas Heino Ellers s.k. Tartuskola. I Estland finns också museer eller minnesrum för Rudolf Tobias, Artur och Villem Kapp, Mart Saar och Gustav Ernesaks. Foto: Eino Tubin.

i att föra ut Tubins orkesterverk i stora världen.

Tubins samlade verk omfattar drygt 130 opus. Hur inspirerades han att skriva dem?

212 Han har själv behandlat begreppet inspiration i ett föredrag, där han vänder sig mot den populära föreställningen att mästerverk kommer till i skapande trance. Stravinskij menade att inspiration var den positiva känsla som man kunde känna i efterhand när det som man skapat svarade upp mot ens egna krav. Tubins andra exempel var Carl Nielsen. En elev hade hamnat helt fel med en komposition och försvarade sig med att han kände det så. »Unge man«, ska Nielsen ha sagt, »kom ihåg att när du skriver musik, så får du inte känna något.« Alla får skapande idéer, säger Tubin. En yrkesman lär sig att använda dessa idéer och foga ihop dem till en konstnärlig helhet. Den inläringen pågår hela livet. Begåvning är en förutsättning, men bara begåvning räcker inte långt: »Det huvudsakliga medel som driver den vidare är arbete, arbete och åter arbete.«

Han ville framstå som den metodiske, kylige yrkesmannen, men det stämmer inte riktigt med hur musiken ter sig. Visst kunde han bli inspirerad av norrsken, jobba i frenesi till sent på natten och till och med bli sjuk av skapandets spänning! Det är sådana paradoxer som ger en nyckel till människan och tonskaparen Eduard Tubin. Han bet sig systematiskt fast i idéer och uttryck som han gillade och prövade dem från olika vinklar för att se om de höll.

I den här bokens musikanalyser börjar Tobias Lund att ana »ett nät av förbindelser mellan Tubins olika kompositioner«. Connor ser också en kontinuitet:

... varje verk kan upplevas som ett prisma, i vilket traditionens ljus bryts och ger upphov till nya färgblandningar.



Eduard Tubin på promenad vid Rudasjön i Handen.
Foto: Erika Tubin.

Utan att snegla till höger eller vänster har Tubin troget följt sin linje, oberoende av modeväxlingarnas nyckfullhet. Vad han ansåg fruktbart för sin symfoniska utveckling har han assimilerat, resten har han lämnat åt sidan. I Tubins skapande kan man följa en ständig utveckling och förnyelse inom ramen för ett sökande spelmans-temperament.

Få nordiska tonsättare har arbetat i så många olika genrer och lämnat efter sig så många originella verk. Eduard Tubin kände inspiration också i Stravinskij's mening. Han sade att han visste vad hans musik var värd och att den så småningom skulle upptäckas. Den övertygelsen höll honom uppe genom alla svåra tider.

När han började som tonsättare ansågs han alltför modern. Under kriget och ockupationerna fick man inte sticka ut för mycket. Efter ett första välkomnande i Sverige var det som att hugga i sten. Den femte symfonin togs väl emot, men »Norrskenssonaten« och den sjätte symfonin – hans andra stora centrala, expressiva verk – möttes med tystnad eller tveksamhet. När han upptagits som svensk tonsättare på 1960-talet drabbades musiklivet av en radikal våg, som sköljde Tubin åt sidan som omodern traditionalist. Naturligtvis var han besviken över att sällan få sina verk uppförda. Det delade han med flera svenska kolleger.

Det vände först under de sista åren. Men berömmelsen kom långsamt. När svensk TV vaknade till och ville göra en intervju sommaren 1982 var han alltför sjuk för att kunna ställa upp.

Carl-Gunnar Åhlén's recension av den nionde symfonin fick en ovanligt slående rubrik. Den återkom 40 år senare på en affisch, som Estniska Teater- och Musikmuseet i Tallinn satte

upp för att tala om att ett Tubin-museum skulle öppnas i Alatskivis slott: *Tubins tid kommer*. Långt efter sin död börjar esten, svensken, kosmopoliten att få en erkänd plats i 1900-talets seriösa musik.

KÄLLOR OCH KOMMENTARER:

Neeme Järvis inspelningsplaner realiserades med hjälp av Robert von Bahr, ägare till BIS. Inom ett årtionde hade alla viktigare orkesterverk, all kammarmusik och några kantater blivit inspelade. Järvi skötte finansieringen och övertalade exilester och fonder att ge bidrag. Vardo Rumessen spelade in alla pianoverk en gång till och ackompanjerade Arvo Leibur och Petra Vahle vid inspelningen av samtliga violin- och violaverk. Det finska skivmärket Alba gav senare ut alla symfonier och musiken till *Kratt* i nya inspelningar med ERSO och dirigenten Arvo Volmer, medan

Ondine gav ut de båda operorna. Mikael Strömbergs artikel om Tubin i *Aftonbladet*, 22/2 1987. P-A Hellqvists recension av 2:a symfonin i *Stockholms-Tidningen*, 25/1 1984. År 2000 bildades *The International Eduard Tubin Society* (www.tubinsociety.com) i Estland med huvudsyftet att redigera en akademisk utgåva av Tubins samlade verk. De första banden har utkommit, hela arbetet kommer att ta något decennium. Tubins föredrag om inspiration för studentkorporationen Ugala 1956 finns i »Rändavate vete ääres.« Citatet från Connors artikel.

APPENDIX: Tonsättarens röst

KAN MUSIKEN HA ETT PROGRAM?

Eduard Tubin fick en diskussionspartner i den estniska tonsättaren Veljo Tormis, som delade hans intresse för folkmusik. 217
Ett brev till Tormis, daterat den 1 maj 1975, tar upp några av de grundläggande frågorna om programmusik, folkmusik och Wagner, som sysselsatte honom under hela livet som tonsättare, och visar i vilken riktning hans åsikter utvecklades.

Mina tankar livades upp av Er mening att »samtliga (folk-
vise-) texter kan sjungas till samtliga melodier«. Varför
inte?! Låt oss erinra om vad Stravinskij sade en gång:
»Musiken är, genom sin hela natur, i grunden oförmögen
att uttrycka någonting alls.« Och verkligen, om vi tar till
exempel Händels och Bachs oratorier och skriver nya
texter till dem, så skulle de låta lika strålande! Eller om vi
tänker på Mozarts Requiem: »Tuba Mirum ...«, där han
gav en nästan älskvärd melodi till barytonsolot, som stöds
av trombonen. Kanske anade han att det inte finns någon
möjlighet att föreställa sig »Tuba mirum«!? Naturligtvis är
vi fast i en tradition att en viss text ska höra till en viss
melodi, men är de alltid så bundna till varandra? Jag tänker
till och med att det skulle vara tid att skriva ny text till
Wagners »Ring«, därför att den, som Wagner skrev, är så
parodiskt fattig på all slags poesi. Eller är det just därför
att texten inte spelar någon roll, som Wagners musik
verkar så suggestiv? Och texten spelar verkligen ingen roll,

därför att man begriper den inte och den sjungs överallt på originalspråket. Det är ju också helt fel, när man säger att den eller den tonsättaren »satte musik« till den eller den texten. Gjorde han inget annat än att »sätta musik«? Musiken rör sig efter sin inre logik, texten efter sin, och det går inte att smälta samman dem. När det är bra musik, så hör jag i första hand musiken, är det dålig musik blir det texten.

Så pass neutral musik som folkvisan kan förstås bära varje text, och där har Ni helt rätt. Men ... men ... Kan man verkligen sjunga en allvarlig arbetsång på samma melodi som en gladlynt sång vid gungorna? Det kan man förstås, och vänjer vi oss vid det, så passar också en sån kombination. Allt beror på vad vi kan vänja oss vid.

Kanske verkar mina tankar om dessa problem lite »vilda«, men sedan jag läste citatet ovan av Stravinskij, så började något att jäsa också inom mig, ända tills jag nu har nått så här långt. Jag har på prov försökt att lyssna på all slags programmusik, för att till slut inse att den inte har något att göra med det som föreställs i vidhängande text. På sin höjd kan man säga att viss sorts musik, efter det att man läst texten, för tankarna till en stämning som svarar mot textens idé – »trädgård i regn«, »rofylld kväll«, »åska«, »ryttare på natten« osv. Om man inte har tillgång till programmet, är det mycket tveksamt vad tonsättaren har velat frammana. Om musikens inre logik är säker och bra, så hör jag främst denna och känner glädje över den ...



Erika och Eduard Tubin på väg till Tonsättarnas hus i Tallinn tillsammans med tonsättaren Veljo Tormis 1976.

SOM ATT HÅLLA EN HÄST I TÖMMARNA

Hur såg Tubin på sin egen stil? Han ger några ledtrådar i en intervju som Gunilla Petersén lät publicera i Tonfallet, nr 1, 1979:

220

Min musik bygger på den klassiska traditionen, och den har ofta inslag av estnisk folkmusik. Tolvtonsmusiken begriper jag mig fortfarande inte på. Den är så konstruerad, så iskall. I varje fall hos Arnold Schönberg. Alban Berg har däremot hjärtat med, så blir det genast bättre. Jag har tänkt mycket på atonalism och funnit att helt atonalt kan ingenting vara. Om man ser vertikalt, kan man t.o.m. hitta tonalitet hos Schönberg. Allting omkring oss är tonalt, naturen är tonal, tänk på fåglarna, de sjunger alltid tonalt. Men visst har jag förändrat stil ibland och skrivit friare ...

Vilka tonsättare har betytt mest för dig genom åren?

Först Mahler. Det var åren 1924–1930. Jag skaffade hans partitur och lärde mig instrumentation genom att studera hans verk. Brahms och Haydn tycker jag om för deras formkänsla och Mozart, sedan han lärt känna Bachs kontrapunkt. Dessförinnan skrev han lite för enkelt. Stravinskij och Bartók förstås. Och Sibelius. Men han tröttnar ut oss, hans instrumentation är så stillastående. Berwald tycker jag mycket om, hans formspråk är kort, exakt och spirituellt, en nära släkting till Haydn. Jag tycker man skulle lära sig kontrapunkt grundligt, även i dag. Men nu gäller visst så många andra regler.

Känner du dig gammalmodig?

Nej. Musiken är alltid densamma. Om man kan säga någonting med sin musik spelar stilen egentligen ingen roll. Med det tröstar jag mig. Det är förstås en klen tröst, för jag vet ju inte själv hur pass mycket innehåll min musik har. Men principen är viktig för mig. Det kanske är gammaldags att tycka att man alltid måste hålla tillbaka litet, behärska sig. Inte kulminera helt. Som att hålla en häst i tömmarna. Den spänningen är viktig för mig.

FÖRTECKNINGEN ÄR KRONOLOGISKT uppställd inom respektive genre med svensk titel, ev. tonart, ETW-nummer, ev. textförfattare, språk, årtal när verket blev färdigt, årtal för ev. revision samt tid och plats för första kända uppförande. De svenska titlarna har satts av tonsättaren eller översatts av denna boks författare. En fullständig katalog med titlar på estniska och engelska är Vardo Rumessen: The Works of Eduard Tubin (ETW), Gehrmans Musikförlag 2003, www.gehrmans.se. Katalogen sätter genrevis identifikationsnummer på alla verk, vilket bland annat hjälper till att skilja på folkvisesviter med snarlika namn. 223

Scenverk

OPEROR

Pühajärv (Sjön Pühajärv), ETW 127, ofullbordad opera, libretto Juhan Sütiste, estniska, 1941, endast klaverstämma av första akten och del av andra akten.

Varulven, ETW 128, ofullbordad opera efter August Kitzbergs drama, libretto Albert Üksip, 1944, endast klaverstämma av fyra bilder.

Barbara von Tisenbusen ETW 112, opera i tre akter och nio scener, libretto Jaan Kross, estniska, svenska, 1968, uruppf. 4/12 1969, Tallinn.

Prüsten i Reigi ETW 113, opera i sex scener, libretto Aino Kallas (kompl. Jaan Kross), estniska, svenska, 1971, uruppf. 10/6 1979, Tartu.

BALETT

Sagofågeln ETW 138, balett i en akt och två scener, 1940, libretto: Erika Tubin, endast klaverstämma, orkesterstämmorna förstörda i kriget.

Kratt ETW 111, balett i fyra akter, libretto Erika Tubin, 1941, rev. 1960, uruppf. 31/3 1943, Tartu.

224

SKÅDEPELSMUSIK

1905 ETW 114, till drama av Kaarli Aluoja efter Anton Hansen Tammsaares roman, 1936, uruppf. 3/9 1936, Tartu.

Simo Hurt ETW 115, till drama av Eino Leino, 1939, uruppf. 16/2 1939, Tartu.

Hannibal ETW 116, till drama av Christian Dietrich Grabbe, 1943, uruppf. 18/2 1943, Tallinn.

Den försvunna solen ETW 117, till drama av August Mälk, 1943, uruppf. 20/11 1943, Tartu.

Instrumentalverk

SYMFONIER OCH VERK FÖR ORKESTER

Estniska folkdanser ETW 12, 1929, uruppf. 2/4 1929, Tartu.

Svit över estniska motiv ETW 13, 1931, uruppf. 1/11 1931, Tallinn.

Symfoni nr 1 c-moll ETW 1, 1934, uruppf. 24/2 1936, Tallinn.

Tocatta ETW 14 1937, rev. 1939, uruppf. 7/3 1937 (radio), Tallinn.

Symfoni nr 2 h-moll »Den legendariska« ETW 2, 1937, uruppf. 24/6 1938, Tallinn.

Estnisk danssvit ETW 15, 1938, uruppf. 26/9 1939 (radio), Tallinn.

Valse Triste ETW 37A, 1939, uruppf. 4/3 1939 som dans, Tartu.

Prélude Solennel ETW 16, 1940, uruppf. 5/3 1940 (radio), Tallinn.

Sinfonietta över estniska motiv ETW 11, 1940, uruppf. 28/6 1940 (radio), Tallinn.

Orientaliskt intermezzo ETW 17, 1942, uruppf. 18/10 1942 som dans, Tartu.

Symfoni nr 3 d-moll (»Den heroiska«) ETW 3, 1942, rev. 1969, uruppf. 26/2 1943, Tallinn.

- Symfoni nr 4* A-dur »Den lyriska« ETW 4, 1943, rev. 1978, uruppf. 16/4 1944, Tallinn.
- Symfoni nr 5* h-moll ETW 5, 1946, uruppf. 16/11 1947, Stockholm.
- Symfoni nr 6* ETW 6, 1954, rev. 1956, uruppf. 30/9 1955 (radio), Stockholm.
- Symfoni nr 7* ETW 7, 1958, uruppf. 1/3 1959, Gävle.
- Svit ur baletten Kratt* ETW 111A, 1961, uruppf. 15/1 1962 (radio), Stockholm.
- Musik för stråkar* ETW 18, 1963, uruppf. 22/6 1963, Luzern.
- Symfoni nr 8* ETW 8, 1966, uruppf. 24/2 1967, Tallinn.
- Symfoni nr 9* »Sinfonia semplice« ETW 9, 1969, uruppf. 20/11 1971 (radio), Stockholm.
- Symfoni nr 10* ETW 10, 1973, uruppf. 27/9 1973, Göteborg.
- Symfoni nr 11* ETW 130, 1982 (ofullb.), uruppf. 22/10 1988 (radio/TV), Tallinn.

225

VERK FÖR ORKESTER OCH SOLOINSTRUMENT

- Vaggvisa* för stråkinstrument och harpa ETW 133, 1935, uruppf. 6/10 1939, Estnisk radio, förlorad.
- Ballad för violin och orkester* ETW 52A, 1939, uruppf. 19/4 1940 (radio), Tallinn.
- Konsert för violin och orkester nr 1* D-dur ETW 19, 1942, uruppf. 3/10 1942, Tartu.
- Concertino för piano och orkester* Ess-dur ETW 20, 1945, uruppf. 16/10 1945 (radio), Stockholm.
- Konsert för violin och orkester nr 2* g-moll ETW 21, 1945, uruppf. 5/3 1948 (radio), Stockholm.
- Konsert för kontrabas och orkester* ETW 22, 1948, uruppf. 5/4 1957, Bogotá.
- Konsert för balalajka och orkester* ETW 23, 1964, uruppf. 5/1 1965 (radio), Göteborg.
- Svit över estniska dansvisor* för violin och orkester ETW 53A, 1974, uruppf. 22/9 1975 (radio), Stockholm.
- Konsert för flöjt och stråkorkester* (Flöjtsonat ETW 65, arr. Charles Coleman, 1995), uruppf. 21/6 1995, Tallinn.

KAMMARMUSIK

- Pianokvartett* ciss-moll ETW 59, 1930, uruppf. 11/5 1930, Tartu.
Tre stycken för violin och piano ETW 48, 1933, uruppf. 28/12 1933, Paris.
Sonat för violin och piano nr 1 ETW 49, 1936, rev. 1969, uruppf. 20/12 1936, Tartu.
Caprice nr 1 ETW 50 för violin och piano, 1937, rev. 1971, uruppf. 4/3 1938 (radio), Tallinn.
2 2 6 *Meditation* ETW 51 för violin och piano, 1938, uruppf. 1938 (radio), Tallinn.
Ballad för violin och piano ETW 52, 1939, uruppf. 2/12 1939, Tartu.
Svit över estniska dansvisor ETW 53 för violin och piano, 1943, rev. 1952, uruppf. 2/10 1943, Tartu.
Prelidium ETW 54 för violin och piano, 1944, uruppf. 17/12 1944, Stockholm.
Caprice nr 2 ETW 55 för violin och piano, uruppf. 25/9 1945, Stockholm.
Elegi ETW 60 för 2 violiner och 2 celli, 1946 (senare arr. för stråkkvartett, stråkorkester samt cello och piano) uruppf. 21/5 1946, Stockholm.
Sonat för violin och piano nr 2 i frygisk tonart ETW 56, 1949, rev. 1976, uruppf. 2/4 1949, Stockholm.
Trubadursång från 1200-talet ETW 61A för cello och piano, 1951, uruppf. 1/4 1951, Stockholm.
Sonat för altsaxofon (alt. viola) och piano ETW 61, 1951, uruppf. 22/9 1951, Uppsala.
Recitativ ur cellokonsert ETW 129 (ofullb.) för cello och piano, 1955, uruppf. 7/9 1985, Tallinn.
Pastoral för viola (alt. violin, cello) och orgel ETW 62, 1956, uruppf. 27/4 1958, Stockholm.
Sonat för soloviolin ETW 57, 1962, uruppf. 11/3 1963, Stockholm.
Sonat för viola och piano ETW 63, 1965, uruppf. 20/10 1965 (radio), Tallinn.
Tuppens dans från baletten »Kratt« ETW 111B för violin och piano, 1958, uruppf. 11/7 1980, Stockholm.
Svit över estniska danslåtar ETW 58 för violinsolo, 1979, uruppf. 24/2 1980, Stockholm.
Stråkkvartett ETW 64, 1979, uruppf. 12/4 1980, Stockholm.
Sonat för flöjt och piano ETW 65, 1979, uruppf. 6/7 1980, Stockholm.

VERK FÖRTECKNING

PIANOVERK

- Vaggvisa* ETW 26, 1925, uruppf. 29/6 1981, Stockholm.
Albumblad ETW 27, 1926.
Sonett ETW 28, 1928 (?).
Epilog ETW 29, 1928 (?).
Variationer på en estnisk folkmelodi (Sjung, mun, sjung) ETW 131, 1928, förlorad.
Två preludier ETW 30, 1928, uruppf. 25/12 1975, Tallinn.
Sonat-allegro ETW 31, 1928, uruppf. 13/5 1928, Tartu.
Sarkasm ETW 32, 1930 (?).
Tre preludier ETW 33, 1935, 2 preludier uruppf. 11/12 1935, Tallinn.
Tre barnstycken ETW 34, 1935.
En liten saga ETW 35, 1935 (?).
Preludium d-dur ETW 36, 1937, uruppf. 4/6 1977, Tallinn.
Valse Triste ETW 37, 1937 (pianoversion).
Tre estniska folkdanser ETW 38, 1938 (?), ackompanjemang för Ernst Idlas gymnastiktrupp i Sverige.
Sonatine d-moll ETW 39, 1943, uruppf. 14/12 1943, Tartu.
Ballad i chaconne-form på ett tema av Mart Saar ciss-moll ETW 40, 1945, uruppf. 6/6 1945, Stockholm.
Variationer över en estnisk folkvisa ETW 41, 1945, rev. 1981, uruppf. 19/1 1946, Stockholm.
Fyra folkvisor från mitt hemland ETW 42, 1947, uruppf. 2/11 1947, Eskilstuna.
Preludium ETW 43, 1949, uruppf. 29/6 1990, Tallinn.
Sonat nr 2 (»Norrskenssonaten«) ETW 44, 1949, uruppf. 26/3 1951, Stockholm.
Svit över estniska vallåtar ETW 45, 1959, uruppf. 21/2 1960, Stockholm.
Sju preludier ETW 46, 1976, uruppf. 8/2 1977, Tallinn.
En liten marsch för Rana ETW 47, 1978, uruppf. 21/5 1978, Stockholm.

Vokalmusik

VOKALVERK MED ORKESTERACKOMPANJEMANG

Drengs sång på en glaciär ETW 73A för baryton och orkester, text J.V.

Jensen, danska, estniska, ryska, tyska, 1935, uruppf. 10/2 1935, Tallinn.

Höstsol ETW 74A för sopran och orkester, text Juhan Liiv, estniska, 1939
(insp. av His Master's Voice 1939).

2 2 8 *Tre sånger till dikter av Marie Under* ETW 78A för sopran och orkester,
estniska, 1943, uruppf. 21/10 1943, Tartu.

Invigningskantat ETW 24 för baryton, recitator, blandad kör och orkester,
text Toivo Lyy, finska, 1958, uruppf. 30/5 1959, Jyväskylä, Finland.

Två öbor ETW 104A för manskör och orkester, text Betti Alver, estniska,
1962, uruppf. 14/4 1962, Tallinn.

Friarfärdssånger ETW 85A för baryton och orkester, estniska, 1975,
uruppf. 18/6 1990, Tallinn.

Ylermi ETW 77A för baryton och orkester, text Eino Leino, estniska,
finska, 1977.

KÖRSÅNGER

Herdens sång ETW 87 för manskör/blandad kör, folklore, estniska, 1927,
uruppf. 26/10 1928, Tartu.

Bön ETW 132 för blandad kör, text okänd, 1928, uruppf. 13/5 1928,
förlorad.

Längtan ETW 88 för manskör/blandad kör, text Ernst Enno, estniska och
svenska 1930, uruppf. 20/11 1936, Tartu.

Resignation ETW 89 för manskör, text Eino Leino, estniska, 1930-talet.

Vaggvisa ETW 90, för blandad kör, text Ernst Enno, estniska, 1933,
uruppf. 17/2 1933, Tartu.

Den unga örnen sång ETW 91 för manskör, text Ernst Enno, estniska,
1930-talet, uruppf. 10/3 1999, Tartu.

Såningsbön ETW 92 för manskör, finsk folklore, estniska, 1930-talet, uruppf.
16/6 2000, Tallinn.

Vandrarrens aftonsång ETW 93 för manskör, text Ernst Enno, estniska,
1938, uruppf. 23/11 1998.

- Alla vindar* ETW 94 för manskör/blandad kör/damkör, text Ernst Enno, estniska, 1939, uruppf. 27/2 1948, Geislingen, Tyskland.
- Två julsånger för barn* ETW 109, text Kersti Merilaa, estniska, 1939, uruppf. 13/9 1995, Tallinn.
- Midsommareldens sång* ETW 95 för manskör, folklöre, estniska, 1942, uruppf. 29/4 1942, Tartu.
- Amma babyn* ETW 110 för barnkör och piano, text Karl Eduard Sööt, estniska, 1942 (?).
- Första brevet till Ing* ETW 96 för blandad kör, text Henrik Visnapuu, estniska, svenska, 1950, uruppf. 10/6 1950, Stockholm.
- Sången om snö* ETW 97 för blandad kör och piano, text Henrik Visnapuu, estniska, 1952, uruppf. 1/4 1952, Stockholm.
- Ave Maria* ETW 98 för manskör/blandad kör och orgel, latin, 1952, uruppf. 24/1 1953, Stockholm.
- Jag ser mitt hemland från fjärran* ETW 99 för manskör, folksång från Gulag, estniska, 1954, uruppf. 26/6 1954, Stockholm.
- Aftonsång* ETW 100 för manskör/blandad kör/damkör, text Friedrich Kuhlbars, estniska, 1955, uruppf. 3/12 1955, Stockholm.
- Dans från Mubu* ETW 101 för manskör, folklöre, estniska, 1955, uruppf. 3/12 1955, Stockholm.
- Herdens söndag* ETW 102 för manskör, folklöre, estniska, svenska, 1957, uruppf. 10/7 1957, Uulu, Estland.
- Från Sömera till Sörmiku* ETW 103 för manskör, folklöre, estniska, 1958, uruppf. 6/1 1959, Stockholm.
- Två öbor* ETW 104 för manskör och piano, text Betti Alver, estniska, 1958, uruppf. 29/11 1959, Stockholm.
- Hur länge mörkret* ETW 105 för manskör/blandad kör, text Juhan Liiv, estniska, 1958, uruppf. 17/1 1976, Nacka.
- De retirérande soldaternas sång* ETW 106 för manskör och piano, text Uku Masing, engelska, estniska, 1967, uruppf. 30/11 1974, Stockholm.
- Ungmöns sånger* ETW 107 för damkör, folklöre, estniska, 1969, uruppf. 21/1 1970, Tallinn.
- Sång* ETW 108 för manskör, text Karl Eduard Sööt, estniska, 1978, uruppf. 12/7 1980, Stockholm.
- Rekviem för fallna soldater* ETW 25 för alt, manskör, trumpet, orgel och slagverk, text Marie Under, Henrik Visnapuu, estniska, 1979, uruppf. 17/5 1981 Stockholm.

SOLOSÅNGER TILL PIANO

- På kvällen* ETW 66, text Karl Eduard Sööt, estniska, 1925.
- Två sånger till dikter av Villem Grünthal-Ridala* ETW 67, estniska, ryska, tyska, 1926, uruppf. av Din milda hand 3/2 1937, Tartu.
- Sjung för mig* ETW 68, text Ernst Enno, 1926 (?).
- Grå sång* ETW 69, text Ernst Enno, estniska, ryska, tyska, 1926, uruppf. 24/4 1926, Tartu.
- 230 *Serenad* ETW 70, text Ernst Enno, estniska, ryska, tyska, 1926.
- Ung kärlek* ETW 71, text Gustav Suits, estniska, ryska, tyska, 1920-talet, uruppf. 17/4 1934, Tartu.
- I skyarna* ETW 72, text Ernst Enno, estniska, ryska, tyska, 1927, rev. 1965, uruppf. 23/10 1955, Toronto.
- Drengs sång på en glaciär* ETW 73, text J.V. Jensen, danska, estniska, ryska, tyska, 1927, uruppf. 1/11 1933, Tartu.
- Två sånger till dikter av Juhan Liiv* ETW 74, estniska, ryska, tyska, 1928, uruppf. 11/5 1930, Tartu.
- Snöflingan* ETW 81, text Juhan Liiv, estniska, ryska, tyska, 1928 (?) (tidig version).
- Kärlekens gök* ETW 75, finsk folklöre, estniska, 1932, uruppf. 15/5 1933, Tartu.
- Resignation* ETW 89A, text Eino Leino, estniska, ryska, tyska, 1932 (?), uruppf. 10/2 1932, Tartu.
- Himlen är vit och blå* ETW 76, finsk folklöre, estniska, ryska, tyska, 1934, uruppf. 1/4 1952, Stockholm.
- Ylermi* ETW 77, text Eino Leino, estniska, finska, ryska, tyska, 1935, rev. 1978, uruppf. 11/12 1935, Tällinn.
- Vindens sång* ETW 137, 1939, text okänd, förlorad.
- Vaggvisa* ETW 90A, text Ernst Enno, estniska, ryska, tyska, 1939, uruppf. 2/12 1939, Tartu.
- Längtan* ETW 88B, text Ernst Enno, estniska, ryska, tyska, 1941, uruppf. 26/5 1941, Tartu.
- Tre sånger till dikter av Marie Under* ETW 78, estniska, ryska, tyska, 1943, uruppf. 14/12 1943, Tartu.
- Sommarmatt* ETW 79, text Henrik Visnapuu, estniska, ryska, tyska, 1944, uruppf. 23/10 1955, Toronto.

VERKFÖRTECKNING

Epilog ETW 80, text Kersti Merilaas, estniska, tyska, ryska, 1944, uruppf. 19/1 1946, Stockholm.

Snöflingan ETW 81A, text Juhan Liiv, estniska, ryska, tyska, 1949 (ny version), uruppf. 1/4 1952, Stockholm.

Vision ETW 82, text Kalju Lepik, estniska, 1959, uruppf. 4/6 1959, Stockholm.

Tre sånger till dikter av Kalju Lepik (Sånger från Velkari) ETW 83, estniska, 1961, uruppf. 19/10 1961, Göteborg.

Tre sånger till dikter av Karl Ristikivi ETW 84, estniska, 1972, uruppf. 1/10 1972, Stockholm.

Friarfärdssånger ETW 85, folklöre, estniska, 1975, uruppf. 9/7 1984, Toronto.

På bröllop ETW 86, text Kalju Lepik, estniska, 1980, uruppf. 18/10 1980, Stockholm.

Övrigt

Bland övriga mindre verk finns *Stå emot!* ETW 120, orgelmusik till recitation av en dikt av Henrik Visnapuu, 1953, motton för körer m.m. Tubin har arrangerat flera verk av bl.a. Rudolf Tobias för orkester eller kör samt Hugo Alfvéns *Roslagsvår* och Hjort Anders Olssons *Gärdebylåten* för manskör. Han har restaurerat ett 20-tal barockoperor och baletter för Drottningholmsteatern.

- Ave Maria* (för kör och orgel) 121, 122
- Ballad i form av en chaconne på ett tema av Mart Saar* (för piano) 11, 103–104
- Barbara von Tisenbusen* (opera) 168, 173–181, 189
- Caprice nr 1* (för violin och piano) 46, 52, 207
- Caprice nr 2* (för violin och piano) 105
- Concertino för piano och orkester 101–103, 105, 115, 119
- Dans från Mubu* (för manskör) 121
- De retirerande soldaternas sång* (för manskör och piano) 170, 171
- Drengs sång på en glaciär* (för sång och piano el orkester) 30
- En grå sång* (för sång och piano) 29
- En liten marsch för Rana* (för piano) 194, 207
- Estniska folkdanser* (för orkester) 31
- Estnisk danssvit* (för orkester) 55–56, 64, 70, 101, 195
- Friarfärdsånger* (för sång och piano) 194
- Fyra folkvisor från mitt hemland* (för piano) 114, 116, 122
- Herdens sång* (för kör) 30, 42
- Herdens söndag* (för manskör) 121
- Inviingskantat* (för soloröst, kör och orkester) 134–135, 139
- Konsert för balalajka och orkester 145–146, 155
- Konsert för kontrabas och orkester 114–116, 119, 122
- Konsert nr 1 för violin och orkester 80–81, 90
- Konsert nr 2 för violin och orkester 99–101, 105
- Kratt* (balett) 18, 35, 56, 61, 65–77, 119, 136, 176, 215
- Längtan* (för kör) 34, 38
- Musik för stråkar* 11, 144–146, 155
- Nägemus* se *Vision*
- Pianokvartett (i ciss-moll) 31–32, 38, 47, 51, 195, 210
- Prélude Solennel* (för orkester) 66, 77
- Prästen i Reigi* (opera) 168, 177–182, 189, 191, 204, 209
- På bröllop* (för sång och piano) 199
- Pühajärv* (opera, ofullbordad) 61, 173
- Rekviem över fallna soldater* (för soloröst, manskör och liten ensemble) 196–199, 207
- Sagofågeln* (*Siurulind*) (balett) 66
- Sinfonietta över estniska motiv* (för orkester) 65–66, 77
- Siurulind*, se *Sagofågeln*
- Sju preludier (för piano) 194, 207
- Sonat-Allegro (för piano) 30–31, 38
- Sonat för altsaxofon och piano 119–120, 122, 201
- Sonat för flöjt och piano 196, 207
- Sonat nr 1 för piano 30–31
- Sonat nr 2 för piano (»*Norrskens-sonaten*«) 116, 118, 119, 122, 201, 207, 214

- Sonat nr 1 för violin och piano 45–47, 102–103, 115
- Sonat nr 2 för violin och piano 116, 122
- Sonat för soloviolin 144, 155
- Sonat för viola och piano 147, 155, 159
- Sonatin för piano 79, 84, 90
- Stråkkvartett 194, 195, 207
- Svit över estniska danslåtar* (för soloviolin) 196, 207
- Svit över estniska dansvisor* (för violin och piano) 82, 90
- Svit över estniska motiv* (för orkester) 40, 52
- Svit över estniska vallåtar* (för piano) 135, 139
- Svit från baletten *Kratt* (för orkester) 74, 77
- Symfoni nr 1 42, 44–45, 52, 80, 133,
- Symfoni nr 2 (*»Den legendariska«*) 11, 45, 48, 50–52, 57, 80, 83, 210, 215
- Symfoni nr 3 (*»Den heroiska«*) 82–84, 86, 90
- Symfoni nr 4 (*»Den lyriska«*) 85–88, 90
- Symfoni nr 5 91, 110–113, 116, 122, 133, 214
- Symfoni nr 6 119–133, 136, 139, 158, 166, 168, 201, 214
- Symfoni nr 7 133–134, 139, 146, 182, 199
- Symfoni nr 8 11, 157–159, 171, 182
- Symfoni nr 9 (*»Sinfonia semplice«*) 152, 182–184, 189, 214
- Symfoni nr 10 182, 184–189, 191, 199
- Symfoni nr 11 (ofullbordad) 199, 200–204, 207
- Tio preludier (för piano) se Sju preludier
- Toccata* (för orkester med solistiskt piano) 47, 52
- Två preludier (för piano) 30
- Tre stycken för violin och piano 40
- Två sånger till dikter av Juhan Liiv 29
- Två öbor* (för manskör och piano el orkester) 121
- Valse Triste* (för piano) 54, 64
- Varulven* (opera, ofullbordad) 61, 64, 88, 90, 173
- Vision (Nägemus)* (för sång och piano) 119
- Ylermi* (för röst och piano el orkester) 45

PERSONREGISTER

Omfattar ej namn i de finstilta kapitelsluten

- Aav, Eevald 35, 168
 Aavik, Juhan 39, 57, 86–87
 Alev, Voldemar 41
 Alfvén, Hugo 210
 Alumäe, Vladimir 135, 166
 Andrejev, Leopold 115
 Ansermet, Ernest 127
 Atterberg, Kurt 101, 132, 133
 Aumere (Uhke), Zelia 98–99, 116,
 144, 196
 Aycan, Ersin 75–76
- Bach, Johann Sebastian 9, 28, 32,
 83, 144–145, 162, 217, 220
 Balzac, Honoré 164
 Bartók, Bela 9, 54, 69, 152, 201, 220,
 220
 Beer, Laszlo 194
 Beethoven, Ludwig van 22, 28, 32,
 35, 54, 55, 82, 99, 111, 127, 128,
 141, 182, 195
 Berg, Alban 40, 127, 173, 220
 Bergfors, P-G 205
 Bergman, Ingmar 143
 Berling, Berit 191
 Berlioz, Hector 46,
 Bernstein, Leonard 164
 Berwald, Franz 94, 220
 Blaise, Adolphe 95
 Blomdahl, Karl-Birger 142
 Boldeman, Marcus 205
 Borodin, Alexander 118
 Brahms, Johannes 32, 35, 44, 201,
 220
- Brezjnev, Leonid 204
 Britten, Benjamin 86, 173
 Bromander, Lennart 205
 Bruckner, Anton 129, 182
 Bråtén, Anders 196
 Buñuel, Luis 162
 Byrd, William C. 188
 Böhm, Karl 127
- Campra, André 95
 Carlsson, Stig 162
 Celibidache, Sergiu 206
 Chagall, Marc 165
 Chopin, Frédéric 11, 54
 Chrustjov, Nikita 135
 Cimarosa, Domenico 95
 Connor, Herbert 10, 12, 47, 142,
 145, 157, 179, 212
 Corelli, Arcangelo 17
 Cortot, Alfred 54
- Dohnányi, Ernst von 54
 Dostojevskij, Fjodor 164
 Du Puy, Edouard 94
 Dzerzhinskij, Ivan 60
- Eames, Charles 162
 Eespere, Rene 76
 Eichenholz, Bruno 144
 Eklöf, Ejnar 92, 96
 Eller, Anna 63, 199
 Eller, Heino 9, 22–24, 27–29, 33,
 39, 42, 44, 47, 60, 86, 87, 109, 136,
 137, 150, 166, 199, 211

- Enno, Ernst 29,
 Ernesaks, Gustav 42, 136, 168, 199,
 209, 211
 Falstaff Fakir (Axel Wallengren) 196
 Fladmoe, Arvid 113
 Forsell, Björn 93
 Fortunatov, Yuri 168
 236 Franck, César 35
 Gadd, Ulf 70, 76
 Gailit, August 93
 Garaguly, Carl 101, 110
 Garland, Judy 120
 Gergiev, Valerij 157
 Gershwin, George 164
 Gluck, Christoph Willibald 175
 Gorbatjov, Michail 209
 Goude, Svenerik 76
 Gould, Glenn 164
 Goya, Francisco 55, 165
 Grabbe, Christian Dietrich 36
 Greiffenhagen, Otto 40
 Grieg, Edvard 36
 Grofé, Ferde 116
 Gustav II Adolf 21
 Gustav III 94
 Haas, Voldemar 71
 Hammar, Sigvard 191, 205
 Hamsun, Knut 136
 Hansen, Lone Wilhelm 30
 Hansen, Wilhelm 30
 Hansson, Hans Olof 144
 Hardenberger, Håkan 198
 Hasse Z (Hans Zetterström) 96
 Havlik, Vaclav 75
 Haydn, Joseph 9, 28, 95, 194–195,
 220
 Hellqvist, Per-Anders 51, 205, 210
 Hilleström, Gustaf 94–95
 Hindemith, Paul 32, 40, 118
 Hitchcock, Alfred 162, 177
 Hitler, Adolf 58
 Hoffnung, Gerard 164
 Huldt, Birgitta 205
 Humal, Mart 129, 158–159, 182–183
 Hähnel, Folke 145
 Händel, Georg Friedrich 10, 17, 217
 Ibsen, Henrik 36
 Indreko, Richard 93
 Ird, Kaarel 60, 180
 Ives, Charles 128, 164
 Jaik, Juhan 36
 Jurkowski, Edward 200
 Jensen, Johannes V. 30
 Johansson, Jan 118
 Johnson, Eyvind 129, 164
 Jones, »Spike« 108
 Juht, Ludvig 104, 114–116, 117
 Järvi, Kristjan 210–212
 Järvi, Neeme 88, 115, 135, 136, 138,
 159, 163, 199, 204–206, 210–212
 Järvi, Paavo 210–212
 Kalam, Endel 104, 113, 124, 147, 205
 Kallas, Aino 168, 173, 177
 Kálmán, Emmerich 57
 Kandle Juss (Johannes Rosenstrauch)
 114
 Kapp, Villem 211
 Kapp, Artur 22, 29, 44, 86–87, 211
 Karajan, Herbert von 123–124, 127,
 164
 Karindi, Alfred 24, 27, 29, 33, 109
 Karrisoo, Eedo 92, 94
 Keaton, Buster 162
 Keres, Paul 62, 154
 Kiisk, Harri 12, 48, 133, 150, 164
 Kittask, Avo 194
 Kitzberg, August 61
 Klas, Eri 138, 210–212

PERSONREGISTER

- Klee, Paul 165
 Kleiber, Erik 54
 Knappertsbusch, Hans 123
 Kock-Larsen, Mice (Emilia) 109
 Kock-Larsen, Otto 109
 Kodály, Zoltán 40, 54–56
 Koha, Jaan 166
 Koidula, Lydia 110
 Korneichuk, Alexander 60
 Koussevitsky, Sergey 115–116
 Korneichuk, Alexander 60
 Kramer, Riva 161
 Kraus, Joseph Martin 94, 95
 Kreek, Cyrillus 22
 Kreutzwald, Friedrich Reinhold 66
 Krimm, Voldemar 205
 Krips, Josef 127
 Kross, Jaan 173, 177
 Krull, Diana 110
 Kubrick, Stanley 162
 Körling, Einar 93, 96, 107, 109–110, 114
 Körling, Felix 93

 Laaban, Ilmar 180
 Laid (Zimmerman), Milvi 149
 Lancaster, Burt 9, 204
 Lang, Fritz 162
 Laretei, Käbi 101, 110, 114, 134, 136
 Larsson, Gunnar 118
 Larsson, Lars-Erik 110
 Lattik, Jaan 29,
 Léhar, Franz 36, 57
 Leichter, Karl 27, 33, 44, 142, 188
 Leimer, Kurt 127
 Leino, Eino 26, 45
 Lepik, Kalju 121, 199
 Lesta (Miller), Lea 126, 131
 Lemba, Artur 22, 42, 44
 Lemba, Theodor 40, 50
 Lewis, Sinclair 164
 Liiv, Juhan 17, 29

 Lindström, Ulla 136
 Lionardo Da Vinci 192, 194
 Litzmann, Karl Siegmund 86, 87
 Lukk, Ella 72
 Lyy, Toivo 135
 Läte, Aleksander 22

 Mahler, Gustav 28, 111, 182, 220
 Malko, Nikolai 113
 Mangs, Rune 184
 Mann, Tor 99, 101, 130
 Martín y Soler, Vicente 95
 Masing, Uku 170
 Mei, Natalie 71
 Mikk, Arne 173, 180, 181
 Miller, Eugen 126
 Miller, Lea Lesta- 126, 131
 Milosz, Czeslaw 164
 Moberg, Vilhelm 164
 Monteverdi, Claudio 54
 Mozart, Wolfgang Amadeus 9, 28, 95, 126, 141, 217, 220
 Murdmaa, Mai 76
 Muršak, Boris 63
 Musorgskij, Modest 11
 Mäkelä, Tomi 128, 129
 Mälk, August 36, 93, 98

 Napoleon I (Bonaparte) 82
 Naumann, Johann Gottlieb 94
 Negri, Gino 109
 Neo, Ago 152
 Nielsen, Carl 201, 204, 212
 Nieländer, August 28
 Niitof, Arno 45
 Nystroem, Gösta 144
 Nyström, Martin 70, 72

 Oja, Eduard 27, 33
 Olbrei, Rahel 65–66, 71, 73
 Ole, Eduard 125
 Olt, Harry 110, 192, 205, 209

- 238
- Orff, Carl 176
 Otsus, Vella 72
- Pacius, Fredrik 160
 Paisiello, Giovanni 95
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 9, 28
 Pasternak, Boris 53
 Paulus VI (påve) 150
 Pergament, Moses 104, 109, 112–113
 Pergolesi, Giovanni Battista 95
 Peter den store 18
 Petersén, Gunilla 220
 Peterson-Berger, Wilhelm 118, 210
 Picasso, Pablo 165
 Piccini, Niccolò 95
 Pisuke, Alfred 74
 Precht, Grete 145
 Prohhorov, Sergei 135
 Prokofjev, Sergei 9, 40, 103, 201
 Puccini, Giacomo 176
 Punschel, Johann 17
 Pärt, Arvo 166, 204
 Pärtlas, Margus 186
 Päts, Konstantin 21, 57–58, 60
- Rachmaninov, Sergei 55, 103
 Raid, Kaljo 199
 Rainer, Ove 193
 Raphael (Raffaello Sanzio da Urbino) 55
 Raud, Kristjann 66
 Raudsepp, Kirill 181
 Reger, Max 143
 Rembrandt, Harmenzoon van Rijn 165
 Respighi, Ottorino 11, 54, 150
 Revueltas, Silvestre 164
 Riisager, Knud (Knudåge) 109
 Rimskij-Korsakov, Nikolai 28
 Roman, Johann Helmich 94
 Roots, Olav 27, 33, 40, 44, 46, 48, 66–67, 79, 82, 84, 86, 88, 99, 101, 103–104, 113, 116, 117, 119, 135, 138, 164, 165–165, 177
 Rosenberg, Hilding 109–110, 143
 Roslin, Alexander 108
 Rubens, Peter Paul 55
 Rumessen, Vardo 12, 119, 182, 205, 209
 Rumma, Endel 126
 Rääts, Jaan 166
- Saar, Mart 11, 22, 103, 104, 111, 211
 Saarik, Erika 48, 53–54
 Saarik, Liina 53, 109
 Saarik, Mihkel 53–54, 109
 Salo, Vello 170
 Scarlatti, Alessandro 95
 Scarlatti, Domenico 95
 Schiller, Friedrich 36
 Schmidt-Isserstedt, Hans 130, 132
 Schubert, Franz 32, 41
 Schüts, Hugo 40, 43
 Schumann, Robert 102
 Schönberg, Arnold 40, 134, 145, 220
 Sepp, Heljo 143, 160, 166
 Sepp, Raimund 136, 141, 143, 160, 192
 Seymer, William 101
 Sibelius, Jean 22, 50, 54, 57, 220
 Simm, Juhan 34–35, 57
 Singer, Isaac Bashevis 164
 Sittikus, Markus 126
 Sjostakovitij, Dimitri 9, 40, 201, 210
 Sjöberg, Paul-Christian 189
 Skrjabin, Alexander 22, 40, 201
 Staern, Gunnar 134
 Stalin, Josef 58, 62, 109
 Stein, Aleksandr 36
 Stern, Isaac 206
 Stokowsky, Leopold 127
 Stolypin, Pjotr 20
 Straus, Oscar 35

PERSONREGISTER

- Strauss, Johann 42
 Strauss, Richard 127
 Stravinskij Igor 9, 35, 40, 47, 103,
 133, 201, 212, 214, 217, 218
 Strömberg, Mikael 210
 Svedlund, Nils-Eric 110
 Sütiste, Juhan 61
- Tali, Anu 114, 210–212
 Tamarkin, Aron 137
 Tammsaare, Anton Hansen 36
 Tampere, Herbert 135
 Tartini, Giuseppe 17
 Taube, Evert 93
 Telemann, Georg Philipp 95
 Tiepolo, Giovanni Battista 165
 Tjajkovskij, Pjotr 57, 204
 Tirén, Karl 118
 Tizian (Tiziano Vecellio) 55
 Tobias, Rudolf 22, 211
 Tolstoj, Leo 164
 Tormis, Veljo 36, 37, 136, 152, 217,
 219
 Toscanini, Arturo 116, 125
 Tubin, Anne 203
 Tubin, Beyhan 152, 160, 169, 192,
 197, 203, 206
 Tubin, Eino 60, 91, 108, 127, 131,
 135, 148, 152, 153, 161–162, 169,
 192, 203
 Tubin (Saarik), Erika Elfriede 10, 41,
 53, 57, 59, 60, 64, 66–67, 71, 72, 74,
 76, 80, 89, 91, 98, 107–109, 124,
 126–127, 131, 135, 138, 143, 148,
 149–150, 152, 153, 154, 161, 165,
 167, 169–170, 174, 181, 192, 197,
 203, 205, 206, 209, 219
 Tubin, Jaan 203
 Tubin, Johannes 13–14
 Tubin, Joosep 13–16, 24
 Tubin (Pirn), Linda 28–29, 34,
 41–43, 53, 89
- Tubin, Rana 161, 192, 194, 197, 203
 Tubin, Rein 41, 61, 89, 91, 108,
 126–127 131, 165, 169, 192, 203
 Tubin, Saima 127, 203
 Tubin, Sohvi (Sophie) 13, 24, 41, 109
 Turgan, Evald 40, 45–46, 80–82, 109
 Turner, Joseph Mallord William 165
 Tuulse, Armin 108
 Tuulse, Toomas 110
- Under, Marie 196, 198
 Urbel, Ida 36, 54, 70, 72–74, 136
 Uttini, Francesco Antonio 94, 95
- Vahtrapuu, Aile 37
 Vallak, Enn 93, 124
 Veebel, Priit 71
 Verdeguer Beltran, Manuel 116
 Vergilius, Publius Maro 170–171
 Viotti, Giovanni Battista 16
 Visnapuu, Henrik 196, 198
 Volmer, Arvo 210–212
 Vries, Jules de 119–120
- Wagner, Richard 50, 54–55, 83, 123,
 158, 175, 217–218
 Wagner, Wolfgang 123
 Webern, Anton 40
 Weill, Kurt 129
 Westerberg, Stig 182
 Wiiralt, Eduard 94
 Wirén, Dag 110
- Zetterström, Hans, se Hasse Z
 Zorling, Kurt 35
 Zwetnov, Nikolaus 145–146
- Åhlén, Carl-Gunnar 184, 214
 Åstrand, Hans 101, 130



EINO TUBIN, f. 1942 i Tärtu, arbetade i ett kvartssekel som informatör i det svenska totalförsvaret. Han har skrivit flera böcker, bl.a. memoaren *Teisal* (Annorstädes) på estniska. 2007 utkom *Besegra utan strid* (Santérus), en historik om psykologisk krigföring. Han är en av grundarna av det internationella Tubin-sällskapet, som redigerar en akademisk utgåva av fadern Eduard Tubins samlade verk. Sedan 1995 bor Eino Tubin i sin hustrus hemland Turkiet.



TOBIAS LUND, f. 1977, är musikforskare, konsertpresentatör och musikrecensent i *Sydsvenskan*. 2009 disputerade han vid Lunds universitet på avhandlingen *Enthusiasm, Contemplation, and Romantic Longing: Reconsidering Schubert's Sectional Songs in the Light of Historical Context*. Sedan 2010 är han redaktör för *Svensk tidskrift för musikforskning*.



» **E**DUARD TUBIN – est, svensk, kosmopolit« satte en musikskribent som titel på en intervju med den estnisk-svenske tonsättaren. Symfonikern Tubin delade sitt liv mellan två länder och skapade de flesta av sina verk i sitt nya hemland, men spelas över hela världen. Ingen annan seriös svensk tonsättare har så många verk inspelade på CD, och få spelas så ofta, men det dröjde länge innan erkännandet kom.

Sonen Eino Tubins biografi över Eduard Tubin med musikaliska analyser av Tobias Lund ingår i en serie tonsättarporträtt som ges ut av Kungliga Musikaliska Akademien och Bokförlaget Atlantis. Böckerna i serien är förhållandevis korta och lättillgängliga med rikt bildmaterial, utförliga verkförteckningar och information om tillgängliga inspelningar.

ATLANTIS

ISBN 978-91-7353-522-9



9 789173 535229