

MUSIKEN I SVERIGE

Band III. Den nationella identiteten 1810-1920

Del 2. MUSIKPRODUKTIONEN 1810-1870

Kapitel 8. Instrumentalmusiken

(Martin Tegen)

Piano- och kammarmusiken

Orkesterverken

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



8. INSTRUMENTALMUSIKEN

Den svenska produktionen på instrumentalområdet är förhållandevis liten under denna period, i varje fall jämfört med kontinentens flödande produktion. Man kunde kanske ha väntat sig mera efter det starkt växande intresset för musik i alla former under den gustavianska epoken. Men av dess tonsättare fanns bara Hæffner kvar efter 1810, och han ägnade sig nästan enbart åt vokala verk. Även de yngre tonsättarna sysslade mera med de vokala genrerna än de instrumentala. Detta hänger givetvis samman med att det instrumentala musicerandet inte hade samma starka förankring hos adel och medelklass i Sverige som på kontinenten.

Som tidigare berörts odlades pianospel och kammarmusik flitigt inom vissa hem (se s. 99 f.). I huvudstaden var många av hovkapellisterna gärna sedda gäster i de musicerande salongerna, och i hela landet blev pianot efter hand det obligatoriska instrumentet i de musikodlande hemmen. Men tonsättarna i landet hämmades av att musikförlagen ända fram mot mitten av 1800-talet hade en blygsam utgivning av instrumentalmusik utöver den för piano eller gitarr (se s. 192).

Betingelserna för det symfoniska komponerandet under denna epok var särskilt ogynnsamma. Orkestermusik kunde till en början egentligen bara utföras av en enda orkester, nämligen Hovkapellet i Stockholm. Och denna orkester hade som huvuduppgift att framföra opera- och sångspelsmusik. Den »biträdde» dock vid ganska många konserter där teaterns sångartister eller kapellister framträdde med solonummer. Ofta spelade man då någon eller några uvertyrer, symfonisatser eller rentav en hel symfoni. Men utrymmet för svenska symfoniska alster var inte stort. Därtill kommer att det inte fanns någon professionell skolning för tonsättare i landet, något som är mera märkbart på det instrumentala området än på det vokala. Först 1858 erhöll Musikaliska akademiens konservatorium en kompetent lärare på området. Innan dess var de ambitiösa tonsättarna tvungna att söka sig ner i Europa för att få en gedigen utbildning och dessutom – säkert lika viktigt – lyssna till det rika utbudet av musik i de större städerna (se bl.a. s. 35).

a)

Andante

p *con espress.*

b)

légier

riten. *più lento* *loco*

8va

Ex. 8:1 a-b. Jan van Boom, GRANDE FANTAISIE BRILLANTE SUR DES AIRS NATIONAUX SUÉDOIS, op. 20. Denna fantasi över svenska folkmelodier är egentligen ett variationsverk. Efter en modulerande inledning presenteras de olika melodierna i tur och ordning, först obearbetade, sedan med några variationer och med sammanbindande, ofta kadensartade partier. Här hörs bl.a. Sinclair-visan, en folkdans från Skåne och Värmlandsvisan. Exemplen visar den senare melodin, dels enkelt presenterad (a), dels placerad i mellanregistret med glittrande figurationer i högerhanden (b).

PIANO- OCH KAMMARMUSIKEN

Edouard Du Puy, Joachim Nicolas Eggert och Bernhard Crusell, de tre skickligaste instrumentaltonsättarna omkring 1810, hade alla fått sin kompositoriska utbildning på kontinenten. Du Puy studerade i Berlin omkring 1791, Eggert i Braunschweig 1800–02 och Crusell vid konservatoriet i Paris 1803–04. Du Puy och Eggert hade senare privata kompositionselever, medan Crusell främst tycks ha undervisat i sitt instrument, klarinetten. Du Puy anses ha undervisat Franz Berwald under sin tid som hovkapellmästare på 1810-talet, och den unge Berwald framträdde flera gånger som solist i Du Puy's violinkonserter. Eggert hade flera elever, däribland Erik Drake och Martin de Ron, men hans bana bröts av en tidig död 1813.

Eggert efterlämnade ett dussintal kammarmusikverk, alla i wienklassisk stil med Haydn och Mozart som mönster. De nio stråkkvartetterna påminner rentav om den unge Beethoven i sin kraftfullhet. De följer alla den klassiska modellen med en första sats i sonatform, en melodiös andra sats, gärna med violinfigureringar, en rustik tredje menuett-sats och en rondo-final. Bara en av kvartetterna trycktes i Tyskland, liksom en pianokvartett, en blåsextett och en symfoni, genom Erik Drakes och Carl Schwenckes försorg (1816–18).

I Du Puy's rika produktion är instrumentalverken ofta svåra att datera. Många av dem är kortare verk, variationer och dylikt, och några konsertanta verk. Åtskilliga av hans polonäser, kontradanser, valser och ecossäser för klaver torde ha tillkommit under hans första vistelse i Stockholm på 1790-talet eller i Danmark i början av 1800-talet. Men ett av hans sista verk är en kvintett a-moll för fagott och stråkar. Bara två satser var avslutade vid tonsättarens död (1822), och den tredje satsen, ett rondo, komponerades av tonsättarkollegan Carl Braun, oboist i Hovkapellet. Fagotten är ganska konsertant i detta verk, som i stilen ligger nära den nyare franska elegansen. Braun citerar i slutet ett tema från första satsen som en erinran om Du Puy, varefter han låter finalen ebba ut i pianissimo.



Ex. 8:2. Joachim Nikolas Eggert, *Stråkkvartett c-moll* (tr. 1816[?]), början av första satsen. Lägga märke till hur denna inledande period på wienklassiskt maner byggs av fyra olika motiv till en helhet. Den är utvidgad från normala åtta till tio takter genom att t. 7-8 spinner vidare på motivet i t. 3-4.

Crusell är – jämte Berwald – den ende 1800-talstonsättaren i Sverige som fått en stor del av sina instrumentala verk utgivna på nytt under 1900-talet. Orsaken ligger i den melodiosa skönheten och omväxlingen i hans verk, liksom i de effektfulla figureringsarna i klarinetten, som är det ledande instrumentet i de flesta. Stilen ligger någonstans mellan den elegant virtuosa, men något svala franska konsertmässigheten och den varmare tyska uttrycksfullheten, främst hos Mozart.

Följande opuslista upptar Bernhard Crusells kammarmusik och konserter för klarinett samt några verk med orkester (tryckår och år för nytryck inom parentes):

- | | | |
|---|---------|--------|
| 1. Klarinettkonsert Ess-dur | 1812 | |
| 2. Kvartett för klarinett och stråkar Ess-dur | 1812 | (1960) |
| 3. Concertante för klarinett, fagott, horn och ork. B-dur | 1816 | (1961) |
| 4. Kvartett för klarinett och stråkar c-moll | 1817 | (1970) |
| 5. Klarinettkonsert f-moll | 1818 | (1962) |
| 6. Tre duor för två klarinetter | 1821 | (1960) |
| 7. Kvartett för klarinett och stråkar D-dur | 1823 | (1970) |
| 8. Kvartett för flöjt och stråkar D-dur (bearb. av op. 7) | 1823 | |
| 9. Divertimento för oboe och stråkkvartett C-dur | 1823 | |
| 10. (Överhoppat nummer) | | |
| 11. Klarinettkonsert B-dur | ca 1828 | (1977) |
| 12. <i>Introduction et air suédois</i> , för klarinett och orkester/piano | ca 1830 | (1977) |

Som redan antytts lägger Crusell mindre vikt vid tematiskt arbete och en stark form än wienklassikerna. Han följer snarare de franska modellerna, som håller sig till en mera rapsodisk form, elegant melodisk och fantasifull figurering. Crusell har dock skapat en personlig syntes av dessa modeller. I kammarmusikverken är de konsertanta dragen inte så framträdande som i solokonserterna. Här känner man mera av närheten till tonsättare som Mozart och Weber.

Un poco largo

Clar. [A]

Vla

Vlc

p *sf* *cresc.* *sf* *p* *sf*

p *sf* *p* *cresc.* *sf* *f* *p*

de Ron, den nämnde Eggert-eleven, var affärsman till yrket, men ägnade sig också med iver åt kammarmusiken. Hans produktion blev inte stor – han dog endast 28 år gammal 1817. I tre stråkkvartetter och en kvintett för piano och blåsare anknyter han till Eggerts wienklassiska stil, fast med kortare och formmässigt mindre utvecklade satser. Här och där möter originella drag, som gör verken intresseväckande.

Drake, den andre Eggert-eleven, komponerade endast ett fåtal instrumentalverk, men han fick en viss betydelse för den nyromantiska kretsen kring Rääf, Livijn och Atterbom, och som melodisamlare för Geijer & Afzelius, och senare för en mängd elever under sin tid som lärare vid Musikaliska akademien. Omkring 1816 inleddes vänskapen med Carl Schwencke, en gediget utbildad pianist och tonsättare från Hamburg. Drake kopierade hela hans produktion fram till 1824 (se s. 108). Förutom dansmusik (kadriljer, valser och ecossäser), som säkerligen kom till god användning i alla de salonger och herrgårdar som Schwencke besökte, finns sånger på olika språk, en symfoni, två pianokonsalter och en mängd pianomusik. Några variationsverk komponerades och trycktes här, t.ex. variationer över Gubben Noak, som hos Drake har 25 variationer, men i den tryckta versionen (1824) bara 16. Fem pianosonater från 1817–19 uppvisar delvis överraskande drag av tidig musikromantik. Tre av dem är komponerade i Sverige, liksom

Ex. 8:3. Bernhard Crusell, *Kvartett för klarinett och stråkar* op. 7, början av andra satsen. Stilen kan karakteriseras som klassisk-romantisk. Denna åttataktiga period växer fram ur det korta inledande motivet.

Poco Adagio

Vln

f *pp*

Piano

ff *pp*

dolce *pizz.arco*

Ex. 8:4. C. Schwencke, Violinsonat (*Duo concertant*, ca 1825) op. 20, början av andra satsen. Verket trycktes i Paris (Farrenc), men kan ha komponerats i Sverige, som många andra av Schwenckes verk. De romantiska stil-dragen är tydliga både i de inledande takterna och dolce-melodin. Genom arpeggion och ovanlig harmonik ger inledningen en känslomättad bakgrund till den folkligt färgade melodin.

bl.a. en violinsonat. Men Schwencke valde i allmänhet att publicera sina verk på franska och tyska musikförlag.

Bland musikerna i Hovkapellet fanns flera tonsättare. Du Puy, Braun och Crusell är redan nämnda. Dessutom fanns flera medlemmar av familjen Berwald, främst Franz, som ägnas ett särskilt kapitel (se s. 341 f.). Även hans halvkusin Johan Fredrik, hovkapellmästare 1822–49, komponerade en hel del musik. Kammarmusiken hör dock främst till ungdomsåren, och sju av de åtta stråkkvartetterna är talangfulla men föga originella. Flera av dem är tresatsiga och har divertimento-karakter. Men den åttonde är ett betydligt mognare verk och utgavs i Stockholm (1822), vilket var mycket ovanligt i Sverige för denna genre. I motsats till de tidiga kvartetterna finns här en del romantiska drag, och final-rondot avslutas helt överraskande med ett ryskt tema (»chanson russe») och ett epillog-morendo.

Vid denna tid – 1820-talet – tillkom de flesta av Erik Gustaf Geijers kammarmusikverk. Geijer, som ju till professionen var historiker, var också en utmärkt improvisatör vid pianot och en stor beundrare av



Mozart, Haydn och Beethoven. Han skrev dussintalet sonater för olika besättningar, inklusive några kvartetter och en pianokvintett. Några verk lämnades ofullbordade, och alla tillkom snabbt och med få retuscher. De är också mycket ojämna, med schvungfulla teman omväxlande med svagare partier. Geijer lät själv publicera endast en »dubbelsonat» f-moll för piano fyrhändigt (1820). År 1865 trycktes också hans pianokvartett e-moll. Därutöver finns ett antal pianostycken, som visar mer av romantiska drag än de klassiskt hållna kammarmusikverken.

Medan Geijers verk bygger på en djup kärlek till klassikerna, uppvisar författaren Carl Jonas Love Almqvist en nästan provokativ dilettantism i sina *Fria fantasier för pianoforte* (1847–48). Enligt Wilhelm Bauck, som hjälpte Almqvist med utskriften av en del av styckena, var han ingen musikkännare. Han lyssnade sällan på musik och »de största mästares verk existerade icke för honom» (Aftonbladet 13/10 1874). Almqvist lät sin musikaliska fantasi arbeta obekymrad om tidens former och faktur. De 26 styckena skildrar enligt de poetiska titlarna situationer (»Segelfart till Tynnelsö», »Antuna majfest») eller stämningar (»Morgonen», »Vendelas mörka lockar») eller exotiska bilder (»Gazellerna i Sycomorskogen», »Soar Onqui»). Här finns egenartade och måleriska infall, romantiska stämningar och ibland folkliga tonfall, men utarbetningen är enahanda och pianosatsen föga »effektiv». Typiska är plötsliga fermater över enstaka frasslut – ett slags romantiskt fjärrskåderi.

Ex. 8:5. Johan Fredrik Berwald, *Stråkkvartett g-moll*, början av första satsen. Denna åttataktiga period är på wienklassiskt vis sammansatt av några olika motiv, men dess lugna melodik ger den en viss romantisk prägel. Kvartetten trycktes i stämmor i Stockholm 1822, med en tillägnan till »professorn och hovkapellmästaren Du Puy».

Det doftar i Sättras skog



Ex. 8:6. Carl Jonas Love Almqvist, »Det doftar i Sättras skog» (början) ur *Fria fantasier för pianoforte* (1847–48; faksimil). Styckets romantiska stämning skapas genom att ett och samma motiv upprepas och bearbetas genom alla takterna. Punkten i mitten av takterna är förlängningspunkt för den första halvnoten i varje takt.

Tonkonst av professionell art möter man däremot hos två betydande pianister som verkade i landet runt 1840-talet: Edmond Passy och Jan van Boom. Båda studerade för ledande europeiska virtuoser, Passy för John Field i S:t Petersburg på 1810-talet och van Boom troligtvis för Hummel och Moscheles på 1820-talet. Passy var född i Sverige, medan van Boom var holländare och bosatte sig här 1826. De uppvisar många paralleller som utövare och som tonsättare. Båda ägnade sig åt en intensiv konsertverksamhet fram till 40-årsåldern, båda var framgångsrika pedagoger, och de författade varsin pianoskola. Som tonsättare representerade de till en början tidens virtuosstil, pianistiskt tacksam, väll klingande, underhållande och imponerande när den är som bäst, men ibland schablonartad och bombastisk. Båda syftade emellertid djupare än till yttlig salongs- och virtuosmusik. De fördjupade efter hand sitt skapande och ägnade sig också åt kammarmusik, vokalmusik och sceniska verk.

Passys första publicerade komposition är ett variationsverk (tr. 1813 i *Musikaliskt tidsfördrif*). Han utvecklades sedan från den Clementiinspirerade figurationstekniken i de tidiga verken över en nocturnekoloratur à la Field till den stilistiska mångfalden i den fyrehändiga pianokompositionen *Polyaœdède*. Här anar man påverkningar från Schubert och Alkan, och som sista sats möter man en pastisch på Mozarts »alla turca» ur A-dursonaten (K. 311). På kammarmusikområdet produ-

Adagio

Allegro con spirito

8va

Ex. 8:7. J. van Boom, *Stor sonat för piano* (1861). Här visas adagio-introduktionens fem sista takter, som leder till första satsens korta, energiska huvudmotiv. Det utvecklas snabbt till ett fortissimo, varefter motivet börjar på nytt, en ton högre. Sonaten har som förebild närmast Beethoven under mellanperioden. Efter en kraftfull första sats följer ett scherzo med en hemlighetsfull trio, sedan en »quasi fantasia» som leder över i den virvlande finalen.

cerade Passy ett par pianotrior och tre stråkkvartetter.

van Boom vistades några år på kontinenten vid 30-årsåldern, omkring 1840. Vi vet ingenting närmare om dessa år, men de tycks ha inneburit både förkovran och fördjupning. De tidigare parafaserna och variationerna ersattes av sonater och kammarmusikverk. Sedan han dragit sig tillbaka från virtuosbanan blev han 1848 pianolärare vid Musikaliska akademien och utbildade elever som Ludvig Norman, Hilda Thegerström och Richard Andersson.

Ungefär hälften av van Booms rika produktion gavs ut på svenska och utländska musikförlag. I de tidiga variationsverken, operapara-

fraserna och fantasierna över svenska folkmelodier och folkdanser förekommer en figurationsteknik som förefaller hämtad från fingerövningarna i Hummels pianoskola (1828). I början av 1840-talet tycks bl.a. Sigismund Thalberg och dennes »tre-hands-teknik» vara förebilden. I de senare verken, som i sex impromptun, färgas figurationerna alltmer av kromatiska genomgångstoner och förhållningar, vilket kan tolkas som ett inflytande från Chopin. Musiken får också mer av värme och sensualism än tidigare. Salongsstilen representeras exempelvis av *Frithiof på hafvet* (ca 1850), en tonmålning för piano, som effektfullt skildrar den lugna havsfärden, stormen och den »lyckliga ankomsten». Helt andra ambitioner finner man i en *Stor sonat för piano*, som hör till det första som trycktes av Musikaliska konstföreningen (1861). Stilen är här mycket beethovensk i sin ihärdiga motivbearbetning och sin kraftfullhet, omväxlande med lyriska inslag (ex. 8:7; se även ex. 8:1 s. 308).

Ännu en komponerande pianist under denna epok är Adolf Fredrik Lindblad (se även s. 329 f.). Han avviker på flera sätt från de nyss nämnda. Dels uppträdde han sällan offentligt utan ägnade sig mera åt sin gärning som musikpedagog. Dels komponerade han nästan ingenting för solopiano förrän på äldre dagar, och de stycken han då publicerade (*Smärre kompositioner*) ligger långt från salongsvirtuositeten i sin syntes av bachsk och mendelssohnsk polyfoni. Däremot ägnade sig Lindblad på 1830-40-talen mycket åt kammarmusik och komponerade inte mindre än tio stråkkvartetter (sex av dem i tryck först 1911). Ändå ryms här en stillsam och ofta charmerande klassisk-romantisk musik, inte utan originella drag. Betydligt större dramatik finns i de två schvungfulla violinsonater som trycktes 1842 på Schotts förlag (Mainz). De tillägnades två personer som betydde mycket för Lindblads musikaliska utveckling, nämligen Jonas Falkenholm, violinisten och eldsjälens i den mazerska kammarmusikaliska kretsen, och Geijer, Uppsalavännen och medtävlaren som sångkompositör.

Även många andra musiker prövade omkring mitten av 1800-talet sina krafter som pianotonsättare eller gav sig in på kammarmusikens krävande domäner. Några kan nämnas som exempel. Bengt Wilhelm Hallberg studerade 1849-50 komposition för Franz Berwald och komponerade nocturner, stråkkvartetter och en stråksextett. Sina största insatser gjorde han dock som organist, körledare och hymnolog i Landskrona. Joseph Czapek fick från 1847 en fundamental betydelse för snart sagt alla sidor av musiklivet i Göteborg, men hans många kompositioner – dansmusik, marscher, småstycken, kantater etc. – har i regel tillfälleskaraktär. Fredrik Wilhelm Klint var elev av van Boom och fick en av sina stråkkvartetter tryckt (1882), men han försörjde sig som organist och pianopedagog i Stockholm och på Gotland.

Runt 1860-talet framträdde tre skickliga svenska tonsättare inom kammarmusiken: Jacob Edvard Gille, Hermann Berens och Ludvig Norman. De hade alla tre gedigna kompositoriska kunskaper, och de efterlämnade en stor produktion. Flera av deras verk är både välklingande och intressanta, även om de numera sällan uppmärksammas på konsertmarknaden. Alla tre var under kortare eller längre tid knutna till teatern som kapellmästare.

Både Gille, Berens och Norman utgick i sin kammarmusik från den tyska klassisk-romantiska riktningen. Men deras profiler är ändå olika. Norman karakteriseras av en varm innerlighet och en viss tendens till komplikation i satstekniken, som kan jämföras med Schumann (för Normans produktion se vidare s. 351 f.). Berens är mera »musikantisk» och elegant och kan snarare jämföras med Mendelssohn. Gille slutligen har en melodisk ådra som kan föra tankarna till Schubert.

Gille var organist i Katolska kyrkan i Stockholm (1850–76) där han komponerade en rad kyrkomusikaliska verk (se s. 267). Men han ägnade också ett stort intresse åt kammarmusiken och komponerade bl.a. tre violinsonater, tre pianotrior, tre pianokvartetter (varav två med blåsare) och tre stråkkvartetter, den första av dem tillägnad Mazerska kvartettsällskapet. Till skillnad från Crusell, A. F. Lindblad eller Franz Berwald knöt Gille aldrig förbindelser med kontinentala musikförlag, och bara ett av de nämnda verken trycktes (en pianotrio 1863).

Hermann Berens genomgick en intressant utveckling som tonsättare. Efter en gedigen musikalisk utbildning i Tyskland etablerade han sig som pianist, kom till Sverige vid 21 års ålder 1847 och verkade här också som pianopedagog och kammarmusikspelar. Han blev så småningom lärare i komposition vid Musikkonservatoriet åren 1861–80 (med undantag för 1867–68, då Franz Berwald innehade denna tjänst).

Under sina tidigare år komponerade Berens en mängd pianostycken – fantasier, etyder, parafraser etc. – som nästan alla publicerades av tyska och ibland svenska musikförlag. De är ofta präglade av en viss salongsvirtuositet och briljans, som t.ex. en *Grand scène italienne* (op. 42), där ett Bellini-artat (efter Vincenzo Bellini) melodimotiv bearbetas, eller av en tidstypisk behaglig småborgerlighet, som i karaktärsstyckena i *Dorfgeschichte* (op. 40), sex »lantliga scener» tillägnade vännen J. A. Josephson. Men Berens utvecklade efter hand också en annan linje, framför allt i sina kammarmusikaliska verk. Han komponerade bl.a. för den ovanliga besättningen piano fyrhändigt, violin och violoncell. Den kunde ju inte gärna kallas pianokvartett och inte heller pianotrio, utan Berens uppfann en ny benämning, »sällskapskvartett». Han skrev fyra sådana flersatsiga *Gesellschaftsquartette* (op. 23, 48, 72 och 80), och i synnerhet de senare är fullvärdiga kam-

marmusikverk i tysk romantisk tradition. Tre stråktrior (op. 85) är kamarmusikaliska pärlor, så sent som 1977 utgivna i nytryck. Den enda stråkkvartetten (op. 78) är ett intressant verk med motiv som återkommer i flera satser.

Av andra tonsättare bör här nämnas Andreas Randel och hans *Stråk-*

Allegro
Vln
Piano

The musical score is for the beginning of the first movement of Adolf Fredrik Lindblad's Violin Sonata in G major, Op. 1842. It is written for Violin (Vln) and Piano (Piano). The tempo is marked 'Allegro'. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The time signature is 2/4. The score is presented in three systems. In the first system, the Piano part has a piano (p) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand. The Violin part has a melodic line with a crescendo. The second system continues the development of these themes. The third system shows a 'cresc.' (crescendo) in the Piano part and a long, flowing melodic phrase in the Violin part.

Ex. 8:8. Adolf Fredrik Lindblad, VIOLINSONAT I G-DUR (tr. 1842), början av första satsen. Sonaten är ett moget och kraftfullt klassiskt-romantiskt verk i fyra omsorgsfullt genomarbetade satser. Redan de första takterna visar spänningen och den melodiska schvungen. Första satsen innehåller längre fram flera »recitativ» för violinen.

kvartett i G-dur. Randel besökte nämligen Härnösand sommaren 1856, och inom Härnösands musiksällskap uppstod då idén att ge ut kvartetten genom bidrag från sällskapet. Detta skedde 1850, och som följd därav uppstod Musikaliska konstföreningen, som från 1860 publicerar större svenska musikverk i noter (se s. 196). Av dessa har redan nämnts

Allegro con fuoco

The musical score is for a piano trio in F minor. It consists of three staves: Violin (Vln), Viola (Vlc), and Piano. The tempo is marked 'Allegro con fuoco'. The piano part has a strong left-hand accompaniment with chords and a right-hand melody. The violin and viola parts have a more melodic role. The score includes dynamic markings like 'ff' (fortissimo) and 'p' (piano), and a 'ritard.' (ritardando) marking. The key signature is one flat (F minor).

Ex. 8:9. Jacob Edvard Gille, *PIANOTRIO I FISS-MOLL* (1863), början av första satsen. Verket anknyter till den senare wienklassicismen, främst kanske Schubert, men har ändå en personlig ton. Tre av de fyra satserna har snabba tempi, inte minst första satsen med sitt »eldiga allegro». Efter ett kraftfullt anslag, ett slags motto för satsen, följer ett långt melodiskt avsnitt.

van Booms *Pianosonat* (1861) och Gilles *Pianotrio* (1863), och av kamarmusikverk kan tilläggas Baucks *Stråkkvartett i G-dur* (1863) och Oscar Hyléns *Stråkkvartett i D-dur* (1870). Medan Randels och Baucks kvartetter är konservativa Haydn-kopior, visar Hylén, en av Berwalds få kompositionselever, en modernare och livfullare stil i de fyra tämligen korta satserna.

Ex. 8:10 a-c. Hermann Berens, *Stråkkvartett* (e-moll/dur) op. 78. Denna fyrsatsiga kvartett har ett huvudmotiv, som presenteras redan i introductionen (a, vln I). Det spelar sedan en relativt liten roll i första satsen, där det uppträder på några ställen (b, vln II). Det antyds också i scherzo-satsen, men återkommer som viktigaste motiv i finalen, bl.a. i ett fuga-avsnitt (c).

a) **Moderato**

b) **Allegro**

c) **Finale. Allegro con moto**

ORKESTERVERKEN

Som förut nämnts var Du Puy, Eggert och Crusell de gedignast kompositionskunniga inom instrumentalmusiken under 1810-talet. Du Puy hade redan på 1790-talet komponerat tre konserter för sitt eget instrument, violinen. Han skrev också flera konserter för andra instrument, men det är osäkert när de tillkom. I varje fall spelades i Stockholm år 1811 både en klarinettkonsert E-dur och en fagottkonsert c-moll, där Du Puy visar en för tiden fullt modern stil, närmast kanske jämförbar med Webers instrumentalverk. Han skrev också en rad smärre verk för orkester, bl.a. polonäser, varav en för soloviolin och janitscharbesättning. Däremot komponerade han ingen symfoni.

Eggert ägnade sig däremot åt symfonin, och av honom finns fyra bevarade, varav en (c-moll) trycktes i Leipzig. Under hans livstid framfördes de vid flera tillfällen i Stockholm. Tre symfonier är fyrsatsiga, medan en fjärde (också c-moll) är mera experimentell och innehåller en sorgmarsch och en final med två fugor. Stilen är frisk, kraftfull och personlig med förebilder närmast hos den sene Haydn. Eggert behandlar sonatformen med mästarskap, och verken är väl värda en renässans.

Crusells verk (se s. 310) upptar tre klarinettkonserter. Förmodligen är f-mollkonserten den sist tillkomna, även om den inte har det högsta opusnumret. Crusell följer också här i stort sett det rådande mönstret för solokonserter, givet av bl.a. Kreutzer och Rode, men han gör det med ett speciellt mästarskap och med en något mörkare färgning av klarinettstämman, utom i slutdelarna av final-rondot, som övergår till eldig briljans och dur. Det verk som spelades oftast under Crusells livstid är hans tresatsiga *Concertante* för orkester och tre soloinstrument, nämligen klarinett, horn och fagott. Vid första framförandet (1808) spelades de av tre hovkapellister, Crusell själv, hornisten Johann Michael Hirschfeld och fagottisten Johan Conrad Preumayr. Första satsen är osedvanligt lång för att ge solisterna plats att visa sin virtuositet, och inte minst hornistens insatser väcker förvåning med tanke på den tidens naturhorn.

Allegro ma non tanto

Clar. [B]

Fag.

Cor. [Ess]

Ork.

Str. *p*

The musical score is written for a full orchestra and woodwinds. It consists of six systems of staves. The first system includes staves for Clarinet B, Bassoon, and Cor Anglais, all of which enter with a forte (*sf*) dynamic. The second system includes staves for the Orchestra and Strings, with the strings playing a piano (*p*) accompaniment. The third system shows the woodwinds and strings continuing their parts, with the strings playing a piano (*p*) accompaniment. The fourth system shows the woodwinds and strings continuing their parts, with the strings playing a piano (*p*) accompaniment. The fifth system shows the woodwinds and strings continuing their parts, with the strings playing a piano (*p*) accompaniment. The sixth system shows the woodwinds and strings continuing their parts, with the strings playing a piano (*p*) accompaniment.

Flera medlemmar av Hovkapellet ägnade sig åt komposition, inte minst bland violinisterna. Här kan nämnas August Berwald (Hovkapellet 1815–60), som hade studerat för Spohr, Johann Adolf Ferdinand Beer (1822–34), Johan Jakob Nagel (1830–65), Andreas Randel (1828–64), som studerat violinspel för Baillot och komposition för Cherubini i Paris, samt Eduard d'Aubert (1841–73, efter nio år i Göteborg). Alla dessa var flitiga kammarmusikspelare, mest privat men också offentligt (se s. 113 f.). De komponerade också, både kortare och längre verk och av både lättare och mera seriös prägel.

De intressantaste tonsättningarna bland de nämnda violinisterna torde dock vara Nagel och Randel. Nagel uppges ha varit elev till Paganini och komponerade bland andra virtuosa verk också *Grandes variations à la Paganini* och under sin Amerikaresa 1841 en violinkonsert A-dur. Men liksom Paganini var han också gitarrist och publicerade i Stockholm några samlingar »lätta tonstycken» för 1–2 gitarrer.

Randel var mångsidigare än Nagel. Han arrangerade eller komponerade musiken till en rad skådespel, han tonsatte sånger och kammarmusik. Och för sitt eget instrument skrev han fyra violinkonserter. De tidigare rör sig tämligen troget i de virtuosa spår som skapades av den franska violinskolan med verk av bl.a. Viotti och Randels lärare Baillot. I den fjärde, som består av en enda större sats i D-dur, har han dock nått fram till en mera symfonisk gestaltning, även om givetvis violinen fortfarande dominerar. Randels populäraste verk tycks ha varit hans *Fantasi öfver svenska folkvisor* för violin och orkester (även i en version för violin och piano). Den tillkom omkring 1844 vid en tid av förnyat intresse för svenska folkmelodier. Stockholms Figaro skrev vid ett reprisframförande 2 mars 1845 att musiken »äfvén nu tycktes mäktigt elektrisera publiken».

Konsertanta variationer över svenska folkmelodier var i och för sig inte något nytt. När violoncellisten Bernhard Romberg och pianisten Ferdinand Ries hamnade i Stockholm 1813, drivna från S:t Petersburg genom Napoleons ryska fälttåg, uppträdde de med nykomponerade sådana verk. Romberg spelade variationer över »svenska nationalmelodier» och Ries *Airs nationaux suédois avec variations* enligt titeln på det svenska trycket. Detta var för solopiano, men verket kom också ut som ett verk för piano och orkester på ett tyskt förlag (op. 52). Men redan 1804 hade Crusell uppfört den första versionen av det som senare publicerades som *Introduction et air suédois varié* för klarinett och orkester. Den valda melodin för dessa variationer var den populära dryckesvisan »Goda gosse, glaset töm» (Åhlström–Franzén; tr. 1795 i *Skaldestycken satte i musik*). Crusell har dock varierat en känd sällskapsvisa, medan Ries – med vems hjälp? – valde tre folkmelodier: en vaggvisemelodi, använd redan av Bellman (»Lilla Carl, sov sött»), en

Ex. 8:11 (till vänster) Bernhard Crusell, *Concertante* op. 3 (B-dur), början av tredje satsen (finalen). Satsens form är ovanlig, såtillvida som »normala» konsertanta partier omger en mellandel i långsammare tempo. Denna mellandel är utformad som ett tema, hämtat från brudkören i Cherubini's *Vattendragaren* (Stockholmspremiär 1803), med en variation vardera för de tre soloinstrumenten. I exemplet visas hur instrumenten kommer i tät växling eller samtidigt.

Ex. 8:12 a-d. Andreas Randel, *Fantasi öfver svenska folkvisor* (ca 1844) för violin och piano (eller orkester), de fyra folkmelodimotiven. Efter en introduktion följer de fyra folkmelodierna i tur och ordning, var och en åtföljd av en eller två variationer, där violinisten får visa sin virtuositet. Den första melodin är den s.k. Dalvisan («Om sommaren sköna»), den andra en polskemelodi, kallad Näckens polska, vartill A. A. Afzelius satte orden »Djupt i havet...», den tredje är Värmlandsvisan, som också återkommer i slutdelen, den fjärde åter en polska.

a) **Andante**

b) **Tempo di polacca**

c) **Andante moderato**
con molto espressione

d) **Tempo di polacca**

»skånsk bonddans» och den s.k. Kvarndansen. Johan Fredrik Berwald, som följde Ries på resan från S:t Petersburg, presenterade under 1813 ett liknande variationsverk kallat *Svenska folkvisor* för violin och orkester (numera förkommet). Både Ries och Berwald hade tänkt fortsätta sina virtuoskarriärer i England, men Berwald nåddes i Göteborg av en kallelse till Stockholm och Hovkapellet, där han blev violinist och senare kapellmästare.

Under de följande årtiondena komponerades åtskilliga variationer och parafraaser över folkmelodier, exempelvis den svenske harpisten Edvard Prattés *Introduktion och variationer över Näckens polska* (ca 1815). Detta visar i och för sig ett intresse hos kompositörer och publik för folkmelodier, men deras musikaliska behandling visar också ett övervägande intresse för de enkla melodiernas bearbetning och förvandling från råmaterial till polerad virtuositet. Det nya med Randels *Fantasi* är den större plats folkmelodierna får, den större respekten för melodiernas egenvärde, det minskade utrymmet för de virtuosa eskapaderna. Verket tillkom också vid en tid då Stockholmspubliken fick ett nytt intresse för folkmelodierna genom Dybecks aftonunderhållningar med nordisk folkmusik (1844) och J. N. Ahlströms *Hemlandstoner* för liten orkester (1845). I båda fallen presenterades folkmelodier i flerstämmig sättnig, men utan virtuosa figurationer eller liknande. Med *Värmlänningarna* (1846), där melodierna arrangerades av Randel, fick folkmelodierna en definitiv hemorts rätt på teatern och i konsertsalongen. Ett annat tecken på detta är Ahlströms och P. C. Bomans *Valda svenska folksånger, folkdansar och folklekar* (1845), som väl i första hand var tänkt

b) **Molto vivace**

Ex. 8:13 a–c. Jacopo Foroni, Uvertyr för stor orkester (*Tre ouvertures*, nr 3; ca 1850). Inledningen citerar en populär visa med musik av Hurka (den svenska textversionen, »Skeppsfarten», av Valerius). Huvuddelen är en originell bearbetning av en polska – samma som den andra polskan i Randels *Fantasi*. Det börjar med ett fragment av polskan till en virvlande violinfigur (a), avbryts av ett annat folkvisemotiv (b), varefter början av polskan citeras, fast i fyrtakt (c). Genom polskans uppdelning i mindre delar och genom deras symfoniska bearbetning blir denna uvertyr den troligen tidigaste svenska symfoniska satsen med folkmelodiska motiv.

för användning i hemmen, och som därigenom skiljer sig från andra mera vetenskapliga samlingar (som Geijer & Afzelius).

Folkmusiken fick ingen större betydelse för orkesterskapandet i övrigt, bortsett från enstaka uvertyrer till sådana teaterpjäser där bönder spelade en viktig roll eller där man anknöt till någon medeltida ballad. Exempelvis anknyter Ahlström i uvertyren till *Urdur* (1851) till »Näckens polska» – pjäsen handlar om Näckens dotter – medan August Söderman i sina fåtaliga uvertyrer en gång anknyter till en balladmelodi (*Marsk Stigs döttrar*, 1866) och en annan gång nyskapar i folkmusikalisk anda, i »folkton» (*Några timmar på Kronoborgs slott*, 1858, nyanvänd i *Orleanska jungfrun*, 1867).

Bland de svenska tonsättarna vågade sig de flesta aldrig på den anspråksfulla genren symfoni, utan gjorde bara försök i form av en fristående uvertyr eller enstaka symfonisats. Hit hör Brendler och van Boom, hit hör Passy och Randel, som huvudsakligen ägnade sig åt sina instrument, och många fler. Jacopo Foroni skrev tre mycket professionella konsertuvertyrer under sin hovkapellmästartid på 1850-talet (tr. i partitur i Italien). Den tredje är av speciellt intresse i detta sammanhang, eftersom den tillägnades Otto Lindblad och bygger på svenska folkmelodier, och enligt en notis i partituret skrevs för ett »divertissement national».

I samband med den utomhusmusik som under 1830–40-talen började bli vanlig i Stockholm och andra städer (se bl.a. s. 123 f.) skapades den nya genren tonmålningen för orkester, där även svenska tonsättare prövade sin förmåga. Trädgårdsföreningen i Stockholm, som sköttes

Ex. 8:14 a–b. Jan van Boom, *Introduktion och Concert Allegro* op. 75 (uppf. 1868), huvudtema och stegringsparti. van Boom var under några år på 1840-talet elev till Franz Berwald. Det märks i det säkra symfoniska handlaget i denna ganska långa sats, som eventuellt var tänkt som första satsen i en symfoni. Efter de introducerande takterna kommer det enkla huvudtemat (t. 38–41), som i fortsättningen bearbetas på ett sätt som kan erinra om Brahms i sin envetenhet. Det andra exemplet, till höger (t. 818–836) visar ett stegringsparti som utgår från motiv hämtade från huvudtemat – även i den snabba stråkfiguren.

a) **Allegro**

Vln I

pp con anima

Vlc

p

av konditor W. Davidson, var här den ambitiösaste efterföljaren av de parisiska »concerts à la Musard». Vid mitten av 1840-talet spelade regementsmusiken *Slaget vid Brunkeberg 1471* (C. F. Sandberg och Franz Weller), *Simulacren* [stridsövningen] *vid Gripsholm* (anon.) och *Pompejis sista dag* (J. M. Rosén). Den sistnämnda, den berömdaste av alla och komponerad i anslutning till Bulwers kända roman (1834), förstärktes vid framförandet med fyrverkeri alluderande på Vesuvius' utbrott. Stycket hade instrumenterats av hovkapellisten Carl Ludvig Heinrich Winckler, flöjtist och ledare av Västgöta regementsmusik. Rosén gjorde på sitt sätt också inlägg i den aktuella debatten med tonmålningar som *Det vilande representationsförslaget* eller *Die Schreckens-tage von Paris*, den senare skriven om Pariskommunen 1871 under Roséns vistelse i Hamburg. Även symfonikern Franz Berwald bidrog till genren genom stycken som *En lantlig bröllopsfest*, *Karl XII:s seger vid Narva* och *Gustaf Adolph den stores seger och död vid Lützen*, som uppfördes vid välbesökta konserter i Storkyrkan i Stockholm och Domkyrkan i Göteborg 1845–46.

Dessa verk kunde kanske kallas »symfoniska dikter», om inte denna benämning traditionellt hade tillämpats på verk av den typ som Liszt skapade på 1850-talet, alltså väl genomarbetade symfoniska satser med sofistikerat motiviskt och tematiskt arbete. Men de nämnda verken är för löst sammanfogade och för potpurriartade för att inrymmas under den lisztiska benämningen. Svenska verk av den symfoniska diktens typ kommer först senare, med verk av Fritz Arlberg (*I skogen*, 1877) och med Andreas Hallén. Däremot inspirerades Liszt-anhängaren Bedrich Smetana under sina år i Göteborg (1856–61) till flera symfoniska dikter med nordiska motiv. Två av dem, *Frithiof* och *Vikingafärden* (Plavbè vikingu) lämnades oavslutade, men *Hakon Jarl* fullbordades 1861 och tillägnades befolkningen i Göteborg som tack för de svenska åren. Verket skildrar hur den hedniske Hakon Jarl i Norge besegras av den kristne Olaf. Smetana citerar inga folkmelodier, och den avslutande koralen är hans egen uppfinning.

Liksom Berwald lockades också Gille att pröva sina krafter på programmusikens område. Hösten 1846 framförde han vid en konsert tonmålningen *Minne af Gustaf Adolf vid Lützen* för kör och orkester samt den musikaliska naturmålningen *Höst-jagten* för soli, kör, orkester och

b) **Allegro**

Fl., Clar., Ob.,
Tromb. I

ff

Fag., Cor. I, Tromb. II,
Vla, Vlc

ff

Str.

ff

Bassi

Fl., Clar., Ob.,
Tromb. I,
Vln I

Fag., Cor. I, Tromb. II,
Cor. II, Vla, Vlc

Bassi

Fl. I, Ob. II, Vln I, VI a

Träblås

Bassi, fag.

Fl., Ob. II, Clar. II, Tromb. I

Str.

+ Tromb. III

hornmusik, varvid Gille betecknades »en af våra mest hoppgivande yngre tonkonstnärer» (Stockholms Figaro 184 nr 42). 1850 följde en regelrätt symfoni i fyra satser, *Midsommarfesten*, ett slags »pastoralsymfoni» med diverse dansanta och idylliska avsnitt. Gille har en lättflytande, något operamässig melodik, som också återkommer i ytterligare några symfonier. Den gedignaste förefaller vara *Symfoni i c-moll* (trolli-

gen 1860-talet), där han har tillgodogjort sig en hel del av Beethovens symfoniska teknik.

De viktigaste symfonikerna under denna period är A. F. Lindblad, Berwald och Norman, som alla ägnas särskilda kapitel (se s. 329-362). Deras symfonier bygger på den grund som lades av Beethoven, Mendelssohn och – för Normans vidkommande – Schumann, men de är ändå sinsemellan mycket olika. Lindblads båda symfonier (uppf. 1832 resp. 1855) karakteriseras av bredd och lugn trots de gedigna symfoniska bearbetningarna och tematiska kontraster. Berwalds fyra symfonier (1842-45) präglas snarare av spänning och häftighet och ett slags stålblank romantik, som skiljer sig starkt från Lindblads mjukare romantiska färger. Norman slutligen har i sina tre symfonier (1859, 1870, 1881) ett djup, en komplexitet och en intensitet som är mycket personlig och som placerar honom någonstans mellan Schumann och Brahms.

Vid sidan av dessa symfonier gjordes spridda försök av andra tonsättare, av vilka tre hade studerat vid konservatoriet i Leipzig: J. A. Josephson, G. E. Winroth och Albert Rubenson. Josephsons *Symfoni i Ess-dur* (1846-47) är ett schvungfullt verk med en förvånansvärt säker uppbyggnad. Winroth lyckades sämre med sin *Symfoni i g-moll* (ca 1850), som på flera ställen nästan plagierar ett par kända symfonier av Mozart och Beethoven. Rubenson slutligen komponerade det modernaste verket i denna samling med sin *Symfoni i C-dur* (1847-51). Den är frisk och dynamisk, och det är förvånande att han inte skrev ytterligare några symfonier under det halvsekel han hade kvar att leva. Istället komponerade han två *Symfoniska intermezzi* (1860 resp. 1871), som båda är tresatsiga och innehåller flera teman i folkton.

När det gäller verk för soloinstrument och orkester tycks situationen ha varit mindre gynnsam för de svenska tonsättarna. Några större verk av Du Puy, Crusell, Randel och Nagel är redan nämnda, men de flesta verken som kom till stånd i denna genre var smärre stycken, variationer, fantasier, elegier, etyder m.m. Utländska virtuoser spelade givetvis bara den kontinentala repertoaren, och de svenska artisterna uppträdde med samma repertoar eller – om det skulle vara svenskt – i egna verk. Så var förhållandet med de nämnda artisterna/kompositörerna. Men Franz Berwald, som komponerade flera solokonsert, blev inte spelad, eftersom han inte själv uppträdde. J. N. Ahlström framträdde på 1830-talet i en egen pianokonsert, där Weber varit förebilden. Violinisten Adolf Fredrik Lindroth komponerade och spelade en likaså tresatsig violinkonsert, närmast påminnande om Mendelssohn eller Spohr, fast betydligt blekare. En annan violinist, Anders Pettersson, skall ha komponerat ett par violinkonsert (dock ej bevarade). Av alla dessa verk – och flera torde finnas i gömmorna – är det Crusells och Berwalds som spelats också på senare tid.