

# Apokalyps och Superstar – musikdramatiska kontraster

---

Av Ragnar Holte

---

*Johannes uppenbarelse* är titeln på ett av 1900-talets mest betydande svenska musikverk. Det komponerades av Hilding Rosenberg, svensk pionjär för seklets nya konstmusik. Verket uruppfördes i Sveriges radio 1940, men fick sin definitiva form först 1950. Rosenberg komponerade mycket för radion alltifrån dess tillkomst på 1920-talet, ofta i samarbete med radioteaterns chef, skalden Hjalmar Gullberg. Han hade bl.a. tonsatt ett litet julatorium och ett passionsspel till vilka Gullberg skrivit texten. Men att skriva ett stort musikverk uppbyggt kring texter ur Bibelns sista bok var Rosenbergs egen originalidé, även om också detta ledde fram till ett samarbete med Gullberg: denne ombads skriva texter till en serie *koraler* att ingå i verket.<sup>1</sup>

*Jesus Christ Superstar* är titeln på det bejublade men skandalomsusade genombrottsverket av 1900-talets mest framgångsrike musikalkomponist Andrew Lloyd Webber och hans librettist Tim Rice. Det uruppfördes 1970.<sup>2</sup> Redan tidigare hade de två skapat en charmig liten musikal med bibliskt underlag: om Josef och hans bröder. Den har spelats en hel del av kyrkliga amatörgrupper, även i Sverige.<sup>3</sup> Rice följer här den gammaltestamentliga berättelsen mycket nära, men i det senare verket handskas han ganska fritt

---

<sup>1</sup> Jag har studerat partituret i den fotografiskt förminskade utgåvan från 1951, Nordiska Musikförlaget, Sthlm. Märkligt nog rubriceras verket där enbart: Hilding Rosenberg, *Johannes uppenbarelse* [...], Symphony (1940). Det saknas alltså uppgift om att verket *de facto* presenteras i den omarbetade versionen från 1950. Jag har vidare lyssnat flitigt på den utmärkta grammfoninspelningen med Göteborgs symfoniorkester och radiokören under Sixten Ehrling, Caprice 1992 (CAP 21429/MSCD 624). För min framställning här har jag hämtat värdefull information från Björn Martinsons doktorsavhandling *Hilding Rosenbergs apokalyps*, Malmö 1999. Jfr. min anmälan på recensionsavdelningen i denna volym.

<sup>2</sup> Originalinspelningen från 1970 av *Jesus Christ Superstar* under komponistens ledning finns på CD: MCA Records MCD 00501, DMCX 501. Flera MDV- och videoupptagningar av olika uppsättningar finns i handeln. En sådan upptagning sändes i svensk TV påsken 2001. Den var baserad på en scenuppsättning av Cale Edwards och inspelad av filmbolaget Universal. – Den livliga 70-talsdebatten om verkets teologiska tolkning skall jag inte fördjupa mig i här, men i min egen teologiska analys tar jag spjörn mot en artikel av Anne Marie Aagaard: *Jesus Christ Superstar*, Om texten till en rockopera, *Vår lösen*, årg 62, 1971, s. 536ff.

<sup>3</sup> Verkets titel är *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat*. I februari-mars 2002 uppfördes det av kyrkliga ungdomar i Lunds Maria Magdalena och Malmö S:t Pauli kyrkor.

– för att inte säga självsvåldigt – med evangeliernas berättelser om Jesu lidande och död. På 70-talet ledde detta till våldsamma protester från kristna kretsar. Det gjordes t.o.m. försök att lansera en mer renlärig motmusikal, *God-Spell*. Men faktiskt har även många bekännande kristna tagit till sig Lloyd Webbers verk, vars tendens uppenbarligen kan uppfattas på olika sätt och som också har vinklats ganska olika i olika uppsättningar.

Vilken anledning finns det att i en artikel sammanföra två så väsensskilda verk, och på vad sätt "platsar" de i ett temanummer om liturgi och drama? Först och främst ger båda verken musikdramatiska tolkningar av bibliska motiv, och vidare utgör båda exempel på försök att med en ny tids tonspråk ge ny gestalt åt två ärevärdiga musikdramatiska genrer: *oratorium* och *opera*. Rosenberg föredrog visserligen att kalla sitt verk *symfoni*, men formmässigt anknuter det otvivelaktigt mer till oratoriet. Och Lloyd Webbers verk brukar ju kallas *musikal* – men upphovsmännen själva har betecknat det som *A Rock Opera*, och den benämningen är verkligen inte gripen ur luften.

## ORATORIUM OCH OPERA – EN TILLBAKABLICK

Oratoriet och operan uppstod båda i Italien. Oratoriet innehöll religiösa motiv, ofta bibeltexter, och hade en teologisk-kyrklig tendens. Operan hämtade däremot sitt material från antikens historia, myter och dramer. Oratoriet är till skillnad från operan inget sceniskt verk, men ifråga om musikalisk stil kommer dessa genrer varandra ofta mycket nära. Ett oratorium kan också ha ett väl så dramatiskt innehåll och musikaliskt uttryck som en opera.

*Oratoriet* var en skapelse av den katolska motreformationen, men nådde sin mest fulländade form på evangeliskt håll i Bachs *Juloratorium*, *Matteus-* och *Johannespassioner* och i Händels *Messias*. Bach blev som ingen annan stilbildande i sitt sätt att bygga upp sina oratorier: i centrum står bibelordet, framfört i ett fortlöpande recitativ med inlagda solist- och körpartier. Som kommentarer till och tolkningar av den bibliska berättelsen står dels koraller (i körsättning) ur den evangelisk-lutherska psalm- och koralskatten, dels soloarior till nydiktade texter. För några år sedan sändes i svensk TV Bachs *Matteuspassion*, framförd av en engelsk ensemble vars sångare med rörelser och ansiktsuttryck gjorde en enkel dramatisk gestaltning av oratoriets innehåll i stället för att stå konsertmässigt uppställda. Det blev oerhört verkningfullt och framhävde genrens karaktär av musikaliskt drama.<sup>4</sup>

*Operan* uppstod som ett musikaliskt uttryck för den vurm för antikens bildning som aktualiserats genom renässans och humanism. I sin originalform fokuserar operan människolivets tragiska sidor och har ofta men inte

<sup>4</sup> Verket framfördes i regi av Jonathan Miller och med Paul Goodwin som dirigent.

alltid ett olyckligt slut; så t.ex. Monteverdis *Orfeus*, medan däremot hans *Odysseus hemkomst* utmynnar i makarnas lyckliga återförening. Vi har vant oss vid att en opera skall sluta tragiskt, med ett eller inte sällan flera dödsfall. Men det var egentligen först med romantiken som denna trend blev helt dominerande. När operan stod under inflytande av upplysningens idéer fick man inte ha några tragiska slut alls. Dygden skulle segra och få sin belöning. Detta stämde dåligt med en del av de antika förlagor man använde sig av. Där finns ofta en fatalistisk obönhörlighet i förloppet, t.ex. ett gudomligt ofärdsorakel som går i uppfyllelse, hur mycket de drabbade än söker skydda sig, eller ett förhastat löfte till gudarna vilket utkrävs trots oförutsedda tragiska konsekvenser.<sup>5</sup> I Orfeusmyten uppställer en nyckfull gud ett villkor som måste uppfyllas för att sångaren skall få återföra sin döda maka till jordelivet: han får inte tala med henne eller ens se på henne. Monteverdi följer förlagans obönhörlighet: Eurydikens oro tvingar Orfeus att vända sig mot henne och hon tas för andra gången ifrån honom. Men i Glucks *Orfeus och Eurydike* beveks guden Pluton och Eurydike återförs till jordelivet trots Orfeus misslyckande.

Inom operans tragiska originalform ansåg sig ännu Mozart bunden både till antika ämnesval och till italienska språket (*Idomeneo*, *Titus*).<sup>6</sup> Men under romantiken vidgades perspektiven. Verdis librettister bearbetade dramer av bl.a. Shakespeare (*Macbeth*, *Othello*) och Schiller (*Don Carlos*), båda tydligt inspirerade av det antika dramat. Men man kunde också gå in på oratoriets område och välja ett bibliskt ämne: i *Nabucco* (*Nebukadnesar*) behandlas förstörelsen av Jerusalems tempel och den babyloniska fångenskapen. Inom fransk opera skapade Saint-Saëns ett verk med bibliskt tema: *Simson och Delila*. Operorna kom nu allt oftare att sluta med hjältens eller hjältinnans – inte sällan bådas – död. Wagner var sin egen librettist (på tyska språket), med teman främst hämtade från den kristna medeltidens legendflora (*Lohengrin*, *Parsifal*) och från den forngermanska gudasagan (de

---

<sup>5</sup> I Mozarts opera *Idomeneo* råkar den kunglige titelpersonen ut för ett rysligt sjöoväder och lovar då havsguden Poseidon att offra åt honom den första levande varelse han får syn på om han räddas iland. Givetvis är det sin son han först får syn på. Ämnet hade redan behandlats i en fransk opera av Campra och där följts förlagan till det hemska slutet: i ett anfall av vansinne dödar kungen själv sin son. Men Mozarts librettist låter först sonen frivilligt erbjuda sig att offras för att uppfylla faderns löfte och därefter erbjuder sig sonens trolovade att dö i hans ställe, varvid Poseidon beveks: kungen måste visserligen abdikera som straff för sitt löftesbrott, men sonen och hans trolovade blir i stället kung och drottning.

<sup>6</sup> Den ursprungliga formen av opera hade kommit att benämnas *opera seria* för att avgränsas från den senare uppkomna komiska operan, *opera buffa*. Mozart odlade båda genrererna, men det var inom den komiska operan han utvecklade sitt största mästerskap (*Figaros bröllop*, *Don Giovanni*). Den sistnämnda, med sin dramatiska utformning och hjältens död på slutet, bryter dock snarast igenom gränserna mellan genrererna. I den komiska operan var Mozart inte bunden av antikt ämnesval, men även där använde han sig av italienska libretton. Däremot har bl.a. *Trollflöjten* tyskt libretto, men enligt dåtida språkbruk är den ingen opera alls, utan ett sångspel som först senare kom att spelas på de stora operascenerna. Musikhistoriskt sett har den inte desto mindre banat väg för tyskspråkig opera. Den, Beethovens *Fidelio* och Webers *Friskytten* är steg på vägen mot Wagners tyska operor.

fyra Ringenoperorna). Också hos honom utmynnar de flesta operor i tragisk död, i *Ragnarök* t.o.m. i hela världens undergång.<sup>7</sup>

Under 1900-talet har oratoriegenren förnyats framför allt genom Honneggers *Kung David* och *Jeanne d'Arc på bålet*. Den tragiska operan har förnyats både av representanter för den nya konstmusiken (t.ex. Alban Bergs *Wozzek* eller Karl-Birger Blomdahls *Aniara*) och av jazzinfluerade populärmusiker som Gershwin (*Porgy and Bess*).

## APOKALYPS OCH SUPERSTAR – GENREBESTÄMNING

Som chef för radioteatern vurmade Gullberg för genren *musikaliska hörspel*, en typ av framföranden i vilka talade avsnitt varvades med musikaliska. Ett av skälen var att mottagningsförhållandena i radions barndom var dåliga och det var svårt att uppfatta sjungen text. Flera tonsättare ställde beredvilligt upp i samarbete med Gullberg. Det hörspel som blivit allra mest uppskattat och oftast framfört är Lars-Erik Larssons *Förklädd gud* (som han själv rubricerat *Lyrisk svit*).

*Johannes uppenbarelse* är i sin ursprungsversion skriven som hörspel. De flesta av textutdragen ur bibelboken läses, medan andra sjungs och dessutom kompletteras med Gullbergs nyskrivna koraltexter. Orkestern spelar en långt självständigare roll än hos Larsson, och det är kanske huvudskälet till att Rosenberg valde att rubricera sitt verk som *symfoni*. På sikt har Rosenberg tydligen varit mindre tillfredsställd med hörspelsgenren än Larsson, som låtit sitt verk stå oförändrat. Slutversionen av *Johannes uppenbarelse* innehåller inga talade partier, utan dessa har ersatts med sjungna recitativ. Man kan jämföra med vad som hade hänt med Rosenbergs 3:e symfoni som även den uruppfördes i radion. Symfonin var inspirerad av en fransk roman och vid radioupptagningen brukade partier ur romanen läsas mellan satserna. Dessa läsningar slopades helt när symfonin började uppföras i konsertsalarna.

Björn Martinson, vars doktorsavhandling *Hilding Rosenbergs Apokalyps* lärt mig oerhört mycket om verket, gör bl.a. en ingående genrebestämning av det. Rosenberg medgav i och för sig att hans verk kunde betraktas som ett *oratorium* (vid något tillfälle använde han benämningen *symfoniskt oratorium*), men höll ändå fast vid att det skulle rubriceras som hans 4:e symfoni.<sup>8</sup> Martinson visar dock övertygande att *Johannes uppenbarelse* inte uppfyller de kriterier som Rosenberg själv uppställt för en symfoni, och att det

<sup>7</sup> Wagner själv avvisade dock benämningen *opera* för sina verk, eftersom han ansåg sig ha skapat något helt nytt, nämligen *musikdramat*. Men tveklöst fullföljer och förnyar Wagner, precis som Verdi, den ursprungliga tragiska operan (*opera seria*). Båda tillåter sig dessutom att göra var sitt lilla snedsprång i den komiska operagenren: *Mästersångarna* och *Falstaff*.

<sup>8</sup> En symfoni var från början ett rent orkestralt verk, men sedan Beethoven lagt in en avslutande körsats i sin 9:e symfoni gick särskilt Mahler i bräsch för ökad köranvändning inom genren och fick en rad efterföljare.

är intresset att göra en levande musikalisk gestaltning av bibeltexten som kommer i konflikt med dessa kriterier.<sup>9</sup>

Om man ser på vilka förebilder inom *oratoriegenren* som kan ha varit aktuella för Rosenberg, går tanken i första hand till Honegger, vilkens *Kung David* rönt hans stora uppskattning. Strukturellt påminner Rosenbergs verk, särskilt versionen från 1950, dock allra mest om Bachs passioner, genom sin växling mellan reciterade resp. koriskt framförda *bibelord* och 4-stämmiga *koraler*, och även Bach har stundtals rätt omfattande rena *orkesterpartier*. Visserligen finns ingen *musikalisk* motsvarighet till *ariorna* i Bachs verk. Men just för att koralerna i Rosenbergs verk liksom ariorna i Bachs har nydiktad, icke-bibligsk *text*, kan man säga att de motsvarar *både* koralernas och ariornas funktion i Bachs verk.

Till skillnad från Bachs oratorier var Rosenbergs från början inte tänkt att uppföras i *kyrkor*. Emellertid anmälde sig redan tidigt kyrkliga intressenter. Den unge kyrkomusikern Henrik Jansson blev djupt tagen när han hörde uruppförandet av *Johannes uppenbarelse* i radion 1940. Han utbad sig att få uppföra en förkortad version av verket i sin kyrka. Den skulle bara innehålla de lästa bibeltexterna och de sju koralerna, som även i det fullständiga verket sjungs *a cappella*. Rosenberg gav sitt tillstånd till detta och utarbetade senare även en fylligare version för bruk i kyrkor. I den hade tre orkestersatser tagits med, men transkriberats för orgel. I den versionen blev verket uppfört åtminstone i Stockholms Storkyrka under Waldemar Åhlén. Henrik Jansson fortsatte att uppföra verket överallt där han tjänstgjorde, senast som domkyrkoorganist i Göteborg. Han uppförde det även vid utlandsturnéer med sin kör, bl.a. i Kölnerdömen. Från 1950 övergick han till att bruka de sjungna recitativerna. Det skulle vara intressant att veta i vilken utsträckning exemplet följts av andra kyrkomusiker. Martinson pekar i varje fall på en mångårig uppförandetradition i S:t Andreas kyrka i Malmö.<sup>10</sup>

Nu till *Jesus Christ Superstar*. Rices/Lloyd Webbers *rockopera* är helt genomkomponerad, med orkesterackompanjerade solist- och körpartier och några rena orkestersatser. Den står därmed formmässigt helt i linje med den klassiska tragiska operan, mer än t.ex. operornas opera, Bizets *Carmen*, vars originalversion har talad dialog och därför formmässigt snarast är en *opéra-comique*, även om innehållet är nog så seriöst och tragiskt. (Senare tillförda recitativ är inte av Bizets egen hand.) Ämnesvalet för vår rockopera är djärvt men ligger också det väl i linje med den klassiska operan: den är ett musikaliskt drama där huvudpersonen dör på slutet. Men korsdöden utgör ju inte slutet i den evangeliska berättelsen? Sant, men även Bachs passioner slutar med Jesu död (fast alla vet att det på påsknatten skall hända saker...) Kanske kan vår rockopera förstås som en sceniskt gestaltad passion? Hän-

<sup>9</sup> Martinson 1999, s. 186ff.

<sup>10</sup> Martinson 1999, s. 109ff.

delseförloppet följer nära evangeliernas lidandesberättelser, precis som i Bachs passioner. Fast berättelsen är försåtligt vinklad. Är det snarare fråga om en parodi på en passion?

Som en kuriositet kan här infogas att även om engelsmannen Lloyd Webber framstår som 1900-talets främste förnyare av musikalgenren, kom inget av hans verk på första plats när en opinionsundersökning om mest omtyckta musikaler i fjol genomfördes bland hans hemmapublik i London. I topp hamnade i stället det franska teamet Boublil-Schönbergs *Les Misérables*, byggd på Victor Hugos roman (*Samhällets olycksbarn*). Detta resultat avslöjar vad som är Lloyd Webbers största svaghet: oförmågan att hitta bra libretton. Idén att göra musikaler av gamla, mer eller mindre pekoralistiska, Hollywoodfilmer framstår t.ex. som närmast bisarr. Publiken tar tydligen hellre till sig ett musikdramatiskt verk med socialt patos och fångslande realistiska människoöden, trots en musik som är tämligen färglös, närmast långtråkig – det är i varje fall min bedömning av det franska teamets insats. Det är betecknande att det Lloyd Webber-verk som vann flest röster är *Cats*, som har ett förnämligt litterärt underlag, lätt att dramatisera, nämligen T S Eliots underfundiga och roliga diktcykel om katter.

Men evangeliernas berättelser om Jesu lidande och död är förvisso ett starkt litterärt underlag för ett musikdrama, och *Jesus Christ Superstar* är utan tvivel ett lyckokast. Verket hade stor framgång när det var nytt, har sedan under något decennium varit mindre vanligt på repertoaren, men har kommit tillbaka med stor genomslagskraft från 1990-talet in i den tid där vi just nu befinner oss.<sup>11</sup>

*Musikdramatiska kontraster* lyder underrubriken på min artikel. Den kontrast jag i första hand tänkt på, gäller inte valet av bibelstoff eller sättet att teologiskt behandla det, även om verken också i sådana avseenden kontrasterar mot varandra på ett intressant sätt – jag återkommer härtill. Men främst har jag tänkt på *kontrasten ifråga om musikaliska uttrycksmedel*: å ena sidan 1900-talets nya konstmusik, å den andra samma sekels rock- och populärmusik.

## MUSIKEN I ROSENBERGS APOKALYPS

Genom sina radikalt nyskapande debutverk på 1920-talet fick Hilding Rosenberg namn om sig att vara en mycket ”svår” kompositör. Men inte minst under sitt komponerande för radion brottades han intensivt med problemet att skapa musik som var publiktillgänglig, utan att göra avkall på den konstnärliga integriteten. Särskilt avlyssnad ett halvsekel efter dess tillkomst

---

<sup>11</sup> När detta skrivs gör verket just succé på Göteborgsoperan. Med några decennier på nacken har det tydligen uppträffats; jag minns att min äldste son åkte till Stockholm för att se det uppföras i en stor idrottshall när det var nytt. Självt såg jag det inte på den tiden, men under 1990-talet har jag sett uppsättningar i London och i Prag.

framstår *Johannes uppenbarelse* som ett imponerande och fängslande verk och faktiskt inte alls som särskilt "svårt". Orkester-/körsatserna gestaltar mestadels kampen mellan ont och gott. Ondskans anlopp klingar mest "modernt" med en myckenhet av våldsamt och disharmonier, men det godas seger framställs i eteriskt sköna treklanger och korallerna domineras helt av treklanger. Det "moderna" framträder då främst i gestaltningen av klangväxlingarna. En av de angelägnaste uppgifterna för den moderna musiken var enligt Rosenberg att skapa alternativ till *tonika-dominant-förhållandet*, som så starkt präglar klassisk musik.<sup>12</sup> Det är f.ö. utmärkande även för modern pop och rock; jfr. mitt *musikexempel 5* med dess upprepade växlingar mellan F-durtonika, C-durdominant och B-dursubdominant.

Verket är ju uppbyggt kring två skilda, inbördes kontrasterande textelemt: dels bibelordet, dels Gullbergs koraldikter. Det förra återger visioner som inträffat nästan 2000 år tillbaka i tiden; prägel av ålderdomlighet har förstärkts genom att Rosenberg i allmänhet inte använt sig av den senast föreliggande bibelöversättningen från 1917, utan av en provöversättning från 1883. Dikterna är tvärtom avfattade på Gullbergs fräscha nutids-svenska – de handlar om samtid (andra världskrigets fasor), men tolkar händelserna i ljuset av bibelordet. Rosenberg har nu gjort snilledraget att låta sin musik kontrastera på rakt motsatt sätt: bibelordet och de händelser det skildrar framställs i ett utpräglat modernt tonspråk, medan korallerna är musikaliskt tillbakablickande, med associationer främst till Bach-verkens koraler och till medeltida gregoriansk. Så bidrar musiken liksom Gullbergs texter till att överbrygga tidsavstånden och till att understryka att bibelordet har relevans för alla tider.

Martinson ger ingående analyser av musiken i verkets olika delar. Med sikte på *orkester-/körsatserna* skriver han att "det synes inte vara en helt omöjlig tanke" (vilket understatement!) "att Rosenberg i JU hållit isär de kämpande andliga makterna Gud och Djävulen i det tonspråk han begagnat. Kromatik har använts melodiskt när texten talar om Djävulen i olika förklädnader – drake, orm och vilddjur –, medan luftig diatonik med dragning till pentatonik, och framför allt utan kromatiska inslag, präglar den gudomliga sidans musikaliska uttrycksmedel". Som exempel anför han bl.a. körens fyra gånger upprepade omkväde i sats III. Textdelen – "Glädjens, glädjens, I himlar och I som bon i dem!" – gestaltas "i svepande linjer i ett diatoniskt ordförråd", medan andra hälften – "Ve jorden och havet!" – färgas av "hårt knuten tretonig kromatik".<sup>13</sup>

Alltså: *kromatik* (halvtonsförskjutningar inom hela det 12-tonsregister som rymms inom en oktav) kontra *diatonik* (begränsning till den traditionella skalans 7 toner = pianots vita tangenter i melodier utan förtecken), med dragning åt *pentatonik* (undvikande även av de båda halvtonssteg som ingår

<sup>12</sup> Martinson 1999, s. 239, med hänvisning till ett programmatiskt föredrag av Rosenberg från 1931.

<sup>13</sup> Martinson 1999, s. 220f.

i den diatoniska skalan, vilket lämnar endast fem toner kvar att använda).

”Hårt knuten tretonig kromatik”. Även som kromatiker arbetar Rosenberg mycket med treklanger, men bara undantagsvis med diatoniskt ”rena” sådana. Martinson myntar uttrycket ”treklångsfritonalitet” och ger flera exempel ur verket på Rosenbergs tillvägagångssätt; ett av dem har jag själv återgett här som mitt *Ex 1* (se s. 26).<sup>14</sup> Utgångspunkten utgörs av ett tretonigt, eller i detta fall fyrtonigt, ackord. Detta förändras gradvis med vanligen bara en eller två toner i taget. Av sex ackord klingar 1–2 och 4–5 ”disharmoniskt”, men vid 3 får man tillfälligt vila i ett ”rent” diatoniskt c-mollackord, och utmynningen i 6 är en a-moll- eller ev. dorisk treklang.

Ett viktigt inslag i orkester-/körsatserna är *recitation av bibelord*, särskilt i den första körsatsen där personen Johannes och hans uppenbarelse först presenteras. Här är det alltså fråga om *körrecitation*. I slutversionen från 1950 tillkom sedan *solistisk recitation* i stället för ursprungsversionens lästa bibelord. Solisten personifierar Johannes själv, som i bibeltexten talar i jag-form: ”Jag, Johannes ...”. Denne recitator kan sägas ha en funktion motsvarande evangelistens i Bachs oratorier. Även musikaliskt kan dessa recitativ ge associationer till Bach men också till gregorianik. Både kör- och solistrecitation är mest syllabisk, vissa avsnitt på en oförändrad ton men med slutfall. Ofta ges särskild melodisk gestaltning åt viktiga ord, som ibland också får melismatisk utformning. Så i *Ex 2*, där ordet ”Salig” vackert utbroderas i körrecitationen. Rosenberg tillämpar här imitativ stämföring: sopranen börjar (återgiven i exemplet) och övriga stämmor faller in med samma motiv en i taget. Sopranen drar ut på ordet ”denna” för att de andra skall hinna ikapp.

Ur en av verkets stora lovsångskörer vill jag till sist dra fram ett intressant och tilltalande exempel på hur syllabisk sång gradvis utvecklas i alltmer melismatisk riktning. Slutkören i block 7 gäller en av bibelbokens stora lovsångstexter, inledd och avslutad med jubelropet ”Halleluja”. Rosenberg låter ropet upprepas många gånger och ökar hela tiden på melismatiken i den musikaliska utformningen. Mycket verkningsfullt och vackert!

## KORAL I D-MODUS (”DORISK”)

Genom att diatonik, med förkärlek för treklanger, används inte bara i de musikaliskt tillbakablickande koralerna (Rosenbergs eget uttryck), utan även som kontrastkomponent i de mer modernt klingande orkester-/körsatserna, finns det trots allt en viss affinitet mellan dessa olika beståndsdelar i verket, understryker Martinson. Kap. IX ägnar han särskilt åt (texten och) musiken i *koralerna*. Denna komponent i verket bör ha särskild relevans för en årsbok med inriktning på bl.a. hymnologi och kyrkomusik. Jag har därför

<sup>14</sup> Martinson 1999, s. 245.



ägnat den särskild uppmärksamhet när jag förberett denna artikel. Här kommer bl.a. frågan upp om gregorianikinfluenser i Rosenbergs tonspråk – och eftersom gregorianik tillhör mina specialintressen blir jag rätt utförlig i min analys.

Det är ingen tvekan om att Rosenberg haft stort intresse för de gregorianiska modi (de s.k. kyrkotonarterna), framför allt för att de presenterar alternativa diatoniska skalor i stället för de slitna dur och moll. Och det är givet att de har tett sig särskilt användbara när det gäller att skapa koraler i musikaliskt tillbakablickande stil. Martinson finner tydliga inslag särskilt av *d*-modus ("dorisk") men även av *e*- ("frygisk") och *g*- ("mixolydisk")modus i de sju koralerna.

Själv har jag särskilt intresserat mig för *koral nr 1*, med Gullbergs text "Det brinner på den ö som heter jorden". Koralen har markant prägel av *d*-modus, men upptransponerad till *a*-läge. Jag återger på s. 25 den fullständiga texten till Gullbergs fascinerande koraldikt. På s. 26 återfinns sedan mina fyra musikexempel ur Rosenbergs verk; av dessa är *ex 3* och *4* hämtade just ur *koral nr 1*. Den läsare som vill tränga in i min detaljerade analys i det följande gör klokt i att hela tiden hålla de aktuella sidorna tillgängliga. Meditera gärna en stund över texten och musiken (strunta tills vidare i de siffror och bokstäver jag placerat före versraderna) och fortsätt först därefter läsningen här.

Vid tonsättningen av texten använder sig Rosenberg av *d*-modus i den *plagala formen* ("hypodorisk").<sup>15</sup> Men han har *transponerat upp d-modus en kvint, så att a blir grundton*. Detta ger ett *principomfång från e* (en kvart under) *till e* (en kvint ovanför grundtonen), dock med möjlighet att gå upp ytterligare ett steg och "vända", varvid *normalskalans fiss* (motsvarande den otransponerade skalans *h*) *sänks till f (=b)*.<sup>16</sup> (Även i fortsättningen ger jag ibland den otransponerade skalans ton inom parentes).

Alla verkets koraler utom en (som satts för 3-stämmig damkör) är för 4-stämmig blandad kör med i princip 4-stämmiga ackord för varje stavelse i texten. (Halvnot i melodin motsvaras ibland av fjärdedelsrörelser i andra stämmor, och viss textförskjutning kan undantagsvis förekomma i någon stämma.) 4-stämmiga koralsättningar var självklara på Bachs tid och fortfarande i koralarbetet kring 1937 års psalmbok. Man har förstås bara vid högtidliga tillfällen *sjungit* i fyra stämmor, men orgelsatsen som skulle beledsaga församlingens unisona sång var också 4-stämmig. Anknytningen till denna

<sup>15</sup> Man skiljer mellan *autentisk* och *plagal* form av de gregorianiska modi, beroende på vilken del av tonskalan som används. Den autentiska formen rör sig i princip från grundtonen en oktav uppåt, i *d*-modus alltså från *d* till *d*, men reellt finns det lägre *c* nästan alltid med som stöd för grundtonen. I den plagala formen finns grundtonen i melodiernas centrum och från den rör man sig i princip en kvart nedåt, i *d*-modus alltså till *a*, och en kvint uppåt, alltså till det övre *a*, dock med möjlighet att gå upp också till det övre steg *6* och "vända", varvid tonen *h* alltid sänks till *b*.

<sup>16</sup> Detta tonomfång gäller förstås bara sopranens melodistämma, i övriga stämmor måste komponisten röra sig fritt inom den doriska tonskalan. Basstämman t.ex. ligger huvudsakligen i *d*-modus autentiska läge från *a* (*d*) till *a* (*d*), men överskrider ibland detta både uppåt och neråt.

praxis bidrar i hög grad till att koralerna i Rosenbergs verk känns musikaliskt tillbakablickande eller helt enkelt klingar "kyrkligt". Bara i ett enda fall har han tillämpat imitativ stämföring, så att stämmorna faller in med samma motiv en i taget: i ingressen till koral nr 1 (Ex 3). Den starka samtidsansatsen "Det brinner" har naturligt lämpat sig för en sådan markering och likaså tredje versens hänvisning till verkets bibliska huvudperson "Johannes". Från fjärde stavelsen hålls stämmorna sedan samlade till slutet. Rosenberg låter hela första versens melodi upprepas till tredje versen, medan andra versen tonsatts för sig. Att inledningsordet där har avvikande rytm är nog inte enda skälet till detta, utan också önskan om musikalisk variation.

Rosenberg har naturligtvis ingen förpliktelse att i allt hålla sig till d-modus, men gör det med påfallande stor konsekvens. Hans utgångspunkt tycks vara själva psalmtönen (den plagala nr 2), som i detta upptransponerade läge både börjar och slutar med tonerna g+a (c+d), alltså grundtonen föregången av 7:e stegets viktiga stöd- och startton. Den reciterar på c (f) och går i mittkadensen upp till d'c (g'f), varpå ett h (e) bildar övergången till sluttonerna. I sin melodi (Ex 3) suger Rosenberg till ordentligt på stöd- och starttonen g som får bilda två helnoter, medan de andra stämmorna faller in. Sedan svingar sig melodin från grundtonen a upp mot d'c (= psalmtönens mittkadens) och tillbaka till grundtonen a återigen föregången av stödtonen g. Enda avvikelserna från d-modus är att han i nedgången från d'c till stödtonen g sänker tonen h (e) till b (= ess, en ton som aldrig förekommer i de gregorianska modi); h används däremot i uppgången mot d. Här är det säkert Rosenbergs dragnings till pentatonik som spelat in. Som första frasens melodi nu föreligger, innehåller den enbart hela sekundsteg och små terser.

I andra frasen har det pentatoniska intresset fått vika för intresset att presentera en äkta dorisk tonföljd. Först går han upp till tonen e (a) och låter sedan melodin falla en hel kvint ner mot grundtonen a (d). Just detta kvintsprång är något av det mest karakteristiska för melodier i d-modus, låt vara att det är mindre vanligt förekommande i den plagala formen. Sedan går han skalan stegvis ner från grundtonen a till det nedre e och inför då helt enligt reglerna tonen f (h). Han markerar därmed det för d-modus utmärkande halvtonssteget mellan 6:e och 7:e tonen: här f-g (= h-c).

Som en kuriositet kan nämnas att Rosenberg stötte på ett problem som drabbat många koralkomponister genom tiderna: en melodi som komponerats främst med sikte på v 1 kanske inte passar lika bra till övriga verser. Kvintfallet, som i v 1 verkningsfullt tolkar orden "dån ur (skyn)", inträffar i v 3 helt meningslöst vid orden "har vid". Melodins fortsättning (inte medtagen i exemplet) är snarare inspirerad av texten i v 3. Frasen "lyft våra själar från ett mörklagt rike" (3:3) läggs till följande först stigande, sedan fallande rörelse (förlängningar markerade med understrykning): g a h c d e e f ed c a. Även med något förändrad rytmisering passar detta mindre bra

till texten i 1:3.<sup>17</sup> Musikaliskt stämmer frasen helt med d-modus: återigen start i stöd- och starttonen g (c), sedan stegvis uppgång ända till tonen f (b) och tillbaka till grundtonen a (d). Melodiformen i mitt *Ex 4*, som återger senare halvan av v 2, är likartad. Även här går melodin upp till tonen f (b) och tillbaka, återvänder så till e (a) och faller ned mot grundtonen, med kvinten denna gång utfylld. Hela melodislingan är pentatoniskt uppbyggd utom när den genom ett halvtonssteg når f (b) och vänder.

Jag går nu över till att betrakta *treklanger* och *treklangsväxlingar* i koralerna. Först något om ev. förebild för de lösningar Rosenberg valt. Martinson ger den intressanta upplysningen att Rosenberg var väl insatt i diskussionen kring harmoniseringen av koralerna i 1939 års koralbok. Harald Fryklöf, en av Rosenbergs lärare, hade 1915 utgivit en programskrift om harmonisering av koraler, i vilken han särskilt pläderade för att koraler med ursprung i de gregorianska modi skulle befrias från inadekvat harmonisering i dur och moll.<sup>18</sup> I dorisk ton t.ex. skulle man särskilt framhäva den karakteristiska placeringen av halvtonssteg mellan skalans 6:e och 7:e ton, i vår korals tonläge f och g (i otransponerat läge h och c), och man borde i största möjliga utsträckning bilda ackord i vilka dessa toner ingick. Framför allt borde man undvika den harmoniska mollskalans durdominant E-giss-h, likaså dess mollsubdominant d-f-a, och i stället göra raka motsatsen: bilda en molldominant e-g-h och en dursubdominant D-fiss-a.

Fryklöfs harmoniseringsprogram är egentligen en ohistorisk – Martinson myntar uttrycket ”nyhistorisk” – konstruktion. Treklanger är historiskt sett helt främmande för den gregorianska sången, som från början var enstämig och framfördes utan beledsagning av något instrument. När en flerstämmig kyrkomusik började växa fram med utgångspunkt i de gregorianska melodierna, var det under lång tid betydligt kärvare klanger än våra ”rena treklanger” som utmärkte tonspråket. Utvecklingen till treklangsharmonier löper i mycket parallellt med framväxten av dur och moll. Traditionell koralharmonisering alltsedan Bach och redan före honom drar regelmässigt doriska melodier åt moll till och använder gärna den för moll typiska durdominanten i slutkadenserna. En ganska spridd egenhet i traditionell harmonisering är emellertid att man i dorisk koral låter också den avslutande tonikan formas till ett durackord, en åtgärd som underlättas av att dur och moll har gemensam durdominant. Just denna egenhet har f.ö. väckt Rosenbergs gillande, för i koral nr 1 låter han alla tre verserna utmytna i en A-durstrekläng, i v 2 dessutom andra versraden – dock utan att låta någon durdominant bilda övergången.

<sup>17</sup> ”Dån ur skyn” och ”lyft våra själar” har tonsatts påfallande tonmålade av en komponist som förklarat sig vara motståndare till all programmusikalisk tonmålning. Men i mycket starkare färger målar han kampen mellan gott och ont i orkester-/körsatserna. Martinson understryker detta paradoxala faktum på flera ställen i sin analys.

<sup>18</sup> Harald Fryklöf, *Harmonisering av koraler i dur och moll jämte kyrkotonarterna*, Sthlm 1915. Martinson 1999, s. 298ff.

Att Fryklöf och med honom koralbokskommittén agerat ohistoriskt eller nyhistoriskt i sin harmonisering av s.k. kyrkotonarter är i och för sig inget avgörande argument mot deras resultat. Med det under 1900-talet inträdande behovet att i musiken söka alternativ till det traditionella tonika-dominantförhållandet kan det i stället betraktas som en reform ”i tiden”. Men det är onekligen en kuriös poäng om vissa inslag i Rosenbergs ”musikaliskt tillbakablickande” koraler alldeles felaktigt associeras till tidig koralharmonisering från 1500–1600-tal eller hos Bach, medan de inte blickar längre tillbaka än till 1939 års koralbok! I ett annat avseende var denna koralbok dock klart tillbakablickande och knappast en reform ”i tiden”: i bibehållandet av den rytmiskt utjämnade form som en rad från början mer varierade och livfulla melodier erhållit under århundradenas lopp. Denna utjämnade form har också Rosenbergs koraler. Visserligen har de inte någon konsekvent taktart överhuvud, men det har i praktiken inte traditionella koraler heller, eftersom pauser för andhämtning ofta inte ges tidsvärde utan måste tas ut i form av fermater som slår sönder all rytm.

Jag vill gärna understryka att jag inte tycker Rosenberg är särskilt lydig mot sin lärare Fryklöf. Han tar tillvara Fryklöfs uppslag och använder dem när det passar honom, men går ännu oftare sina egna vägar. Rosenberg tycks också bättre medveten än Fryklöf om den flexibla utformningen av steg 6 i traditionell d-modus: att h ofta sänks till b (i vår korals tonläge f<sup>iss</sup> resp f. I senmedeltida melodier blir sänkningen f.ö. allenarådande.<sup>19</sup>) Vi har redan konstaterat att Rosenberg vad gäller melodistämman är noga med att följa den plagala formens regler: f<sup>iss</sup> i lågt, f i högt läge. I understämmorna använder han dock f i betydligt högre utsträckning än f<sup>iss</sup>. Den av Fryklöf förkastade mollsubdominanten d-f-a förekommer fyra gånger i Ex 4, den rekommenderade durformen D-f<sup>iss</sup>-a ingen gång, men den finns på flera andra ställen i koralen, bl.a. på det ställe där Ex 3 har tonen f<sup>iss</sup> i melodin. Den förkastade durdominanten E-g<sup>iss</sup>-h förekommer också, bl.a. i Ex 4 vid ordet ”ur”, men aldrig som övergång till tonikan. Den rekommenderade molldominanten e-g-h används dock betydligt oftare (4 fullständiga + 1 ofullständig i Ex 4), ibland även som övergång till tonikan.

Jag kommer i det följande att beteckna major-treklanger (de som har stor ters i botten) med stor bokstav och minor-treklanger med liten. De förra behöver inte vara tänkta som dur utan kan alternativt avse f-modus eller g-modus och de senare kan avse inte bara moll utan även d-modus (ytterst relevant för den här aktuella koralen) eller e-modus. Uttryck som *dur*- och *molldominant* (vanliga hos både Fryklöf och Martinson) kan därför bli missvisande. Termerna *major* och *minor* är i varje fall på svenska mindre belastade.

Jag återger här Gullbergs text till koral nr 1 och förtecknar dessutom

<sup>19</sup> Jfr. Allmänna seriens d-modus-melodi till ”Herre, förbarma dig” i den svenska högmässan. Den har hela vägen tonen h sänkt till b. Den brukar dateras till 900-talet, men vår version av melodin är en högmedeltida utveckling av den.

vilka treklanger Rosenberg använt i början och slutet av varje versrad. Siffror anger nummer på vers och versrad. I inledningsfraser med upptakt (eller i 1:1, 3:1 imitativ inledning) anges två ackord. Saknas upptakt anges bara ett ackord. Efter tankestrecket följer slutkadensens treklanger. Bokstav inom parentes innebär att ackordet är ofullständigt eller innehåller dissonans.

1:1 Ca-Ca Det brinner på den ö som heter Jorden.  
1:2 ed-De Vi hörde då ur skyn och kröp i källare.  
1:3 ea-aF Till syner för vår själ blev bibelorden,  
1:4 aD-dA till hopp och tröst och helig tankeställare.

2:1 G-(e)H Bombplan förvandlas och får änglavingar  
2:2 EA-(e)A i rymden kring de sargade och flyende.  
2:3 G-aF Sång från den ö som heter Patmos klingar  
2:4 a-(e)A ur ödeläggelse och eldutspyende.

3:1 Ca-Ca Johannes, du som var en gång vår like,  
3:2 ed-De profet som har vid Lammets tron din varelse –  
3:3 e-aF lyft våra själar från ett mörklagt rike  
3:4 aD-dA mot Uppenbarelsernas Uppenbarelse!

Vi noterar att Rosenberg varit angelägen om att skapa den rätta tonarts-känslan genom att låta melodins första fras 1:1 (= 3:1) helt bäras av den doriska a-tonikan. Men i melodianalysen ovan betonade jag betydelsen av tonen g som stöd- och startton för grundtonen a. Både i början och slutet av frasen har Rosenberg lagt in detta g i ett C-ackord (i ingressen utmynnar den imitativa stämföringen vid "Det brinner" i detta ackord). När C-ackordet sedan avlöses av ett a-ackord där tonen a har melodin, är det bara de melodibärande tonerna g och a som ändrats mellan ackorden, övriga toner (c och e) ligger kvar. I 1:3 = 3:3 och 2:3 sker samma typ av ackordväxling, nu från a- till F-ackord. (Här är inte de ändrade tonerna melodibärande. Melodins c och a ingår i båda ackorden.) Metoden används ofta i dessa koraler, men det är bara en bland flera för diatoniska ackordväxlingar. Metoden har påfallande likheter med den som Rosenberg tillämpar vid kromatiska stämförändringar (se ovan och *Ex 1*). En annan metod är att lyfta eller sänka en hel treklang ett sekundsteg: det har vi i 1:2 (= 3:2) både i ingress (från e till d) och kadens (från D till e). I 2:1, som säkert avsiktligt bildar harmonisk kontrast till 1:1, tas starten i ett G-ackord, sedan svingar sig Rosenberg via ett dissonant ackord e-a-h oväntat upp till H-dur. Här följer han kanske ingen regel alls?

I 1:4 (= 3:4) leker Rosenberg med tonika och subdominant, som bildar kontrasterande minor-major-ackord både i ingress och kadens, men där byts till sin motsats (först a+D, sedan d+A)! Subdominant som övergång till

Hilding Rosenberg, Johannes uppenbarelse (slutversionen 1950)

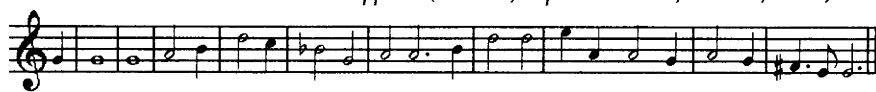
Ex 1: Kromatiska ackordväxlingar i sats III



Ex 2: Kör-recitation ur sats I, sopranstämman

Sa-----lig är den som får uppläsa denna profe-ti-as ord.

Ex 3: "Dorisk" melodi i koral a cappella (ur nr 1, sopranstämman, v 1:1-2, 3:1-2)



- 1 Det brin-ner på den ö som he-ter jor-den. Vi hör-de då-n i skyn och kröp i käl-la-re.  
3 Jo-han-nes, du som var en gång vår li-ke, pro-fet som har vid lammets tron din va-rel-se,

Ex 4: Treklängsväxlingar i 4-stämmig koral a cappella (ur nr 1, v 2:3-4)

Sång från den ö som heter Patmos klingar ur öde-läggelse och eldut-spyen-de.

tonika förekommer även i traditionell kadensering, men minor-majorrelationen är "fel" här. (Den klassiska kadensformen skulle ha varit antingen d+a eller D+A.) Själva idén att låta dorisk ton sluta i dur är dock, som ovan sagts, vanlig i klassisk koralharmonisering. Så sker även i 2:2 och 2:4 som har inbördes lika kadens; se Ex 4. Här är enda kadensen i koralen där vi har ett slags dominant-tonikaförhållande, dock inte med den traditionella majordominanten utan med den av Fryklöf rekommenderade minordominanten. I de ackordgrundande e och a i basstämman är relationen tydlig, men det bildas ingen fullständig och "ren" e-trekläng utan först ett dissonant e-a-h, sedan en enkel ters e-g. Som förberedelse för det avslutande tonikaackordet tillgriper Rosenberg ett i klassisk kyrkomusik älskat grepp: att låta en av stämmorna kretsa kring den ton varmed den skall ingå i slutackordet; här får tenorstämman utföra rörelsen f-d-e, varvid den traditionella lätta dissonansen förstärks genom att tenorens f ställs mot e i altstämman. Följden har

blivit att inget av de fyra ackord som föregår slutackordet bildar en ren treklang, vilket faktiskt samtliga övriga ackord i *Ex 4* gör (19 ackord av 23). Frågan är om Rosenberg haft för avsikt att maskera de båda enda dominant-tonikakadenserna i koralen eller om det är texten ("sargade och flyende" resp. "eldutspyende") som föranleder dissonanserna.

Martinson har gjort en inventering av samtliga slutkadenser i de sju koralerna (som ju varierar tonartsmässigt). Rosenbergs program att skapa alternativ till tonika-dominantrelationen har resulterat i att av sammanlagt 67 kadenser endast 4 har den traditionella durdominanten (inget fall i vår koral). I 9 fall används molldominant; dit hänförs de två "maskerade" i vår koral. I alla övriga fall har komponisten gått andra (ovan exemplifierade) vägar för att nå fram till slutackordet.<sup>20</sup>

En slutkommentar till stäm rörelserna i *Ex 4*: Rosenberg var ju känd som skicklig kontrapunktiker som låter varje stämma bilda en melodisk rörelse – på bekostnad av den harmoniska samstämdheten, har väl en del kritiker tyckt. Men notera nu hur skickligt Rosenberg i *Ex 4* kombinerar melodisk rörelse med treklangsharmoni! Se t.ex. hur basstämman elegant tar start- och stödtonen g som förevändning för ett oktavsprång uppåt och sedan bildar en sammanhängande melodisk rörelse fram till de sista fem vilotonerna. Notera vidare att av 23 ackord är 19 rena treklanger (inkl 3 septimer) och att ackordens grundton i hela 16 fall är placerad i basstämman, vilket skapar stor harmonisk tydlighet! I nedanstående förteckning över ackorden betecknar understrykning att grundtonen ligger i basstämman, parentes att ackordet är dissonant eller ofullständigt.

G d e / d7 d7 e G7 / a F // a h E F a / e d e F / (e) (e) / (a) (a) / A

## MUSIKEN I LLOYD WEBBERS ROCKOPERA

Lloyd Webbers musik utgör stilistiskt en frukt av pop- och rockkulturen. Medan Rosenberg ansåg att man i samtida seriöst komponerande borde söka alternativ till tonika-dominantstrukturen, lever denna struktur, gärna kryddad med rikliga septimackord, tämligen oproblematiskt kvar i detta slags musik. Det märks också hos Lloyd Webber, och det mest grälla exemplet är själva Superstarfanfaren (*Ex 5*) med dess upprepade växlingar mellan F-durtonika, C-durdominant och B-dursubdominant – en plattityd utan like! Men antagligen en avsiktligt vald sådan, som ett adekvat uttryck för det enkla folkets hyllning av en religiös kändis, och onekligen verkningsfull i sammanhanget.

<sup>20</sup> Martinson 1999, s. 293ff. Förf. har slarvat med summeringen, s. 297, där slutsumman 64 anges och antalet traditionella DT-kadenser uppges vara 2; enligt den kommenterande texten är de 3, men översiktstabellen har 4 fall antecknade. I koral nr 1 har förf. inte tagit med slutet av v 2:1; förmodligen betraktar han det inte som en egentlig slutkadens, texten har överklivning mellan raderna, och Rosenberg markerar i musiken att man skall gå vidare till nästa fras.

Andrew Lloyd Webber, *Jesus Christ Superstar* (1970)

Ex 5: *Superstar-fanfaren (upprepas många gånger i följd)*

Je-sus Christ Su-per--star, tell us that you're who they say you are!

Ex 6: *Hosianna-kören (unison sång)*

Ho-sanna Hey-sanna Sanna Sanna Ho, Sanna Hey Sanna Ho San-na!  
Hey J C, J C, won't you smile at me? Sanna Ho Sanna Hey Super-star!

Ex 7: *Mendelssohn-plagiatet (konserten här transponerad till arians tonläge)*

I don't know how to love him, what to do what to move him. I've been changed, yes really

Men komponisten kan förvisso bättre än så. Hosiannakören, som också skall uttrycka folkets hyllning, har en betydligt mer underfundig, tonalt friare melodi (Ex 6). Från sin okomplicerade start i G-durtonikan och D-durdominanten gör den plötsligt en djärv avvikelse till B-dur, Ess-dur, ess-moll (med 6 b:n!), e-moll, c-moll och Ass-dur innan den vänder åter till D och G. Även på andra ställen förekommer djärva tonartsväxlingar. Man kommer nästan att tänka på Rosenbergs varierade klangväxlingar. Lloyd Webber är förvisso ingen osofistikerad representant för pop- och rockkulturen! Melodin i ex 6 tillvararar skickligt textförfattarens avväpnande nonsensordlek med det traditionella Hosiannaropet som blandats med ett betydligt modernare hälsningsord ("Hosanna Heysanna Sanna Sanna Ho") – alltsammans till en suggestiv och smittande rytm.

Bitvis formas operans musik snarast i ett slags nyklassicistisk stil. Så särskilt i den avslutande elegen för stråkensemble vars eteriskt ljusa klanger kan ge associationer till Verdis *Traviata*- eller Wagners *Lohengrin*förspele. Hur den musiken uppfattas kan bli avgörande för den teologiska tolkningen av verket. Enligt professor Anne Marie Aagaard "tonar operan ut i den mest



banala musik man kan tänka sig”.<sup>21</sup> Hennes konklusioner återkommer jag till. Apropå nyklassicism utgör förresten verkets mest berömda aria, Maria Magdalenas kärleksförklaring till Jesus, ett fräckt plagiat från Mendelssohn (långsamma satsen ur hans berömda violinkonsert i e-moll: Ex 7).

Lloyd Webber är särskilt skicklig i att med sin musik levandegöra de olika personernas karaktärer så som Rice skildrar dem. Judas med sin grubblande hatkärlek till Jesus t.ex., Maria Magdalenas problemöverslätande ljuvhet, maktmänniskan och livsnjutaren Herodes föraktfulla gäckande eller övers-teprästernas kyliga ränksmideri; den enes parti ligger i ett djupt basläge som med rätt sångare ger en stark effekt. Vad Jesus själv beträffar har hans bönekamp i Getsemane fått en gripande musikalisk gestaltning.

## TEOLOGIN I ROSENBERG/GULLBERGS VERK

Teologiskt har de båda verken gemensamt att de är uppbyggda kring bibelstoff som behandlats och tolkats av lekmän. Utan att vara konfessionella kristna hade Rosenberg och Gullberg en positiv inställning till Bibeln och såg den som en hjälp att belysa problem i samtiden: uppslaget till verket gavs genom upplevelsen av onskans anlopp under andra världskriget parad med tron på det gudas slutliga seger. Var Rice/Lloyd Webber står i förhållande till kristendomen är svårare att utläsa: en beundran och respekt för den evangeliska berättelsens huvudperson parad med skepsis inför de religiösa anspråken och avsaknad av ett egentligt teologiskt intresse är kanske en rimlig tolkning. Medan Rosenberg/Gullberg otvivelaktigt med Bibelns sista bok som utgångspunkt velat formulera ett positivt budskap till mänskligheten, har väl Rice/Lloyd Webber helt enkelt velat använda den evangeliska berättelsen och dess gestalter som underlag för en god, litet utmanande story och ett musikedrama som kan fånga publikens intresse.

Som redan framhållits var oratoriet *Johannes uppenbarelse* helt och hållet komponistens idé. Han bestämde själv urvalet av textavsnitt ur bibelboken, deras inbördes ordning och deras funktion inom den struktur han skapade för verket. När ursprungsversionens lästa textavsnitt ersattes av recitativ gjordes flera strykningar och slutversionen fick så en starkt koncentrerad text. Genom Gullbergs koraldikter får texterna en aktualiserande tolkning.

Draken i Uppenbarelsebokens kap. 12 och de båda vilddjuren i kap. 13 är de onskans representanter som Rosenberg tänker sig gestaltade i samtidens diktatorer och deras tekniskt högutvecklade krigsmakt. Denne komponist, som sagt sig vara motståndare till all programmusikalisk tonmålning, skrev till Gullberg att han tänkte ”fatta vilddjuret som en maskin, maskinens seger över anden, och låta musiken vältra fram som en tanks”.<sup>22</sup> Denna

<sup>21</sup> Omdömet är hämtat ur hennes *Vår lösen*-artikel från 1971, anförd ovan not 2.

<sup>22</sup> Ur brev 23 juli 1940, citerat hos Martinson 1999, s. 225.

tanksmusik finns i block 4, som innehåller ett koncentrat av kap. 13 om det vilddjur som tillväller sig all världslig makt och blir föremål för tillbedjan och om det vilddjur vars märke man måste bära för att bli socialt accepterad.

Av verkets åtta block ägnas draken och vilddjuret ett block var, nr 3 och 4. Det är block 3 som har det redan nämnda köromkvädet "Glädjens, I himlar [...] Ve jorden och havet". Detta syftar på att draken, som förföljer kvinnan och hennes barn, i himlen besegras av ärkeängeln Mikael men sedan nedkastas till jorden, där han fortsätter att förfölja kvinnan och "hennes säd". Gullberg låter detta tala om kvinnors utsatthet i krig, som mödrar till barn och till soldater, och det framförs av 3-stämmig kvinnokör: "I evig barnsnöd ligger kvinnan vaken. Vem frälser våra gossebarn från draken?".<sup>23</sup>

Rosenbergs verk kan sägas ha två tyngdpunkter: en negativ som handlar om ondskans tyranni (= block 3 och 4), och en positiv som handlar om domen över ondskan och om det godas slutliga seger (= block 6 till 8). Block 1 och 2 har typiskt inledande karaktär. I block 1 introducerar kören Johannes och hans uppenbarelse (= kap 1:1-3). I block 2 påbörjar solistrecitatören Johannes berättelse och vi får genom ett strängt urval verser ur kap 1, 4 och 5 följa med i hans vision ända fram till den himmelska tronen och lyssna till änglarnas sång med det trefaldiga Helig, i avslutande orkester/körsats. Här följer sedan Gullbergs första, ovan återgivna koral, där han skickligt och djärvt sammanlänkar det samtida skeendet med det bibliska.

Men det intressantaste i Rosenbergs disposition av verket är den gestalt han ger det centralt placerade block 5, bryggan mellan dess negativa och positiva tyngdpunkter. Medan han i övrigt presenterar händelserna i den följd de har i bibelboken, bryter han här tidsföljden och fyller blocket med två löftesord av Kristus hämtade ur kap. 3. Sedda i verkets totalsammanhang får dessa löftesord funktionen att förstärka den maning till tålmod och tro som avslutar block 4, en maning som bär hoppets prägel eftersom ett slut på ondskans tyranni utlovas: de som fångslar människor resp. dräper dem med svärd skall själva bli tillfångatagna och dräpta.<sup>24</sup>

I block 5 introducerar recitatören tre gånger Kristus i högtidliga ordalag hämtade ur 3:1b, 3:7b och 2:8b, varpå följer resp. löftesord i körsats. Det första löftesordet, som upprepas efter andra introduktionen, är 3:20: "Se, jag står vid dörren och klappar, om någon hör min röst och upplåter dörren, skall jag ingå till honom och hålla måltid med honom och han med mig". Det andra löftesordet, som följer efter tredje introduktionen, är 3:11: "Se,

<sup>23</sup> Kap. 12 i Uppenbarelseboken ligger även till grund för den traditionella katolska synen på Maria som himladrottning, men de aktuella verserna har inte tagits med av Rosenberg, och Gullberg förbigår helt kapitlets allusioner på Maria och Jesusbarnet.

<sup>24</sup> Texten, som påminner om Matt 26:52, utgörs av Uppb 13:10 enligt 1983 års provöversättning. Problemet är bara att den troligen är felöversatt: enligt Bibel 2000 talar den i stället om obönhörligheten i det onda skeendet: den som skall i fångenskap resp. bli dödad med svärd blir det också. Versens slutmaning till tålmod och tro blir då inte längre en hoppgivande maning att invänta vändpunkten, utan i stället en maning att uthärda ännu mer lidande.

jag kommer snart; behåll det du har, att ingen må taga din krona". Gullberg låter sedan sin koraldikt utmynna i 2:10: "Var trogen intill döden, så skall jag smycka dig med livets krona".

Främst denna uppläggnings av block 5 ger verket, menar jag, dess teologiska karakteristikum. I stället för att skynda vidare i skildringen av draken och av vilddjuren och visa hur de blir besegrade, gör verket en andhämtning och riktar sig direkt till den samtida mänskligheten med ord om hopp och om en gemenskap som står starkare än alla stridigheter. Maningen om fortsatt uthållighet får nu tas emot, genomlyst av löftet om den framtida segerlönen. Påfallande är den nyckelställning som Kristi person intar och det sakramentala inslaget i löftet (måltiden).

I block 6 möter Kristus med en gyllene krona på huvudet och en vass lie i handen, i anslutning till kap. 14. Det är dom och skördetid. "Låt lien gå!" blir till 4 gånger upprepat omkväde i Gullbergs avslutande koral. Dessförinnan klingar lovsången 14:6 i orkester-/körsats. I block 7 nedkämpas slutgiltigt onskans makter och deras bundsförvanter, "konungarna på jorden och deras härskaror", av himmelens härskaror på vita hästar (kap. 19). Gullberg utbrister "O syn av vita hästar" och kapitlets lovsångsinslag samlas i en avslutande triumfatorisk orkester-/körsats. Block 8 handlar sedan om "en ny himmel och en ny jord" i anslutning till kap. 21, och Gullberg bygger sin koral kring ordet "Se, jag gör allting nytt" (21:5). Finalens orkester-/körsats griper sedan tillbaka på den stora lovprisningen i kap. 7:12.

Som belysning av Rosenbergs egen syn på och tolkning av sitt verk anför Martinson ett intervjuuttalande av honom, tillkommet strax efter uruppförandet 1940:

För övrigt hoppas jag att jag lyckats i mitt uppsåt med detta oratorium, nämligen att icke bara skriva musik till en biblisk text utan göra det så, att Uppenbarelsebokens mäktiga förkunnelse och trosstarka visioner av människoandens resning får ytterligare kraft med musikens hjälp.<sup>25</sup>

Martinson ger uttryck åt viss förvåning över att komponisten "enbart talar om kampen i Uppenbarelseboken som en mänsklig angelägenhet, medan [...] texter(na) [...] så gott som uteslutande framställer människan som objekt för himmelska och djävulska makters agerande [...] Med sin varmt kännande humanitära inställning tycks Rosenberg ha sett det han velat se i textmaterialet". Härtill vill jag själv foga en kommentar i tre punkter:

(1) I svenska intellektuella miljöer har det under hela 1900-talet rått en viss skygghet – starkare vid seklets mitt än vid dess slut – för att i tankeutbyte explicit föra in en religiös verklighet. Det har känts lättare att omnämna den i termer av mänsklig erfarenhet. Men det är i och för sig talande att Rosenberg inte skyggat för att i *sitt verk* ta med både den gudomliga och den djävulska verklighet som bibelboken talar om.

<sup>25</sup> Svenska Dagbladet, 8 dec. 1940, anförts hos Martinson 1999, s. 226.

(2) Det konkreta verklighetsunderlaget för bibelbokens visioner är en religiös minoritets utsatta ställning inom ett imperium vars högste styresman kräver att bli dyrkad som gudom, men visionären vidgar detta till att gälla mänsklighetens situation i världen överhuvudtaget. Att han därvid kommer att uppfatta både gott och ont som övermänskliga kosmiska makter, ger honom aldrig anledning att befria människan från ansvar för sitt handlande: passivitet likaväl som avfall döms hårt, maningarna till uthållighet återkommer ständigt men också markeringen av hjältemodet hos dem som håller ut i kampen till slutet och blir krönta med livets krona (eller segerkrans som det numera översätts). Rosenbergs tal om "maskinens seger över anden" visar hans beredskap att ta ondskans övermänskliga makt på allvar och se den gestaltad i samtida fenomen. Det sätt på vilket han valt texter för verkets centrala block 5 visar enligt min mening att han på motsvarande sätt tar talet om det godas övermänskliga makt på allvar.

(3) Jag tror man skall uppfatta Rosenberg så, att själva den visionära kraft som talar ur Uppenbarelseboken och som varit till inspiration för otaliga generationer människor även den vittnar om "människoandens resning".

## TEOLOGIN I RICE/LLOYD WEBBERS ROCKOPERA

I en känd episod i evangelierna (Matt 16:13ff) frågar Jesus sina lärjungar: "Vem säger människorna att Människosonen är?". Får jag våga en djärv gissning, så kan denna fråga mycket väl ha givit Tim Rice uppslaget till det perspektiv han lägger på passionsdramat. När han följer händelseförloppet enligt evangelierna, håller han hela tiden den frågan levande: Vem är denne Jesus, hur uppfattas han av de människor han möter och hur till sist ser han på sig själv? Många skilda svar ges under dramats gång, men påfallande är att det svar som den evangeliska episoden utmynnar i negligeras av Rice, nämligen Petrus bekännelse att Jesus är Messias, den levande Gudens son. Många utomstående uppfattning inhämtas, men de lärjungar som är fortsatt lojala med Jesus ges aldrig tillfälle att uttala någon åsikt om honom. De uppträder allmänt desorienterade inför vad som håller på att ske och får inte heller något klart svar av Jesus när de frågar. Vid nattvardens instiftelse är de redan litet halvulliga av vin och sitter försjunkna i egna tankar och ambitioner. Och Petrus förnekelse framstår här i ännu större ynkedom än i den evangeliska berättelsen: ingen ångerscen med bitter gråt, utan bara det fega: "I had to do it don't you see? Or else they'd go for me". Anne Marie Aagaard kan mycket väl ha rätt i att Rice's bild av apostlarna är avsedd som kyrkokritik.<sup>26</sup>

De två lärjungar som faktiskt får uttala sig är kritiska mot Jesus. Simon Zeloten anser att Jesus borde öppet framträda som en politisk Messias och

<sup>26</sup> Anne Marie Aagaards *Vår lösen*-artikel från 1971, se ovan not 2.

leda det judiska folkets befrielsekamp mot romarna. Mot detta tar Jesus dock häftigt avstånd: Simon förstår inte den verkliga innebörden av makt och ära. Det gör inte heller vare sig romarna eller judarna eller ens hans egna lärjungar. Här finns en tydlig antydning om att det rike han förkunnar inte tillhör denna världen. Judas Iskariot, vilkens kritik mot och hatkärlek till Jesus intar en mycket dominerande plats i operan, har rakt motsatt åsikt. Hela Jesu verksamhet håller på att gå överstyr därför att Jesus inte förmår distansera sig från folkets Messias- och Gudssonsförväntningar. Budskapet har därmed obönhörligen gått snett och dessutom blivit politiskt farligt, med döden som oundviklig konsekvens.

Kanske är dramats kritiske Judas ett språkrör för librettistens uppfattning, i varje fall i det upprepade "he's just a man". Judas huvudanklagelse är att Jesu person har kommit att spela en större roll än innehållet i hans budskap. Från början innehöll inte budskapet något tal om Gud. Det här påminner om huvudtesen hos det tidiga 1900-talets liberalteologer: Jesu ursprungliga budskap är förkunnelsen om Guds rikes närvaro i världen och budskapet förvanskas när bekännelsen till Jesus som Guds son blir dess främsta innehåll. Vad Jesu ursprungliga budskap egentligen hade gått ut på enligt Judas, får man dock inget klart besked om. Handlade det från början inte alls om Gud, kan det inte heller ha handlat om Guds rike. Enligt Aagaard tror Judas att världen kan bli bättre, men inte med politiska metoder. Jesus som världsförbättrare, skulle det vara Judas tolkning? Jag kan inte finna att detta uttryckligen sägs i librettot. Inte heller kan jag tycka att Judas förräderi får någon tillfredsställande förklaring i hans kritik mot Jesus, och Judas betvivlar i efterhand att han handlat rätt.

Enligt evangelierna hade Jesus också kvinnliga lärjungar, även om de inte ingick i apostlakretsen. Den mest namnkunniga av dessa är Maria från Magdala, det första uppståndelsevittnet. Rice behandlar dessa kvinnor utpräglat sexistiskt: de har ingen personlig lärjungarelation till Jesus, utan omnämns som "apostlarnas kvinnor", dvs. deras älskarinnor. Maria Magdalena som uppges vara prostituerad (det finns absolut inget stöd för detta i evangelierna<sup>27</sup>) har fått rollen som Jesu älskarinna. I sin kärleksaria om honom sjunger hon: "He's just a man, and I have had so many". Att Jesus är "just a man" är som sagt en framträdande åsikt i verket, inskräpt av två av dess huvudpersoner, Maria Magdalena och Judas Iskariot. I hennes fall får man översätta "bara en man", i hans fall "bara en människa". Herodes tar upp en variation av temat: om Jesus åtminstone kunde göra några trollkonster, så vore han "not just any man". Varken Herodes eller Pilatus betraktar Jesus som något politiskt hot; det är överstepräster som trycker på om dödsstraff och Pilatus ger feget efter.

<sup>27</sup> I detta fall bygger Rice dock på en mycket spridd kyrklig utläggningstradition, enligt vilken Maria Magdalena identifieras med synderskan i Simons hus, Luk 7:36ff. Även Marianne Fredriksson, som häromåret ville lyfta fram Maria Magdalena i en roman, hade fallit för detta sexistiska övergrepp mot den mest framträdande bland Jesu kvinnliga lärjungar.

Jesus själv framställs i dramat som en gåtfull person med dödsfixering och trött osäkerhet, med vissa hysteriska drag. Om Jesus skall utstråla något slags värdighet hänger mycket på den sångare som personifierar honom, vilket gjorts mycket olika i olika uppsättningar. Jesus svarar aldrig klart på frågor om vem han är; vid förhören drar Rice flera gånger fram ur evangelierna det kryptiska ordet "Du själv säger det", men förbigår Jesu återopande av Danielsprofetian om Människosonen på Guds högra sida. Dialogen med Pilatus om riket som inte tillhör denna världen finns med men förvanskas av Rice: "There may be a kingdom for me somewhere—if I only knew".<sup>28</sup>

En verkligt gripande scen med Jesus, och den minst förvanskade, är hans Getsemanekamp. Här framgår f.ö. mycket tydligt att Jesus ända från början av sin verksamhet varit medveten om en speciell relation till Gud och om ett speciellt uppdrag att utföra; i början gick han in i uppdraget "inspired", men numera är han "sad and tired". Han ger uttryck åt en stark gudslängtan: "I'd wanna know my God, I'd wanna see my God". Han kämpar med Gud om att slippa offerdöden men ger till sist vika för Guds vilja. Han skulle bara vilja ha en bekräftelse på att hans död inte är förgäves och veta mer om den gudomliga plan i vilken denna död ingår.

Dramat utmynnar i frågan vem Jesus egentligen är: "Who are you? ... Do you think you're what they say you are?". Svaret på frågan ges inte, men har man Getsemanescenen i åtanke vet man att Jesus själv anser sig vara Guds utvalde och att han tror och hoppas att döden inte är förgäves utan ingår i en gudomlig plan – inte bara i den meningen att en människa som offrat sitt liv kan bli ännu större i efterhand, vilket också antyds i operan. Jag håller alltså inte med Aagaard om att operan *entydigt* ser döden som det egentliga slutet. Inte heller om att när "den skändliga döden har blivit ett Superstarrekord som slår ut alla andra" är det "alla förgyllningarna som stått sig" och fått uttryck i den banala slutmusiken. Det är att inläsa för mycket av negativ intention hos librettist och komponist. Nej, frågan om vem Jesus är hålls avsiktligt öppen till slutet. Detta har gett olika ensembler möjlighet att genom den sceniska gestaltningen antyda en lösning. I en föreställning jag såg i Prag för en del år sedan beledsagades slutfrågan och den vackra slutmusiken av ljuseffekter som gav en tydlig vink om att döden inte var det sista, utan att uppståndelsens morgon redan höll på att randas.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Britt G. Hallqvist tar sig i sitt svenska libretto ibland stora friheter, bl.a. genom att "förbättra" Jesusorden. När Rice lägger orden "if I only knew" i Jesu mun, skapar han intrycket av en osäker och desorienterad person. Hallqvist återger inte detta överhuvudtaget, utan låter Jesus mer trosvist säga att han efter sin bortgång skall få tillträda ett rike "av ädlare sort".

<sup>29</sup> Enligt uppgift slutar också Göteborgsuppsättningen i segerns tecken, bl.a. genom en spektakulär symbolisk framställning av tempelförlåtens rämnande, Matt 27:51.

## SLUTKOMMENTAR

Två fascinerande musikdramatiska verk inspirerade av Bibelns berättelser har behandlats här. *Jesus Christ Superstar* gör i dessa dagar på nytt sitt seger-tåg över världen och behöver därför ingen extra reklam. Trots sina långti-från obetydliga förvanskningar av den evangeliska berättelsen kan rockope-ran säkert bidra till att hålla frågan vem Jesus är levande.

Litet extra reklam behöver däremot *Johannes uppenbarelse*. Att verket inte är bortglömt visas bl.a. av den fina grammofoninspelning som gjordes så sent som 1992.<sup>30</sup> Det skulle dock behöva bli känt i mycket vidare kretsar. Uppslaget fick Rosenberg genom upplevelsen av onskans anlopp under andra världskriget, men han betonade ofta att verket hade betydligt större räckvidd än så. Han hade ju velat lyfta fram "Uppenbarelsesbokens mäktiga förkunnelse och trosstarka visioner av människoandens resning" och ge dem "ytterligare kraft med musikens hjälp"; här gällde det den genom hela mänsklighetens historia pågående kampen mellan onda, destruktiva och goda, positivt uppbyggande krafter. Alla kristna förkunnare drömmer om att kunna tolka Bibelns budskap så att det erfars som levande och aktuellt i deras samtid. Komponisten Rosenberg har med skalden Gullbergs goda as-sistans lyckats avsevärt bättre häri än de flesta yrkesförkunnare.

Ondskan tar sig i världen idag ständigt nya uttryck. Oratoriet *Johannes uppenbarelse* har därför större aktualitet än någonsin.<sup>31</sup> Jag vill gärna rikta en ivrig maning till nutidens körsångare, orkestermusiker och deras ledare att lyfta fram detta förnämliga verk!

---

<sup>30</sup> Se närmare uppgifter ovan not 1.

<sup>31</sup> Enligt uppgift finns det i nutiden terroristgrupper, även utanför den s.k. kristna världen, som använder Uppenbarelsesboken för sina onda syften. Det japanska samhället, USA eller västvärlden i stort utmålas som drakar och vilddjur som slutgiltigt skall besegras i det stora slaget vid Harmageddon. Det är angeläget att detta märkliga vapen vrids dessa grupper ur händerna genom en positiv utläggning av bibelboken så som Rosenberg och Gullberg åstadkommit.

# Summary

This essay deals with two contrasting musicodramatic works: *The Revelation of St. John* (Johannes uppenbarelse), *Symphony No 4*, by Hilding Rosenberg, Swedish pioneer for the “new music” of the century (rather an *oratorio*, 1940, final version 1950) and *Jesus Christ Superstar, A Rock Opera*, by Andrew Lloyd Webber, the foremost composer of *musicals* during the century, and his librettist Tim Rice (1970). Both works are based on biblical material, renewing the classical genres of *oratorio* (which was always mainly Bible inspired) and tragic *opera* (which was originally built solely on material from classic antiquity but gradually widened its range to include more recent drama, and in some cases biblical material). The respective musical solutions in their works are, however, quite different: Rosenberg takes the middle course between atonality and neoclassicism, whereas Lloyd Webber mainly depends on the pop and rock culture.

Rosenberg’s work is inspired by the assault of Evil during World War II and, in the light of texts from the last book of the Bible, he interprets the universal fight between Good and Evil throughout the ages. The plan for the work and the selection of biblical texts were his own conception altogether, but the poet Hjalmar Gullberg was requested to write a series of poems directly applying the texts to the contemporary situation. The work consists of eight blocks, and the course of events culminates in two crucial developments: the assault of Evil, in the shapes of a dragon and two beasts, in blocks 3-4 (= Rev. ch. 12-13), and the victory of Good, in blocks 6-8 (= Rev. ch. 14, 19 and 21). Block 5 has a key position in the work: it contains words of divine invitations and promises (taken from an earlier context: Rev. ch. 2 and 3) offering tormented humanity breathing space, hope, and strength to persevere. This disposition of block 5 shows particularly clearly Rosenberg’s intentions with his work: his desire to kindle hope in a situation of suffering and devastation, and his belief in the moral stature of humanity and the final victory of Good.

Musically, Rosenberg uses violent dissonant chromatism to illustrate the assault of Evil (*Ex. 1*), whereas the victory of Good is expressed in serene diatonic triads. The recitatives, most of them solistic but some also for choir, are mainly performed syllabically in simple melodic lines with cadences, but important words are often melismatically brought forth (*Ex. 2*). The chorals, deliberately retrospective in style, are closely linked with the so-called Church modes, choral 1 with the d- (“Dorian”) mode, and consistently arranged in diatonic triads (*Ex. 3,4*). In a diatonic context, Rosen-



berg's modernism is exhibited in his unconventional methods for chord changes, above all avoiding the traditional dominant-tonic relation.

The dominant-tonic relation is a main characteristic also of the pop and rock culture, as exemplified in Lloyd Webber's *Superstar* fanfare (Ex. 5). The composer is, however, not an unsophisticated representative of this culture. In the Hosanna chorus, he changes chords in a boldly unconventional manner (Ex. 6). Parts of the music exhibit some kind of neoclassical style, and Mary Magdalene's famous love aria is audaciously plagiarised from Mendelssohn's E minor concerto (Ex. 7). The music often gives a skilful characterisation of the different individuals as conceived by the librettist.

"Who do men say that the Son of Man is?" The question in Matth. 16,13 may have given Rice the idea for his overarching grip of the evangelical story. As events proceed, different partakers give their answer to this question, but Peter's confession that Jesus is the Messiah and the Son of God is characteristically ignored by the librettist. The apostles are depicted as unstable and disconcerted. A dominant place is given to Judas Iscariot's and Mary Magdalene's common conviction that "he's just a man". The female pupils of the gospels are here not his personal pupils at all, but in a sexist manner labelled "the women of the apostles", i.e. their mistresses, and Mary Magdalene (falsely reported to be a prostitute) is given as Jesus' own mistress. Jesus himself shows great uncertainty and disorientation. His talk of a kingdom which "does not belong to this world" (John 18,36) is being alluded to several times, but it is distorted in the dialogue with Pontius Pilate: "There may be a kingdom for me somewhere—if I only knew". However, the Gethsemane scene is most touchingly represented and it also shows Jesus' conviction of having a special relation to and a special mission from God. Is his death the final link in the Jesus drama? It is indeed of good tragic opera tradition to end with the death of the hero. The rock opera ends, however, with the basic question of who Jesus is still left unanswered. This has given the possibility for the performers to indicate an answer, for example through special lighting effects suggesting the dawning morning of the resurrection.

Without being confessional Christians, Rosenberg and Gullberg valued the Bible and formed their oratorio into a message with religious overtones—of hope and peace for humanity. It exists both with its original Swedish text and in an English translation. It has great actual relevance and highly deserves to be performed by contemporary ensembles. Rice/Lloyd Webber's rock opera needs no special recommendation—new it is a success in many countries. It does not have a distinct message in the way of the oratorio, but despite its distortions of the evangelical narrative it can certainly contribute to keeping alive the question of who Jesus is.