

MUSIKEN I SVERIGE

Band III. Den nationella identiteten 1810-1920

Del 2. MUSIKPRODUKTIONEN 1810-1870

Kapitel 7. Vokalmusiken

Den romantiska solosången

(Axel Helmer)

Körmusiken

(Leif Jonsson, Lennart Reimers och Martin Tegen)

Teatermusiken

(Martin Tegen)

Huvudredaktör: Leif Jonsson

© Bokförlaget T. Fischer & Co och

Kungl. Musikaliska akademien 1992

ISBN 91 7054 685 1

Kungl. Musikaliska akademien skriftserie nr 74:III

ISSN 0347-5158 (ISBN 91-85428-75-2)

Grafisk formgivare: Lars E. Pettersson

Fälths Tryckeri, Värnamo 1992

Digitaliserad med tillstånd av förlaget



MUSIKPRODUKTIONEN 1810-1870



TVÅ BONDFLICKOR LYSSNAR TILL NÄCKENS SPEL,
målning av Johan Zacharias Blackstadius 1860
(Nationalmuseum).

7. VOKALMUSIKEN

DEN ROMANTISKA SOLOSÅNGEN

För senare generationer är solosången en väl etablerad genre för konsertbruk med höjdpunkter i den tyska lieden (Schubert, Schumann, Wolf) och med paralleller även i andra länders musik (Gounod, Fauré, Debussy, Tjajkovskij, Rachmaninov). Men denna genre fanns inte omkring 1810. Den uppstod i själva verket som en sammansmältning av den intimare vismässiga sången, avsedd för hem och salong, och den sceniska sångens större utspel och större former. Situationen vid början av vår period kan tecknas ungefär på följande sätt när det gäller sångformerna.

Den bredaste publiken hade de sånger och visor som främst spreds genom skillingtryck. Antalet texter var betydligt större än antalet melodier, eftersom nya texter diktades till redan kända melodier. Här är det fråga om en stor och brokig repertoar av visor, de flesta sjungna till enkla melodier, ofta utan ackompanjemang (se vol. II).

Från omkring 1790 skapas efter hand en ny repertoar av sånger, alla publicerade på Olof Åhlströms monopolnottryckeri, men sannolikt också tillkomna delvis på Åhlströms initiativ. Hit hör Bellmans visor men också en mängd sånger i följd av *Skaldestycken satte i musik* alltifrån 1793. Denna repertoar skiljer sig från den förra genom att musiken är specialkomponerad till texterna och måste sjungas med ackompanjemang för att göra full effekt. Det är fortfarande till största delen fråga om strofiska visor, men det finns också en del längre sånger och solokantater. Repertoaren är uppenbarligen avsedd för den musikaliskt bildade hemmiljön. (Se närmare vol. II.)

En tredje sångrepertoar är den som återfinns i tidens sångspel och operor. Här finns en skiftande formflora från enkla visformer till stora arior och ensembler. De kräver i princip skolade röster, men repertoaren förekom också i salonger där man hade tillgång till goda sångare, vare sig de var amatörer eller professionella. Epokens solosånger anknyter i första hand till den nämnda »åhlströmska» repertoaren med dess huvudsakligen strofiska formbildningar.

[Adagio lamentabile e mosso sostenuto]

Son af en flodgud och en lil ja, jag lu-tar öfver dammens rand.

Ex. 7:1. Ur E. J. Arrhén von Kapfelmans samling *Blommorna* (Atterbom; 1819), »jemte introduction [...] af undertecknad i ett sammanhang komponerad till 12 poetiska stycken af Herr Mag. Atterbom» (Stockholms Posten 21/12 1819, nr 296).

Sångerna hålls samman av överledningar med modulationer mellan de i tonart mycket skiftande sångerna. En möjlig förebild är Beethovens *An die ferne Geliebte*, men verket kan lika gärna tänkas som en sammanhängande serie tableaux vivants (»levande tavlor»), där man i lämplig klädsel och med enkelt arrangerad dekor läste eller sjöng rolldikter. I exemplet återges början av svitens tredje sång »Narcissen», en senklassicistisk musik med helt spänningsfri överensstämmelse mellan vers och musikalisk fras, mellan vers- och musikrytm.

Också i mera omfattande sångformer gjorde sig arvet från 1700-talet gällande, i mer eller mindre löst sammansatta kantatformer där vismelodier, aria, recitativ, arioso, melodram (talad text till musik) samsas med varandra. Ofta står scenmusiken modell, bl.a. i musik till poetiska genrebilder som Atterboms *Blommorna* – här är Eric Jacob Arrhén von Kapfelmans tonsättningar mycket tidstypiska (ex. 7:1). Det finns en strävan att åskådliggöra – mera än att skapa stämning och subjektiv uttryck – som präglar även det förromantiskt skräckinjagande, som i Eduard Brendlers melodram *Spastaras död* (1830) och i senare verk av Edmond Passy och Bernhard Crusell. Det stora formatet och det åskådliga framställningssättet levde vidare i ballader av t.ex. Adolf Fredrik Lindblad (*Bröllopsfärden*), August Söderman o.a. under hela 1800-talet.

Hela den senklassicistiska konstellationen av sällskapsvisor, andliga visor, kantatformer, melodram, vokal ornamentik, virtuos koloratur, patetiska arioson, musikaliska målningar etc. fick en personlig sammanfattning i Crusells sånger. Han började med ett par små Mozartliknande melodier tryckta i *Musikaliskt tidsfördrif* 1809, men huvudparten av hans sånger återfinns i tre samlingar, *Sångstycken med accompagnement för fortepiano* (1822, 1824, 1838), vartill kommer de berömda Tegnér-tonläggningarna: *Fågelleken* (1820), sångerna ur *Frithiofs saga* (1826), *Sång till solen* (1832). Särskilt *Frithiofs saga* blev populär. Sångerna utkom i tyska och danska utgåvor (1827 resp. 1836); de utgavs 1826–29 med gitarrackompanjemang av Wilhelm Hildebrand. Flera av sångerna återfinns i olika antologier under 1800-talet i hela Skandinavien, inte minst i Crusells hemland Finland.

Frithiofs saga är ett mycket heterogent verk, med en blandning av operamelodik, deklamatorium, manskörsmusik, vismelodier som pendlar mellan operacavatina och arkaiserande eller folktonsartade inslag. Bland de övriga Tegnér-tonläggningarna skall man kanske framhäva *Fågelleken*, en typisk solokantat i en följd av fria sektioner och ett

Allegro ma non troppo

Skyn-da dig jä-gar! Skyn-da dig

ff *stringendo il tempo*

Ex. 7:2. Ur Bernhard Crusell, *Fågelleken* (Tegnér; 1820). Exemplet återger den dramatiska vändpunkten i jaktskildringen, med illustrativ programmusik och inslag av talad text (melodram).

jä-gar! Fyr! Sängen

Largo (starkt uttalat) *p*

presto *p* **Largo** *fff* *molto ten.*

tyst-nar, skaran flyr lo-det sit-ter mitt i sångarns hjärta.

fz *p* *fz*

stycke programmusik helt i 1700-talets anda, vars livfulla detaljer uppskattades högt av samtiden (ex. 7:2).

Men Crusell är trots allt ingen renodlad efterklassicist. Ibland drar öppnare känslotråk fram, som i *Farväl*, men särskilt i hans tre sista sånger (1838) till texter av Runeberg. Här kan melodilinjen, enstaka ornament till trots, ligga tätt intill texten på ett sätt som låter ana intryck från den samtida romantiska svenska solosången, sådan den växte fram i kretsen kring Geijer i Uppsala.

Den romantiska solosången hos Uppsalatonsättarna

I bakgrunden till den »romantiska» sången i Uppsalakretsen avtecknar sig inte endast Geijers egna utgångspunkter i göticismens historiska och naturmytiska ämnen eller hans engagemang för äldre folkvisa, utan även den nya poesin i t.ex. Atterboms skådespel *Lycksalighetens ö* med dess väv av legend, dröm och ett blomstrande poetiskt språk, allt ett skönhetsideal som man inte fann i »Åhlström-Valerii prosaiska trevlighet» (A. F. Lindblad 1875).

Början gjordes med ett sånghäfte, som Geijer och Lindblad utgav gemensamt 1824. Geijers sånger i denna samling har texter av bl.a. Goethe och Atterbom, medan alla de nio sånghäften som Geijer utgav själv 1834-46 fick den personliga föreningen av egna dikter med egen musik. Det stilistiska registret är ganska omfattande: folkvisetonfall, operafrafer, sångspelsmelodik osv. Och hans ofta djärva harmonik och rörliga modulationer kan te sig avancerad i hans svenska miljö men har tydliga anknytningar till samtida musik på kontinenten.

Efter hand mognade den så karakteristiska geijerska sångformen fram, som vokallyriska kommentarer till olika livssituationer, den egna religiositeten och den ensamhet som alltmer omgav honom under senare år, som *På nyårsdagen 1838*, *Natthimmelen* o.a. I sådana vokalmusikaliska meditationer (Hedwall 1987), med enkel frasbyggnad och ofta bestående av endast en strof, renodlas hans vokalmusik till en äkta, personlig konst som har hållit sig levande i den svenska repertoaren.

Det blev något av en praxis för tonsättare med anknytning till Uppsalakretsen att vara diktarmusiker. Till dem hör Carl Jonas Love Almqvist med sina berömda *Songes* (Törnrosens bok 1833-51) skrivna för s.k. tableaux vivants i Malla Silfverstolpes salong i Uppsala. Genom dessa korta visor befästes än mer *melodin* som ett centralt element. *Songes* med sina innerliga tonfall ligger ofta nära Geijers sånger, men är ett närmast unikt inslag i sångrepertoaren, melodier utan ackompanjering, associativt fria i sin uppbyggnad och med mycket litet av den konventionella regelbundenhet som annars präglar vismelodierna.

Bland sångtonsättarna fanns inte så få kvinnor – förklarligt genom att genren hade en tyngdpunkt i hemmen och de bildade salongerna, där kvinnliga tonsättare framför allt hade sina åhörare. Det uteslöt inte att flera av dem var skolade musiker, som syftade utöver hemmusicerandet till konserternas offentlighet. Mathilda Montgomery, utbildad sångerska, flätar i sina klassicistiskt förankrade sånger (1820-30-talen) in prov på sin egen koloraturteknik. Pianisten Emelie Holmbergs sånger kan i pianostämmorna innehålla passager som går utöver vad man kunde förvänta sig av hemmens amatörpianister. Bredvid dessa kan nämnas Caroline Ridderstolpe, som under »Frithiof-febern» (Öhr-

[Sostenuto]

Ne - dan - för bru - sar hemskt hans graf.

Fram - åt så är hans ö-des bud, Fram - åt så är hans ö-des bud,

Och i djupet bor som u - ti him - len Gud.

ström 1987) tonsatte en rad Tegnér-dikter. Åtskilliga sånger av dessa och andra kvinnliga tonsättare togs upp i olika sångantologier under hela 1800-talet.

I Geijers och Lindblads 1824 gemensamt utgivna sånghäfte presenterade de båda var sin tonsättning av »Svanvits sång» ur Atterboms *Lycksalighetens ö*. Skillnaden mellan de två versionerna är symptomatisk: bredvid Geijers klassicistiska odelmelodik står Lindblads harmoniskt rörliga version, med en spänningsladdande fermat och vida oktavsprång i melodiken. Det finns en strävan att verkliggen komponera fram textens artikulation, som utvecklades än mer i Lindblads fortsatta produktion. Närmast följde *Der Nordensaal* (1826), en samling med 12 svenska folkvisor med pianoackompanjemang, tillägnad Mendelssohn, Lindblads vän och den kanske närmaste förebilden för hans fortsatta sångskapande. 1836-47 utkom nio samlingar, där de flesta texterna har honom själv som upphovsman, och under de följande åren ytterligare sju samlingar (se s. 332 f.).

Ex. 7:3. Erik Gustaf Geijer, *På nyårsdagen* 1838, sångens slut.

[Andante con moto ma non troppo]

Glaub' mir, glaub' mir, du wunder-

schö - nes, Du wun - der - hol - des Kind! Ich

Ex. 7:4. Adolf Fredrik Lindblad, »Wie kannst du ruhig schlafen» (Heine; tr. postumt 1879). En av Lindblads sena sånger. I de upprepade »Glaub' mir» finns ett eko av de utropsfraser Lindblad gärna för in i sina egna dikter (»Männ tro?», »Jo jo!», »Ack ja» o.a.); de pregnanta melodiska fraserna med sina vida språng är korta, här anpassade till Heines tretaktiga versrader; ackompanjemanget aktiveras av sextondelsfigurer, som Lindblad gärna lägger i vänsterhanden.

Av Lindblads över 200 sånger är ungefär en tredjedel komponerade till egna texter. Hans skapande sträcker sig från 1820-talets början till 1870-talet och når från det klassicistiskt enkla till Schumann-inspirerade Heine-sånger (ex. 7:4). Spännvidden är stor, mångsidigheten likaså. Lindblad är en genial melodiker, i enkla strofiska sånger lika väl som i andra där formen blir mera sammansatt (*En sommardag*), eller i varierat strofiska sånger (*Nattviolen*). Den ofta rörligt figurerade pianostämman kan ibland få en viktig formbildande funktion. Antingen det rör sig om naturbilder som den älskade *En sommardag*, livfulla rollsånger (*Skjutsgossen på hemvägen*) eller personliga själsbikter som den cavatinaartade *Mitt liv*, har hans sånger ett omiskännligt personligt tonfall och en nobless i utformningen som ter sig som en svensk pendang till Mendelssohns lieder och pianostyckena i *Lieder ohne Worte*. Att Lindblads sånger blev mycket omtyckta framgår bl.a. av att Abraham Hirsch efter hans död kunde utge en stor samlingsutgåva (1879–80; flera upplagor). (Se s. 329 f.)

Uppsalatraditionen

Uppsalakretsen kring Geijer och Lindblad kom att skapa en långlivad tradition, där diktarmusikerpraxis, tankarna på melodin som visans centrum, intresset för folkliga motiv och personliga genrebilder ur hemmiljön hör till de mera framträdande inslagen.

För Jacob Axel Josephson innebar Geijer-Lindblad-kretsens sånger en insats som »förändrade hela riktningen av den svenska romanskompositionen» (kalendern Svea 1879). Själv tog han upp mycket av detta arv. Många av hans sånger blev omtyckta och ofta sjungna – från 1841 och in på 1860-talet trycktes ca 150 solosånger, varav 36 till egna texter, de flesta av dem med religiöst innehåll. Några andliga sånger togs in i väckelserörelsens sångböcker. Profana sånger som *Stjärnklart* och *Sjung, sjung du underbara sång* omtrycktes i flera antologier och sjöngs av Jenny Lind på konserter utomlands. Samtidigt breddade Josephson det internationella perspektivet genom sin förankring i tysk lied; bland hans texter finns dikter av Heine, Geibel, Goethe, Eichendorff och Rückert. Att han också höll sig nära stildrag i tysk lied observerades redan av den samtida tyska kritiken (ex. 7:5). Den hymniska *Stjärnklart* ansåg man erinrade om Beethoven. Framför allt blev Mendelssohn hans stora förebild, även i folktonsefterbildningar (*Tro ej glädjen*).

Josephsons disciplinerade sångstil, där melodierna skriker ädelt fram, understödda av en i huvudsak diatonisk och sparsamt kromatiskt färgad harmonik, står tämligen långt från Geijers egensinnigt personliga sånger och Lindblads rikt skiftande register. Den är i allt väsentligt efterklang – »den musikaliska naiviteten är redan störd, den har fått en tillsats af reflexion» (Ödman 1885).

Josephsons sånger bildar ett led i en borgerlig genomsnittsrepertoar under större delen av 1800-talet: välformade, i uttrycket måttfulla och behärskade sånger, lämpade för musicerande i salonger och bildade hem. I Uppsala fördes denna kultiverade sångstil vidare av Ivar Hedenblad, Johannes Peter Carstensen och inte minst Carl Rupert Nyblom, estetikprofessorn som utvidgade rollen som diktarmusiker till att även framföra sångerna själv – en poetisk-musikalisk treenighet som han förankrade nationellt med hänvisningar till gammal bardsång.

Ex. 7:5. Jacob Axel Josephson, »Till näktergalen» ur *Sånger* op. 1:10 (1842), sannolikt komponerad till den tyska originaltexten, M. Claudius' *An die Nachtigall* (»Er liegt und schläft an meinem Herzen»).

sf

Nach-ti-gall! Nachtigall! Ach! Sing mir den A - mor nicht wach, -
 Näk-tergal! Näktergal! Ack! Ej guden väck med din sång, -

A. F. Lindblad var som musklärare bl.a. engagerad vid hovet, där han undervisade prins Gustaf, som utom sina mera kända manskvartetter skrev ett antal anspråkslösa solosånger (bl.a. *I rosens doft* och *Mina lefnadstimmar stupa*, omtryckta i flera antologier). En annan av Lindblads elever och senare hans efterträdare som musklärare och musikarrangör vid hovet var Ivar Hallström, under 1800-talets senare hälft en mycket produktiv och omtyckt sångtönsättare.

Bland Hallströms första sånger från åren omkring 1850 finns enkla, innerliga visor i Lindblads och Almqvists anda. Men han sökte sig snart till det mera sofistikerat konstfulla i några Schumann-imiterande sånger (*Am Rhein*, 1853), och i några »romancer» till franskspråkiga texter spelade han ut en effektsökande, kokett lätthet och elegans. Fransk musik (Gounod o.a.) kom att spela en särskilt stor roll för hans egen musik. Hallströms sångskapande täcker cirka femtio år, och hans kompositoriska handlag blev efter hand säkert, ibland virtuost. Samtidigt är hans produktion med sina eklektiskt skiftande stilimpulser något av en samtidspegel; här möter mendelssohnska kantabilitet, folktonsstämmningar som *Ensamhet* (Topelius; 1884), norska genrebilder som *I dalen* (Paulsen; 1886), förgrovd Wagnerretorik i *Ob sie wohl kommen wird* (M. G. Saphir; 1884). Som sångpedagog och konserterande ackompanjator kunde han på nära håll följa genrens utveckling och bidrog själv

Ex. 7:6. Ivar Hallström, »Svarta svanor» (C. Snoilsky) ur *Fyra sånger* (1882).

Andantino

Svar - ta sva - nor, svar - ta sva - nor

gli - da som i sor - ge tåg,

till att ge solosången fotfäste på konsertstraden. Ofta finns ett affekterat drag i hans sånger, något som även påtalades i samtiden; sitt bästa ger han kanske när något av den täta lyriska tonen i de egna tidiga sångerna från Uppsalatiden återklingar i sånger som *Svarta svanor* (Snoilsky; 1882) och *Drömmar* (Topelius; 1884).

[Mycket långsamt]

der klin-gade ljuf - li-ga to - ner, vid skälfvand - e dim - mors dans.

Nyorienteringar

Från mitten av seklet började sångkomponerandet förändras mot nya uttrycksformer. Den internationella repertoaren trängde sig på. Sånger av »klassiker» som Schubert, Mozart och Beethoven utgavs på 1840-talet på svenska förlag och med svenska texter. Under de följande decennierna blev så gott som hela den europeiska sångrepertoaren tillgänglig i musikhandeln, inte enbart den tyska med Schumann, Franz, Brahms, utan även t.ex. fransk romance, italienska canzonetter etc.

I detta breda europeiska fält av förändringar kom Leipzig-konservatoriet ett få en central ställning, även för några svenska musiker som studerade där. Brytningarna mellan den svenska vistraditionen och den högt utvecklade tyska liedens rika formspel blev starka. Violinisten och tonsättaren Albert Rubenson hade tidigare komponerat enkla genrebilder, rollsånger, sångspelsvisor, allt enligt den gängse svenska vistraditionen. I Leipzig skrev han bl.a. *Vi sutto, min älskling, tillsammans* (ex. 7:7), där han i sångens mittel framgångsrikt excellerar i klangliga och rytmiska subtiliteter – en känslig registrering av nya och ovana stilimpulser. För Rubenson blev utflykten i de nya stilområdena kortvarig. Fredrika Stenhammar hade som ung skrivit några avgjort talangfulla sånger; i Leipzig övergav hon efter några trevande försök sitt komponerande och övergick helt till sångstudierna. August Söderman förenade i sina *Heidenröslein*-sånger (1856) sin egen visartade, konturfasta melodik med uttryck och stämningar inspirerade av Schumanns *Dich-*

Ex. 7:7. Albert Rubenson, »Vi sutto, min älskling, tillsammans» (nr 3 i samlingen *5 dikter af Heinrich Heine*, tr. i Stockholm 1852–53). Sången är utan tvivel komponerad till den tyska originaltexten, Heines »Mein Liebchen, wir saßen beisammen», men publicerades hemmavid enbart med svensk text. Dikter av Heine o.a. figurerade under de följande decennierna inte sällan anonymt i den svenska sångrepertoaren.

Sehr innig und leise

Dei - ne
Kun - de

wei - ssen Li - lien - fin - ger könnt ich sie noch ein - mal küssen
än - en gång jag kys - sa di - na hvi - ta lil - je - finger,

Ex. 7:8. August Söderman, »Deine weißen Lilienfinger» ur *Heidenröslein* (Heine; tr. 1865). Ibland experimenterade Söderman i sina kompositioner och prövade (nästan till övermått) olika tillvägagångssätt, som här en förhållningsharmonik helt i Schumanns anda.

terliebe-sfär – en vokallyrik som ibland gör ett pubertetsartat ömtåligt intryck (ex. 7:8). Det var »med detta hänförande sånghäfte», skrev Adolf Lindgren entusiastiskt, »som den schumannska romantikens högsommar höll sitt intåg i vår litteratur» (Svensk musiktidning 1889, s. 35). Själv stannade inte Söderman vid denna självutlämnande vokalpoesi. Vad han lärde sig av Schumann utvecklade han utförligare i sina ballader (både de solistiska och de med körinslag), i *Der arme Peter* (Heine; 1857), i *Tannhäuser* (Geibel; 1856); i *Die verlassene Mühle* (Schnezzler; 1857), där man även skönjer intryck från den berömda balladtonsättaren Loewe. Södermans sista ballad *Der schwarze Ritter* (Uhland; 1874) är något av en sammanfattning av hans djupa beundran för Wagners musik. (Se vidare s. 363 f.)

I Ludvig Normans ca 25 sånger från studietiden i Leipzig 1848–51 är Mendelssohn kanske en mera påtaglig förebild än Schumann; Norman står också ofta nära samtida liedtonsättare som Robert Franz och Woldegar Bargiel. Sitt bästa som sångtonsättare gav han troligen i sina *Waldlieder* (1867), den första och länge den enda i verklig mening komponerade sångcykeln i svensk repertoar, med gemensamt ämne

(Andante)

o ve! o ve! ve öfver dig höst och en
o weh! o weh! weh über den Herbst und die

kär - leks - lös tid.
lieb - lo - se Zeit.

och enhetlig musikalisk tematik. Här bär Normans instrumentala skapande med dess utförliga motivutveckling frukt även i hans vokalmusik. I *Waldlieder* frigörs också en visionär vokalmusikalisk fantasi («Was rauschet über mir in trüber Nacht?») och en förtätat dramatisk, reciterande melodik («Wieder grünen diese Tale») med få motsvarigheter i samtida svensk repertoar, där den välbalanserade frasen så ofta får gå före den uttrycksfulla vokala gesten. (Se ex. 9:19 s. 359.)

Södermans känsliga lyrik i *Heidenröslein*-samlingen och Normans ansatser till rikare strukturering av sångformen i *Waldlieder* fick till en början ingen egentlig fortsättning. I stället blev denna »Leipzig-romantik» (som den ibland kallas) en del av en måttfull, traditionsbevarande repertoar, väl anpassad för det anspråkslösa musicerandet i borgerlig hemmiljö. Den välbalanserade melodin visar i främsta rummet ett mendelssohnskt ideal; man kan ibland rent av tala om ett slags »Auf Flügeln des Gesanges-manér», t.ex. i vissa sånger av John Jacobsson eller i Normans på sin tid så populära *Månestrålar*. Många tonsättare bidrog till denna repertoar, Carstensen, Wilhelm Theodor Söderberg, August Körling, alla goda representanter för den vårdat välklingande musik

Ex. 7:9. Ludvig Norman, »Die Heide ist braun» ur *Waldlieder* op. 31 (W. Müller von Königswinter; 1867). En dialog mellan sångstämman och pianostämman som är en vacker återklang av Schumanns liedkonst i den svenska repertoaren.

som Norman själv framhöll som ett mönster för sångtonsättarna.

Helhetsbilden är emellertid brokig och rymmer starka kontraster. Söderman utvecklade under 1860-talet en koncis visstil, bl.a. i några Runeberg-tonsättningar, och i sina *Digte og sange* (1872-73) förenklade han sin visform till det yttersta i några sånger som står nära körvisan – blandningen av solo- och körvisor i denna samling är för övrigt ett av många uttryck för de två genrernas närhet till varandra.

En grupp för sig i repertoaren efter seklets mitt bildar visor av Göran Möller, Carl Gottfried Reinhold Littmarck o.a., många till texter av Wilhelm von Braun och Elias Sehlstedt, där de borgerliga interiöridyllerna ges en ironisk distans i musik som lånar rytmisk snärt och parodi-erande melodisk sötma från samtida vådevill- och sångspelsvisor.



Kvartettsångare, litografi av Carl Andreas Dahlström i »Karakteristiskt album ur Stockholms hvardagslif (1855).

KÖRMUSIKEN

En rad internationella, stora körverk satte sin prägel på musiklivet – Haydns *Skapelsen* och *Årstiderna*, Händels *Messias*, Mozarts *Requiem*, Mendelssohns *Paulus* och *Elias* osv. (se s. 118 f.). Av dessa mottog naturligtvis svenska tonsättare mer eller mindre avgörande intryck. 1800-talets typiske svenske tonsättare var organisten, kapellmästaren, musikdirektören – till vilket kom den stora skaran amatörer – som huvudsakligen komponerade för speciella tillfällen och med tanke på tillgängliga resurser i musiklivet. Körer fanns det runt om i landet genom de borgerliga musiksällskapen och genom a cappella-körerna i skilda sociala miljöer (se s. 118 f. & 219 f.). På detta sätt tillkom både körsånger och andra körverk – med eller utan orkester.

Sakrala körverk

Den vanligaste formen för inhemsk körverkskomposition var sakrala verk och profana tillfälleskantater. Många kompositioner var avsedda för den årligen återkommande passionsmusiken. De kanske mest intressanta verken under hela perioden tillkom i början med Hæffners *Försonaren på Golgata* (1809; rev. 1829) och Pehr Frigels *Försonaren på Oljeberget* (ca 1814; rev. 1820), båda komponerade till skilda passions-texter av Samuel Ödmann, legendarisk teologiprofessor i Uppsala.

Därmed upphör emellertid likheten mellan dessa passionsoperatorier. Medan Frigel skriver i en konservativ, ålderdomlig stil (och med besiffrad bas), åstadkommer Hæffner med lätt handlag och små medel ett passionsverk av hög musikalisk sublimitet. Tydligast framstår detta i den första, närmast kammarmusikaliskt präglade versionen.

Det skulle dröja flera decennier innan nya större verk för passionstiden och påsken komponerades i landet. Den kanske viktigaste orsaken till detta var de svenska tonsättarnas valhänthet på ett område som mer än något annat krävde grundläggande kontrapunktstudier.

Ex. 7:10. J. C. F. Hæffner, *Försonaren på Golgata* (Ödmann; 1809), »Skåda frälsta värld» (början), en mantrio a cappella som utgör inledning till hela oratoriet.

T med half röst.

Skå - da fräls - ta verld! den Nåd,

Skå - da fräls - ta verld! den nåd,

Som be - red - de Som be - red - de

Ex. 7:11 (sidan 267). G. Wennerberg, *Jesu födelse*, nr 25, »De vise män» (trio), början av vokalstämmorna t. 33-39. Texten »Hvar är den nyfödde Juda konungen?» är hämtad från Matteus 2:2. De vise männen gestaltas av tre basar, som efter en längre instrumental inledning i tur och ordning ställer frågan: »Hvar?» Detta nummer har närmast en Haydn-liknande stil. Verket innehåller - i motsats till Bachs och de flesta av Händels oratorier - endast bibeltexter, förutom tre koraler, vilket bidrar till att »Wennerberg mer än en Mendelssohn lyckats undgå den alltför

Som be - red - de lju - sets da - gar.

Du, som i ditt öf - wer - dåd

De svenska sakrala kompositioner som kom fram var vanligen av annan art, och mässkompositioner synes ha varit mest dominerande. Bland andra skrev Jacob Bernhard Struve (preses i Musikaliska akademien 1805-11) ett *Requiem*, som fullbordades av kontrapunktleraren Erik Drake. Jacob Edvard Gille, självlärd kyrkomusiker i Stockholm, skrev hela nio mässor (den första uppförd i Katolska kyrkan i Stock-

(forts. på nästa sida)

Allegro moderato

B I

B II

B III

Ork.

Hvar?
Hvar är den ny - - föd - de Ju - - - da

Hvar?
ny - föd - de Ju - - da ko - nun - gen?

ko - nun - gen

Hvar är han, hvar?

holm påskdagen 1852) samt dessutom oratoriet *Guds Lof, Stabat mater* (1844), *Requiem* (1851) och *Te Deum* (1864). Hans mässa nr 7 trycktes 1863 och visar framför allt starka intryck från Palestrina.

Hermann Berens skrev *Fader Vår* (Stagnelius), medan pianisten Jan van Boom komponerade ett *Benedictus* och ett *Halleluja*, det senare till bröllopet mellan prins Fredrik och prinsessan Louise av Nederländerna (uppf. 1850). Den i Göteborg verksamme böhmaren Joseph Czapek skrev förutom tre mässor också *Te Deum* (uppf. 1854), *Benedictus* och kantaten *Yttersta Domen* (tillägnad Oscar I). Vid sidan av detta komponerade Czapek flera nationella kantater, såsom *Dubbel cantate* för att fira unionens 50-årsdag 1864, en sorgkantat vid Karl XV:s död 1872

romantiska vekhet, som låg i luften» (Jeanson 1929, s. 229). Senare tillkom oratorierna *Jesu dom* (uppf. 1901) och *Jesu död* (ofullb.; uppf. 1902), och till ytterligare fyra oratorier hade Wennerberg texter liggande. På detta område intog han således något av en särställning i landet.

(Landtbom), samt kantat vid invigningen av Göta Par Bricoles och Coldinuordens gemensamma byggnad (1880).

Ett av Södermans omfångsrikaste verk är *Missa solemnis* (hans egen beteckning, annars ofta kallad Katolsk mässa; fullb. 1875). Den kan sägas utgöra krönet av Södermans skapande verksamhet. Beteckningen »katolsk» har kommit till på grund av att det latinska originalspråket användes; vid denna tid associerade många latinets med katolska bruk. Texterna utgörs dock av de gudstjänsttexter (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei), som är gemensamma för olika kristna kyrkor och samfund. (Se vidare s. 371 med ex. 9:28.)

Per-Ulrik Stenhammar var den karakteristiske amatörtonsättaren, arkitekt, utan examina i musik. Trots detta tillhör många av hans verk de bästa i sitt slag i den svenska samtiden. Främst står hans andliga sånger och körer i pietistisk anda. Det största verket är oratoriet *Saul och David* (1869; instrumenterat av sonen Wilhelm Stenhammar 1900).

Profilen i P.-U. Stenhammars produktion har stora likheter med Gunnar Wennerbergs efter studenttidens marscher och gluntar. Hans senare tonsättningar var nästan alla religiösa. Styckena ur *David's psalmer* för solöröst och kör (55 sånger, tr. 1861-69 och 1884-86) nådde en bred folklig spridning, särskilt i frikyrkokretsar. Sedan följde *Stabat mater* (skisser från 1840-talet; fullb. 1893) och oratoriet *Jesu födelse* (1850-talet, tr. 1862). Alla Wennerbergs oratorier präglas av den Händelvurm som hade grundlagts i Uppsala under 1840-talet. Men även andra impulser fanns. Andreas Hallén skrev efter uppförandet av orkesterversionen av *Jesu födelse* i Musikföreningen 1888:

»Den af Wennerberg använda formen närmar sig mest den som är bekant genom Joh. Seb. Bachs Matheus- och Johannes-passioner. I formelt hänseende alltså synes Bach kanske tjenat som mönster, och hvad uppfinningen beträffar, spårar man mest Haydns och Händels inflytande.» (Ny Ill. Tidning 10/3 1888.)

Profana verk

Tillfälleskantaterna tillhörde festmusiken i många offentliga sammanhang, såväl nationella och akademiska som kyrkliga högtider – och de komponerades för bl.a. Stockholms hovet, universiteten, gymnasier och kyrkorna ute i landet.

Under speciellt 1800-talets första hälft, då patriotism och kungahyllning ofta förenades i sångkompositioner, hade hovkapellmästaren som uppgift att skriva musik till texter som hyllade kung och nation vid symboliskt laddade fester. Sålunda svarade Joachim Nicolas Eggert för Karl XIII:s kröningskantat 29 juni 1809 och en fredskantat senare samma år vid firandet av den fred som undertecknades den 17 september i Fredrikshamn mellan Sverige och Ryssland. Musikverket ger ett direkt uttryck för de stämningar som rådde då Finland avträdde till Ryss-

land. Hösten 1810 skrev Eggert en ny festkantat, denna gång för att välkomna den nye kronprinsen Karl Johan och kronprinsessan, till en text som ger uttryck åt stora politiska förväntningar. Karl Johan hälsas av »Svea folk» och han uppmanas att lära känna »Manhems söner», varefter en fyrstämmig manskör till orkester sjunger: »Hell denna Hjelite som Hoppet skall fylla.»

Storslagnast utformades kungaskiftenas kantater. Här bör särskilt nämnas Du Puys kantater 1818 till Karl XIII:s begravning och till Karl Johans kröning (H. A. Kullberg). Den förra kan utan vidare mätas med den långt mera bekanta begravningsmusiken till Gustav III av J. M. Kraus 1792. Likaså tillhör sorgmusiken vid Karl Johans död 1844 (Böttiger) dåvarande hovkapellmästaren Johan Fredrik Berwalds främsta kantatkompositioner. Bland hans andra kantater märks en kröningskantat för drottning Desideria 1829.

Även en tonsättare som Franz Berwald anlätades för nationella kantater. Fem sådana skrev han mellan 1821 och 1866, vid sidan av körverk – av tonsättaren kallade »tonmålningar» – som *Gustaf Adolph den stores seger och död vid Lützen* (C. G. Ingelmann; 1845), *Nordiska fantasiebilder* (1846, möjligen till Berwalds egen text, inspirerad av P. H. Lings *Asarne* med dess skildringar av den fornnordiska gudavärlden) och *Gustaf Wasas färd till Dalarne* (1849).

På flera mindre orter kunde rikshändelserna ge eko i kantatform. Under århundradets första decennier gällde detta speciellt vid Uppsala universitet, där Hæffner utöver de regelbundna promotionskantaterna (vart tredje år) med gammal hovkapellmästarvana skrev en mängd kantater med nationella motiv.

Exempel på sådana kantater är parentationerna över kronprins Carl August 1810, kanslern Greve Axel von Fersen 1811, Karl XIII 1818 (S. Ödmann) och prinsessan Sophia Albertina 1829 (von Zeipel), samt vid orationerna i anledning av Karl Johans kröning 1818 (Geijer) och i anledning av Kronprins Oscars förmälning 1823. Till detta kom kantater till kyrkliga högtider, som Lutherfesten 1817 och Ansgarsfesten 1830. Denna akademiska kantattradition fortsattes av J. E. Nordblom och J. A. Josephson (se nedan).

De profana körverken speglar också musiksällskapens och körföreningarnas verksamhet och ständiga behov av nya verk. Draget av mer eller mindre gediget hantverk är det typiska i musikproduktionen. Exempelvis komponerade Abraham Julius Grundén, amatörtonsättare inom Auroraorden, oratoriet *Sveriges enighet* (G. von Schantz; 1823). För sin verksamhet i Linköping komponerade Bernhard Cru-sell verk som *Den siste kämpen* (Geijer), deklamatorium med kör, samt *Vid Göta kanals invigning* (1832). Israel Sandström, verksam i Göteborg, komponerade kantaten *Östersjön* (prins Oskar Fredrik; uppf. 1858).

Till de svenska körverk från 1800-talet som lyckats överleva till våra dagar hör A. F. Lindblads älskvärt idylliska körcykler för blandad kör med piano *Om vinterkväll* (uppf. i Harmoniska sällskapet 1845) och *Drömmarne* (Thekla Knös; uppf. 1851, orkestrerad 1861).

Ex. 7:12 (nästa sida)
I. Hallström, *Herr Hjalmar och skön Ingrid* (Oskar Fredrik; tr. 1865), nr 3, »Ingrid, Chör af Elfvor och Skogsrån», t. 60-64. Numret är upplagt som en operascen med växlande tempi. Ingrid har förritrat sig in i djupa skogen, och kören av skogsväsen talar till henne, först i pianissimo, och sedan – som i exemplet – i forte och med böljande ackompanjemang. Ingrid, den förskjutna, är nu Näckens. Hon gifter sig emellertid med Hjalmar, men Näcken och Älvdrottningen fortsätter sitt dunkla spel.

Ivar Hallströms största kantatproduktion inföll under seklets sista decennium. Till den tidiga perioden hör kantaten *Blommornas undran* (Oskar Fredrik; tr. 1860), ett ovanligt utslag av romantisk ironi. De fyra elegant komponerade delarna skildrar först en vårmorgon i naturen, sedan ett instormande älskande par, och i tredje och längsta delen »blommornas undran» över fridstörarna. Blommorna smälter av sentimentalitet över kärleksparet, men fjärilen Papilio hånar sådant »barnsligt pjoller, borgerligt och ömkligt joller». Senare tillkom *Herr Hjalmar och skön Ingrid* (Oskar Fredrik; tr. 1865), som trots beteckningen »ballad» är ett operaliknande verk med sina 14 omväxlande och ofta fantasifulla musiknummer. Här finns några inslag av folkton i anslutning till handlingen från en obestämd riddartid. Den vardagliga världen ställs emot den övernaturliga med Näcken, älvor och skogsrån. Slutscenerna med Näckens klagan och Ägirs döttrar (damtrio) är som en illustration till Johan Peter Molins samtidigt tillkomna fontän i Kungsträdgården. I sammanhanget bör också nämnas Hallströms *Uppsala minne* (1878) till Orphei Drängars 25-årsjubileum, ett evenemang som även uppmärksammades av Vilhelm Svedbom med *Fyris* (1878).

Josephson och Söderman tillhörde de mest produktiva på området under perioden. Jacob Axel Josephson – en av de centrala gestalterna i den s.k. Uppsalakretsen (se s. 259) – blev efter flera utlandsresor, då han också i Rom kom i kontakt med den »stränga» sakrala kompositionstekniken, och efter studier i Leipzig (för Gade och Hauptmann), director musices i Uppsala år 1849. Samma år grundade han Filharmoniska sällskapet, ur vilket kammarkören Lilla sällskapet (6 herrar, 6 damer) utkristalliserade sig. 1854 blev han ledare för det nygrundade sångsällskapet Orphei Drängar. Han föreläste också i musikhistoria vid universitetet och blev dessutom 1864 även stadens domkyrkoorganist. Josephson erövrade alltså osedvanligt breda kunskaper och erfarenheter, och en avsevärd del av hans körmusik ger uttryck för hans förtrogenhet med såväl Mendelssohns som Cherubinis, Mozarts, Haydns och Händels stora oratorier. Vid hemkomsten från studieresorerna 1849 hade Josephson med sig *Islossningen*, en »fantasi» om vårens ankomst, för soli, manskör och orkester (tr. 1851), som efterhand kom att uppföras många gånger. Andra kantater är *Korsriddarne utanför Jerusalem* (Thekla Knös; uppf. 1851), *Sorgkantat* över Karl XV (1873), kantat vid Uppsala universitets 400-årsjubileum (med den berömda texten av Viktor Rydberg; 1877), vidare *Arion – Sångens makt* (C. R. Nyblom; till OD-jubileet 1878), samt hans troligen oftast framförda körverk, det sakrala *Quando corpus morietur* (uppf. 1851; tillägnat Gade).

August Söderman studerade i Leipzig liksom så många andra unga tonsättare från olika länder. Med det var signifikant, att det inte så mycket var den »akademiske» Mendelssohn som mera den »modernistiske» Schumann som intresserade Söderman. I högre grad än Norman, Josephson och Wennerberg utvecklade Söderman en stil som hade att göra med hans yrkesverksamhet, teatern, där körstycken ingick som en naturlig del i den dramatiska repertoaren (se s. 363 f.). I scener

Allegro moderato

The musical score is set in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It features a vocal line and an orchestral accompaniment. The lyrics are in Swedish.

Vocal Line:

- Soprano (S):** - - - - -
- Alto (A):** - - - - -
- Tenor (T):** *f* Den för - skjut - na Nec - kens blif - ver, du är
- Bass (B):** fån - gad i hans garn! Vak - ta dig!

Orchestral Accompaniment (Ork.):

- Right Hand:** *f* The right hand of the piano features a rhythmic pattern of eighth notes, often in groups of three, providing a steady accompaniment.
- Left Hand:** The left hand plays a bass line with chords and single notes, including a prominent octave sign (8) in the first system.

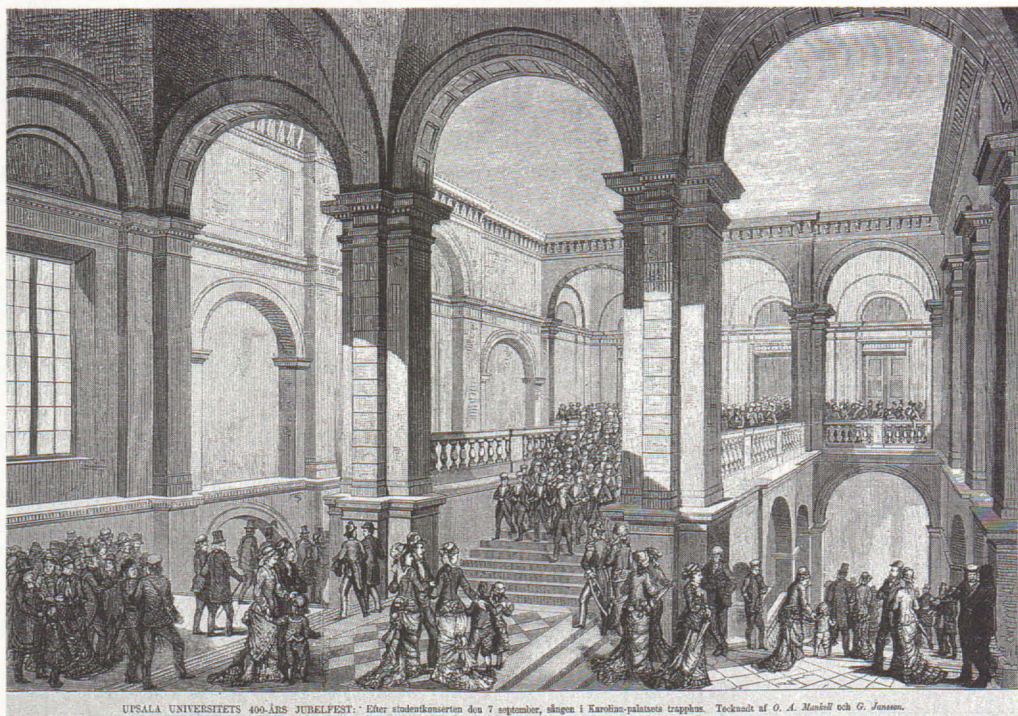
med svensk allmoge eller med folkviseanknytning skapade Söderman här sin speciella variant av svensk »konstmusikalisk folkton» (Helmer 1972). I själva verket går mycket av det vi numera upplever som svensk folkton tillbaka på Södermans musik.

Södermans tidiga körballader uppvisar en tydligare anknytning till både Schumann och den »nyttyska» stil med kromatik och spänningsfylld harmonisk mångtydighet som utvecklades av Wagner och Liszt. *Die Wallfahrt nach Kevlaar* för baryton, blandad kör och orkester (Heine; 1859–66), kan räknas som ett av Södermans betydelsefullaste verk i denna genre. Andra liknande verk är *An die Freude* (Schiller; till 100-årsdagen av diktarens födelse 1859), *Tempelsalen* (E. Wallmark; 1863), och *Hjertesorg* (K. Wetterhoff; 1870, instrumenterad av Norman 1883). Bland tillfälleskantaterna märks den av studentkåren beställda vid Lunds universitets 200-årsjubileum (E. W. Lindblad; 1868), samt *Skalden*, vid invigningen av den burleske poeten Johan Anders Wadmans byst i Göteborg 1869.

Manskörsånger a cappella

Körsången a cappella var under denna period nästan fullkomligt synonym med studentsången i Uppsala och Lund. Vad som för hundra år framöver kom att utgöra stommen i manskörsången a cappella tillkom här under den relativt begränsade perioden från början av 1800-talet och fram till och med 1850-talet. Därefter var det länge endast Söderman och delvis Norman som svarade för en inspirerad och personlig körproduktion – mycket annat präglas däremot av en fadd efterklang. Manskörssviten *Ett bondbröllop* (R. Gustafsson; 1868) – med sin berömda »öl och brännvin»-fuga – och *Sex visor i folkton* för blandad kör a cappella (1873), inledd med den så ofta sjungna »Jungfrun gick åt lunden den sköna», har befäst sig som Södermans populäraste körsånger.

Den egentliga studentsångrepertoaren sträckte sig från det heroiskt-patriotiska området till den idylliskt-lyriska vårsången och från romantisk naturmystik till backanaliskt-humoristisk dryckesvisa. Sammantaget korresponderar detta med studentsångens funktioner: patriotisk marsch, vårsång, serenad och fest. Allt detta kan sägas falla tillbaka på en studentromantisk våg från 1840-talet som yttrade sig i en systematisk tematisering av studentsången. Den inbegrep såväl unga studen-



UPSALA UNIVERSITETS 400-ÅRS JUBELFEST. Efter studentkonserten den 7 september, sången i Karolins-palatsets trapphus. Tecknat af O. A. Mansell och G. Jonsson.

ters förväntningar på studentlivet som äldre, förborgerligade akademikers sentimentala ungdomsminnen. Till en början fick den patriotiska sången och Bellmansången, senare även gluntsången, snapsvisan, vårsången och serenaden en ceremonieell funktion, där äldre och yngre studenter knöts samman över generationerna.

Man kan se en rad utommusikaliska orsaker till studentsångens senare stora genomslag i samhället. Studentsångarna var besjälade av en idealistisk musikuppfattning, grundad på det akademiska bildningsidealet. Detta parades mot 1800-talets slut med en överlägsenhetstanke, karakteristisk för det storsvenska sekelskiftet. Enligt Rudolf Kjellén – konservativ politiker och chefsideolog och själv studentsångare – rörde det sig om en oslagbar »treklang» av studenter, sångare och svenskar. De »tvänne tempel» som de tjänade var de »heligaste som finnas näst Guds eget: fosterlandets och sångens». Samtidigt utpekade han studentmössan, disciplinen, språket och den nationella repertoaren som studentsångens speciella »bundsförvanter» (Kjellén 1900).

Sedan 1770-talet hade publiken blivit förtrogen med Glucks operamusik, rik på körer, och med verk av Naumann, bl.a. hans opera *Gustaf Wasa*, i vilken ingår den solosång med kör, »Ädla skuggor, vördade fäder», som skulle få en vid och lång spridning i många olika arrangemang, ända fram till vår egen tid. Men körer i form av en fyrstämmigt sjungen patriotisk dikt växte fram först omkring 1808. »Gubben» – eller stundtals »farbror» – Hæffner skulle här få ett starkt inflytande som körsångens befrämjare, denne f.d. operakapellmästare i Stockholm, som sedan blev studentkörsångens koryfé i Uppsala och musikalisk sakkunnig för den nya svenska koralboken (se s. 87 f.), vars rytmiskt utjämnade ackompanjemang också svarade mot den homofona stil som i hög grad präglade manskörrepertoaren.

Från den första tiden stammar studentmarscher av Hæffner som *Samloms bröder* (1813) och *Lejonriddarne* (1814), båda med text av Atterbom. Hæffners körstil innebar en strävan till enkelhet med rena treklanger som ideal. Detta färgade också Uppsaloromantikernas musiksyn och ledde till att »naturesången» i viss mån upphöjdes till en »akademisk» konstart. Denna körstil fortsattes av bl.a. Johan Erik Nordblom – Hæffners främste elev och dennes efterträdare som director musices vid Uppsala universitet – vars *Fäderneslandet*, »Härliga land», skulle få en lång livstid. Den ackordiska, stampande manskörstilen överfördes också till den framväxande blandade körsången och kom att utmärka åtskilligt av svenskt körmusikskapande genom hela 1800-talet.

Med början i Karl XII- och Oscarsfesterna 1818–19, och senare även Gustav Vasa- och Gustav II Adolf-festerna, skapade studenterna en ny typ av nationalfest med särskilda körsånger som i hög grad blev stilbildande för senare svenska nationalfester.

Spännvidden inom de heroiskt-patriotiska studentmarscherna kan illustreras av tonsättningarna av två poem från år 1818 till hundraårsminnet av Karl XII:s död. Sällan har så olikartade sånger skrivits för ett

III. Allmänna Sångens trappmarsch. Traditionen att i ceremonieell marsch till *Lejonriddarne* (Hæffner-Atterbom; 1814) vandra nerför trapporna i Carolina rediviva i Uppsala är lika gammal som själva byggnaden. Denna bild återger trappmarschen vid universitetsjubileet 1877. Tio år senare överflyttades ceremonien till det nyuppförda Universitetets trapphall. (Ny III. Tidning 6/10 1877.)

Maestoso

f

Vi-ken ti-dens flyk-ti-ga min-nen! Stun-dens fröj-der, blek-nen, för-svin-nen!

f

p *pp*

Nat-ten ned-steg på vå-ra sin-nen, Och för skug-gorna är vår sång.

p *pp*

f

Håg-komst af de fram-far-na da-gar, Som oss el-dar och oss an-kla-gar!

f

p *mf*

Grå-a gäst, som ej tid för-sva-gar, Föl-je ditt all-var vår dunk-la gång!

p *mf*

och samma ändamål – från tragisk ton i *Viken tidens flyktiga minnen* (arr. Hæffner-Geijer) i Uppsala, till jublande i Tegnér's *Kung Karl den unga hjälte* i Lund.

Av de båda sångerna blev *Kung Karl den unga hjälte* även folkligt populär, och sjöngs i hela landet i kör eller unisont (vilket många skillingtrycksupplagor vittnar om). Förklaringen till denna popularitet ligger nog både i texten och i tonsättningen av O. Westermark och även i körarrangemanget av Arrhén von Kapfelman från 1820-talet.

De kanske mest näraliggande exemplen på patriotiska sånger från 1800-talet är Kungssången och Nationalsången. Utkristalliseringen av dessa under 1800-talet är åskådliga exempel på studentsångens förmåga att skapa en nationell sångflora.

Den s.k. Folksången skulle uttrycka folkets trohet till monarken, och i Sverige var *Bevare Gud vår kung* officiell »folksång» från 1805 och fram till 1860-talet (text av A. N. Edelcrantz med musiken till *God save the King*). Försöken att ersätta den uppträdde särskilt vid kungaskiften. *Ur svenska hjärtans djup* (O. Lindblad–Strandberg; 1844) blev den hymn som så småningom slog igenom. Den uppfördes första gången av Lunds Studentsångförening vid en uppvaktnings för Oscar I och upptogs genast som kungahymn inom studentsången i både Lund och Uppsala, som förde den med på sina sångarfärder och gjorde den känd ute i landet. Under 1860-talet blev den slutligen officiell Folksång, medan benämningen »Kungssången» tillkom först under 1890-talet.

»Nationalsånger» var från början en benämning på landskapsvisor, men så småningom kom begreppet att övergå till fosterländska sånger som prisade *hela* fäderneslandet. Under 1850-talet tillkom två studenthymner som skulle dominera det fosterländska sjungandet i kör under resten av seklet, J. A. Josephsons *Vårt land* (Runeberg; 1852) och Wennerbergs *Hör oss, Svea* (1853).

Ex. 7:13 (till vänster) *Viken tidens flyktiga minnen*. Denna manskörshymn har genom åren sjungits vid över 150 Karl XII-fester i Uppsala (senast 1983) och Hæffners tonsättning har dessutom ofta klingat som instrumental begravningsmarsch i Finland.

Ex. 7:14. *Hör oss, Svea* (Wennerberg; 1853), sångens patriotiskt vädjande anslag.

Varmt och ej för långsamt

Hör oss, Sve - a, mo - der för oss al - la! Hör oss! Hör oss!
Al - drig, al - drig sko - la vi dig svi - ka! Al - drig! Al - drig!

Wennerbergs »marseljäs» var den närmast självklara nationalsången inom manskörssången – så ännu vid t.ex. Svenska Sångarförbundets Parisfärd 1914. Men det var *Vårt land* som låg närmast till att bli officiell svensk nationalsång under 1800-talet. Här fanns ett poem som både uppfyllde nationalsångens krav och var allmänt känd genom Fänriks Ståls sägner. Men en brist hade Josephsons tonsättning: den var inte lämplig för unison sång. Det var däremot *Sången till Norden* – »Du gamla, du friska» – författad av Richard Dybeck till en folkvisemelodi och första gången framförd på en »Aftonunderhållning» av Dybeck i Stockholm den 18 nov. 1844. Denna sång – som således är jämnårig med Kungssången – gjordes känd i landet genom både Dy-

becks konserter (se s. 65 f.) och studentkonserterna, från 1870-talet med den populäre Carl Fredrik »Lunkan» Lundqvist som solist.

Dybecks inledningsattribut »friska» stämde väl överens med den götiska klimatlärans Norden. Men under 1850-talet, med Krimkriget och den ökade Rysslandsfaran i brännpunkten (som också går igen i flera av Wennerbergs manskörs-hymner), ändrade Dybeck adjektivet till »fria». Trots detta bibehölls »friska»-versionen i alla körsammanhang ända till 1905 (i vissa fall ännu längre). När den började sanktioneras som nationalsång kom emellertid klander från flera håll. Man pekade bl.a. på sångens veka och allmänordiska karaktär. I sig var också den lyriska folkvisetonen i sången en dålig förutsättning för en nationalsång, men som den kom att utföras av »Lunkan» antog den karaktären av hymn. Ett symptom på missnöjet var den tävling som utlystes i Stockholm 1899 om en ny svensk nationalsång »i enkel, populär stil, helst i marschtempo». Vidare stipulerades att den skulle vara satt för fyrstämmig manskör men samtidigt vara lämplig att sjungas unisont. Tävlingen blev dock resultatlös (härtill Karlsson 1988, s. 45 f.), och vid unions-upplösningen 1905 framstod *Du gamla* som enda tänkbara nationalsång.

Vid studentfesterna skulle körsången stärka kårandan. Här förebådades i studentrörelsens sångbruk vad som senare skedde inom exempelvis arbetarrörelsen. En studentmarsch som speciellt markerade *sångens* roll – och kanske främst därför blev populär även utanför student-sångarvärlden – var *Dåne liksom åskan, bröder* (Stuntz–Jolin). Den var egentligen en direkt översättning av en tysk manskör och agerade »studentsång» i Johan Jolins pjäs *Världens dom* (1849). Sångarförbundets motto från början av 1900-talet, »Hjärtats nyckel heter sång», härstammar från just denna marsch.

Fram till 1840-talet stärktes studentsångens offentliga ställning både i Uppsala och Lund. Höjdpunkten kom med de studentskandinavitiska mötena på 1840-talet. Härvidlag gick Lundastudenterna i bräsch genom en rad möten med Köpenhamns studenter och genom Otto Lindblads körtonsättningar. Från denna tid härstammar också »Trappmarschen» i Uppsala. Det blev tradition att avsluta alla offentliga konserter i Carolinasalen med att kören långsamt tågade nedför det ekande trapphuset till Hæffners *Lejonriddarne*. (Ritualen överflyttades 1887 till nya universitetshuset, där den fortfarande avslutar Allmänna Sångens vårkonserter.)

Studentradikalismen kulminerade år 1848. De naivt glada deklARATIONERNA om studentens ljusbringande mission underströks särskilt genom poeten Johan Nybom, som år 1848 svarade för lyriken till Gunnar Wennerbergs *Så säga Sveriges studenter, Trum-marsch* och *Stå stark du ljusets riddarvakt*. Under 1800-talets första hälft skrevs också en rad studentsånger som utmålade själva studentlivet i rosenröda färger. Genrens veritabla höjdpunkt kom med prins Gustafs *Sjung om studentens lyckliga dag* (Sätherberg; 1852), där den glada och ljusa studentuppfattning som behärskade seklets mitt kom till uttryck.

N^o III.
UPSALA ÄR BÄST!

Vivace.

MAGISTERN.

GLUNTEN.

PIANO.

Det var inom studentnationernas kottier och hos prinsarna Karl och Gustaf i Bävernsgränd som Wennerberg främst kom till sin rätt som inspiratör och sångare. Bland Juvenalerna blev han samma självklara medelpunkt. Det var ett slutet studentsällskap som roade sig med sång, skämt och allehanda lustiga upptåg. Från Wennerbergs inträde 1843 och fram till 1846 fanns en kör för vilken han skrev flera av sina stycken. Sedan sångarna en efter en avslutat sina studier, kvarstod 1847 endast tre: Daniel Hwasser, Otto Beronius och Wennerberg själv, vilket gav anledning till de tio buffatrior som bildar samlingen *De tre*. Av praktiska omständigheter kom således här en återknytning till den vid det laget föräldrade triogenren från början av seklet. Detta gällde på sätt och vis även den efterföljande duettsamlingen *Gluntarne*, som växte fram sedan även Hwasser lämnat Uppsala, och där piano-stämman fick gestalta den tredje parten.

Inget har betytt så mycket för studentromantiken som *Gluntarne* (utg. 1849–51). Samlingen återspeglar ett slags tvärsnitt av en students liv och musikmiljö vid mitten av 1800-talet, alltifrån den enkla studentvisan till reminiscenser från salongens, operans och sångspelens värld. Hit hör Spohrs *Jessonda* och Webers *Preciosa*, Bernhard Crusells tonsättningar av Tegnér's *Frithiofs saga* samt August Blanchés sångspel från 1840-talet, bl.a. *Läkaren* (1845) med sina kupletter till musik av J. N. Ahlström (se ex. 7:22 s. 296 f.). Wennerberg skall dock inte skyllas för plagiat. Paroditekniken – att använda redan känd musik i ett nytt sammanhang – var allmänt vedertagen och redan samtidigt utpekade paroditeknikens mästare Bellman som en förebild för Wennerberg. Malla Silfverstolpe, som i sin salong var bland de första att höra gluntar, betecknade dem »förädlad bellmaniana» i dagboken 1848.

Ex. 7:15. Första takterna av »Uppsala är bäst», *Gluntarne* nr 3 (Wennerberg; efter originalutg. 1849).

Ex. 7:16. *Våren är kommen* (Arrhén von Kapfelman-Dahlgren; 1823), sångens början.

Coro alla marcia
Vivace ma non troppo

p dolce *cresc.*

Vå - ren är kom men, på si - na kran - sar Än - gar - na bin - da,

p dolce *cresc.*

him - len är blå. Pil - trä - den bä - ra gull - gu - la fran - sar,

p *cresc.*

Tuf - vor - na vag - ga ljus - al - fer små.

p

Enligt göticismen fanns en andra sida av det gamla nordiska livet, förutom den manliga kraften. Den visade sig i vårens melankoliska ljuvhet, folkvisans enkla behag och i den nordiska kvinnans hjärta. Detta kan sägas utgöra grunden för den idyllisk-lyriska ådran inom student-sången. En repertoar med detta innehåll odlades – närmast som en motpol till de heroiskt-patriotiska manskörerna – av studenternas *kvartettsång* redan under 1820-talet, särskilt sedan man började lära känna sånger från tysk s.k. Liedertafel.

En viktig föreställning i den romantiskt-idealiska traditionen var att hela naturen personifierades av Kvinnan – Våren – vilket förklarar folkvisans koppling till kvinnan i serenadsången. Den svenska folkvisan lyftes samtidigt fram som en särskilt nationell fatabur, närmast som en motvikt till den tyska repertoaren. Med »folkvisor» avsågs nu främst kärlekslåtar, vilket också förklarar folkvisans roll i serenadsjungandet. Visböckernas och studentsångböckernas avdelningar med »folkvisor»

bestod under 1800-talet fr.a. av dessa korta och lyriskt hållna sånger. Stor betydelse fick Hæffners pionjärsamling *Svenska folk-wisor satte för fyra mansröster* (1832), och i hans efterföljd tillkom en rad kvartettsättningar, såsom *Näckens polska* (O. Lindblad), *Glädjens blomster* (Rinman), *Kristallen den fina* (Tullberg), *Till Österland* (L. G. Hedin).

Denna folkvisetyp blev sedan förebild för 1800-talets många nykomponerade serenader i folkton, som *Stilla skuggor* (Geijer–Böttiger), *Till skogs en liten fågel flög* (O. Lindblad–Atterbom), *Stjärnorna tindra re'n* (Josephson) och *Slumra hulda* (Myrberg).

Valborgsmässaaftonen i Uppsala liksom första maj i Lund var själva utgångspunkten för sångfloran kring hänförelsen över vårens ankomst. Dessa fester, en syntes mellan studentikos och folklig diyrambisk be-rusning, skapades under 1800-talets första hälft, närmast inom de enskilda studentnationerna, och förändrades sedan endast i obetydlig grad.

Den första klassikern bland vårsångerna kom med Arrhén von Kapfelmans *Våren är kommen* (1823). Från denna går en rak utvecklingslinje till prins Gustaf, O. Lindblad och J. A. Josephson: *Vintern rasat ut* (O. Lindblad–Sätherberg; 1839), *Glad såsom fågeln* (Prins Gustaf–Sätherberg; 1846), *Värliga vindar draga* (Josephson–Grafström; 1850-talet). Till de populäraste i genren hör emellertid även bidrag från andra håll: den från Danmark övertagna *O, hur härligt majsol ler* (Kuhlau) med svensk text av Böttiger (1831), samt *Sköna maj välkommen* (Runeberg) av den från 1850-talet på skånska landsbygden verksamme kantorn Lars Magnus Béen.

Bacchus har alltid spelat en viktig roll, antingen det gällt fosterlandet, kriget, kärleken eller gemenskapen och ungdomsglädjen. Litteraturprofessorn Henrik Schück hävdade år 1896 att dryckesvisan rentav var en produkt av det svenska folklynnnet. Vid studenternas bordssällskap var det under seklets förra hälft också vanligt med en rykande bål av arrakspunsch. Punschens verkliga storhetstid kom emellertid först sedan Cederlund började buteljera varan. Denna svagare dryck, som dracks kall, blev studentens nya elixir. När exempelvis studentbeväringens regelbunda pauser för supen överfördes till Allmänna Sångens »sångexercis» under Oscar Arpis tid, var det den nya punschen som dracks och bokstavligen blev oumbärlig, fr.a. för att – som det heter – lena halsen. Något av detta finns ännu kvar – bl.a. serveras sångarna punsch i pausen på Allmänna Sångens vårkonsorter.

Dryckesvisan, inklusive Bellmansvisan och snapsvisan, hörde i synnerhet hemma i de enskilda (och manliga) sammanhangen. Och Bellman sjöngs under 1800-talet med förkärlek i arrangemang för fyra mansröster, i takt med att vissången förlorade mark. Bland de mest populära Bellmanssångerna i kvartett från det första skedet märks *Hör I Orphei drängar* och *Vila vid denna källa* (båda arr. av Cronhamn; tr.

Kraftigt, måttligt fort

Den dö - da frid be - stå? Skall snart ej,
den lil - la hal - van stå? Skall snart ej

Hur län - geskall i nor - den
Hur län - geskall på bor - den

snart ej hö - ras or - den: I gos - sar blå, gån på!
snart ej hö - ras or - den: Låt hal - van gå, låt gå.

hö - ras
hö - ras

Ex. 7:17. G. Wennerberg, *Hur länge skall*, med både originaltexten från 1848 och den senare travestin som dryckesvisa (anon.).

1832). Från ett andra, skandinavistiskt, skede, härstammar den mycket sjungna norska sättningen av *Joachim uti Babylon* (Kjerulf; tr. 1868).

Även snapsvisorna har sin viktigaste upprinnelse i 1800-talets studentliv. Den idag kända floran av snapsvisor har främst tillkommit under vårt eget sekel. Endast ett fåtal snapsvisor härstammar från 1800-talet, bland dem dock själva klassikerna på detta område, *Helan går*. Så småningom blev *Helan* officiell snapsvisa under studentmötet 1875 och vid frukostarna längs färdvägen i Sverige under Uppsalasångens resa till Paris år 1878, vilket torde kraftfullt ha bidragit till att snapssjungandet snabbt erövrade landet och blev ett allmänt borgerligt skick.

Supvisor vann dock en högre legitimitet genom att sjungas fyrstämigt. Redan kort efter seklets mitt började Uppsalastudenterna som »halva» sjunga *Hur länge skall på bordet*, både en travesti och parodi på Wennerbergs hyperpatriotiska *Hur länge skall i Norden den döda frid bestå* (1848) som ganska snart undanträngde originalversionen.

Under 1860-talet framstod Allmänna Sången (konstituerad 1842) under Oscar Arpis ledning som den främsta student- och manskören i Norden. Den nya utvecklingen markerades av en följd händelser i industrialismens anda, såsom jättekonserten i Kungsträdgården i Stockholm till förmån för Molins fontän 1866, den ryktbara sångarfärden

Kraftigt, ej för fort

Flamma stolt mot dunkla sky - ar lik en glimt av som-marns sol ö-ver Sver-ges
ö-ver

Sver - ges da - lar sko - gar berg och by - ar, ö - ver vatt - nen av vi - ol,
Sver - ges

allargando

(Takt 30:) Gud är med oss, Gud är med oss,
ff

Han skall bä - ra stark vårt fri - a sven - ska folk.
V V V V

till världsutställningen i Paris 1867, samt Karl XII-statyns avtäckning i Kungsträdgården i Stockholm 1868.

Sångarfärden till Paris 1867 gick med tåg med den då helt nya stambanan och vidare genom Tyskland och till Paris. Den blev stilbildande

Ex. 7:18. H. Alfvén, *Sverges flagga* (Ossian-nilsson; 1916), sångens början samt dess patriotiska höjdpunkt i avslutningstakterna.

för alla följande sångarfärder. Ett arv från det »gamla» transportmedlet var att de ceremoniella tågavgångarna även fortsättningsvis skedde till Otto Lindblads *Ångbåtssång*, som enligt studenttraditionen härstamade från ett av de tidigaste studentmötena mellan Lund och Köpenhamn (1842).

Under 1870-talet införde Ivar Hedenblad i Uppsala regeln att sångerna skulle sjungas utantill, något som fick stor betydelse för nyanseringen och för körens sammanhållning – i tiden tolkat som »disciplin». Men vad som vanns i exakthet förlorades i »friskhet», samtidigt som repertoaren decimerades till vad som kunde hållas i huvudet. Den utgjordes i stort sett av de 100 sånger som Hedenblad utgav i sin tongivande samling *Studentsången* från 1883. Mot slutet av Hedenblads tid talades det allt oftare om ett släpigt, sentimentalt och »sockersött» föredrag – både inom Allmänna Sången och i Orphei Drängar.

Sångsällskapet OD hade grundats 1853 och liknade under J. A. Josephsons tid ett musikaliskt sällskap, dvs. man framförde fr.a. större körverk för soli, kör och orkester. Men med Hedenblad (1880) började man odla sin offentliga framtoning som »elitkör» a cappella – inte minst genom sångarfärder. När Hugo Alfvén tog ledningen 1910 inträdde en konstnärlig förnyelse. I hans programförklaring hette det att klyftan mellan manskören och den moderna musiken skulle överbryggas. Nu innebar inte detta att repertoaren radikalt förändrades, men studentsången, och i synnerhet OD, lämnade därmed sin i konstmusikalisk mening diletterantiska nivå.

Redan efter studentmötet 1875 (där Uppsalasången »segrade»), hade Henrik Möller i Lund inlett en liknande kvalitetsinriktad sångverksamhet bland sina studentsångare, vilket dock starkt kritiserades av traditionsbevarande lundensare. Under Alfred Bergs ledning från 1891 blev Lundasången mera »upsaliensisk», och kring sekelskiftet framstod »Fader Bergs» kör som den främsta i landet. Det stoltaste minnet i sångföreningens historia var Amerikafärden 1904, då man för första gången sedan Lindblads dagar på ett påtagligt sätt kunde överglänsa ärkerivalerna i Uppsala.

Vid unionsupplösningen 1905 ökade den nationella inriktningen av studentsången. Helt i traditionen tillkom under det följande decenniet den svenskaste och nationellaste av alla våra mankörssånger, Alfvéns *Sverges flagga* (även kallad *Sveriges flagga*, »Flamma stolt»; Ossiannilsson), till firandet av den första Svenska Flaggans Dag på Stockholms Stadion 1916.

TEATERMUSIKEN

Teatern var epokens främsta »massmedium» och även ett viktigt medium för musik. Det rör sig om en brokig skala av musik, och det är viktigt för förståelsen av teatermusiken att skilja mellan de olika kategorierna (se s. 129 f.).

Större delen av den musik som hördes på teatern var säkerligen av utländskt ursprung, men en icke föraktlig del härstammade också från svenska tonsättare. De flesta pjäserna hade som främsta syfte att roa och underhålla. Men man kan också hos de svenska författarna iakttä vissa tidstypiska trender och idériktningar. Det är de som här särskilt kommer att framhållas, i synnerhet om de också berör musiken. Den viktigaste av tidens riktningar är strävandet att skapa en nationell identitet efter »förlusten» av Finland och efter unionen med Norge, en strävan som tog sig uttryck i både rojalism, göticism och folklorism, som i sin tur samsas med den romantiska strömningen (se s. 21 f.).

Tidiga romantiska visioner – Livijn och Eggert

En skildring av svensk romantisk opera måste börja med Clas Livijn, fastän ingen av hans texter kom så långt som till ett framförande. *Havsfrun* (1806, tr. först 1850) är nog den mest romantiska operatext som någonsin skrivits i landet. Den är fylld av älvor, sjörån, näckar, skogsrån, husrån, tomtegubbar, bergtroll och spöken. Huvudhandlingen berör hertig Magnus, som förgapat sig i Vätterns havsfru. Samma intrig – fastän i en betydligt nyktrare utformning – togs sedermera upp av Frans Hedberg i sångspelet *Hertig Magnus och sjöjungfrun* (1867) med musik av Ivar Hallström. Hos Hedberg–Hallström är sjöjungfrun emellertid bara en inbillning hos hertigen, medan Livijn framställer henne som ett reellt väsen. Samma år (1806) planerade också Livijn en opera om Balders död på rimfria nordiska versslag (en svensk parallell till Ewald–Hartmanns danska opera *Balders Död*, 1778).

Joachim Nikolas Eggert, kapellmästare vid Kungl. teatern under den romantiska epokens första år, hade nära kontakter med den

Ex. 7:19 (höger sida). Edouard Du Puy, Patriotisk hymn ur *Föreningen* (Löwenhielm & Nordfors; 1815) med anledning av unionen med Norge. Det marschertade orkesterackompanjemanget är här utelämnat. »Han» syftar på kronprins Karl Johan, »farorna» på Napoleons härjningar och »Polen» på Nordpolen. Musiken till hymnen skrevs ursprungligen 1812 av J. N. Eggert för det historiska skådespelet *Svante Sture* och till texten »Upp, bröder, för konung och fädernesbygd» (senare ofta använda som fosterländsk sång). Musiken lånades ännu en gång i C. W. Böttigers *National-Divertissement* (1843), nu till texten »Soldaten han älskar sin Kung och sitt land / glad lifvet för bägge han vågar».

romantiskt-götiska kretsen kring östgötarna Livijn, Leonard Rääf och Erik Drake. Direkt för Eggert gjorde Livijn operautkast som *Strömkarlen* (1810-11), *Visbur* (1813), ett alster av gotisk-romantisk karaktär om en hednisk Uppsalakonung, samt *Hobergsgubben* (1813). Eggerts död i april 1813 satte emellertid punkt för alla operaplaner. Det enda som kom till fullbordan från Eggerts sida var musiken till det historiska skådespelet *Svante Sture och Märta Lejonhuvud* (P. A. Granberg; 1812). Här fanns bl.a. en krigssång som harangerade den gotiska dygd, det »upplivande av de gamle göters frihets-anda, mannamod och redliga sinne», som utgjorde trosbekännelsen i Götiska Förbundet, stiftat i Stockholm 1811 (se ex. 7:19).

Allegorisk rojalism – Valerius och Du Puy

Edouard Du Puy var en flitig tonsättare under sina år som hovkapellmästare (1812-22). Från sin danska period förde han med sig *Ungdom och dårskap* (1814) till Sverige, ett sångspel av Bouilly (förut tonsatt av Méhul). För den ambitiösa balettkåren, ledd av Louis Deland, komponerade Du Puy den framgångsrika handlingsbaletten *Jenny* (1815), som utspelas i Skottland under de engelsk-skotska striderna. Men åtskilliga av Du Puys verk hade samband med kungahyllningarna. På Slottsteatern uppfördes den 26 januari 1814 en *Epilog* i sju scener med anledning av Karl Johans 50-årsdag. Pantomimerna ordnades av Louis Deland, och den allegoriska texten av teaterns andre chef Karl Gustav Nordfors skildrade hur krigsguden Mars, symbol för Karl Johan, befriade det fångslade Europa från Förräderiet, Tvedräkten och Förtrycket.

Karl Johan hade vid freden i Kiel genomdrivit att Danmark skulle avstå Norge till Sverige, vilket firades på Kungl. teatern med *Föreningen* (1815), en pjäs av teaterns chefer Gustaf Löwenhielm och Nordfors och med musik av Du Puy. Den är intressant genom sina folkloristiska drag. Första delen utspelar sig vid norska gränsen, och huvudaktörerna är en svensk och en norsk bondefamilj, som talar allmogespråk (»men då ä dä värsta med språke»). Andra delen är ett sång- och dansdivertissemang, där kungen och unionen hyllas. Pjäsen hade stor framgång, gavs närmare 40 gånger och återupptogs femtio år senare något omarbetad vid halvsekelminnet av unionen 1864. (Framgången uteblev då, kanske beroende på att den skandinaviska unionsidén hade kapsejsat tidigare under året i samband med det dansk-preussiska kriget).

En större satsning gjordes 1818 till Karl XIV Johans kröning med *Björn Järnsida*, en treaktig operatext av skalden Johan David Valerius. Den tog fasta på några av Karl Johans intressen såtillvida som den hade ett fornnordiskt ämne och behandlade relationerna mellan Frankrike och Sverige. Operans arkiv bevarar ännu teckningar till ett sjuttioal kostymer och Du Puys partitur, som omfattar musiken till de två första

Marsch-tempo

Tenor

Från fa - ror som ma - na - de fol - ken till strid och ljun - a - de vidt öfver jor - den, Han kom - mer, han kommer med se - ger och frid, Den Hjel - te som skyd - da - de Nor - den; Men kom - mer ej förr än till verlds hafvets strand, Till grän - sen af Po - len Han vid - gat det land Hvars Thron Han blef kal - lad att stöd - ja. Men kommer ej förr än till verlds - hafvets strand, Till grän - sen af Po - len Han vid - gat det land, Hvars Thron Han blef kal - lad att stöd - ja.

3-st. manskör

akterna. Musiken är intressant, eftersom den visar ett försök att skriva en kontinuerlig följd av nummer med osynliga skarvar. Ariorna är få och manskörerna viktiga. Men av någon anledning lades projektet ned. Kanske ansåg man att det gick för hedniskt till i denna vikingaopera, där nordmännen besestrar de illistiga frankerna.

Valerius fick i stället uppdraget att skriva ett kortare stycke, det allegoriska divertissemanget *Balder* (uppf. 1819). Här är kungahyllningen tydligare. Balder och hans son Forsete symboliserar – utan att det direkt sägs – den nyblivne kungen och hans son Oscar. Till sin utformning var stycket märkligt och epokgörande, eftersom det innehåller en genomkomponerad handling med både götiska, romantiska och folkloristiska drag. Första delen är allegorisk. En kör av älvor och näckar sjunger vid Vishetens källa, vaktad av den slumrande jätten Mimer. De flyr när Mimer vaknar och ber nornorna mana fram skuggorna av forna svenska kungar, Yngve Frey med drottar, Ragnar Lodbrok med kämpar, Magnus Ladulås med riddare och Gustav Vasa med dalkarlar. Den ljusnande visionen kommer när nornan Skuld manar fram Balder – med tydlig syftning:

När sista Vasa-konungen är bjuden
till Odens sal, att lönas för sin dygd, –
då stiger Balder, den älskade guden,
neder till Skandiens suckande bygd.

Recitativ

Från AQUI-ta - nisk blef jag Svensk Prin-ses - sa, och Björn är Svensk, och jag är hans och

Str.

Andante

Nor - dens Du som höjt mig till Gu -

Vlc

Str. *p*

din - na, som höjt mig till Gu - din - na,

Clar.

Fag.

+C.b.

när jag sänk - tes till din famn.

Str.

Fag.

Efter allegorin ändras bilden till ett svenskt landskap, där allmogen dansar polska och andra danser. Däremellan hyllas Karl Johan och Oscar av bl.a. en bonde, en sjöman, en bergsman och en »lapp». Det var ett regelrätt nationaldivertissemang, fast utan egentlig handling, och musiken övergår från allegorins dramatiska operastil till den folkloristiska pastischen. En av sångerna återfinns också i senare visböcker:

Jag, liten fattig lapp,
spänner för mina renar,
far med vinden snällt i kapp
över berg och stenar.

De folkliga delarna av *Föreningen* och *Balder* skulle komma att få en viss betydelse för utvecklingen av den »nationella» tonen. Tre av danserna i *Balder* återkom som nationaldanser i Eduard Brendlers sångspel *Ryno* (1834), och tre av melodierna i *Föreningen* återfinns i *Ett National-Divertissement* 1843.

Med tiden överflyttades allmänhetens sympatier på kronprins Oscar. Till skillnad från Karl Johan behärskade han svenska, samtidigt som han hade breda konstnärliga intressen och var en habil kompositör. När Oscar fick sin förstfödde, prins Karl (XV), gav man *Födelsedagen* (1826), en liten epilogpjäs av kronprinsens handsekreterare Bernhard von Beskow. Den utspelar sig i allmogemiljö någonstans vid gränsen mellan Skåne och Blekinge där man förbereder gamle soldaten Carl Fasts födelsedag. Denna råkar sammanfalla med budskapet om prins Karls födelse, varför man firar bådas födelsedag med sång och dans. Rojalismen får således här en angenäm färgning av folklighet.

Riddarromantik och exotism – Crusell och Brendler

Sångspel kring nationella eller götiska motiv förekom ganska sparsamt under 1800-talets första årtionden. Över huvudtaget skrevs få sångspel i Sverige före 1840-talet, delvis beroende på att teatrarna var fåtaliga, delvis på att de flesta tonsättarna inte var vuxna större uppgifter. Flera av de försök som gjordes gick helt i den europeiska strömfåran, utan ambitioner av nordiskt eller patriotiskt slag. Förebilderna var verk av Dalayrac, Méhul, Boieldieu, Auber, Weber, Rossini och andra. Den genre som tycks ha lockat mest är den skräck- eller riddarromantiska utstyrselpjäsen. En sådan var Kotzebues *Korsfararna*, som gavs redan 1804 i Stockholm med några musiknummer av sångmästaren Carl August Stieler. Den hade en osedvanlig framgång (141 föreställningar 1804–45), större än nästa försök i genren, Pixérécourts *Mohrerne i Spanien* (1809) med en rad musiknummer av Eggert.

Ett annat verk av detta slag var *Herman von Unna*, en skräck- och riddarromantisk pjäs av A. F. Skjöldebrand (1795) med musik av Abbé Vogler (uppf. i Köpenhamn 1800, dit Vogler just överflyttat från Sve-

Ex. 7:20 (vänster sida). Edouard Du Puy, *Björn Järnsida* (Valerius; 1818), fragment ur akt 1. Denna opera planerades till Karl XIV Johans kröning år 1818 med motiv från vikingatiden. Av de tre akterna fullbordade Du Puy endast två, eftersom projektet lades ned (och ersattes med den enaktiga *Balder* av samma upphovsmän). Du Puy's eleganta melodibildningsförmåga framgår av detta fragment, där den franskättade Bertha, Björns hustru, begrundar sin position.

rige). Stycket, som gavs i Stockholm 1817-42, blev berömt framför allt för fjärde aktens kusligheter till Voglers melodrammusik. En månbe-lyst övergiven gruva är skådeplatsen för Hermans mystiska ceremonier och domstolens frimureriartade avgöranden.

Säkerligen förekom åtskilliga andra försök som vi inte känner närmare till. Vi har redan nämnt Livijns och Eggerts ofullbordade planer. En annan librettoförfattare var Carl Fredrik Dahlgren, vars burleska *Rosenfesten* (tr. 1822) emellertid ingen tonsättare vågade sig på. Det var ett »fantasi-spel» som växlade mellan drastiska allmogescener, sjungande skator och hundar («Voff, vofferi, voff, voff!»), Näcken med sin harpa och andra naturväsen. Stycket börjar med en »uvertyr» och ljudmålande ord («Ratsch, kratsch, bulleri, bulleribas»).

Erik Johan Stagnelius skrev två teaterpjäser – båda i klassisk grekisk miljö – avsedda för musik. Treaktsoperan *Cydippe* är en handling i tre akter med slutdivertissemang, medan *Narcissus* (tr. 1825) är en sjungen och dansad herdebalett i en akt. Den senare tonsattes ca 1840 av Olof Wilhelm Uddén och lär ha provats på Kungl. teatern, men kom aldrig till framförande (Höijer 1864).

Dramatiska scener återfinns också i skådespelet *Den lilla slavinnan* (1824) efter Pixérécourts franska utstyrseldrama *Ali-baba*. Handlingen är förlagd till Bagdad med omgivningarna och rör sig kring hemliga skatter som upptäcks av vedhuggaren Ali. Bernhard Crusell började skriva musiken och »musik-nummernas antal tilltog», varigenom »en mängd ändringar och tillägg [blev] nödvändiga» i texten. Detta enligt librettens företal, som framför allt går ut på att försvara skådespelsformen, där »Musik, Dans och Scenisk prakt till en viss grad förenas, utan anspråk likväl på de högre slagens fullkomlighet och glans». Crusells musik slog an, men är föga exotisk, inte ens i sista aktens backanal och bajadärsång.

Man skulle ha väntat sig sångspel med nationella ämnen, men trots göticistiska strävanden alltifrån 1811 var det först efter premiären på *Agne* (J. N. Ahlström-P. H. Ling; 1842) och efter Oscars trontillträde (1844) som författare och tonsättare på allvar började ge sig i kast med götisk-nationella ämnen. Till de få undantagen hör *Oden i Svithiod* av G. A. Brakel, som gavs i en ganska påkostad uppsättning 1826. Men språket var här mera lärt än lyriskt, och Johan Fredrik Berwalds musik begränsades till några körtonsättningar. Ett annat är Skjöldebrands sorgespel *Hjalmar* (tr. 1827), till vilket författaren själv skrev musiken – körer, marscher och melodramer (uppf. i Harmoniska Sällskapet 1830). Ämnet hämtades ur *Hervararsagan*, som A. A. Afzelius hade publicerat i svensk översättning 1812, och skildrade Hjalmars och Ingeborgs saga, med bl.a. den trollkunniga Hervor, som manar fram svärdet Tjurfingur ur ättehögarna. Våldsamma strider förekommer och slutet är tragiskt (se W. Stenhammars opera över samma ämne, s. 409 f.).

Det finns egentligen bara en svensk pjäs från denna tid som försöker skildra ett folkligt tema med folkliga medel, även musikaliskt, nämligen komedi-vådevillen *Hobergsgubben* (L. A. Weser; 1836) som utspelar sig i bondemiljö på Gotland. Det kanske mest originella med pjäsen är att den sjungs helt igenom och innehåller inte mindre än 55 melodier i

de två akterna. Det är hela tiden fråga om kända polskor, sånger, folkmelodier och Bellmanslåtar, en provkarta på vad som då var populärt. Pjäsen hade föga framgång, kanske beroende på att den saknade talad dialog, men den är inte desto mindre en intressant föregångare till 1840-talets folkliga vådeviller.

Periodens främsta svenska sceniska musikverk är *Ryno*, ett riddarromantiskt sångspel av Eduard Brendler, vars hela produktion för scenen härstammar från hans sista två år. 1829 tillkom *Ulla Winblads födelsedag*, ett omfattande arrangemang av Bellmansvisor för scenen, 1830 skrev han deklamatorierna *Spastaras död* och *Edmund och Clara* för recitation och orkester, och vid sin död 1831 (31 år gammal) var han sysselsatt med operan *Ryno* (Bernhard von Beskow) som var avsedd att uppföras hösten 1831 efter en omfattande reparation av operahuset. Men då endast åtta av planerade fjorton nummer hade hunnit fullbordas av Brendler färdigkomponerades operan av kronprinsen, med hjälp av Adolf Fredrik Lindblad, varefter hovkapellmästaren J. F. Berwald instrumenterade Oscars nummer (uppf. 1834).

Med alla dessa upphovsmän kunde man ha väntat sig en svensk »nationalopera», men handlingen är mera riddarromantisk än svensk, även om den tilldrar sig i Sverige runt år 1500 och har svenska namn på rollfigurerna. Också rent musikaliskt är operan internationell till sin prägel. Första akten upptas till stor del av kör- och dansscener i kvällens fackelbelysning, där bondfolket besjunger det kommande bröllopet mellan slottsherren Arnold och den avlidne riddar Thure Stensons dotter Agnes. Efter festens slut uppträder den vandrande riddaren Ryno med sin betjänt, den clownaktige Snap. Andra akten visar Agnes' blandade känslor inför bröllopet i en stor scen, modellerad efter Agathes i Webers *Friskytten*. Sedan följer en vilt praktfull zigenardans med kör. Ryno, förklädd till zigenare, spår dunkelt om Agnes' framtid och avslöjar att Arnold mördat Agnes' far. Ryno kastas i fångelsetornet, men i finalen konspirerar Agnes och Snap och lyckas söva Arnold med en sömndryck (ballad och scen). Tredje akten börjar med Rynos monolog i fångelset och en spännande befrielse-scen, påminnande om motsvarande i *Fidelio*. Till slut inträder spöklikt – till Arnolds förfäran – riddar Thure, som trots allt inte dött (kvintett). Sångspelet avslutas med en stor kampscen mellan Ryno och Arnold. Arnold dör och Ryno förenas med Agnes.

Brendlers musikaliska stil var den som gällde i samtida tysk romantisk opera, främst hos Spohr och Weber, vars operor stod på Kungl. teaterns repertoar under Brendlers tid. Upplösningen av den klassicistiska harmoniken i riktning mot en mer raffinerad och känslostyrad klangvärld har utgjort en väsentlig inspiration för den unge svensken. Detta medför att hans musik har ett starkt inslag av ett lyriskt, stilla vemod med en dragning åt det introverta (Wiklund 1991:1, s. 164).

Den kanske mest intressanta musiken av Brendler återfinns i skisserna. Den största är ett långt recitativ (33 takter) till Rynos aria i första akten. Texten trycktes i librettot men tonsattes aldrig av prinsen, som

uppenbarligen insåg att han aldrig skulle kunna nå Brendlers raffinerade och förtätade klangvärld, som karakteriserar Rynos person på ett närmast genialt sätt. Brendler är också konsekvent i sin musikaliska teckning av huvudpersonen. I Rynos andra stora aria (akt 3) spelar likaså klangen en betydelsefull roll med flitigt förekommande förminskade intervall, vilket visar på det typiska »spohrsche Manier», som enligt A. F. Lindblad (brev till Mendelssohn 1834) karaktäriserade Brendler (Wiklund 1991:1, s. 27).

Hur viktig harmoniken är för Brendlers musikdramatiska uttryck framgår av skisserna till första aktens final (se Wiklund 1991:1, s. 61). Med hjälp av en gestisk, obunden form och en äkta folkviseton (i dorisk tonart) frammanas en folkligt mytisk person till vilken denna världs goda knyts. Brendlers teckning av Ryno är således starkt bunden till harmonik snarare än tematiskt arbete. På detta sätt upplevs också Rynogestalten som genuint romantisk med sin blandning av känslösamt vemod, folklig myt, trånad och manlig dådkraft.

På Oscars lott kom samtliga aktfinaler, spåscenen, en duett, en kvartett samt Agnes' stora aria. I hans musik spårar man främst Cherubini, Beethoven och Rossini. Även om själva det musikaliska hantverket ibland inte räcker till och han lätt förfaller till upprepningar trots Lindblads välgörande uppstramning av satsen, imponerar Oscar som musikdramatiker genom sina avvägda proportioner i den musikaliska satsen visavi den dramatiska aktionen, väl uppbyggda höjdpunkter och effektiv tematik. Av Oscars bidrag framstår sista aktens final som en lyckad efterbildning av Rossinis seriaoperor.

Ryno gavs tjugo gånger de följande fyra åren i en storslagen uppsättning både vad gäller dekorationer, dräkter och rollbesättning: Agnes–Henriette Widerberg, Ryno–Per Sällström och Arnold–Nils Almlöf. Vidare visade man upp Kungl. teaterns balettkår, för vilken koreografen Anders Selinder gjorde tre nationaldanser med musik hämtad ur divertissemang i *Du Puys Balder* från 1819.

Historieromantik – Lindblad och Berwald

Även A. F. Lindblad framträdde med ett större sångspel i en elegant, men tämligen konventionell fransk stil, *Fronörererna, eller En dag under partistriderna i Paris 1649* (1835) efter en fransk pjäs. Handlingen höll sig till en kärlekshistoria inbakad i politiska intriger under kardinal Mazarins tid. Sångspelet fick en medelmåttig framgång, trots att man i februari 1836 gjorde tillägg, lade in baletter och gav den 16-åriga Jenny Lind en liten roll. (En större framgång hade sångspelet vid sin nyuppsättning i Stockholm 1975.) Lindblad var själv inte nöjd med verket, och när han under andra hälften av 1830-talet utvecklades som tonsättare önskade han gå vidare i nordisk-nationell riktning. Både C. J. L.

a) **Andante**

Och rid - da - ren red ge - nom tret - ti - mi - la
skog mot mor - go - nen tup - par - ne ga - la,

b) **Allegro**

staccato sempre

f fz fz fz fz fz

fz fz fz

fz

Lik - väl jag äls - kar dig, du öm - ma käns - las
mo - der först när du ut - släckt ljusets flo - der

c) **Andante**

Lik - väl jag äls - kar dig, du öm - ma käns - las
mo - der först när du ut - släckt ljusets flo - der

Ex. 7:21 a-c. Eduard Brendler, *Ryno* (B. v. Beskow).

a) Botvids visa i akt 1, komponerad av Brendler, är en folkvisepastisch, sjungen av en man av folket. Det enkla ackompanjemanget är här utslutet.

b) Början av zigenardansen i akt 2, komponerad av Brendler i en suggestiv rytm. I instrumenteringen ingår också tamburin och triangel.

c) Andante-temat ur Agnes' recitativ och aria i akt 2, komponerad av prins Oscar.

Musikaliskt arbetar Oscar med en enkel motivisk teknik, effektfulla modulationer och lyrisk melodik. Det sistnämnda behårskar helt Agnes' aria, som avgjort hör till det bästa i Oscars produktion. Andante-temat är ett verkligt lyckokast i Beethovens och Webers anda. Även om cabalettens tema är snubblande likt motsvarande tema i Agathes stora aria i Webers *Friskyttan*, har Oscar på ett lysande sätt fångat den unga kvinnans längtan efter den verkliga kärleken och den jublande lyckan hon känner inför förningen om att den kommer att infrias.

Almqvist och Fredrika Bremer gjorde utkast till operor för honom, som Lindblad aldrig fullbordade. Av Bremers *Blenda*, en opera om den småländska hjältinnan, finns texten kvar (se Berg 1925), men av musiken bara några fragment (ca 1840).

En rojalistisk historieromantik återfinns i P. A. Huldbergs skådespel *Birger Jarl, eller Stockholms grundläggning* (1835) med musik av J. F. Berwald till några melodramer – en med Birger Jarls visioner om framtiden vid anblicken av de kända Stockholmsstatyerna över Gustav Vasa och Gustav II Adolf – och körer, bl.a. den första hymnen till huvudstaden: »Hell Stockholm, Sverges nya hufvudstad».

Även Franz Berwald försökte sig vid denna tid på sångspelet, dock med föga framgång mest beroende på svaga texter. *Jag går i kloster* (1843) gavs sex gånger och *Modehandlarskan* (1845) bara en. Större framgång hade han med den »stora romantiska operan» *Estrella di Soria* (Prechtler; 1862), som utspelar sig i 1400-talets Spanien. Berwalds kraftfulla symfoniska förmåga är här betydligt mer framträdande än den spanska koloriten. Något liknande – fast med indisk-fransk miljö – kan sägas om *Drottningen av Golconda* (komponerad för Christina Nilsson, fullb. 1865; premiär hundra år efter tonsättarens död). Handlingen var i stort sett densamma som i flera tidigare operor med samma ämne, bl.a. Henri Bertons *Aline, drottning av Golconda* (spelas i Stockholm under Berwalds ungdom på 1810-talet). Inget av dessa verk hade någon anknytning till svenska miljöer. (Se även s. 341 f.)

Skriftställaren och teologen Karl Gustav Rollin gjorde ett märkligt försök att stimulera den svenska operaproduktionen med tre libretter publicerade 1855: *Abraham, Lamech eller Svärdet* samt *Louis de Geer och wallonerne*. De båda första var bibliska dramer, som tonsattes av Jacob Edvard Gille – *Lamech* dock endast påbörjad. Den tredje var ett intressant försök att skildra uppkomsten av den svenska järnhanteringen på 1600-talet. Handlingen utspelas dels i Wallonien, där religionsförföljelser hade inletts, dels i Dannemora gruva och Österby bruk. Den realistiska stilen bryts när lyktgubbar och huldror uppträder i gruvscenen, för övrigt inte olika en scen i Jolin-Normans *Framåt!* (se s. 304 f.).

Den nationella musikens genombrott

År 1812 publicerade Per Henrik Ling, en av Götiska förbundets medlemmar, skådespelet *Agne*, en fornnordisk handling i fem akter. Huvudpersonen är vikingahövdingen Agne, som just återvänt från härjningar i Finland till Stocksundet i Mälaren. Ling har på grekiskt maner försett pjäsen med ett stort antal kommenterande eller agerande körer, avsedda att sjungas. Skådespelet uppfördes emellertid först 1842, då Anders Lindeberg var djärv nog att välja *Agne* till huvudpjäs vid invigningen av Nya teatern. Då komponerades uvertyr och musiken till körerna av Jakob Niclas Ahlström, teaterns nyanställd kapellmästare, som hämtats från Västerås, där han varit musiklärare vid läroverket.

Det var inte Ahlströms första försök i den musikalska vikingagenren. Han hade redan i Västerås komponerat *Alfred den store* (1840) innan han inledde en febril teaterverksamhet i Stockholm som tidens flitigaste teaterkapellmästare. Det är ett sångspel med text efter tysken Theodor Körner, som låter handlingen utspelas på 800-talet i England. Kung Alfred besegrar danskarna och sjunger – enligt librettot – sin sista replik helt anakronistiskt till melodin »Rule Britannia». Denna opera uppfördes aldrig, men vid Nya (Mindre) teatern fick Ahlström i

NYA TEATERN

öppnas i dag Tisdag den 1 November med

EN PROLOG,

Derefter gifves:

AGNE,

Sorgespel i 5 Akter, med Körer, af Ling.

Personerna:

<p>Agne, Upsala Öfverkonung spelar af Herr <i>Löberg</i>. <i>Alarik</i> } hans söner med första gifet } » <i>Andersson</i>. <i>Erik</i> } » <i>Bergdahl</i>. <i>Skjolf</i>, Finsk Slafvinnå Fru <i>Fjällgren</i>. <i>Lage</i>, Finsk Prins Herr <i>Stjernström</i>. <i>Ulf</i>, Hofkämpe » <i>Selvig</i>. <i>Ottery</i>, gammal Offerprest » <i>Gille</i>. Hofskaldar, Diar, Krigare, Bönder, Bondqvinnor, Hofämnor, Finska Fångar.</p>	<p>Hud, Spöqvinna 'M:ll <i>Lindman</i>. <i>Frastes Skugga</i> Herr <i>Lindmark</i>. <i>Tofli</i>, gammal Finsk Viking » <i>Hjekerit</i>. <i>Trenne Hofkämpar</i> } » <i>Zetterholm</i>. En Finsk Fänge } » <i>Stallander</i>. » <i>Berglund</i>. » <i>Björk</i>.</p>
--	--

Till slut:

PRÖFNINGEN,

Komedi i En Akt.

Personerna:

<p><i>Baronen</i> spelar af Herr <i>Blomqvist</i>. <i>Emilie</i>, ung Enka } hans Döttrar } M:lle <i>Laurent</i>. <i>Marianne</i> } » <i>Westerberg</i>. <i>Konmarherren Schysselberg</i> Herr <i>Blanche</i>. <i>Löjtnant Willner</i> » <i>Björkman</i>. <i>Mogister Sommerdahl</i> » <i>Hjggvist</i>.</p>	<p>Fru <i>Sommerdahl</i> Fru <i>Löberg</i>. En Trädgårdsmästare Herr <i>Norrby</i>. En gammal bonda » <i>Ingerman</i>. En Gosse » <i>Högfeldt</i>. En Trädgårdsträng » <i>Selander</i>. En betjent » <i>Agrell</i>.</p>
--	--

Musiken till Agne är komponerad af Hr Ahlström, introduktionen till Prologen, samt uvertyren och kupletterna till *Pröfningen* af Herr Söderman.

Priserna äro i Banko:

(Lyriska Scenen).

<p>Ämfflestäd 1 Rdr 16 sk. <i>Parteren</i> 1 " — Första Raden, Ästa Bänken 1 " 10 " Andra, 3:de och 4:de bänkerna 1 " — Andra Radens And, Ästa Bänken 1 " — Andra dito 10 " 3:de och 4:de dito 38 " Sidoras: Ästa Bänken 40 " Andra och 3:de dito 38 "</p>	<p>3:de Radens fond, Ästa Bänken 22 sk. Andra dito 24 " 3:de och 4:de dito 20 " Sidoras: Ästa Bänken 32 " Andra och 3:de dito 12 " Stående Plats 38 " Första Radens Avantscen 1 Rdr 24 " Andra Radens dito 2 " 3 "</p>	
--	---	--

De som antecknat sig till biljetter, behagade uttaga dem innan kl. 12 & Långbårdslandet, Riddargatan N:o 14. De möjligen öfverbiljades säljas i Teaterns biljettkontor efter kl. 2.

Dörgrarna öppnas kl. 6, Spektaklet börjas kl. half 7 och slutas omkring kl. 10.

TRYCKHOLOM, TRYCKT ROS L. J. RIBBTA, 1812.

Ill. Programblad från Nya teaterns invigning 1/11 1842 med Agne (J. N. Ahlström—P. H. Ling). Efter Nordensvan 1918, s. 7.

stället många framgångar med sin teatermusik. Ofta rörde det sig bara om arrangemang av vådevillmelodier med eventuellt ett fåtal nykomponerade bidrag. I några fall skrev han dock hela musiken. Ett sådant fall var *Positivhataren* (1843), med vilken August Blanche inledde sin

vana som teaterförfattare och även sitt samarbete med Ahlström. I komedins form gavs här några karikatyrer ur samtiden: hustrun som lyssnar på positivspelare på gatan och speldosor i sängkammaren, löjtnanten som »är ledamot af de flesta ordnar och sällskaper, såsom Par Brikoll och sjömannssällskapet» och »är subskribent på soiréer för dans, går på spektaklet åtta gånger i månaden, sjunger andra tenor i harmoniska sällskapet». Pjäsen ger också en glimt av hur det gick till på en sånglektion hos sångmästaren C. A. Stieler.

Ett avgörande steg mot den nationella musikens inträde i teaterrepertoaren togs 1843, då man firade Karl XIV Johans 25-åriga regering. Uppaktan blev framförandet av *Ett National-Divertissement* på Kungl. teatern. Stycket saknade handling – det var helt och hållet en kungahyllning, författad av skalden C. W. Böttiger och med musik av J. F. Berwald (delvis arrangerad, delvis komponerad). Väsentligen var det fråga om en omformning av slutdelen i *Föreningen*, från vilken tre melodier lånats (se ex. 7:19, s. 285). Pjästitelns »national» syftade enligt tidens språkbruk på den allmoge som uppträdde – en skånsk bonde, en lapp, en norrman, en vingåkersflicka etc. – medan »divertissement» angav att stycket innehöll sånger och danser. Böttiger, Blanche och Fredrik August Dahlgren skulle senare göra »nationaldivertissement» till en renodlat folkloristisk genre utan rojalism.

Tre »nationaldivertissement» våren 1843 ledde till en förnyelse av den speciellt svenska vådevillformen. *Ett National-Divertissement* in-gick som en del av en galaföreställning i februari för Karl Johan. Under april följde *Silverbröllopet* (Blanche) på Nya teatern, också betecknat »nationaldivertissement». Det bestod uteslutande av sånger till kända folkmelodier samt en avslutande polska. Hyllningen i pjäsen gällde en lantlig prost och prostinna som firar silverbröllop, således en godmodig parodi på Böttigers kungahyllning. I maj, slutligen, följde *En majdag i Varend* (J. F. Berwald–Böttiger). Pjäsens enkla handling utgjordes av Märta–Jenny Lind som väljer en svensk bondgosse framför en med sångkarriär lockande italiensk krämare. Märta's visa »I Sverige ligger en skogig trakt» och klockarens »Klockarfar, han skall nu allting bestyra» blev populära i sin samtid (se s. 98 samt färgplansch XV).

Nästa steg togs när Oscar blev kung 1844. Med liberalernas förhoppningar på den nye kungen skrev den annars föga rojalistiske Blanche kungahyllningen *Kröningsdagen*, som uppfördes på Nya teatern på själva kröningsdagen den 28 september. Skådeplatsen för pjäsen var altanen kring Storkyrkans torn, dit folk av alla slag sökt sig för att bese kröningen. Kröningsmarsch och ringning hörs i bakgrunden. Folk pratar, smågrälar och sjunger visor – bland melodierna finns *Höns-gum-mans visa* och sånger av Bellman och Wadman. De samlas i Folk-sången sedan Patron konstaterat: »folkets välstånd och framskridande

på upplysningens bana, se där de skönaste prydnader, som vara långt efter sedan kanonerna förrostat och segerfanorna multnat i damm.»

Med Blanche fick vådevillen en ny inriktning. Den typiska franska vådevillen, som ju förekommit i Stockholm ända sedan seklets början, excellerade i lustiga intriger och munviga dialoger (se s. 140). Men med Blanches insats kom de svenska författarna också att ägna sig åt en speciell typ av vådevill, som tog upp scener ur allmogens eller stadsbefolkningens liv. Handlingen avbröts då och då av visor och sånger, med melodier valda för att på något vis karakterisera de olika personerna. Att man lånade melodier berodde naturligtvis delvis på att det var en bekväm metod, särskilt som teatrarernas kapellmästare inte hade tid att komponera i någon större utsträckning. Samtidigt var melodilån också ett sätt att karakterisera och ge associationer, något som redan dansken J. L. Heiberg betonat i skriften *Vaudevillen* som dramatisk Digtart (1826).

Under åren fram till 1850 skrev Blanche en rad skådespel, eller snarare vådeviller, eftersom de alla innehöll sånger. *Läkaren* (1845) står på gränsen mellan vådevill och sångspel genom att musiken (av Ahlström) på sina ställen har integrerats i texten mer än vanligt. Första akten innehåller en lång sjungen scen med studenter på ett värdshus (ex. 7:22). Tredje akten visar förmaket utanför en balsal, och här spelar dansmusiken en viss roll för handlingen. Här nämns – och delvis hörs – tre valser, två fransöser, en kotiljong och »inklinationsdansen» (damernas fria val). I fjärde akten följer så praktiskt taget ett nationaldivertissemang i form av ett bondbröllop med 22 danser och visor.

Även *Engelbrekt och hans dalkarlar* (Ahlström–Blanche; 1846) intar en mellanställning, i detta fall mellan historiskt skådespel och folklivskildring. I första akten introducerar Engelbrekts dotter en ny folklek som hon säger sig ha uppfunnit: »Fria vill Simon i Sälle». I tredje akten höjs stämningen av en dalvisa, en marsch utifrån, dal-lurar från bergen, en folklig hymn och till slut en patriotisk kör, varvid »trummor och trumpeter skalla från alla sidor». Femte aktens slutscen är en melodram, där den döende Engelbrekt till bakgrundsmusiken tar avsked av sitt folk, varefter en hymn avslutar. Samma år gavs flera andra historiska skådespel, bl.a. *Dackefejden* (G. O. Hyltén-Cavallius; 1846), som emellertid var sparsam med sånger och musikinslag.

De flesta av Blanches pjäser utspelades i samtiden. Det var framför allt i dessa som han förnyade vådevillen genom att införa ett större mått av vardagsrealism än tidigare, dvs. han tecknade som i sitt övriga författarskap typer, karaktärer och situationer ur den omedelbara omgivningen – även om intrigen ofta hade utländska förebilder. Sångmelodierna valdes ur ett brett register och omfattade både sångspelsmelodier och operacavatiner och såväl romanser, sånger, folkvisor och folkdan-

Moderato maestoso *rall.*

Studenten: En vid ett domarbord en annan bland de döm-da; En möter stjernans lopp,

Fl.,ob.

p Str. *rall.* Str.

En an-nan bry-ter gruf-vor opp,

Fl.,ob.

Str.

Più lento

En sam-lar guld från län-terna och haf-ven

Cor.

pp

Ex. 7:22. Jacob Niclas Ahlström, Studentscenen i första akten av *Läkaren* (Blanche; 1845). En student beskriver här de skilda levnadsbanor som möter olika studenter.

ser som melodier från aktuella valser och galopper. De flesta arrangemangen gjordes av Nya (Mindre) teaterns kapellmästare, förutom J. N. Ahlström även Johan Wilhelm Söderman, ibland med nykomponerade introduktioner, överledande musik, melodramer eller andra musikaliska illustrationer.

Blanches pjäser är i regel generösa med musikinslag. I *En trappa upp och på nedre botten* (1843) sjungs sånger till 19 olika melodier i de tre

En an - nan står vid tig - gar - staf - ven.

Str.
Cor.
Bassi

un poco più di molto

Al - drig de å - ter - kom - ma mer. Stu - den - tens gla - da

Fl.
Fag.

Manskör

da - gar Al - drig de å - ter - kom - ma mer

Cor.
(kören dubblas av träblås och horn)

p

akterna och i enaktaren *En födelsedag på gäldstugan* (1846) är antalet 12. Ofta spårar man en avsiktlig allusionsteknik i valet av melodier. Ett exempel bland många: i *Rika morbror* (1845) sjunger sjömännen på Kastellholmens värdshus: »Fritt är sjömannens liv och med trotsande kraft / går han fram på det stormande hav.» Detta skulle sjungas till »Vikingabalk», en melodi ur Crusell-Tegnér's *Frithiofs saga* (»Nu han svävade kring på det ödsliga hav»). Med detta melodilån förväntades

Avsnittet slutar med en refrängartad manskör, som i flera andra avsnitt i scenen, vilken för övrigt kan ses som en av förebilderna till Wennerbergs *Gluntarne* (se s. 277).

publiken göra en osökt parallell med de oförvägna vikingarna.

Ett annat exempel ur samma pjäs visar hur situationskomiken höjdes genom melodi- och delvis textlån. Stadsmajoren Krumellund har förlorat sin snusdosa av guld och sjunger till en melodi ur Meyerbeers *Robert av Normandie*, där prins Robert förlorat sin förmögenhet vid hasardspel. Texterna lyder:

(Rika morbror)	(Robert av Normandie)
Vad ångest och kval!	Vad ånger, vad kval!
Vad lyckan är fal!	För lyckan så fal!
Jag har intet val,	Jag har intet val,
jag måste cedera.	jag endast kan falla!

De nationella folkliga miljöerna och melodierna uppträder således – i någon större utsträckning – först i vådeviller och komedier med sång under 1840-talet. Den första romantisk-nationella operan – eller rättare sångspelet – var *Näcken, eller Älvspelet*, 1844 (Jan van Boom–J. H. Meijersson). Här skildras hur Näcken–Giovanni Belletti försöker få makt över Thyra–Jenny Lind. Hon räddas i sista stund, medan spelmannen Rolf–Isidor Dannström omkommer. Musiken lever mer på körer och balettnummer än på solonumren och är, det nationella temat till trots, hållen i en internationell stil, även i den briljanta presentationen av »Näckens polska».

Samma internationalism råder i sångspelet *Vita frun på Drottningholm* (Sätherberg; 1847), med musik av prins Gustaf och Ivar Hallström. Stycket uppfördes först vid hovet och hade sedan en viss framgång på scenen. En av sångerna, »I rosens doft», blev genast ett populärt nummer i salongerna.

Mera nationellt betonat var *Tegnér's minne*, som gavs på Kungl. teatern 1847 för att hylla den bortgångne »nationaldiktaren». Då Tegnér inte skrev för teatern sammanställde August Blanche avsnitt ur fr.a. *Axel och Frithiofs saga* till en helaftonsföreställning med prolog, fem akter och epilog med Tegnér-apoteos (Tegnér's bild i fonden, »belyst af en kulört eld»). De musikaliska inslagen var en rad körer av J. F. Berwald, bl.a. i en dramatisk scen då Balderstemplet brinner, vidare flera instrumentala avsnitt med kända Tegnér-melodier – inte minst av Crusell – för att understöda handlingen. Melodierna var visserligen inga folkmelodier i egentlig mening, men de var välkända och ofta sjungna (vilket framgår av tidens visböcker) och hade genom kopplingen till Tegnér-texterna fått en stark nationell färgning.

Modellen för folklustspelet i allmogemiljö gavs fr.a. med *Värmlänningarna* (1846) av Fredrik August Dahlgren (»Fredrik på Ransätt», ej att förväxla med C. F. Dahlgren), som byggde vidare på en linje från Blanche och J. N. Ahlström. Formellt är det fråga om en vådevill, eftersom nästan alla drygt tjugo melodier var lånade från olika håll. Fyra



Ill. Signe Hebbe som Stina och Johan Jolin som Per i *Värmlänningarna* 1854. (Teckning av Frithiof Kjellberg; Nationalmuseum.)

hämtades ur Anders Fryxells sångspel *Värmlandsflickan*, som uppfördes på Östgöta nation i Uppsala 1822 (tr. med musiken samma år). En av dessa sånger var »Ack, Värmeland du sköna», som återkom i *Värmlänningarna* med texten »I Värmland är lustigt att leva». Andra melodier lånades från såväl Bellman som polskor och folkmelodier. En melodi i polskerytm, som ansluter sig till folkvisan »Och gossen gick sej ut i morgonstund», lär härstamma från författaren F. A. Dahlgren själv. Arrangör av musiken var hovkapellisten Andreas Randel, som också komponerade en längre uvertyr. Handlingen är ett Romeo och Julia-drama, omplanterat till värmländsk bondemiljö. Nämndemannen Sven Ersson försöker hindra sonen Eriks äktenskap med torpardottern Anna, men handlingen får trots allt ett lyckligt slut med allmän dans och körens hyllning i polskerytm: »Ja, er vi önska de bästa öden / allt intill blekaste döden!»

Bara på Stockholmsoperan har mer än 800 föreställningar av *Värmlänningarna* givits sedan premiären. I kraft av sin lyckade utformning och sin anslående musik har denna folkliga vådevill kommit att betraktas som nästan den enda i sitt slag från 1800-talet. Men den hade åtskilliga efterföljare.

Vådevillen som folklivsskildring

Den svenska vådevillen växte fram under intryck av både franska och danska förebilder (bl.a. J. L. Heiberg och Erik Bögh). Men framför allt var det August Blanche som satte sin prägel på genren i Sverige genom sin humor, sin realism och sitt intresse för musikaliska inslag. En av hans vådeviller på Nya teatern var samtidigt den första svenska nyårsrevyn, en enaktare kallad 1844-1845, uppförd 1 januari 1845, där handlingar från det gångna året passerar revy. Alla kupletter sjöngs till kända melodier. I Blancches efterföljd kom ett par år senare Mauritz Cramærs *Års-revyn*, ett »tillfällighets-gyckel i en akt, med melodram, körer och kupletter», som uppfördes på Mindre teatern nyårsdagen 1847 med musik arrangerad av Ahlström. En annan av Cramærs vådeviller var *Symamsellerna* (1848), vars andra akt utspelas i en stockholmsk danssalong och omtalar den populära dansorkesterledaren Schnötzingar.

Det intressanta med denna vådevill är att den – i likhet med Blancches pjäser – inte bara är ett stycke underhållning med inlagda kupletter, utan också en realistiskt präglad folklivsskildring, om än av den godmodiga, publikfriande sorten. Medan den stora och höga dramatikern hämtade sina ämnen från antiken eller historien passade vådevill enligt tidens uppfattning alldeles utmärkt till scenisk framställning av typer och karaktärer ur det samtida vardagslivet. Vådevillerna hämtade sina ämnen från både stad och land. *Symamsellerna* skildrade Stockholmsmiljöer, medan en rad pjäser tog upp motiv från skilda landskap. På Kungl. teatern gavs *En folkfest i Dalarne* (1851) av teaterns direktör Sven Gustaf Schyberg med musik arrangerad av hovkapellmästaren Jacopo Foroni, och danser koreograferade av Selinder (som i *Värmlänningarna*). Mindre teatern bidrog med *I bohuslänska skärgården* (Birgitte Nielsen, bearbetning J. Philipsson; 1852), Humlegårdsteatern

Ex. 7:23. J. N. Ahlström (arr.), *Års-revyn* (M. Cramær; 1847). Exemplet visar vådevill-tekniken i en av kupletterna (här är orkesterackompanjemanget uteslutet). Melodin hade hämtats från »Kung Rings död» av B. Crusell (ur Tegnér's *Frithiofs saga*). Här meddelas de första stroforna både av Tegnér's dikt och av kuplettens text. Den senare anspelar på cellisten Lise Christianis bejublade besök i Sverige 1846 – året som revyn behandlar – medan sångerskan Angelica Catalani var här 1827 (se s. 108).

Moderato

(Kung Rings död:) Gull - man - ig få - le, Skin - fax - e, dra - ger vår - sol ur
(Års-revynen:) Fru Ca - ta - la - ni en gång be - rus - te nor - den, som

vå - gen mer här - lig än förr. Mor - go - nens strå - le,
näk - ter - gal bland vå - ra fjäll; men Li - se Chri - stia - ni

Dub - belt så fa - ger, le - ker i kungs - sal: det klap - par på dörr.
al - la för - tjus - te med sin hejd - dund - ran - de vi - o - lon - cell!

med *Blekingflickan* (Axel Krook; 1854) och Södra teatern med *Tiggarflickan, eller En julafton i Blekinge* (A. Krook; 1855).

Ingen av dessa pjäser hade samma livfullhet och fräschör som *Värmlänningarna*. Men mot slutet av 1850-talet behärskade författarna folkliga ämnen bättre, och flera pjäser fick stor framgång. Hit hör *Valborgsmässoaftonen* (Frans Hedberg; 1855), betecknad »vardagsbilder ur folklivet». Musiken var arrangerad och bitvis komponerad av J. W. Söderman, Södra teaterns kapellmästare. Vidare gavs »folkpjäsen» *Sven och liten Anna* (H. Martinsson; 1858), spelad på dialekt i östgötsk bonde-miljö. Musiken var av Gustaf Stolpe, kapellmästare vid Ladugårdslandsteatern (nio arrangerade och tio komponerade sånger). Samma år skrev Wendela Hebbe *Dalkullan* för Djurgårdsteatern, egentligen för dottern Signe Hebbe, som dock uppträdde i pjäsen först vid turnén till Göteborg. En av scenerna visar ett inbrott i en sakristia, vilket tidningarna inte ansåg passande för en vådevill (Lewenhaupt 1988, s. 148, 286).

August Säfströms debutpjäs var *Fiskarstugan* (1844), där han även svarade för musiken. Folkvisan »Och jungfrun hon skulle sig till ottesången gå» användes där på ett romantiskt vis än »såsom en ledande tråd, än i sin ursprungliga form, än sammanväfd med en annan sats» (Aftonbladet 8/1 1844).

Vanligen lånade Säfström dock melodier på vådevill-vis i sina pjäser, som för det mesta var översättningar och bearbetningar av tyska, franska och danska vådeviller. Mest framgångsrik var *Flickorna på Söder* (1849). Handlingen utspelas i Stockholm hösten 1848 och skildrar några stockholmstyper, förutom flickorna också sångläraren Drillén, som sjunger till gitarr, kongl. sekter (sekreterare) Polkander, som aldrig missar en maskerad, och en lykttändare, som sjunger en folkvisa. Musiken arrangerades av ovannämnde J. W. Söderman, då vid Djurgårdsteatern, och melodierna hämtades på typiskt vis från operor som *Norma* (Bellini) och *Robert* (Meyerbeer), från kända dansmelodier (bl.a. av Lumbye), från sånger som »Vore jag blomma» (Dannström) eller »Das Alpenhorn» (Proch) eller folkvisan »Och Riddaren han sade».

I pjäserna av Johan Jolin spelar musiken i flera fall en stor roll. Här kan nämnas *Veteranerna* (1857), som utspelas sig vid kusten av Hälsingland på 1850-talet, blandat med minnen från finska kriget 1808–09. Här användes några av A. F. Lindblads Runebergs-melodier (ur *Fänrik Ståls sägner*), vidare en hambopolska som dansas på scenen, en folkvisa, en folklek, samt skillingtryck presenterade genom rollfiguren Vis-Pelle (bl.a. Sinclair-visan och »Konung Bomba i Mesopotamien»).

Ännu större framgång hade *Löjen och tårar* (1862), med 288 föreställningar fram till 1906. De tolv sångerna var arrangerade av Oscar de Wahl, Södra teaterns kapellmästare från 1858. »Folklustspelet» hade en tysk förlaga som Jolin har gjort sitt bästa att lokalisera med underrubriken »dimbilder ur stockholmslivet».

Till tidens flitigaste teaterförfattare hörde Frans Hedberg. Han skrev många vådeviller, både bearbetningar och original, och även vådevill-liknande nyårsrevyer, bl.a. *Slurbalen* (1860), med musik arrangerad av Oscar De Wahl. Här kommenterades skilda staters politik till typiska nationella melodier. Året 1859 hade, får man också veta, »järnvägarna och elektriska telegrafan kommit i farten».

På Nya teatern, nu med namnet Mindre teatern, firade man Karl XV:s kröning 1860 med »tillfällighetsstycket» *Maj-kungen* av Hedberg med musik arrangerad av August Söderman och dekorer av Marcus Larsson. Pjäsen är intressant genom sin nästan programmatiska folklorism. Den skildrar en folkfest vid baronens gods i Vingåker, och pjäsen visar hur ortsbefolkningen firar sin majfest, reser stängen och dansar till skraddarens fiol. På slutet erinrar baronen om att samtidigt som bönderna kröner sin egen majkung så kröns också den nye kungen i Stockholm. Det hela är således en folklivsskildring med drag av såväl realism som rojalistisk allegori.

Det folkloristiska inslaget är när det gäller musiken tydligare än i någon annan liknande pjäs, inklusive *Värmlänningarna*. Hedberg hade valt tio melodier ur J. N. Ahlströms samling *300 nordiska folkvisor* (1855), två ur en samling av Dybeck, troligen *Svenska folkmelodier* (1853-56), dessutom bl.a. »Du gamla, du friska» (också efter Dybeck) och prins Gustafs *Studentsång* (1852), en Bernadotte-allusion.

Ett fint exempel på en komedi-vådevill som integrerade musiken i själva handlingen är Jolins *En komedi på Djurgården* (senare *Friaren från Värmland*) för nya Djurgårdsteaterns invigning 1864. En del av musiken var handlingsbetingad. I första akten lockas en tysk mässingskvartett in på en fest av ett par spefåglar som lånar kvartetts kenthorn och basun. Bland annat spelas den outslitliga *Das Alpenhorn*. Jolin föreskriver vid aktens slut: »Ridån faller under det orkestern övertager de tyska hornblåsarnas roll, och fortsätter *Marseljäsen* till entreaktmusik.»

Till vådeviller under 1860-talet som sökte sig bort från stadsmiljöerna hörde *Urlotsarnas liv* (A. G. Dalin; 1863) med musik komponerad och arrangerad av Mindre teaterns kapellmästare Hermann Berens – invandrad från Tyskland vid 21 års ålder 1847. En annan var »dalaäventyret» *Korp-Kirsti* (1863), som Hedberg skrev för den nyligen åter fristående Dramatiska teatern. Även här hade Berens arrangerat musiken, en rad dalamelodier. (Berens övergick som kapellmästare från Mindre teatern till Dramatiska teatern i samma byggnad.) *Korp-Kirsti* är en vallkulla på en fåbod vid Orsa som i pjäsens början hörs på avstånd med en hornlåt, som besvaras från andra hållet, varefter orkestern faller in med en vallvisa, »först svagt, sedan starkare vid Korp-Kirstis entré». Bland personerna finns också Back-Olle, som på slutet »gni'r te» med en polska »med rop och stampningar». Pjäsen gick bra och uppfördes på Skansen ännu sommaren 1902. Stor succé gjorde också *Närkingarna* (A. Anrep; 1871), som hade musik komponerad och arrangerad av Södra teaterns kapellmästare Carl Gottfried Reinhold Littmarck. Den gavs 315 gånger i Stockholm fram till 1911.

I somliga pjäser övergick den stiliserade folklivsskildringen i ett fantasifullt folkklustspel, som i Frans Hodells lokalisering av en Nestroy-pjäsa (*Lumpazivagabundus*), här kallad *Andersson, Pettersson och Lundström*. Den hade sin premiär på Södra teatern 1865 och gick 722 gånger i Stockholm fram till 1912. Pjäsen blandade folkliga scener med sagoaktiga fantastier. Hodell försökte sig på något liknande med större självständighet i den »fantastiska folkpjäsen» *Himmel och underjord* (1866), där furst Lucifer och hans underjordiska ministrar blandar sig i vanliga människors högst jordiska förehavanden, bl.a. i en torgscen på Ladugårdslandstorg. Idel kända melodier förekom – sånger ur sångspel, körsånger av Otto Lindblad, *Björneborgarnas marsch* osv.

Nationell historiedramatik (1850–60-talen)

Den internationella stilen höll sig länge kvar i det nationella sångspelet och operan. Folkmelodier eller folkmelodiska nyskapelser tog man in endast när det var fråga om allmoge eller sagoväsen. Folktonen blev härvid närmast en nationell exotism som kontrasterade mot herrskapsfolkets internationella musikspråk.

Efter denna modell satte Ahlström musik till *Urdur, eller Näckens dotter* (1851), ett danskt skådespel (*Capriciosa* av Overskou) omarbetat av Jeannette Granberg. Handlingen är lokaliserad till olika folkliga miljöer i Stockholm, men pjäsen har också övernaturliga inslag genom att najader stiger upp ur Brunnsviken och ställer till oreda. Under sin verksamhet i Helsingfors 1852 skrev även August Söderman musik till detta skådespel. På liknande sätt hanterade Petter Conrad Boman *Ljungby horn och pipa* (G. L. Silverstolpe; 1858), ett skådespel med både naturliga och övernaturliga inslag. Samma historia behandlades för övrigt av tonsättaren Frans Frieberg redan i *Skogsfrun* (Norrköping 1852).

En impuls till det nationella sångspelets vidare utveckling fick de svenska tonsättarna genom ett par nordiska sångspel som uppfördes i Stockholm 1856–57, *Kung Carls jakt* (Pacius–Topelius; 1852) och *Älvjungfrun* (svensk version av *Elverhøi*, Kuhlau–Heiberg; 1828). Det första hade svensk anknytning i handlingen och berörde Karl XI:s besök på Åland. I båda verken finns en rad folkliga inslag, i regel inte citat av folkmelodier utan den »folkton» som uppstår som en konstmusikalisk återspeglning av folkmelodiernas värld.

Under visst intryck av dessa skrev August Söderman sin teatermusik under åren vid Kungl. teatern. Särskilt gällde detta under 1860-talet, då teaterchefen Eugène von Stedingk befrämjade den nationella och historiska repertoaren. 1860 inleddes samarbetet mellan Söderman och Hedberg med det historiska skådespelet *Kung Märta*. Det fortsatte med *Dagen gryr* (1863), *Bröllopet på Ulvåsa* (1865), *Lejonet vaknar* (1868) och enaktaren *Vid riksränsen* (1873). Andra författare var Ludvig Josephson med *Folkungalek* (1864) och *Marsk Stigs döttrar* (1866). Antalet musiknummer i dessa skådespel var inte särskilt stort, men Söderman gav med stor träffsäkerhet en musikalisk atmosfär åt pjäsernas olika moment, vare sig det gällde en katolsk mässa, fanfarer vid processioner, ballader eller bondsk bröllopsmusik (se s. 366 f.).

Liknande skådespelsmusik skrevs av andra tonsättare. Hermann Berens arrangerade och komponerade musiken till *Amarantherorden* (O. Wijkander; 1864) och *Väringarna* (Oehlschläger; 1865). Andreas Randel medverkade i *Ung-Hanses dotter* (Jolin; 1860) och han bidrog också med ett par nummer i det omfattande kaste av de partiturer som fortfarande räknas som skådespelsmusik, men står på gränsen till sångspelet, nämligen *Brödraskulden* (Johan Börjeson; 1861). Huvudde-

len av musiken var komponerad av hovkapellisten Conrad af Uhr. Dramat handlar om Erik XIV, men ett viktigt sidotema är knutet till hans bror hertig Magnus, som i slutscenen störtar ut genom fönstret ner i Vätterns vågor i fåfång jakt efter sin inbillade sjujungfru. Den färgrika handlingen omfattar en fest med spanjorskan Zuleimas sång och flickornas fandangodans, körer, en skotsk dans, melodramer, sorgmarsch och trumvirvel vid en avrättningsscen etc.

I några av dessa nationellt historiska skådespel hade författaren inarbetat en folkvisa i själva handlingen. En förebild var Heiberg-Kuhlaus *Älvjungfrun*, där visan om älvkungen ger grundmotivet till handlingen. I *Kung Märta* sjunger de två älskande visan om Axel och Valborg och jämför sina öden med deras. I *Ung-Hanses dotter*, som utspelar sig på Gotland vid tiden för kung Valdemars erövring, sjungs flera gånger folkvisan »Valdemar medh varum Luff». Även i *Marsk Stigs döttrar* och *Bröllopet på Ulvåsa* har en folkvisa en framträdande roll.

Hovkapellmästaren Ludvig Norman ägnade sig förvånansvärt litet åt att komponera teatermusik (se s. 354). Ett av hans undantag är därför desto intressantare. Det gäller en beställning som han fick till invigningen av västra stambanan, en stor nyhet i tidens anda som firades med festligheter både i Göteborg och Stockholm. I Göteborg gavs Mauritz Rubensons divertissemang *Den 4 november 1862*. På Kungl. teatern i Stockholm spelade man *Framåt!*, ett »nationaldivertissement» av Jolin med 14 livfulla musiknummer av Norman. Iscensättningen av de fyra tablåerna gjordes av den erfarne teatermannen August Bournonville. Handlingen var späckad av mytologiska figurer som Svea, Göta, dvärgakungen och Barden, som sjunger en ballad i folkton. I sista tablån liknades lokomotivet vid Midgårdssormen, och Ljusalferna ställde sig på den tekniska utvecklingens sida. Den fantasifulla allegorin avslutades med att »brödrafolken, i sina nationaldräkter, inströmma jublande och avsjunga folksången».

Det rojalistiska temat förändrades mot slutet av 1800-talet i takt med att riksdag och regering fick allt mer att säga till om medan kungen blev en allt mer representativ gestalt. Kungahyllningen tog sig stundom mera pompösa former, samtidigt som de gamla »hjaltekungarna» lyftes fram. Den Karl XII-kult som blev särskilt stark efter seklets mitt hade en bakgrund i den då brännande försvarsfrågan, med udden riktad mot Ryssland, vilket även involverade liberalerna. Den 30 november 1868, 150-årsminnet av hjältekonungens död, avtäcktes Karl XII-statyn i Kungsträdgården i Stockholm under stora festligheter, studentsång och skarpskytte-musik. Dramatiken höjdes av att August Blanche – liberal och skarpskytteivrare – hastigt avled efter att ha tagit emot Uppsala studentsångare.

På kvällen hade tre pjäser premiär, alla med Karl XII som tema. Kungl. teatern gav Hedbergs treaktiga skådespel *Lejonet vaknar*, med handlingen förlagd till år 1700 och avslutad med en Karl XII-apoteos – allt med musik av August Söderman. På Södra teatern gavs två stycken av Hodell, den treaktiga *Kungens dom* och den enaktiga »fantasibilden» *Folkets dom* – den förra utspelade sig 1718, den senare i samtiden. Alla pjäserna innehöll sånger, bl.a. förekommer Karl XII:s s.k. fältmarsch »Marsch, bussar! gån på» både i *Kungens dom* som solosång och i *Lejonet vaknar* som avslutande kör. Den mera farsartade *Folkets dom* blandade melodier från Offenbach med »Kung Karl den unga hjälte».

Den framgångsrikaste tonsättaren inom den nationella romantiska operan var Ivar Hallström. Han förberedde sig metodiskt genom att komponera sånger och körverk, som *Herr Hjalmar och skön Ingrid* (se s. 270). Tillsammans med Hedberg

Moderato

pp

Str. Cor.

Ob. p

Fag. Clar. Tromba

Ex. 7:24. L. Norman, *Framåt!* (J. Jolin; 1862). Detta nationaldivertissemang skrevs för invigningen av västra stambanan mellan Stockholm och Göteborg. Det inleds med vidstående motiv, som har något av svensk folkton över sig. Motivet används sedan i en melodram, där Svea och Götha möts i »en vild bergstrakt, kransad med furuskog». De beslutar att inte strida, utan samarbeta, »att byta svärden ut mot plog och skära» – till förargelse för Dvärgakungen, som vill smida »ny spjutspets åt Oden, ny båge åt Uller, och slagsvärd och hammare, huller om buller!»

skrev han sångspelet *Herrig Magnus och sjöjungfrun* (1867), där en visa i folkton var ett led i handlingen. Musiken gjorde en tydlig skillnad mellan allmogen och hovfolket. Det senare kläddes i en musik som anknöt till den internationella högre ståndsstilen hos bl.a. Auber, medan allmogen på sin lott fick sånger i folkton. Detta musikaliska grepp var utvecklat på kontinenten i verk som Rossinis *Wilhelm Tell*, som ju växlar mellan den stora operastilen och den nationella eller folkliga koloriten. (För Hallströms senare verk, se s. 400 f.)

Operetten

Ofta anges »operetten» som en teaterform född i Paris 1855 genom Jacques Offenbach (t.ex. Haslum 1971). Men termen »operett» fanns långt tidigare och betecknade helt enkelt »liten opera» eller sångspel. Även fenomenet »operett», alltså en farsartad komedi med sång- och dansnummer, fanns före Offenbach. Ett exempel är *Les femmes soldats* (Théaulon & Dartois). Denna operett spelades från 1831 på Kungl. teatern under namnet *Nya garnisonen* (övers. av B. von Beskow) och vid landsortsteatrarna i E. W. Djurströms version från 1832 under namnet *Sju flickor i uniform*. Offenbach har själv påpekat att han hade sina rötter i den franska komiska operan (Tegen 1986, s. 63 f.). Motsvarande musikaliska bakgrund hade svenska teatertonsättare, dock utan tillgång till så rutinerade librettörförfattare som operettens legendariska upphovsmän Offenbach, Hervé och Suppé.

Under 1850-talet arbetade den unge August Söderman som kapellmästare och tonsättare vid E. Stjernströms utmärkta teatertrupp. Den spelade 1851–53 i Finland och från 1854 på Mindre teatern i Stockholm, där Södermans största insats som tonsättare gjordes i sångspelet *Hin Ondes första lärospån* (Scribe; 1856). Musiken till enaktaren, Södermans

sista sångspel, ägde »den franska operettstilens lätta grace och pikanta älskvärdhet» (Jeanson 1926, s. 244). Babylas – den knipsluge huvudpersonen, och i själva verket en inkarnation av Den Onde – spelades av den unge och mångsidigt begåvade sångaren Fritz Arlberg, som också översatte pjäsen. Under de tjugo år som Söderman fortsatte som kapellmästare vid Mindre teatern och Kungl. teatern skrev han en mängd skådespelsmusik men aldrig något fullbordat sångspel eller någon opera. Det finns dock ett par större fragment från Södermans år i Leipzig (1856–57), dels *Zigenaren*, som utspelar sig i det medeltida Tyskland, dels *Harald och Anna* (Jetta Ling), med fornnordisk miljö.

Hermann Berens debuterade som operatörsättare utan större framgång med den romantiskt hållna *Violetta* (1855). Bättre lycka rönnte musiken till »operetten» *En sommarnattsdröm* (1856), en pjäs där drottning Elisabeth utsätter Shakespeare–Arlberg för ett spratt genom att flytta honom (sovande) från ett värdshus till sitt slott. Båda dessa, liksom Berens' sångspel *Lulli och Quinault* (1859), byggde på franska pjäser.

Det intressantaste svenska försöket att efterbilda Offenbach gjordes med *Bacchi giftermål* (Hodell; 1867), ett »burleskt sångspel» för Södra teatern med musik av göteborgsmusikern Jan van Eysden. Liksom förebilden *Orfeus i underjorden* laborerade stycket med hela den olympiska arsenalen i vanvördiga situationer (bl.a. Bacchus som skarpskytt), omväxlande med mera jordiska varelser som kung Minos av Kreta och hans dotter Ariadne. Sånger, kupletter och ensembler var upplagda efter förebildens lekfulla modell. Men kampen mot Offenbach var ojämn, och det dröjde innan flera försök gjordes. I fortsättningen hämtades operettrepertoaren till stor del ur Offenbachs ymnighetshorn.

I studentkretsar odlades från mitten av 1800-talet parodiska skådespel med musik, som efterhand kom att benämnas spex. Man hämtade stoff ur kända operor och sångspel och tog på samma sätt musik från dessa sångspel eller från andra håll. Till de äldsta hör den upsaliensiska *Trollflaskan* (L. A. Hedin; 1851) med motiv från Mozarts *Trollflöjten*, som bland annat handlar om lantmätare Tamin och fröken Mina. Stycket regisserades av gluntackompanjatören och blivande operachen Eugène von Stedingk. Bland de medverkande var Knut Almlöf, då student, som 1856 bearbetade stycket för Djurgårdsteatern. Till senare operaparodier i spexets form hör *Dumben* (Isidor Lundström, pseud. Isidoro y Pomposo; 1866) och framför allt *Kärlek och död eller Mohrens sista suck* (P. A. Elfvik; 1865), som ovanligt nog hade enbart nykomponerad musik av Petrus Blomberg, sedermera kyrkomusiker, och Julius Bagge, senare musikförläggare. Två år efter premiären på Södermanland-Närkes nation i Uppsala spelades denna lustiga »opera seria» på en offentlig soaré av Göta Par Bricole i Göteborg i orkesterarrangemang av Joseph Czapek. Dess popularitet står sig än idag.