

MUSIKEN I SVERIGE

Band III. Den nationella identiteten 1810-1920

Del 2. MUSIKPRODUKTIONEN 1810-1870

Kapitel 9. Fyra tonsättarporträtt
Adolf Fredrik Lindblad (*Martin Tegen*)
Franz Berwald (*Hans Eppstein*)
Ludvig Norman (*Tomas Löndahl*)
August Söderman (*Axel Helmer*)

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



9. FYRA TONSÄTTARPORTRÄTT

ADOLF FREDRIK LINDBLAD (1801–78)

Adolf Fredrik Lindblad är framför allt känd som en av landets främsta sångkompositörer. Än i dag framförs då och då hans melodiosa *En sommardag* eller den pittoreska *Skjuts-gossen*. Ändå kom A. F. Lindblad ganska sent fram till sångepoken i sitt liv. Hans första egna sångsamling trycktes 1836, då han var 35 år gammal. Men den placerade honom omedelbart i första ledet bland tidens svenska sångtonsättare. Och detta berodde inte enbart på rent musikaliska förtjänster, utan också på Lindblads förmåga att skapa en genuint svensk art av visa och sång med stark anknytning till den litterära kretsen kring Geijer. Förhistorien går mer än tio år tillbaka i tiden.

En avgörande vändpunkt i Lindblads liv kom sommaren 1822, då han vistades på Bleckenstad söder om Mjölby. Där bodde prostinnan Kernell, en kusin till Lindblads fostermor nummer två – han var ett »oäkta barn». Lindblad, då 21 år gammal, undervisade de bägge döttrarna i pianospel, och med tiden blev den yngre av dem, Sophie, hans hustru. Från Uppsala anlände flickornas bror, Per Ulrik Kernell, som kunde berätta om kretsen av »den nya skolans» författare kring Per Daniel Amadeus Atterbom och Erik Gustaf Geijer. Själv var Per Ulrik en utmärkt Bellmansångare, som ibland arrangerade teatermässiga framföranden av epistlar och sånger.

Mest avgörande blev Atterbom, som besökte Bleckenstad några veckor denna sommar i samband med sitt besök i födelse-trakterna. Lindblad och Atterbom fann varandra i litteraturens, musikens och den unga romantikens tecken. Atterbom var nybliven docent i historia i Uppsala och hade undervisat kronprins Oscar i tyska och litteratur. Han höll just på med första delen av sitt stora verk *Lycksalighetens ö*. Lindblad hade däremot gått en krokig bana, utbildats till handelsman utan framgång, läst Goethe och Jean-Paul oordnat och fragmentariskt, ganska sent kommit in i musiken som flöjt- och pianospelare, fast i stort sett som autodidakt. I de självbiografiska anteckningar, som han gjorde på gamla dar, skriver han:

»På detta Bleckenstad slog min själ först upp *sina* ögon och gjorde det i en så exklusiv och ensidig riktning, som ungdomen, okunnigheten, entusiasmen för mina nya idealer föranledde.»

Resultaten av vistelsen lät inte vänta på sig. P. U. Kernell reste i augusti 1822 till kontinenten, där han stiftade många litterära bekantskaper, men dog i tuberkulos i Erlangen 1824. Malla Silfverstolpe, som i Uppsala framför allt understött den unge Kernell, flyttade nu sin välgörenhet till Lindblad, som i april 1823 för första gången syntes i Mallas litterär-musikaliska salong och i juni blev student vid Uppsala universitet och omedelbart började musikstudier för director musices Hæffner. Men Lindblad fördjupade också bekantskapen med Atterbom och Geijer, som båda fångades av Lindblads entusiastiska natur. Följande år (1824) sammanfördes alla tre i ett sånghäfte, som omfattade fem sånger av Geijer, åtta av Lindblad och dessutom ett pianostycke av Geijer. Sex sånger hade texter av Atterbom (dessutom tre av Goethe). Karakteristisk för generationsväxlingen är skillnaden mellan Geijers och Lindblads versioner av *Svanvits sång* (se s. 257).

I juni 1825 påbörjade Malla Silfverstolpe, Geijer, Lindblad och Atterbom en resa mot kontinenten, som i synnerhet för Lindblad blev en mycket stimulerande bildningsresa. Atterbom besökte Danmark, Geijer återvände från Tyskland till sina Uppsalaplikter i september, men Lindblad stannade hela vintern i Berlin och studerade musik för den gamle Zelter vid Singakademie och piano för Ludwig Berger. Han blev snart nära vän till den unge Felix Mendelssohn och bodde rentav ett par månader hemma hos dennes familj. Han lärde också känna J. B. Logiers pianopedagogiska metoder, som bl.a. innebar studier i harmonilära och ett visst mått av gruppundervisning.

Troligen redan före hemkomsten färdigställde Lindblad sin första egna publikation, *Der Nordensaal* (tr. Berlin 1826; tillägnad Mendelssohn). Den innehåller tolv folkvisor försedda med omsorgsfullt utarbetade ackompanjemang, ett par av dem i olika versioner. Samlingen vittnar om de gedigna satstekniska studierna för Zelter. Intressant är den avslutande »Nattväktarsång» som troligen återger en svensk tradition.

1827 etablerar sig Lindblad i Stockholm genom att starta sin musikskola, som han sedan ledde till 1861. Åren 1828-33 var han också musiklärare vid Nya Elementarskolan, samtidigt som C. J. L. Almqvist var lärare och rektor där. Mellan Lindblad och Almqvist uppstod en mycket nära vänskap, grundad på bådars romantiska litterära och musikaliska intressen. Åren omkring 1830 presenterade Almqvist en rad av sina sånger, *Songes* och musikstycken i Malla Silfverstolpes salong i Uppsala, och även Lindblad fascinerades av dessa sammansmältningar av ord och ton i personlig och ändå folklig utformning.

Men Lindblads egna ambitioner som tonsättare låg under dessa år (1827–35) mera åt det instrumentala hållet. Han anknöt till den rika symfoniska och kammarmusikaliska odling han lärt känna under året i Berlin. Redan 1827 blev han en av deltagarna i det s.k. Djurgårdsbolaget, en kammarmusikalisk grupp kring grosshandlaren Johan Mazer i Stockholm. Speciellt blev han god vän med tullinspektören och violinisten Jonas Falkenholm, som tillägnades en stråkkvintett (1829). Troligen komponerade Lindblad också några stråkkvartetter vid denna tid. *Symfoni i C-dur* uppfördes i Stockholm den 28 februari 1832, varpå vännen Geijer tog till orda i tidskriften *Heimdall*:

»Vi åtminstone känna ingen mer hänförande betraktelse än *våren* i ett mänskligt sinne, och särdeles den blomstrande vår, som sväller i en ung konstnärs själ: det är framtiden i sin skönaste gestalt, verkligheten i all hoppets glans, rikare, emedan den ännu är obestämd, men vanskelig, som all framtid och allt hopp; och det är ej utan rörelse, som vi tillägga detta sista, då vi påminna oss, huru rikt det Svenska sinnet i allmänhet är på *anlag*, men – ack! – åtminstone i konstens rymder – huru sparsamt på *mognad*.»

[Recitativiskt, men med uthållet föredrag]

Klo - ckan är Ti - e sla - gen! Guds

herr li-ga milda och mäg tiga Hand Be-va-re vår

stad för eld och brand! Klo-ckan är Ti - e sla - gen.

Ex. 9:1. A. F. Lindblad, »Nattväktarsång», ur *Der Nordensaal* (1826). Av de 12 sångerna i samlingen hämtades åtta från Geijer & Afzelius' *Folkvisor* (1814–18). Nattväktarsången tycks Lindblad emellertid ha bidragit med själv, och han återger den kanske sådan han hört den i sin barndomsstad Skänninge. Melodin bör sjungas i fri rytm, utom i de båda mittentakterna. I originalet står både svensk och tysk text och föredragsbeteckningen är på tyska (»Recitativisch doch mit gehaltenem Vortrage»), eftersom samlingen gavs ut i Berlin. Pianoackompanjemanget är givetvis Lindblads eget tillägg till melodin.

I dessa rader låg både beröm och kritik. Geijer menade att Lindblad hade nått mognaden, men ännu inte fulländningen. Lindblad tycks själv ha tvekat om kvaliteten i sina verk, men han lät trycka symfonin, som också uppfördes i Leipzig under Mendelssohn. Det kompositoriska idealet var Mozart och Beethoven, men hans personliga stil påminde mer om Cherubini och Haydn i de instrumentala verken, vilket J. A. Josephson senare påpekade i en nekrolog. Beethovens envisa motivarbete och starka höjdpunkter låg mindre bra till för Lindblads natur. Hans styrka låg i stället i de lyriska momenten och den spirituella fortspinningen. Men Lindblad utvecklade och skärpte efter hand sin kompositionsteknik, och hans mästarpöv kom med *Violinsonat i G-dur* (tr. Schott i Mainz 1842). Även den är tillägnad Falkenholm, och här närmar sig Lindblad på ett överraskande sätt en beethovenskt sonatstil. Här behärskar han helt de stora linjerna och den formella planeringen av de fyra satserna (se ex. 8:8 s. 318). Vid ungefär samma tid publicerades också en pianotrio och en andra *Violinsonat i D-dur*, tillägnad Geijer, Lindblads andra vän och trätobroder.

Lindblads hem blev efter hand en samlingspunkt för svenska kulturpersonligheter och för ett livligt musicerande. Karakteristiskt för hans breda intressen är att han mindre sökte sig till musiker- och tonsättarkolleger än till författare. Kronprinsen, hans tonsättarelev, tycks också ha lett honom in på banan som operatonsättare. Efter Brendlers död 1831 avslutade Oscar det ofullbordade sångspelet *Ryno* under Lindblads överinseende (se s. 289). Vid tiden för dess premiär 1834 hade Lindblad börjat tonsätta ett eget sångspel till text av Mélesville, översatt av N. J. Cervin-Stéenhoff. Det treaktiga stycket fick titeln *Fronddörerna* (med undertiteln »En dag under partistriderna i Paris 1649»). Den behandlar på ett tämligen konventionellt, om än teatereffektivt sätt, en upprorshändelse, kryddad med en kärleksintrig. Sångspelet hade premiär i Stockholm den 11 maj 1835 och fick en måttlig framgång. Verket gjorde något större effekt i februari 1836, när det hade utökats med några baletter av Selinder och försetts med några nya musiknummer. Dessutom utfördes en av rollerna nu av den 16-åriga Jenny Lind, som enligt Lindblad hade föga sångröst men ett desto livligare spel i rollen.

Fronddörerna blev Lindblads enda opera. Han gjorde dock vissa trevande försök att hitta ett nytt och mera nationellt ämne för en ny opera. 1835 skrev Almqvist en libretto för Lindblad, *Den blåa fanan*, som innehöll »lekfullt graciösa inslag i stil med Shakespeares romantiska lustspel» (H. Olsson 1956, s. 136). Och några år senare, ca 1839, inleddes samarbete med Fredrika Bremer om en opera med den småländska upprorskvinnan *Blenda* som huvudperson. Men det projektet slutfördes aldrig (se s. 291).

Den första egna sångsamlingen publicerade Lindblad så sent som 1836. Därmed framträdde han på det område som framför allt skulle göra honom känd. Sångerna komponerades i ett slags ädel tävlan med Geijer, som utgav nio sånghäften 1834-45. Geijer skrev både ord och musik i sina sånger, som därigenom ofta fick en mycket personlig ton (se s. 256). Detta sätt att komponera, som ju redan Almqvist visat,

Adagio **Più mosso**

Sång *p*

Jag ha-de en vän, Men han flyd - de från mig och kom

Piano *p*

al - drig igen.

p con espressione

Ex. 9:2. A. F. Lindblad, »Saknad» ur *Nya sånger* (1838). Inledningen är ett par recitativa takter, som för övrigt återkommer ett par gånger. I stark kontrast till dessa lugna takter kommer den expressiva melodifrasen om vännen som flytt. Frasen upprepas något varierad i pianot, och detta är karakteristiskt för hur Lindblad ofta låter sångare och piano samverka och dialogisera.

tilltalade i hög grad Lindblad. I hans nio sångsamlingar åren 1836 till 1847 – Geijers dödsår – är de flesta texterna av Lindblad själv. Det markanta undantaget är samlingen *Svenska visor af Atterbom* (1838), som Lindblad publicerade för att visa sin lojalitet mot Atterbom vid en tidpunkt då en brytning hotade mellan Geijer och Atterbom.

Lindblads kompositoriska register i sångerna är brett. Pianostämman är ofta intressant utformad, säkerligen delvis som ett resultat av det intensiva sysslandet med instrumentalmusik under den föregående epoken. Man finner en mängd former från den enkla strofiska visan till den genomkomponerade dramatiska sången. Lindblad har en ganska tidstypisk förkärlek för enkla strofiska former och skriver gärna visor med en, två eller tre strofer. Ibland varierar ackompanjemanget i de olika stroforna, ibland byggs formen ut med mellandelar och varierade reprisar. Men redan i de tidigare samlingarna möter också större former, som balladen »Bröllops-färden» (1838), en fullvärdig svensk pendang till Schuberts *Erlikönig* och med ett liknande tragiskt slut. I samma samling (*Nya sånger*) möter man också andra karakteristiska sångtyper: den naturlyriska, folkloristiskt färgade »På berget» med två varierade strofer, och den ljusa, fast lätt melankoliska »I dalen» med två olika strofer och ständiga växlingar mellan sång- och pianofraser. Lind-

blads dragning mot melankoli och dysterhet kommer fram i »Saknad» – som säkerligen bygger på personliga upplevelser, kanske brytningen med Almqvist vid denna tid.

Lindblad har en förkärlek för stämningsbilder, som inte sällan går över från en yttre till en inre stämning. Ett typiskt exempel är den ofta sjungna manskvartetten *En sommarafton* (»Över skogen, över sjön») (1836), som börjar med en naturbetraktelse och slutar med en existentiell fråga: »Ack är all fröjd, som människor känna, blott en salig smärta?» Men Lindblad visar ibland också situationsbilder ur livet. Några sånger behandlar de undanskjutna i samhället: *Sotargossen* (1836), *Gubben vid vägen* (1838), den kända *Skjutsgossen på hemvägen* (1838) eller *En dagakarls visa* (1844). Närbesläktade är olika situationsbilder som *Slåttervisa* (1844) eller den stort utförda, muntra bilden av en brevskrivande flicka i *Hon skriver* (1845). Senare (1856) skrev Lindblad några halvt ironiska sånger i denna genre till texter av uppsalavännen Thekla Knös, ett slags dramatik i det smått vardagliga, som *Stryknings-visa* och *Den flitiga handen*, båda brett utförda.

En stark stimulans fick Geijers och framför allt Lindblads sångkomponerande genom Jenny Lind, då aktris och sångerska vid Kungl. teatern. Hon deltog omkring 1838 i musicerandet i gravören J. G. Ruckmans hem. Där bildades »treklängen» av Maria Ruckman, Vilhelmina Josephson och Jenny Lind. Till den fogades »septiman» i form av Vilhelminas bror Jacob Axel och »grundbasen» Anders Sidner. Alla skulle komma att spela en viktig roll i det svenska musiklivet, de båda förstnämnda som pianister, Jenny Lind som sångerska, J. A. Josephson som tonsättare och director musices i Uppsala och Sidner som en av grundarna av Härnösands musiksällskap (1842) och senare initiativtagare till Musikaliska konstföreningen.

Jenny Lind förblev hela sitt liv nära vän med J. A. Josephson, kallad »broder» i hennes brev. En ännu djupare gemenskap utvecklades med Lindblad, hos vilken hon bodde från december 1839 till våren 1843 (med avbrott för ett studieår i Paris), sedan hennes förhållande till modern hade blivit så spänt att hon flydde från hemmet. Till en början var det fråga om ett nästan faderligt-moderligt förhållande från Adolf Fredriks och Sophies sida, och Jenny Lind skrev många av sina brev från Paris till Sophie. För Jenny Linds musikaliska och kulturella utveckling betydde åren hos Lindblads ofantligt mycket. Hennes musikaliska horisonter vidgades, hennes förståelse för den litterära och innehållsliga sidan av vokalmusiken fördjupades, och hon blev den ideala interpreten av Geijers och Lindblads sånger. Men våren 1843 blev förhållandet »ett stormigt drama» (Fredrika Bremer), som slutade med att Jenny Lind flyttade till en egen bostad och helt slutade umgås med familjen Lindblad. Man kan ana vilken betydelse dessa två oroliga, ibland »vulkaniska» temperament hade för varandra av ett brev från Jenny Lind till Josephson (1844), där hon betecknar Lindblad som »denna passionerade människa som jag är till själens minsta rot förknippad med» (cit. efter Elmblad 1920, s. 76-79).

Lindblads förhållande till Jenny Lind avspeglas också i hans sånger. Redan Geijer anade snillegnistans dubbla natur i sången *Mod och försäkelse* («Ack vet, den skall ditt liv föröda! Men vet, den är av himmelsk art!»), som tillägnades Jenny Lind julaftonen 1839. Även Lindblad antyder den dubbla naturen i hennes begåvning i *Jenny Linds farväl, sjunget på dess afskeds concert i Stockholm d. 21 juni 1841*, en mycket lugn och ljus sång utom i det oroliga mittpartiet:

Ut på det hav där stormarne dåna,
vindarne ömsom smeka och håna,
fridslunder få
vid stränderna stå.

Efter brytningen 1843 gav flera sånger uttryck åt den genomgångna krisen. Lindblads bristande självförtroende vänds på något vis till en djupare självinsikt och till konstnärlig styrka. I en av de starkaste av dessa sånger, *Illusion* (1845), klagar han över sin trötta inspiration i ett nervöst allegro:

Än du dig mot ljusets höjder svingar,
okänd vind ditt slappa segel fyllt;
tror att solen dina trötta vingar
med sin purpur åter har förgyllt.
»Solens purpur!»
Ack nej, den var dig aldrig bevågen.
O! du bedrar dig. Tårar det är,
försvunna dagars begråtna minnen;
av deras skimmer dina vingar glänsa blott.

Och ännu i *Nio smärre sånger* (1851) blandas folktonsidiyller som »I höet» med en upprörd »Bedragen väntan»:

Din stämma ej jag hör.
Ack nej! Dig hinner ej min sång.

Resignation och bristande livsmod dominerar samlingen *Sånger* (1844), t.ex. i de tre korta sångerna »Föresats», »Hjärtats vaggsång» och »Mitt liv» – den sista till Runebergs text («Strid på brädden av en grav»). Folklig mollton och mörka betraktelser om dödens närhet återfinns i de flerstrofiga visorna till texter av Atterbom («Som mörka bäcken rinner») och Frese («Vår betraktelser under sjukdom»). Själva krisen fick sitt våldsammaste uttryck i »Den skeppsbrutne», en dramatisk sång om seglarens död i vågorna, vilket på slutet ges en symbolisk tolkning.

Bland samlingens 19 sånger finns också ljusare, som »Till Sophie», jaktvisan »Fåfång varning» och »1 maj 1844». Den senare sången är den enda med någon som helst politisk anstrykning. Lindblad undvek anars alla patriotiska yttringar, men här hyllar han den nytillträdde Oscar I. Orsakerna är kanske flera. Dels hade Oscar redan 1828 bett Lind-

Ex. 9:3 a-b. A. F. Lindblad, »Den skeppsbrutne», de två recitativiska partierna, t. 1-8 och 52-62 (till höger), ur *Sånger* (»häfte 6»; 1844).

Sången består av två delar, en dramatisk, skildrande seglat-sen och skeppsbrottet, och en mediterande, där skeppsbrottet jämförs med »de hjärtan som älskat». Båda delarna inleds med recitativ i f-moll (fast huvudtonarten är F-dur). Det första skisserar den yttre situationen, det andra avslutar den dramatiska delen och skildrar det tragiska slutet. Recitativmelodin är densamma i båda, men ackompanjemanget enkelt i det första, upprört och harmoniskt annorlunda i det andra.

Recit.

Hans ko - ja stod vidsjön, Hans jul - le låg vid strand. Han
vil - le bort till ön, Sitt se - gel fast han band.

blad att få lektioner i harmonilära och sedan gett honom i uppdrag att undervisa prinsarna och även ordna musikaftnarna vid hovet. Dels möttes Oscars trontillträde av en ovanligt stor optimism, eftersom han tycktes vilja inleda en ny epok av reformer och skandinavism. Det finns ett intressant vittnesbörd om att Lindblad var livligt intresserad av tidens politiska frågor. Vi vet det i och för sig redan genom uppgifterna om de diskussioner han förde med Almquist och Geijer. Men 1844 gav Lindblad också ut en anonym skrift: »Politisk dilettantism eller ännu ett representations-förslag ej att lägga 'på bordet' men 'på hjertat'.» Han går där längre än många andra, bl.a. Geijer, i krav på ståndsriksdagens avskaffande och på lika rösträtt.

Sammanlagt skrev Lindblad 215 sånger enligt den samlade upplagan på Hirschs förlag (1879-80), men därtill kommer ytterligare några, t.ex. häftet med *Två- och trestämmiga sånger* (1847), mest till egna texter. Där återfinns bl.a. den långa och muntra »Gnabb och försoning», som har karaktären av en sångspelsduett. I de senare samlingarna är Lindblad inte längre textförfattare, och man spårar en viss resignation och mindre av personlig färg i tonsättningarna, även om den tekniska nivån alltid är hög. De valda textförfattarna är oftast nordiska: Runeberg (*Fänrik Ståls sägner*, 17 sånger, 1856), Sehlstedt (*Nio sånger*, 1868), Böttiger och Topelius och andra i *Aftonstunder i hemmet* (25 sånger, 1871-72). Därtill kommer 25 *Sånger och visor* tryckta något år efter Lindblads död, och där återfinns nio intressanta sånger till texter av

Och vid han bättre såg, Var fjär - den bytt till haf. Som blodså röd, dess

våg Nu båd - da-de hans graf.

Heine. De närmar sig Schumann i expressivitet och kvalitet och torde ha komponerats ett par årtionden tidigare – några publicerades för övrigt redan under Lindblads livstid (1876 i tidningen Teater och musik).

Lindblad fortsatte med instrumentalmusiken under 1850-talet och även sedan han 1864 flyttat till Löfvingsborg utanför Linköping, där hans dotter, den skickliga pianisten Lotten von Feilitzen, bodde. Hennes make, militären och belletristen Urban von Feilitzen, står för texten till en av Lindblads mest sjungna sånger, den melodiösa, varierat strofiska *Nattviolen* (1866). Lindblads *Symfoni nr 2 i D-dur* uppfördes första gången 1855, men de kammarmusikaliska verken spelades mest i hem och slutna sällskap. Till dessa hör en stråkkvintett, som delvis är

Ex. 9:4 (nedan). A. F. Lindblad, »Till Sophie», ur *Sånger* («häfte 6», 1844). Sången uttrycker tacksamhet mot hustrun, som med sitt lugn och sin klokhet räddade äktenskapet från skeppsbrott. Redan i inledningsorden karakteriserar Lindblad sin hustru Sophie som den lugna personligheten. Musiken skildrar lugnet och fastheten genom den diatoniska melodin, andantetempot och de jämna notvärdena. Man kan också lägga märke till de liggande bastonerna, som också framhäver stabiliteten i den karaktär som skildras.

Andante

Som floden sak-ta i sin dal E - mel-lan tuf-vor sim - mar,

Piano
sempre *pe legato*

Ex. 9:5. A. F. Lindblad, »1 maj 1844», ur *Sånger* (»häfte 6», 1844). Sången skrevs med anledning av trontillträdet 1844 av Lindblads elev och kunglige vän Oscar, som till sitt valspråk tog orden »Rätt och sanning». Både texten och musiken – med sin anstrykning av folkton – är utformad som en »folksång» (eller kungssång som det senare hette). Lindblad föreskriver nyansen *piano* för frasernas slutord (»kärna» och »gärna»), kanske för att undvika en alltför bombastisk musik.

Maestoso

I Rätt och Sanning har Han lagt Sitt ung - a väldes kär-na, Och

Rätt och Sanning är den magt, Hans folk ock ly - der ger-na.

en ny version av den äldre kvintetten, stråkkvartetter (som inte går att datera) samt en rad ensatsiga pianostycken, tryckta som *Smärre kompositioner* under 1870-80-talen. Här mattas den kompositoriska intensitet som fanns under 1840-talet. Musiken blir eklektisk, om än alltid gedigen, och stilen kan placeras någonstans mellan Mendelssohn och Brahms.

Det var genom sångerna som Lindblad gjorde sin viktigaste insats. En jämförelse med Geijer är oundviklig, eftersom båda komponerade med samma mål: att skapa en syntes mellan ord och ton, att ge uttryck för personliga tankar och känslor, att förena folkton med personlig ton. Båda lyckades i hög grad, och bådas sånger nådde en för tiden mycket bred spridning. J. A. Josephson skriver i sin nekrolog 1879:

»Tecknaren af dessa rader kan ej förgäta de stunder, då han tillsammans med en varm och konsterefaren musikvän [Anders Sidner] på studentkammaren spelade och sjöng, ja hundrade gånger på nytt spelade och sjöng dessa nya visor, som tillsammans med de under dessa år utkommande nya geijerska sångerna med ens förändrade hela riktningen af den svenska romanskompositionen.»

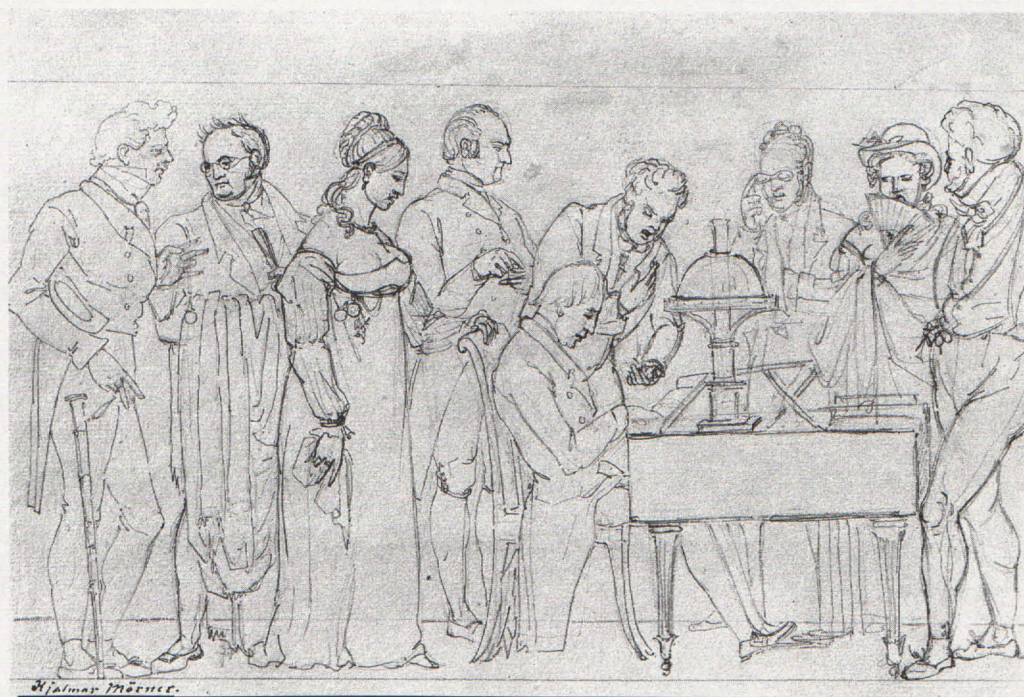
Men det finns också skillnader. Geijer var en mycket stabilare natur än Lindblad och hängav sig aldrig åt det missmod som präglar en del av den senares sånger. Geijer var också mindre erfaren musiktekniskt, nå-

got som han var väl medveten om. Han lät inte sällan Lindblad se sina kompositioner och tillät honom att göra korrigeringar. Geijer har kanske mer av folkton, men Lindblad har det bredare registret. Lindblad har fler sånger som passar för konsertsalen, men för andra gäller vad han själv skrev i uppsatsen »E. G. Geijer såsom tonsättare»:

»Geijers sånger [...] umbära således lika mycket folkvisans romantik som Bellmans poetiska jovialitet och Åhlström-Valerii prosaiska treflighet. De passa ej i skogen, ej vid bålen, ej vid bordet, till och med ej i salongen eller konsertsalen. De älska ett mera förtroligt umgänge, en innerligare bekantskap, då de ej allenast skänka nöje, men äfven uppbyggelse.» (Lindblad 1875, s. LXX.)

Den Geijer-Lindbladiska impulsen att författa både ord och musik blev något karakteristiskt för det som brukar kallas Uppsalaskolan i musiken. Josephson och Wennerberg, som båda hörde till denna krets under 1840-talet, fortsatte på samma bana, men med nästa generation – Norman och Hallström, båda elever till Lindblad, och Söderman m.fl. – bröts denna specifika tradition. Man skrev alltmer för salongen och konsertsalen.

III. *Musikstund*, teckning av Hjalmar Möörner, troligen från 1820-talet. (Nationalmuseum.)



Allegro fuocosso

Clar.

Vln II

Vln I

pp

Bassi

Ob.

Fl.

cresc.

cresc.

Ex. 9:6. F. Berwald, SINFONIE SINGULIÈRE (1845), sats I, t. 1-12.

*Med ett enda, rytmiskt klart profilerat motiv
inleds här symfonin på ett mycket effektivt sätt.*



FRANZ BERWALD (1796–1868)

Franz Berwald härstammade på fädernet från en nordtysk släkt, av vars medlemmar många verkade som musiker. Hans far Christian Friedrich Georg, som var född i det då danska Holstein och hade invandrat till Sverige, var violinist i Hovkapellet och dessutom verksam som pedagog. Modern Brita Agneta var enligt nyare rön trots sitt skenbart tyska släktnamn Brunau av svensk härkomst; hon var dotter till en stockholmsk bryggare.

Sonens musikaliska talang visade sig tidigt. Han spelade violin offentligt sedan nioårsåldern, satt som sextonåring i Hovkapellet, utgav också under några år en musikalisk »journal» och framträdde vid omkring tjugo år som tonsättare. Tidigt utvecklade han ett individuellt tonspråk, som dock väckte föga anklang i Stockholm. Oaktat han hade fått en del verk offentligt framförda, däribland två konserter, en septett, delar av den senare förkomna operan *Gustaf Wasa* och en likaledes nästan helt förkommen *Symfoni i A-dur*, sökte han sig därför till utlandet och levde i Berlin åren 1829–41, en kort tid även i Wien.

I Berlin skrev Berwald ett flertal operor men lyckades inte få dem uppförda. För att förbättra sin skrala ekonomi började han arbeta som sjukgymnast, från 1835 med eget institut och med – enligt expertisen utmärkta – gymnastiska apparater av egen konstruktion. 1841 gifte han sig med sin assistent Mathilde Scherer. Sedan han i Wien preliminärt avslutat operan *Estrella de Soria* och påbörjat en symfoni i g-moll (*Sérieuse*) samt framgångsrikt uppfört några symfoniska karaktärsstycken, återvände han 1842 till Sverige. Här kulminerade hans skapande i fyra stora symfonier, av vilka dock endast den nyssnämnda kom att uppföras och detta utan framgång. På Kungl. teatern uppfördes Berwalds sångspel *Jag går i kloster* några gånger; ett annat, *Modehandlerskan*, lades ner efter en enda föreställning 1845. Han återvände 1846 till Wien, gav konserter med egna verk, som fick erkännande – bl.a. blev han av Mozarteum i Salzburg utnämnd till hedersledamot – men tvingades av ekonomiska skäl efter tre år att för andra gången resa hem.

Ill. (vänster sida)
Franz Berwald, ungdoms-porträtt målat av Per Lindberg (Nationalmuseum).

Här hemma skrev han nu – väl främst med tanke på den stockholmska vänkretsen – en rad kammarmusikverk men var tvungen att söka sin utkomst utanför musiken. Åren 1850-58 ledde han ett norrländskt glasbruk (Sandö) och ett sågverk, därefter en kortare tid ett glasbruk nära Stockholm. Efter hand växte dock insikten i hans konstnärliga storhet. År 1862 uppfördes hans *Estrella de Soria* fem gånger på Stockholmsoperan. Hans sista stora verk blev operan *Drottningen av Golconda* (fullb. 1865), som antogs för uppförande, vilket dock aldrig blev av under hans livstid (se s. 292). Först 1864 invaldes Berwald i Musikaliska akademien, och under sina sista år arbetade han på dess uppdrag på en koralbok, undervisade vid dess konservatorium i komposition och började skriva en kompositionslära. Han dog 1868 efter en kortvarig sjukdom.

Franz Berwald var intelligent, idérik, energisk och fylld av en sund självtillit, som ibland kunde gränsa till självgodhet. I brev till närstående underströk han ofta vikten av personlig integritet, gudsfruktan och höga konstnärliga ideal. Hans rakryggade och orädda uppträdande på såväl det mänskliga som det konstnärliga planet gjorde honom obekvämt för sin omgivning, där det inte saknades kritiska omdömen. Berwalds mentala rörlighet och mångsidighet visade sig inte enbart i en förmåga att finna sig tillrätta även i helt musikfrämmande uppgifter; de kom också till uttryck i hans talrika inlägg i den offentliga debatten, fr.a. artiklar i dagspressen, där han givetvis ofta tog upp musikaliska eller musikorganisationsfrågor men även befattade sig med sociala, tekniska och pedagogiska problem m.m. Det pedagogiska tycks ha varit ett viktigt element i hans förhållande till omvärlden, och denna drivkraft var så stark att han ansåg sig kapabel att undervisa inte enbart i violinspel och i komposition, utan därutöver även i sång och piano. Han gav inte bara den blivande konsertpianisten Hilda Thegerström utan även den snart internationellt ryktbara sångerskan Christina Nilsson en grundläggande utbildning. Utgår man från Berwalds kompositioner så blir det tydligt att han saknade ett genuint förhållande till pianot och i viss mån även till sången, men förmodligen uppvägdes detta åtminstone delvis genom bredden i hans musikaliska kunskaper och hans allmänna intelligens.

Att förmedla en rättvisande föreställning om tonsättarpersonligheten Berwald är inte lätt. Själv var han ganska förtegen då det gällde mera personliga moment i sitt musikskapande såsom bakgrund, förebilder, inre och yttre drivkrafter, »innehållet» m.m. Han förfogade redan tidigt – bl.a. i *Kvartett i g-moll* (1818) – över en solid kompositionsteknik, men det är obekant hur och var han har förvärvat den. Han studerade för hovkapellmästaren Du Puy, men huruvida lektionerna utöver violinspel även gällde komposition är inte klarlagt. Förmodligen har Berwald förvärvat det mesta av sina kompositoriska kunskaper ge-

a) [Allegro con energia]

b)

c)

nom praktiskt umgänge med den gängse opera- och konsertrepertoaren, och här var Hovkapellet, där han med vissa avbrott spelade violin och altfiol i ett drygt decennium, en idealisk observationsplats.

Det må verka som ett trivialt konstaterande att Berwald även som tonsättare slets mellan å ena sidan realitetens nödvändigheter och å andra sina inre visioner, men ett sådant konstaterande är nödvändigt för att belysa det stora karaktärs- och delvis även kvalitetsmässiga avståndet mellan de olika grupperna i hans musikaliska oeuvre. I tillfälleskompositioner såsom kantater och andra körverk och solosånger av hyllningskaraktär eller exempelvis i det för Jenny Lind skrivna sångspelet *Ein ländliches Verlobungsfest in Schweden* (uppf. Wien 1847) ger han efter för en populärare smak i riktning mot det effektbetonade eller sentimentala, och här anas hans verkliga förmåga endast undantagsvis.

Symfonierna utgör motpolen till denna del av hans musikskapande. Här följer Berwald – fränsett influenser från Mendelssohn och i synnerhet Spohr (härtill Hedwall 1983) – den beethovenska förebilden. Detta sker dock inte så mycket i det rent kompositionella som i per-

Ex. 9:7 a–c. F. Berwald, *Sinfonie sérieuse* (1842), tre avsnitt ur första satsen (t. 2–6, 51–55, 93–98). Exempelen visar Berwalds karakteristiska sätt att bygga sina symfoniska satser med hjälp av pregnanta teman som spelas ut mot varandra i olika delar av klangrummet.

Fl., Ob
[Allegro]
Vln I
Clar.
Vln II
Str.
p marcato
poco cresc.

[Allegro risoluto]
p

Ex. 9:8. F. Berwald, *Sinfonie capricieuse* (1842), sats I, t. 50–55. Här kombineras tre klart utmejslade motiv till en dynamisk helhet.

Ex. 9:9. F. Berwald, *Symfoni i Ess-dur* (1845), första satsen, t. 90–96 – ett berwaldskt »sångtema» i en allegrosats, även det fyllt av kontrapunktisk energi.

spektivet på symfonins idé: ett kompromisslöst högtsyftande och i varje ögonblick engagerande verk, vars klangmedel och uttrycksspråk är entydigt tillskurna med tanke på konsertsalen med dess koncentrerat lyssnande publik.

Beträffande symfoniernas »innehåll» är Berwald dock långt mera restriktiv än förebilden; det programmusikaliska ligger helt fjärran för honom, och hans symfonier kan knappast ens betecknas som bärare av bestämda idéer. De är inte heller så skarpt individuellt präglade som Beethovens; att Berwald har givit dem var sitt namn betyder här föga. Han hade gjort så redan i en rad ensatsiga orkesterstycken, »tonmålningar», från 1840-talets början, till sitt väsen fristående symfonisatser eller konsertuvertyrer. De hade försetts med delvis ganska intetsägande namn i stil med *Ernste und heitere Grillen* eller *Wettlauf* – den påtagligt nordiskt färgade *Erinnerung an die norwegischen Alpen* utgör här ett markant undantag. Även symfonititlarna är vaga, ty vad säger egentligen »Singulière» eller »Naïve», Berwalds ursprungliga benämning på sin Ess-dursymfoni, och är verkligen någon av symfonierna speciellt »kapriciös» eller »seriös»? (I det senare fallet syftar namnet möjligen på att symfonin går i moll.)

Till sin yttre uppläggning följer symfonierna merendels den gängse fyrsatstypen, dock tillämpar Berwald här – liksom i sin kammarmusik – flerstädes den enligt honom »i tiden liggande» idén att ge satscykeln ökad sammanhållning genom attacca-anslutning (dvs. utan uppehåll) mellan vissa satser, citat av långsamma satsen i finalen (*Sérieuse, Singulière*) eller inbäddning av scherzot i den långsamma satsen (*Singulière*).

[Adagio]

Ex. 9:10. F. Berwald, *Sinfonie singulière* (1845), sats 2, t. 36–44. Ett antal sekvenser bildar här ett lyriskt tema, mot vars pianissimo korta forte-attacker avtecknar sig.

Det sistnämnda var en av hans formstrukturella favoritidéer, som han hade förverkligat redan i sin septett. De enskilda satserna följer i princip de wienklassiska formmönstren, dock vanligen med betydande avvikelser från standardschemat.

Klangbilden i symfonierna är i allmänhet mycket klar, inte enbart p.g.a. Berwalds förtrogenhet med orkesterapparaten utan i kanske ännu högre grad beroende på hans satstekniska mästerskap. Han har en naturlig fallenhet för en flerstämmig sats av hög plasticitet i mer eller mindre strikt polyfoni. Denna satsteknik förefaller vara genuint förbunden med föreställningen om det orkestrala klangrummet och utgör därmed ett bärande element i det specifikt symfoniska i hans orkesterverk.

Den melodiska uppfinningen i sig själv är så pregnant att det tematiska grundmaterialet trots en ofta något monoton rytmik tål en mångfaldig bearbetning; särskilt markant framträder detta i scherzosatserna med deras myller av motivsplitter. Berwald älskar korthuggna, stundom ganska tvära vändningar och är relativt sparsam med utpräglad lyriska temabildningar; där sådana uppträder sker det i gengäld oftast med mycket stark verkan. Ett lysande exempel finns i Ess-dursymfonins första sats (ex. 9:9).

Ett annat exempel finner vi i *Singulière*s långsamma sats (ex. 9:10), som liksom det föregående belyser tonsättarens förkärlek för temabildningar på basis av sekvenser och dessutom visar hans fria polyfoni i högsta fulländning och dramatisk tillspetsning. Här visar sig också Berwalds förmåga att med polyfonins hjälp skapa klanglig spänning,

Ill. (höger sida)
 Berwalds verk för scenen (efter Die Dokumente seines Lebens, 1979, s. 125). Sammanställningen ger en antydning om det enorma omfånget av allt det han här planerat, skisserat, förkastat resp. övertagit från ett verk till ett annat eller på annat sätt slutfört; det rör sig om sammanlagt fjorton titlar! Ungdomligt oförväget börjar han 1827 skriva en *Gustaf Wasa* som om Naumanns nationalopera ej existerade; verket blev dock aldrig färdigt och gick sedan upp i *Leonida*, som å sin sida utgjorde material till ett tredje operaverk, *Der Verräter* (kedjan av övertaganden är därmed dock ej till ända...).

vilket starkt bidrar till det egendomligt dova, liksom hotfullt avvaktande, som vidlåder denna episod (i likhet med långsamma satsens begynnelse i *Sérieuse*) – en motpol till den aggressivitet och de krafturladdningar som spelar så stor roll i allegrosatserna. Också Singulièreens berömda inledning (ex. 9:6) uppvisar detta hemlighetsfullt avvaktande på grundval av en spänningsladdad harmonik, utan vilken det i diatonisk sekvensrörelse stigande temat skulle verka skäligen trivialt.

Exemplifieringen kan kanske förmedla ett visst intryck av intensiteten och konturklarheten i Berwalds symfoniska tonspråk. Även om de först långt efter tonsättarens död började få en tillbörlig position i det praktiska musiklivet, intar dessa symfonier en remarkabel plats i den efterbeethovenska absolut-musikaliska symfonitraditionen (Schubert, Mendelssohn, Brahms etc.).

Berwalds kammarmusik uppmärksammades före symfonierna. Redan decennierna efter Berwalds död spelades kvartetterna då och då i Stockholms salonger. Men till offentligheten kom de fr.a. genom Aulinska kvartettens och Stenhammars konserter omkring sekelskiftet:

»Hur Berwalds musik kommer in i det svenska musiklivet – nästan som hade det varit en ny, en ännu aktiv tonsättare, *en samtida* – det hör till de mest fångslande dragen i Berwaldreceptionens historia.» (Wallner I, s. 459.)

Kammarmusiken härstammar i huvudsak från två tydligt skilda skeden. En mindre grupp – stråkkvartetten i g-moll, kvartetten för piano och blåsare samt septetten i dess första version – är ungdomsverk från tiden före 1820, medan större delen – två stråkkvartetter, fyra pianotrior, två pianokvintetter och två duor för piano och stråkinstrument – tillkom sedan Berwald definitivt återkommit till Sverige 1849.

Den förstnämnda gruppen förmedlar bilden av en stilmässigt ännu inte helt självständig men i sitt hantverk redan förfaren, ytterst infallsrik och medvetet originell tonsättare (denna medvetenhet framgår bl.a. av en från tidningsreplik, med vilken Berwald 1821 bemötte en oförstående recensent). Den charmfulla septetten är besättningsmässigt, om än inte i sin formuppläggnings, i Beethovens efterföljd. Det är emellertid inte klarlagt i vilken utsträckning den 1818 uppförda septetten lever kvar i den 1828 ffg. spelade och då – förmodligen något summariskt – som »ny» betecknade *Septett i B-dur*. Något av en liknande serenadmässig behagfullhet finns också i hans *Pianokvartett* (1819). Den är ovanlig redan genom den udda, av tonsättaren skickligt utnyttjade besättningen med klarinett, horn och fagott, samma som i Crusells *Concertante* (1816). Trots Beethoven- och Weberanklanger och en viss sorglöshet i den formella uppbyggnaden är det ett mycket intagande, stundom romantiskt färgat musikstycke. I den något yviga stråkkvartetten finns Haydnreminiscenser och longörer men även många origi-

Titel	Entstehungsort und -zeit	Umfang	Erhaltenes Quellenmaterial	Übernahme von Material zwischen verschiedenen Werken
<i>Gustaf Wasa</i>	Stockholm 1827–28	Akt I och delar av Akt II	Christjernas Marsch, gedruckter Klavierauszug	
<i>Cecilia</i>	Berlin 1829	Unvollendet	—	
<i>Leonida</i>	Berlin 1829–30	Vollendet (vielleicht nicht fertig instrumentiert), Ouvertüre und 22 Nummern, Dez. 1829. Komplettie- rung (?) 1830	3 Nummern, Klavierauszug im Ms., davon 2 in gering vonein- ander abweichenden Ausführun- gen	
<i>Donna Isabella</i>	Berlin 1830–7	Im Entwurf vollendet? (Evtl. be- endet spätestens im Nov. 1831.)	2 Nummern im Entwurf ohne Text	
<i>Trubaduren</i>	Berlin 1830	Text von Berwald abgelehnt	Texthefte	
<i>Der Verräter</i>	Berlin ?–1834	Vollendet. Vermutlich eine Bear- beitung <i>Leonidas</i>	2 Nummern, eigenhändiges Partiturfragment	
Schwed. Übersetzung: <i>Leonida eller Kärlek och förräderi</i>	(Aufführung in Stockholm 1837 vorbereitet)	2 Akte, bestehend aus Ouvertüre und 21 Nummern	Texthefte und komplette Gesangstimmen-Rollenhefte	
<i>Estrella de Soria 1. Version</i>	Berlin ? Wien 1841	3 Akte mit 21 Nummern	Unvollständige eigenhändige Partitur	
<i>Jag går i kloster</i>	Stockholm 1842	2 Akte, bestehend aus Ouvertüre und 14 Nummern	Eigenhändige Partitur u. a.	
<i>Modehandlerskan</i>	Elfvik (Stockholm) 1843	3 Akte, bestehend aus Ouvertüre und 28 Nummern	Unvollständige eigenhändige Partitur, vollständiges Stimmen- material u. a.	
<i>Un mariage sous Frédéric le Grand</i>	1846	Vermutlich nicht begonnen	—	
<i>Pierre le Grand à Sardam</i>	1846	Vermutlich nicht begonnen	Textheft	
<i>Ein ländliches Verlobungsfest in Schweden</i>	1. Version Wien 1846–47	1 Akt, bestehend aus Ouvertüre und 12 Nummern	Gedruckter Klavierauszug	
2. Version	Wien 1847	1 Akt, bestehend aus Ouvertüre und 11 Nummern	Eigenhändiger Klavierauszug u. a. (Ouvertüre fehlt)	
<i>Estrella de Soria 2. Version</i>	Stockholm ?–1862	3 Akte, bestehend aus Ouvertüre und 22 Nummern	Teilw. eigenhändige Partitur u. a.	
<i>Slottet Lochleven</i>	Stockholm 1863–64	Vermutlich im Entwurf vollendet, 5 Akte mit 44 Nummern	Textheft, unvollständiger Entwurf	
<i>Drottningen av Golconda</i>	Stockholm 1864–65	3 Akte, bestehend aus Ouvertüre und 34 Nummern	Eigenhändige Partitur u. a.	

nella och fångslände detaljer och ett förvånansvärt säkert umgänge med kvartettmediet.

Trots dylika kvaliteter är emellertid avståndet stort mellan denna kvartett och de båda senare, som Berwald avslutade strax efter sin återkomst 1849. Den flödande idérikedomen finns kvar, men kvartettsatsen är tät, ofta utpräglad kontrapunktisk och musikens grundkaraktär betonad »seriös» (vilket inte utesluter inslag av kapriciös munterhet). Tonsättaren förefaller här ha sökt anslutning till den kompromisslösa exklusivitet som kännetecknar Beethovens senare kvartettkompositioner. Medan *Kvartett i a-moll* (1849) har traditionell fyrsatsig uppläggning, driver Berwald i *Kvartett i Ess-dur* (s.ä.) formens koncentration och komprimering till sin spets: sin i flera verk förverkligade idé att bygga in scherzot i den långsamma satsen utvidgar han här genom att låta hela detta block å sin sida inramas av allegrosatsen. Frånsett en kort inledningsdel är satsföljden således I II III II I, allt spelat utan uppehåll. Berwald offerar här alltså den eljest brukliga prestoartade finalatsen till förmån för slutenheten i verkets helhetsstruktur.

Ex. 9:11-12. F. Berwald, Andantino ur *Ein ländliches Verlobungsfest in Schweden* (1846-47) samt Alines aria »Fast jag nu grymt från dig är skild» ur första akten av *Drottningen av Golconda* (1864-65).

[Andantino]

Es tö - ne sanft nach al - ter Wei - se durch uns' - re nordisch
kla - re Luft! Sie sel - ber lauscht dem mü - den Grei - se

Allegro molto

Fast jag nu grymt från dig
är skild mig föl - jer dock
din bild, din kä - ra bild

För dessa båda stråkkvartetter, som ställer om möjligt ännu högre krav på mottagaren än symfonierna, tycks Berwald inte ha räknat med ett större publikt intresse, då han varken offentligt uppfört eller publicerat dem, medan han själv låtit trycka nästan hela sin kammarmusikproduktion med piano från dessa år. Rent kvantitativt står här pianotriorna i förgrunden: fyra avslutade verk, föregångna av ytterligare ett, som hade tillkommit redan 1845 men förmodligen inte var avsett för offentligheten. Det är tydligt att Berwald här söker vinna salongernas mera anspråkslösa musikkonsumenter utan att överge grunddragen i sin personliga stil inklusive dess »obekväma» moment såsom tvära modulationer och intensiv kontrapunktik; här finns en viss betoning av såväl klanglig pompa som av sentimentala eller skälmska krusiduller, allt vid sidan av partier på hög konstnärlig nivå. Pianots behandling är – såsom alltid hos Berwald – föga idiomatisk och ej sällan på gränsen till ospelbarhet, vilket starkt kontrasterar mot hans säkra känsla för stråkinstrumentens specifika egenskaper. I detta avseende står de båda kvintetterna triorna nära, dock möjligen med en högre konstnärlig ambitionsnivå, vilket i synnerhet gäller *Pianokvintett i c-moll* (1853), som också har en okonventionell formbyggnad.

Den tredje tyngdpunkten i Berwalds musikskapande – åtminstone kvantitativt – utgörs av hans verk för scenen. Det förefaller egendom-

Un poco meno Allegro



Ex. 9:13. F. Berwald,
Pianotrio i d-moll
(1851), finalsatsens
polsketema.

[Allegro risoluto]



Ex. 9:14. F. Berwald,
Symfoni i Ess-dur
(1845), första satsen, t.
395-403.



ligt att Berwald så hårdnackat har kämpat på ett område, som han visserligen alltsedan sitt inträde i Hovkapellet var förtrogen med och kanske betraktade som mera lämpat för spektakulära framgångar än musik för hem och konsertsal men för vilket han innerst saknade alla förutsättningar. Hans konstnärliga anlag tycks ha varit uteslutande musikaliska och här åter med speciell inriktning på det »absoluta», icke-litterära och ej programbundna. Det är därför föga förvånande att han redan i val av ämnen och texter hade en olycklig hand, och att han ibland har försökt sig på att själv skriva libretto gör saken knappast bättre. Regissören Ludvig Josephson, som på Berwalds begäran hade hjälpt honom med librettot till *Drottningen av Golconda*, talar om »den omöjliga text som Berwald sjelf hade lagat till, och som icke i de allra flesta fall var användbar» (Die Dokumente..., s. 587). Till detta kommer att han omedvetet oftast skapade »absolut» musik också då han skrev operaarior, vilket gör textdeklamation och texttolkning i många fall osmidig och livlös. Detta utesluter givetvis inte att hans verk för musikteatern rymmer en hel del utmärkt musik, om än ofta påverkad av samtidens italienska och franska operastil. Men som helhet har hans operor inte kunnat hävda sig på scenen, än mindre bli repertoarverk.

Av alla ansatser blev det fem fullbordade verk, varav tre »operetter», dvs. sångspel, och två genomkomponerade stora operor, av Berwald betitlade som »romantiska». Att sångspelen *Jag går i kloster* och *Modehandlerskan* ej annat än tillfälligtvis har återupptagits i vår tid är redan med tanke på de banala librettoerna föga förvånande. *Estrella de Soria* har efter Berwalds död uppförts endast ett fåtal gånger; *Drottningen av Golconda* fick sin urpremiär först 1968, precis hundra år efter tonsättarens död, men förtjänar att åtminstone då och då uppföras i framtiden. I *Estrella de Soria* hade Berwald begagnat ett fritt uppfunnet libretto på tyska av österrikaren Otto Prechtler, som innehållsligt, i den dramatiska uppläggningsen och den språkliga utformningen står på en synnerligen låg nivå. För *Drottningen av Golconda* utgick han från ett beprövat, redan av flera tonsättare använt ämne, i och för sig lika fantastiskt och exotiskt (vilket knappast avspeglar sig i Berwalds musik) som det i *Estrella* men inte lika virrigt upplagt. Det verkar också som om Berwald har dragit nytta av sina erfarenheter med det tidigare verket och försökt undvika ett alltför vidlyftigt och komplicerat skrivsätt.

Till bilden av tonsättaren Berwald hör också en rad vokala tillfällesverk som mera sällan visar hans konstnärliga resning. I verk av denna art förekommer givetvis stundom markerat nationella tonfall bl.a. med användning av folkmelodier. Men eljest finns hos Berwald endast sällan specifikt »nordiska» tongångar; där han använder dem kan det dock ske med en urkrafts elementära verkan som i det stilerade polsktemat i *Pianotrio i d-moll* (1851) (ex. 9:13).

På liknande sätt förhåller det sig med inslagen av utpräglat stämningssmässig art, som i typiskt romantisk musik utgör en grundläggande ingrediens men som hos Berwald är sällsynta. I förekommande fall, bl.a. som elegiskt förtonande satsslut, är de dock mycket intensiva. Ett fint exempel i Ess-dursymfonins första sats är den ombildning av det citerade (ex. 9:9) lyriska sidotemat med vilken Berwald låter hela satsen mjukt klinga ut (ex. 9:14).

Det drag av stram restriktivitet som (i motsats till hos flertalet av hans samtida) normalt så starkt utmärker honom gör en karaktärsässig beskrivning av hans tonspråk vanskelig, om man inte vill se just denna restriktivitet som uttryck för hans personlighet. Det finns vissa stilistiska förbindelsestrådar mellan honom och några yngre tonsättare i hans omgivning – Oscar Byström, Norman o.a. – men skolbildande i egentlig bemärkelse har Berwald knappast blivit, vilket till en del må bero på den föga publikfriande hållningen i hans musik men torde ha sin främsta orsak i den omständigheten att hans centrala verk så länge har förblivit okända för den musikaliska allmänheten. I svensk musikhistoria är Berwald något av en grandios monolit.

LUDVIG NORMAN (1831-85)

Ludvig Norman var det femte av sju syskon. Fadern, som drev en bokhandel i Stockholm, avled 1840 och lämnade familjen att leva under mycket ansträngda förhållanden. Redan i unga år visade Ludvig en osedvanligt stor musikalisk begåvning, och för att kunna utveckla sina talanger fick han tidigt hjälp från flera olika håll. En stor roll spelade familjen Josephson där sonen Ludvig blev Normans ungdomskamrat med vilken han delade ett brinnande teaterintresse. Ludvig Josephsons syster Vilhelmina, framstående pianist och pedagog, åtog sig att utan ersättning undervisa Norman och sörjde dessutom för att han fick studera musikteori för A. F. Lindblad. Norman gjorde stora framsteg i sitt pianospel och uppträdde från fjorton års ålder flera gånger som pianist. Ofta improviserade han då över teman föreslagna av personer i publiken. Han hade också börjat skriva musik och fick sina *Fyra sånger vid pianoforte, komponerade vid 11 års ålder* utgivna 1843.

Ytterligare två i Stockholm verksamma pianister kom att få betydelse för Normans utveckling: tysken Theodor Stein och holländaren Jan van Boom, elev till Hummel och Moscheles. Möjligheterna att i organiserad form erhålla musikutbildning på högsta professionella nivå var dock större utomlands, och för att underlätta vidare studier ställdes nu medel till förfogande av ett flertal gynnare, bland dem Jenny Lind. Det beslutades att Norman skulle resa till musikkonservatoriet i Leipzig, som med förstklassiga lärare och en ambitiös läroplan lockade studenter från hela Europa, inte minst från Norden. Överlycklig avreste han från Stockholm den 1 maj 1848.

I Leipzig fick den sextonårige Norman bl.a. Julius Rietz som lärare i komposition, Moritz Hauptmann i kontrapunkt och Ignaz Moscheles i pianospel. Han avslutade sina egentliga konservatoriestudier 1850 men återvände inte till Sverige förrän i februari 1852. Under dessa knappt fyra år vidgades Normans musikaliska vyer radikalt. Staden hade ett rikt musikliv där flera av samtidens bästa artister framträdde, och de berömda Gewandhauskonserterna gjorde stort intryck både vad gäller programval och uppförandenivå.

Norman fick med tiden ett gott rykte i musikerkretsar, och enligt Gunnar Wennerberg (som träffade honom i Leipzig 1851) ansågs han av många vara »den utmärktaste och förhoppningsfullaste, som på länge utgått från Konservatorium» (Sanner 1955, s. 22). Även Schumann uttalade sig uppskattande om hans arbeten, och från 1850 fick Norman flera verk utgivna hos ansedda Kistners förlag i Leipzig.

I kamp mot dilettantismen

Professionellt skolad och drillad i det musikaliska hantverkets discipliner återvände Norman till Stockholm. Han var nu väl förtrogen med såväl den äldre som den nyare repertoaren och hade utvecklats till en varm förespråkare för sin tids radikala musik. Inspirerad av upplevelserna under konservatorieåren föresatte han sig att försöka höja standarden på huvudstadens musikliv till kontinental nivå. Det skulle visa sig vara en mödosam uppgift. I maj 1852 förklarar Norman för Ludvig Josephson att Sverige inte är något »konstens land» och att han inte kan förlika sig med stockholmarnas musikaliska smak.

Som pianist var Norman högt skattad, och hans pianospel var – enligt samtida bedömare – spirituellt, smakfullt och fritt från yttre åthävor. Inte minst fängslande var hans förmåga att improvisera. I mars 1853 framfördes Schumanns a-mollkonsert för första gången i Stockholm. Norman var solist och gjorde därmed en banbrytande insats på kollisionskurs med den rådande smaken. Han skulle sedan oförtrutet fortsätta att verka för en ökad förståelse av Schumanns musik.

Som skribent uppträdde Norman med konsertrecensioner i Aftonbladet och i Ny tidning för musik. I en artikel 1853 propagerar han för en uppryckning av Stockholms musikliv: med bättre samordning av de musikaliska resurserna skulle man kunna uppföra stora verk för kör och orkester som aldrig tidigare framförts i Stockholm, t.ex. Bachs *Matteuspassionen* (som dock uppfördes först 1890, efter Normans död; se s. 122). Vidare pläderar han för abonnemangskonserter med Hovkapellet och för genomtänkta program med verk från olika epoker. Hans vision var att dessa åtgärder skulle

»inverka på den allmänna musikaliska bildningen och smaken, samt så småningom utrota den anstrykning af dilettantism som icke sällan vidlåder arrangerandet af våra offentliga musikställningar.» (Norman i Ny tidning för musik 1853:3.)

År 1859 utgav Norman, Albert Rubenson och Frans Hedberg Tidning för theater och musik, som i skarpa ordalag kritiserade bristande professionalism hos både tonsättare, musiker och kritiker. Norman skrev där en artikelserie om Berwalds kammarmusikverk vilka han ansåg »såväl till uppfinning som tekniskt mästerskap öfverträffa det i denna väg på sednare tider i utlandet producerade» (se s. 201).

Ett år tidigare, 1858, hade Norman erhållit en tjänst som lärare i komposition, instrumentering och partiturläsning vid Musikaliska akademiens konservatorium. I tjänsten ingick även arbetet att leda elevorkestern. 1860 deltog han i bildan-

det av Nya harmoniska sällskapet, som till övervägande del bestod av konservatorielever och amatörer. Provkonserten den 28 april samma år blev under hans ledning en stor framgång.

När den färgstarke hovkapellmästaren Jacopo Foroni avled i kolera 1858 sökte Kungl. teaterns ledning hans efterträdare utomlands. Man valde Ignaz Lachner från Hamburg. Denne hade dock svårigheter att helt infria de högt ställda förväntningarna och återvände till Tyskland efter endast tre år. Samtidigt började röster höjas för att få en svensk på den inflytelserika posten. Norman erbjöds platsen och tillträdde trettio år gammal 1861. Året därpå anställdes August Söderman, hans främste motkandidat, som biträdande kapellmästare.

Trots ringa erfarenhet av operaarbete lyckades Norman övertyga om sin kapacitet. Vittnesbörden är många om hans förtjänster som kapellmästare. Särskilt framhölls hans klara uppfattning, hans detaljarbete och hans trohet mot partituret. De arton år han verkade på sin post innebar en period av mycket hög och jämn standard med föreställningar som, enligt samtida källor, mycket väl tålde en jämförelse med vad som presterades på de förnämsta utländska scenerna (se s. 143 f.).

Förutom operaföreställningarna dirigerade Norman de mycket uppskattade konserterna med Hovkapellet, som våren 1878 utvecklades till reguljära s.k. symfonikonsalter. Dessa fortsatte långt efter Normans död. Även inom kammarmusikens område försökte han organisera konserter på hög nivå. Tillsammans med sin hustru Wilhelmina och några hovkapellister grundade han 1865 ett kvartettföretag. Den stora publiken uteblev dock, och i ett brev till Jacob Axel Josephson skriver Norman i februari 1866 att »man tröttnar servera ett så otacksamt samhälle som Stockholm med annan mat – än det redan ätit förut». Efter endast sex konserter upplöstes företaget (se s. 115).

Norman var också med om att bilda Musikföreningen (1880) – denna gång tillsammans med bl.a. Musikaliska akademiens sekreterare Vilhelm Svedbom. Den skulle ha till uppgift att framföra stora verk för kör och orkester och kom därigenom att överta det samma år upplösta Nya Harmoniska sällskapets roll. 1885 firade Musikföreningen 200-årsminnet av Bach och Händel med en konsert under Normans ledning. Han var vid det tillfället så sjuk att han fick hjälpas ned från podiet. Tre veckor senare avled han.

»Innehållet var så rikt och ytan så sluten»

Som barn beskrevs Norman som brådmogen, livlig och frimodig. Efter hemkomsten från Leipzig, då han med liv och lust kastade sig in i det stockholmska musiklivet, betraktades han av många som radikal och blev också en banbrytare och en idérik och kraftfull uppbyggare. Samtidigt var det svårt att komma honom riktigt nära, och till sin läggning var han egentligen inte någon kämpe på barrikaderna. I själva verket

tog han ofta illa vid sig av konflikter och reagerade inte sällan med besvikelse och uppgivenhet när han kritiserades. Frans Hedberg skriver inkännande i sin minnesskrift 1885:

»Man behöfde tid för att komma underfund med hans inåtvända natur och hans tysta och skygga väsen; och man behöfde tid för att studera honom, just därför att innehållet var så rikt och ytan så sluten [...] mycket af det sköna han alstrat hade säkert sin rot i det andliga arbete hvarmed han måste söka återställa jemvigten mellan sin inre åstundan och sina yttre förpligtelser.»

Trots sin skygghet och ofta lite buttra attityd var Norman en charmerande sällskapsmänniska. Han rörde sig inte gärna: »men från det hörn der han slog sig ned, gnistrade ofta nog ett helt raketbatteri af glada infall, när han trufdes och man icke allt för mycket låtsade om honom» (Hedberg 1885).

År 1864 gifte sig Ludvig Norman med den sju år yngre Wilhelmina Neruda, dotter till domkyrkoorganisten i Brünn (Brno). Hon var redan en framgångsrik violinist med flera vidsträckta konsertresor bakom sig. De första åren tillsammans blev lyckliga, men hösten 1868 återupptog Wilhelmina sina konsertresor på kontinenten och ett par år senare var brytningen mellan makarna oåterkallelig. Skilsmässan trädde hårt på Norman, både psykiskt och fysiskt. Han blev alltmer tungsint och drabbades dessutom av svår reumatisk värk.

Normans officiella ställning krävde insatser både som dirigent, konsertarrangör och tonsättare av kantater och marscher för olika högtidligheter, och han blev under sin livstid hyllad och gynnad som få. Denna varma uppskattning gällde dock främst hans insatser som dirigent och pianist. De egna verken hade svårt att vinna gehör och togs ofta emot med respekt snarare än med verklig entusiasm. Så levde och verkade han också under en tid då många i vårt land hyllade den enkla visan, den »konstlösa» musiken. Även från initierat håll kom kritik. Ofta citerade är Adolf Lindgrens rader i Nordisk musik-tidende (februari 1880) om Normans musik som han i många fall ansåg vara »dels för vidlyftig, dels för klyftig» (se även s. 392). Norman själv insåg tidigt vilka krav hans verk ställde på musikerna. Om sin violinsonat skriver han till förläggaren Abraham Hirsch 1850: »pianostämman är i *synnerhet* svår, och fordrar en genommusikalisk spelare.»

Med Beethoven som musikalisk referenspunkt och starkt influerad av Leipzig-romantikerna utvecklade han sin egen stil: »Att tänka sig någon i jembredd med Beethoven är det *högsta* som i musikalisk storhet kan tänkas.» (Norman 1888.) Efter hand fördjupade han sitt tonspråk, och ur de tidiga årens omedelbara uttryckssätt och relativt lättöverskådliga sats utkristalliserade sig musik av delvis annan karaktär. Den blev nu mer inåtvänd, mer konstfullt sammanvävd och därigenom också interpretationstekniskt mer svårbemästrad.

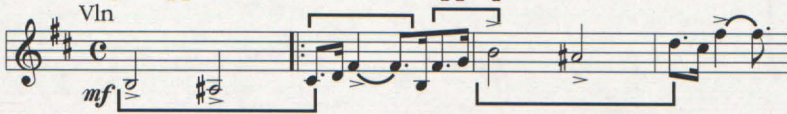
Hedbergs ord om det rika innehållet och den slutna ytan i Normans personlighet har klara beröringspunkter med hans musik. Man kan i hans produktion svårigen hitta exempel på klatschighet eller själlös bravur. Operaformens möjligheter till dramatik attraherade honom inte, och gentemot de nationella strömningarna med sina starka inslag av »nordisk» folketon förhöll han sig tämligen reserverad. I den biografiska skissen över Berwald (1881) formulerar han sig så:

»Berwald tog aldrig nationaliteten till utgångspunkt. Och ändå finnes hos honom som hos hvarje nordisk kompositör ett och annat omedvetet drag af nationalitet, och detta är det äkta, i motsats till den affekterade imitationen efter folkvisan.»

Något om verken och deras karaktär

Utmärkande drag för Norman som tonsättare är hans lineära och polyfona tänkande, hans säkra formkänsla, benägenheten att redan i expositionsdelarna börja bearbeta sina motiv och hans förkärlek för genombrutet arbete. Han komponerar företrädesvis flerskiktad musik, där den ständiga transformeringen av materialet – även i klangligt hänseende – blir en fundamental metod att utveckla satsen. Han kan med fog betecknas som »genomföringstonsättare». Melodiken är inte alltid omedelbart anslående och även i snabba tempi saknar den många gånger riktigt skarpa kanter. Den har dock en inre intensitet och en utvecklingspotential som Norman med sitt sätt att skriva utnyttjar maximalt. En karakteristisk melodisk vändning är intervallföljden *sekund-terts* (ex. 9:15–16). Harmoniken är rik på valörer men hans musik är i grunden övervägande diatonisk, och de altereringar som förekommer (dvs. kromatiska förändringar) är snarare ett resultat av stämmornas olika rörelser än ett mål i sig. Instrumentationen är känslig och variationsrik, inte minst gäller detta trä- och bleckblåsstämmorna. Rytmen kan genom överbindningar många gånger ge musiken en gungande, nästan svävande karaktär – särskilt i sammansatta taktarter. Dessa egenskaper ger sammantagna en musikalisk sats som är otvetydigt typisk för Norman men som också har vissa likheter med stildrag hos den jämgamle Johannes Brahms.

Allegro appassionato ma non troppo presto



Friskt och eldigt



Ex. 9:15–16. L. Norman, *Trio nr 2 i h-moll* (op. 38), violinstämman, t. 1–4, och Nr 5 »I våren» ur 5 sånger för blandad kör, op. 66, t. 1–4 (sopranstämman).

Många har betraktat Norman som alltför Schumanninfluerad. Detta synsätt saknar i stort sett grund i hans musik. Norman hade självklara och konsekventa uppfattningar i musikaliska frågor och var aldrig någon okritisk beundrare av Schumanns musik även om han aktivt verkade för den. Att han dessutom var medveten om vikten av att frigöra sig från sina förebilder visar ett avsnitt ur *Berwaldskissen* (1881). Där talar han om

»den utvecklingsperiod, inom hvilken man vid hvarje nytt verk ser allt flere och flere individuella drag framskynta ur förebildsfysionmien, tills slutligen *personligheten* står framför oss på egen grund och botten».

För piano komponerade Norman ett stort antal verk – även fyrhändiga. Inget av dessa kan betecknas som virtuost. Däremot visar de sig ofta vara musikaliskt och tekniskt intrikata på ett sätt som kräver ett annat slags teknik än passagespelets effektsökande löpningar och treklångsbrytningar. Bakom anspråkslösa titlar som »Karaktärsstycken», »Albumblad» och »Pianostycken» döljer sig genomarbetade och musikaliskt haltfulla satser utan egentlig motsvarighet i det dåtida Sverige.

Redan i *Två karaktärsstycken* op. 1 (1850) imponerar Normans friska anslag och behärskning av materialet. I *Fyra pianostycken* op. 9 (tr. 1856) har han utvecklat sin pianosats. Förutom det luftiga motiviska arbetet finns där både lekfullhet och raffinemang och i vissa passager t.o.m. en chopinsk touche.

Ex. 9:17. L. Norman,
Fyra pianostycken op.
9, nr 1 (t. 41-48).

[Allegro non tanto e grazioso]

Kammarmusiken låg Norman varmt om hjärtat: »musikföredrag privatim inom en krets verkligt musikintresserade blifva nu en gång för alla något *mera* än hvad den stela offentligheten bringar med sig.» (Norman 1888.) Det är därför inte förvånande att verken för olika kammarmusikaliska besättningar genom både sitt omfång och sina kvaliteter utgör en betydande del av hans produktion.

Norman skrev sex stråkkvartetter, varav fem finns bevarade. Det är med fyra av dessa han har intagit sin position i den svenska kvartettlitteraturen. Den första, *Kvartett i E-dur* op. 20 (1855), är koncis och lättillgänglig. Anslående är både den högexpressiva långsamma satsen med sina dramatiska dissonanser och den eldiga finalen i e-moll. I *Kvartett i d-moll* op. 24 (1858) är den musikaliska satsen mer utarbetad, och på ett för Norman typiskt vis får yttersatsernas motiv delvis in

karaktär av de sammansatta taktarterna. *Kvartett i C-dur* op. 42 (1871–83) är ett genomarbetat och stramt sammanhållet verk där stämmorna ändå rör sig fritt och otvunget. Komplexiteten och den höga intensiteten ger ibland kvartettsatsen en nästan orkestral karaktär som i vissa fall tenderar att spränga ramarna för klangkroppen. Detta fenomen, som säkert delvis har sitt ursprung i Beethovens sena kvartetter, återfinns i flera av Normans kammarmusikaliska satser. Ett exempel är den vitala och kraftfulla *Kvartett i a-moll* op. 65 (1884) där den långsamma satsen typiskt nog blivit mer allmänt känd genom att spelas i sättning för stråkorkester. För enbart stråkinstrument finns av Norman också en oktett i C-dur, en sextett i A-dur, en kvintett i c-moll (ex. 9:18) och en svit i kanonform för två violiner.

I sina kompositioner för stråkinstrument och piano behandlar Norman alltid stämmorna som likvärdiga parter. Anslaget i de tidiga verken (violinsonaten i d-moll, trion i D-dur, de fem tonbilderna för violin och piano och kvartetten i e-moll) är utåtriktat och självsäkert och det är påfallande med vilken friskhet och kraft han skriver. I de senare verken (de tio karaktärsstyckena för violin och piano, violoncellsonaten i D-dur, sextetten i a-moll, violasonaten i g-moll och trion i h-moll) blir bilden en annan. Där har tonspråket fördjupats och finslipats men samtidigt vänts inåt. Det har i många fall blivit svårare att tränga in i den bitvis svåråtkomliga och liksom inkapslade musiken. Ett typiskt exempel är den storslagna och konstfärdiga h-molltrion.

Normans produktion för sång och piano domineras av fem större samlingar. I Leipzig komponerade han ett trettioåttal sånger till tyska texter, varav några bildar samlingen *Åtta smärre sånger* op. 13 (tr. 1861). Texternas innehåll bärs här fram enkelt och intagande men musiken saknar ofta utpräglat personliga stildrag.

Sångcykeln *Waldlieder* op. 31 (W. M. von Königswinter; 1867, tr. 1874) tillhör Normans mest inspirerade verk. Med stor inlevelse, ibland nästan extatiskt vibrerande, skildras här en ung mans natur- och kärleksupplevelser. Trots sina olika stämningslägen bildar de sex sångerna en väl sammanhållen helhet (ex. 9:19; se även ex. 7:9 s. 263).

Med *Sånger och visor* op. 37 förhåller det sig annorlunda. Komponerade vid skilda tidpunkter och med texter av olika författare finns inget inbördes sammanhang mellan dem. Liksom i *Waldlieder* karakteriseras sångerna ofta av en koncentrerad enkelhet som kan föra tankarna till Wilhelm Stenhammar.

Både *Tolv sånger* op. 49 (1877–78) och *Sånger* op. 55 (1880) är skrivna till texter av Carl David af Wirsén. Med en kombination av snitsigt rimsnideri, tidstypiskt högstämmd ton och idylliserande innehåll kan vissa av dikterna idag framstå som närmast pekoralistiska. Norman har dock uppenbarligen fångats av dem, och i samlingarna finns flera

Ex. 9:18. L. Norman, *Kvintett i c-moll* op. 35 (1870), andra satsen, t. 51-59. Detta verk tillägnades den tyske violinisten Joseph Joachim och tillkom under den smärtsamma skilsmässan från Wilhelmina. Norman skriver till Edvard Grieg den 26 april 1875 att kvintetten »är ett tendensstycke och slutar i förtviflan liksom hela mitt lif». Tonspråket karakteriseras av kraftfulla teman, komplicerad stämväv, skarpt profilerad rytmik, dramatiska generalpauser, synkoper och överbindningar, fräna dissonanser, djärva modulationer och stora dynamiska skiftningar. Att låta de egna sinnesstämningarna öppet komma till uttryck i musiken var egentligen främmande för Norman och han skulle aldrig mer skriva ett verk där hans känsloliv framträdde lika oförställt.

[Andante sostenuto con molto sentimento]

The musical score is arranged in five systems. The first system includes staves for Vln I (8va loco), Vln II, and Vlc. The second system includes staves for Vla I and Vla II. The third system continues the Vln I, Vln II, and Vlc. parts. The fourth and fifth systems continue the Vla I and Vla II parts. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (f), with sfz and mf also present. Performance markings include 'loco' and '8va'.

musikaliskt haltfulla sånger, bland dem den lekfulla »Pagens visa» och den rasande »Ahasverus» (se s. 377 med ex. 10:2).

För blandad kör skrev Norman två större samlingar: *Sju sånger* op. 15 (1851, tr. i samlad form först trettio år senare) och *Fem sånger* op. 66 (1885). Sångerna i op. 15 präglas av en välklingande och ledig körsats. I två av dem arbetar han raffinerat och lyhört med dubbelkörlighet. I op. 66 fångar han med små medel karaktären i de naturliriska dikterna.

En särling i den svenska körlitteraturen är *Motett* op. 50 (1878). Över Johan Olof Wallins text »Jordens oro viker» låter Norman de åtta stämmorna fördela sig på två körer och förenar lyckosamt en äldre tids satsteknik med sin egen romantiskt färgade harmonik och gestik.

Norman skrev genom åren ett stort antal verk för soli, kör och orkester varav många på beställning inför olika officiella högtidligheter (se s. 392). 1876 tonsattes *Rosa rorans bonitatem*, den medeltida text som inleder heliga Birgittas historia. Besättningen är ovanlig men klangligt verkkningsfull: mezzosopran, blandad kör och orkester utan violiner. *Humleplockningen* op. 63 (K. A. Melin; 1884) består av fyra fristående kompositioner av skiftande karaktär, däribland de två balladerna »Kung Hakes död» och »Adils' gästabud», som i sin maskulina kärvhet är något av det kraftfullaste Norman skrivit (ex. 9:20).

Konsertstycke i F-dur op. 54 för piano och orkester är Normans enda fullbordade konsertanta verk. Skrivet 1850 reviderades det både 1875 och 1880 innan det i sin slutliga form gavs ut 1882. Uppenbarligen har ett par av Schumanns verk varit inspirationskällor – a-mollkonserten (1845) och *Introduktion och Allegro* (G-dur, 1849). Så tydliga förebilder är ovanliga i Normans musik.

[Un poco lento, ma non troppo]

Ack, hvi prä-lar du med tom - ma fröj - der,
Ach! was zeigst du dei-ne Schä - tze, Früh - ling,
tranquillo
pp

vår, in-för min smär - ta?
ei-nem Geist voll Schmer-zen?

Ex. 9:19. L. Norman,
»Wieder grünen diese
Thale», *Waldlieder* op.
31, nr 5 (W. M. von
Königswinter; 1867),
t. 42-45.

Ex. 9:20. L. Norman,
Humleplöckningen (K.
 A. Melin; 1884), ur
 »Kung Hakes död»
 (för basbaryton,
 manskör och orkester;
 t. 109-123).

[Allegro ma non troppo]

[han] stod som en tindrande stjer na långt borta, långt borta,

Un poco più maestoso

långt borta mot nattens sky. Än - nu en stund han

dröj - de, flam-made upp helt kort;

Norman är vår förste stora symfoniker efter A. F. Lindblad och Franz Berwald, och hans främsta bidrag till den svenska orkesterlitteraturen utgörs av tre symfonier och tre uvertyrer. I äldre litteratur nämns även en fjärde symfoni. För detta finns dock av allt att döma inga belägg.

Symfoni nr 1 i F-dur op. 22 (1858-59) framfördes i sin helhet först 1875. Med sin friska tematik och kraftfulla gestik utstrålar den en okuvlig energi. Impulser från Leipzigromantikerna kan anas men tonspråket är både personligt och uttrycksfullt. Anmärkningsvärd är Normans

otvungna orkesterbehandling och en för honom tämligen ovanlig rytmisk drive.

Symfoni nr 2 i Ess-dur op. 40 (1871; uppf. 1873) fick ett ovanligt hjärtligt mottagande. Adolf Lindgren uttalade sin beundran och förtjusning då han

»allt från tondiktens första takter mer och mer klart förnam, huru de förträffligt valda motiven, den ypperliga instrumentationen, de egendomliga och praktfulla klangeffekterna o.d. här voro endast medel och det hela uppenbarade en mäktigt brusande ström af frisk, herrlig ingivelse». (A. Lindgren, *Aftonbladet* 7/1 1873.)

I *Symfoni nr 3 i d-moll* op. 58 (1881; uppf. 1885) är tonspråket koncentrerat och tekniken förfinad. En särställning i Normans produktion intar tredje satsen, *Allegretto*. Med sina underfundiga motiv, sin drastiska rytmik och sin spirituella orkesterbehandling ger den uttryck åt ett slags välvillig humor som uppenbarligen fanns hos honom själva men som mera sällan syns så tydligt i hans verk.

Ex. 9:21. L. Norman, *Symfoni nr 2 i Ess-dur* op. 40 (1871), början av första satsen. Symfonin visar Normans drivna teknik att utveckla sina motiv och det genombrutna arbetet där motiven oupphörligt skiftar färg. Ändå verkar musiken flöda fritt och naturligt, och satsen blir aldrig överlastad eller onödigt komplicerad.

- Clar.
+ Ob.

+ Fl.

Allegro
Vln I, Clar.

p *mf*

f

ben marcato

molto cresc. *f* *p* *f* *f*

Vlc Vla Vln II Vln I

sf

Allegro molto commodo

Cor. *p*

Ob. 3

Vln I *p*

Clar. *p*

Fag. *p*

Vcl pizz. *p*

Cb. *pp*

Vcl arco *pizz.*

Ex. 9:22. L. Norman, *Symfoni nr 3 i d-moll* (1881), början av tredje satsen.

Normans tre stora uvertyrer är sinsemellan mycket olika. *Konsert-uvertyr i Ess-dur* op. 21 (1856, uppf. 1857) är traditionellt uppbyggd med en långsam inledning och ett allegro i sonatform. I den högdramatiska *Uvertyr till Antonius och Cleopatra* op. 57 (till dramats första svenska framförande 1881) finns inte något regelrätt program, men flera av scenerna i Shakespeares tragedi kan utan större svårighet urskiljas. Den sinnrika men något formella *Fest-uvertyr över fosterländska motiv* op. 60 (till Kungl. teaterns hundraårsjubileum 1882) har som musikaliska utgångspunkter både »Du gamla, du fria» och »Ädla skuggor, vördade fäder» (ur Naumanns *Gustaf Wasa*).

När August Söderman avled 1876 skrev Norman till hans minne en sorgmarsch i b-moll (op. 46). Gestiskt uttrycksfull, klangligt sofistikerad och harmoniskt laddad genomsyras den tredelade kompositionen av djup och äkta sorg. Den framfördes även vid Normans egen begravning påskaftonen 1885 i Ladugårdslands kyrka (Hedvig Eleonora) i Stockholm.

AUGUST SÖDERMAN (1832-76)

August Söderman var son till Johan Wilhelm Söderman, en kammar-skrivare i Stockholm, som hade börjat studera musik först i vuxna år och 29 år gammal avlade organist- och kantorsexamina vid Musikaliska akademien. Det framgår av handlingarna att han sjöng väl och spelade både violin och oboe. Han blev ingen prominent gestalt i musiklivet, men fick ett gott namn som teaterkapellmästare. Han komponerade och arrangerade musik till ett 70-tal pjäser, uppförda på olika småteatrar i Stockholm. Tryckta blev ett häfte kupletter (utg. tillsammans med J. N. Ahlström) och några operafantasier för piano, allt en rutinerat och flyhänt hopkommen musik, som i sin helhet ännu ligger outforskad i arkiven.

Musik, och teatermusik i synnerhet, hörde till vardagen under sonen Augusts uppväxt. Av allt att döma var han ett självständigt barn, inte utan vissa anpassningssvårigheter, som efter en tids motvilligt tragglande i Grundéns pianoskola oförmedlat slog om och visade upp ett brinnande musikintresse. Till en del var detta kanske pubertetssymptom: musik som bärvåg för ett gryende känsloliv. Men pojken var begåvad och hade hemifrån en god musikalisk grund att stå på; han var även för samtida förhållanden ganska ung, när han som femtonåring blev elev vid Musikaliska akademien.

Under den treåriga studietiden (1847-50) fick Söderman genom övningarna i harmonilära (troligen för Erik Drake) en första orientering i musikaliska regelsystem. Pianostudierna för Moscheles-eleven Jan van Boom gjorde honom till en driven pianist. Liksom fadern blev han musikaliskt mångsidig och behärskade både violin och oboe så pass att han kunde medverka i olika ensembler och orkestrar, som oboist bl.a. i Hovkapellet. Han skaffade sig också snart smärre inkomster genom att spela dansmusik på baler och fester.

För Söderman var musicerandet från början yrkesutövning och inkomstkälla, i en omfattning som inte var så vanlig bland unga musiker. Den praktiskt musikaliska erfarenheten var avgörande för hans musikaliska utveckling. Och han var bara 19 år gammal när teaterchefen Edvard Stjernström, uppenbart utan vidare ceremonier, gjorde honom till kapellmästare vid Mindre teatern i Stockholm (1851), samma teater

Ex. 9:23 (följande sida). A. Söderman, »Soldatvisa» ur *Regina von Emmeritz* (Z. Topelius; 1853). Marschrytmer och fanfarer av detta slag förekommer ymnigt i Södermans scenmusik, och inte bara där. Melodifraserna förebådar även många senare sånger med heroiska dikter om krig och krigarliv (t.ex. *Der Landsknecht / Värvingen* och *Treuer Tod / Trogen i döden*). Visan blev mycket populär i Finland och återgavs genom åren i många antologier.

Allegro marziale

Sång

I
Se'n
Och

Fin - land där å - to vi ro - voroch gröt och druc - ko vårt spis - öl up - på. Vi
dro - go vi fjärran med svärd i vår hand att slåss på en främmande jord. Vi
blö - da vi stundom vårt rö - da - steblood, så blö - da ock druvorna sitt. och

gin - go så ma - gra som Fa - ra - os nö't för plo - gen att plö - ja och så.
bjö - dos av Til - ly på fru - kost ibland och gjor - de besked vid hans bord.
slåss vi för kun - gen med rid - derligtmod, så slåss han för oss, vi är' kvitt.

som fadern tidigare tjänat (1842-44); namnet Söderman var respekterat och uppskattat i teaterkretsar. Sonen August figurerade vid denna tid i programnotiser och i sina manuskript ofta som »Söderman jr».

Därmed hade Söderman kommit in på den teatermusikaliska bana där han förblev till sin död. Verksamheten under den första perioden liknar en rivstart: 57 av hans cirka 80 scenverk tillkom redan under åren 1852-60 vid Mindre teatern.

Framgångarna inställde sig också ganska snart. Tränad i arbetet med ensembler av högst skiftande sammansättning och kvalitet blev han snabbt en säker instrumentatör. Med den rappt och stilsäkert komponerade scenmusiken till skådespelet *Regina von Emmeritz* upplevde han en succé under teaterns turné i Finland 1853 (ex. 9:23). Verken utöver scenmusiken är inte många, mest pianostycken och sånger. En pianokvartett i e-moll (1856) skrevs av allt att döma som ett specimen inför de planerade studierna i Leipzig. Den förblev Södermans enda kammarmusikverk.

För utvecklingen som tonsättare blev den korta men intill överansträngning utnyttjade studietiden i Leipzig från november 1856 till juni 1857 på flera sätt en vändpunkt för Söderman. Det var några månader av kontrapunktövningar och komponerande, av musiklyssnande och studier av ny musik, med Schumann och Wagner i centrum. Fri från det slitsamma rutinarbetet kom han till klarhet om sig själv som kompositör och konstnär: att teatern var hans livsluft, att det inte var hans mål som tonsättare att skriva »simphonior och kvartetter». Inte heller var han någon inåtvänd lyriker, vilket de små och delvis mycket schumannska sångerna i samlingen *Heidenröslein* (tr. 1859) på sitt sätt vittnar om, en självutlämnande intimitet som han senare aldrig återvände till (ex. 9:24). De stränga kontrapunktövningarna gav ett säkrare kompositoriskt handlag och verkade som en utmaning ända fram till det sista verket, *Katolsk mässa*.

Framför allt: han fann sin egen mycket säregna balladform, full av stämningss- och miljöskildring, med en nästan sakligt berättande solist, med tät motivväv och välplanerad form. Här är Södermans rätta element: att berätta och åskådliggöra.

Ex. 9:24. A. Söderman, »Volkslied» ur sångsamlingen *Heidenröslein* (tr. 1859). Sången är troligen komponerad 1856 i Leipzig och ett av många vittnesbörd om Schumanns betydelse för Söderman, något som återkommer i flera senare verk, bland dem särskilt körballaden *Die Wallfahrt nach Kevlaar* (1859-66).

Heimlich und nicht so schnell

Sång

p

Es

Piano

p

fiel ein Reif in der Früh - lingsnacht, er fiel auf die zar - ten Blau - blümelein.
 Frost föll på blommor i vå - rens natt, dess kro - nor till jor - den sig böj - de matt.

Här är han också mycket nära teatern – är det nämligen någon väsentlig skillnad om ett händelseförlopp berättas i en tonsatt balladdikt eller framställs på scenen? För Söderman tycks det inte ha varit så. Den fromt mässande kören i *Die Wallfahrt nach Kevlaar*, orkestrernas ljuvliga »naturmåleri» i *Der schwarze Ritter* – allt bildar en klingande bakgrund till handlingen. Sådant skapar atmosfär och ger en ram för berättelsen. Det är mycket rumsligt, mycket sceniskt.

När Söderman blev kormästare vid Kungl. teatern (1860) kom han som musiker att bidra till August Bournonvilles och Ludvig Josephsons verksamhet under en tid som senare kallats en lysande epok vid de kungliga teatrarna i Stockholm. Bland mycket annat rensade man ut gammalt stjärnskådespeleri och skapade en »realistisk, verklighetsanknuten scenisk framställningskonst» (Kronlund 1989, s. 26) där rollgestaltning, dräkter, dekor och musik skulle samverka till ett gemensamt helhetsintryck. Resurserna var betydande och uppsättningarna ofta rikt utstyrda. Och Söderman kunde komponera sina inslag för en fullständig orkester i stället för som tidigare för små och tillfälligt hopplockade ensembler. På repertoaren stod »klassiska» pjäser som Shakespeares *Coriolanus*, Schillers *Fiesco* och *Jungfrun av Orleans*, detta vid sidan av inhemska skådespel med nationella, historiska och folkliga ämnen: *Folkungalek*, *Bröllopet på Ulvåsa*, *Marsk Stigs döttrar*.

Scenmusik är ju i första hand funktionsmusik, d.v.s. musik som medverkar till handlingen i pjäsen, är en del av och förstärker det sceniska sammanhanget; uvertyrer och mellanaktsmusik, med alla de värden som sådan musik kan ha i sig, har ett lösare samband med pjäsen i fråga. Detta att göra musiken till en del av det sceniska sammanhanget utvecklade Söderman under Bournonvilles och Josephsons tid till mästarskap, ibland utöver regissörens föreskrifter och anvisningar (Kronlund a.a.); som i början av det historiska skådespelet *Marsk Stigs döttrar* (1866). I en livlig och stimmande krogscen sjunger en förföljd munk »med darrande röst» en nidvisa om avlatshandel. Den har ett skrålande omkväde, vilket Söderman på eget initiativ kompletterar med en latinsk koral och kyrierop från en kör utanför scenen – och kontrasten mellan krog och kyrka blir än mera effektiv.

Det finns i detta en strävan till scenisk realism som några upplevde som estetiskt och moraliskt stötande; Berwald talade om »ett oskönt sätt att begagna tonernas ädla bestämmelse» (Aftonbladet 20/3 1866). Detta yttrades av en mästare som i allmänhet satte värde på Södermans musik, hans instrumentationskonst inte minst. Regissören Ludvig Josephson ger i sin memoarer uttryck åt en mera vidsynt uppfattning: *Marsk Stigs döttrar* är det bästa beviset på Södermans »utomordentliga talang för sceniskt verksam musik» (L. Josephson, ms Kungliga bibl.).

Marsk Stigs döttrar var bara en av många pjäser, där Söderman i sin musik ger fina exempel på sin förmåga att fånga tidsfärg och måla olika

miljöer, historiska, folkliga eller andra. Förspelet står, kan man säga, som en inkarnation av det fornnordiska med dess blandning av folklighet och bardpoesi: det grundas på en dansk folkvisa, som i orkestern omges av harpklinger: här som i t.ex. den välkända sången *Kung Heimer och Aslög* är det en anspelning på de gammalnordiska bardernas balladsång, enligt traditionen ackompanjerad av harpa (se ill. s. 374).

Sådant var välkända uttrycksformer i samtiden. Att Södermans musik blev så allmänt omtyckt botten säkert till stor del just i hans förmåga att fånga det välbekanta och förtrogna. Registret är brett och skiftande: folkvisor och folkdanser, »svenska» som »norska», heroisk riddarromantik, känslösamma serenader, hovmarscher, sorgmarscher, kyrkliga tongångar etc. Särskilt hade han stora framgångar med musiken till skådespelet *Bröllopet på Ulvåsa* (1865), med en av generationer älskad bröllopsmarsch, och manskörscykeln *Ett bondbörlöpp* (1867), en i all sin stilistiska begränsning storartat komponerad folklivsskildring. Mycket populära blev även hans *Sex visor i folkton* för blandad kör från 1873 (ex. 9:26). Vilhelm Svedboms harang i minnestalet i Musikaliska akademien är heroiserande och tidstypiskt retorisk men ändå insiktsfull:

»Det är snillet förbehållet att kunna koncentrera vissa gifna föreställningar så att de omsättas i motiv så rika, så prägnanta att de ovillkorligen hos åhöraren väcka afsedd genklang.» (Svedbom 1879; cit. efter G. Larsson 1985, s. 32)

[Andante]

Träd ut, träd ut, li-ten As - lög vän, Låt
Her-vor, her-vor du, klein As - lög, steig', An's

Tå - rar-ne mer ej ström - ma! Till
Herz will ich froh - dich pres - sen! Sieh',

Ex. 9:25. A. Söderman, *Kung Heimer och Aslög* (F. Hedberg; ca 1870). Exemplet citerar »omkvädet», vars treklingsmelodik i dur och »fornnordiska» harpklinger länge har uppfattats som genuint »svenska». Samtidigt finns här utrymme för det vokalt glansfulla – sången är alltså ett omtyckt konsertnummer.

Allegro moderato

mf

Poj - kar och jän-tor ta'n nu i ring, svän - gen i bröllopsdan - sen. —

mf

Hej, hej, hej, hej - sa! —

marc.

Hej, hej, hej, hej - sa! —

stam - pen så dammet ry - ker omkring, fläng tills I mi-sten san - sen. —

f

Spe - le-man han ska' spe - la för två; Hej - sa - sa, hej - sa - sa,

Ex. 9:26. A. Söderman, »Pojkar och jän-tor ta'n nu i ring» ur *Sex visor i folkton* för blandad kör (tr. 1873). Med sina »bordunkvinter» och sin hambo/polska-liknande rytmik är stycket mycket representativt för sin tids musikaliska folklivsskildringar.

Södermans teatermusikaliska arbete var anpassat till det intensiva arbetstempot med koncentrerade förberedelser av nya uppsättningar, och han fick ta till rationella och tidsbesparande arbetsmetoder. För var ny polska, folkvisa, serenad, kyrkoscen, krigsmarsch, sorgmarsch etc. fann han snart sina egna väl tillrättalagda mallar och varierade dem bara något. Det är naturligt att det finns många upprepningar i musiken till de ca 80 pjäser han medverkade i. Mycket av detta är beställningsarbete och inte bekännelsemusik i någon idealistisk, romantisk mening. Men även inom en sådan tämligen snäv ram kan personlighet och mästerskap göra sig gällande. Under 1860-talet utvecklade Söderman fullt ut den rytmiska och melodiska pregnans som han, fast ibland mera trevande, sökte efter i ungdomsverken.

Det är en mycket rörlig musik. Tempi är lätta och snabba på ett sätt som är rätt ovanligt i samtida musik – säkert spelade intrycken från scenisk buffatradition in här. Infallen kan komma snabbt och oför-

medlat. Dynamiken är intensiv och körklngen kan stiga från mellanlägen till expansiva fortissimi, där den sedvanliga fyrstämmigheten kan tätas till åttastämmighet genom stämdeleningar. Den blandade kören och manskören torde för övrigt vara Södermans främsta klangmedium. Klarheten och flexibiliteten förenas med en sparsamhet med uttrycksmedlen som blir alltmera påtaglig med åren. Detta är både ett personligt särdrag och ett uttryck för en professionell kompositörs ekonomi med sitt stoff. I några sena verk, som i kör- och solosångsamlingen *Digte og sange* (1871–73), reduceras det hela till det minsta möjliga inom ramen av strofisk form och enkel men suveränt balanserad vismelodik.

Den 24 april 1869 gav Söderman en framgångsrik kompositionskonsert; samtidigt mottog han det första Jenny Lind-stipendiet, denna gång utdelat av stiftarinnan själv. Allt bekräftade hans breda förankring i musiklivet. Som kormästare vid Kungl. teatern var han en av landets främsta och samtidigt bäst betalda musiker. Han hade skrivit musik, där många kunde känna igen sig, utan anspråksfulla komplikationer. Därtill var han omtyckt och en uppskattad sällskapsmänniska som inte föraktade mat och dryck och som sommartid levde ett okomplicerat lantliv i Stockholms skärgård. Han deltog gärna i musicerande i sällskapliga former och hann utöver det omfattande teaterarbetet med att vara en uppskattad och skicklig kördirigent i sällskap som Par Bricole (1862–65) och Stockholms skarpskytteförening (1863–68).

Men det blev debatt om stipendiet. Ludvig Norman, under många år en av Södermans vänner och närmaste medarbetare vid teatern, menade att stipendiet borde ha gått till en yngre begåvning. Norman var vid denna tid den erkänt främste svenske instrumentalkompositören bredvid Berwald, men han hade fått se sin egen teatermusik komma till korta bredvid vännens, och det finns ett sting av avund i hans syrliga kommentarer om det »geniala Bondbröllopet» (Jeanson 1926). En kränkt och sårad Söderman skrev ett brev till Norman om sitt »Sisyfosarbete» som teaterkomponist. Han försvarar och förklarar sig:

»Jag har icke förtjenat någon lagerkrans, ty den musik, som jag så mycket älskat, har kanske varit för mycket tidsfördrif och själsleksak för mig, för att ernå det viktigaste målet – *lärdom*, men jag har just icke lagt så stor vikt vid 'komponistära', och om man tadlar eller prisar hvad jag skrivit, det gör mig detsamma – jag har dock städse arbetat med ett godt samvete.» (Brev [1869]; efter Jeanson 1926.)

Bakom detta meningsutbyte mellan två tonsättarvänner och kolleger skymtar ett bredare perspektiv: enstaka insatser till trots hade musicerandet och komponerandet i landet i allt väsentligt stannat i visornas, körsångernas och de stämmingsfulla pianostyckenas snäva ramar. Norman försökte ge utrymme för nyskapande och ett modernt konsertliv, men fick göra många bittra erfarenheter av tröghet och stelt konservativt motstånd mot nydaningar i det svenska musiksamhället (se s. 352).

The image shows three systems of musical notation for piano. The first system features a complex piece with triplets and slurs. The second system includes the instruction 'o.s.v.' (ostinato). The third system ends with 'etc.'.

Ex. 9:27. A. Söderman, ur musiken till operan *Esmeralda* (utkast i det nedan citerade brevet): »[...] ett populärt 'fall', som kan fästa i minnet [...]» – I Dresden 1869 arbetade Söderman på sitt sjätte och sista operaprojekt *Esmeralda* (även det ofullb.) och den 24/9 1869 skriver han till librettoförfattaren Fritz Arlberg:

»Här sänder jag en liten röd trådända, som kanske kunde begagnas att linda om *Esmeraldas kärlek* med. Gif henne vid passande tillfälle, sådana versfötter så att hon icke 'trampar sönder' den. Jag tänkte äfven begagna samma motiv till sista
(forts. nästa sida)

Vad Söderman komponerade utöver teatermusiken var i det stora hela mest en bekräftelse av den traditionella repertoaren. Bortsett från några orkesterstycken och t.ex. *Fantasier à la Almqvist* för piano saknas fristående instrumentalmusik nästan helt (pianokvartetten från 1856 nämnd ovan). I övrigt: inga symfonier, ingen kammarmusik, inga sonater. Sex operaprojekt förblev alla ofullbordade, om på grund av problem med libretterna eller för att Söderman inte hann eller orkade slutföra dem är ovisst: *Fiskarflickan* (1853), *Irene* (1854), *Zigenaren* (1857), *Harald och Anna* (1857), *Alföls* (1862), *Esmeralda* (1869).

Antydningarna från Norman och andra att Söderman skulle ta lätt på komponerandet hör säkert till det som sporrade honom att ge sig i kast med ett fristående konsertant verk i det stora formatet. Det blev inte ett instrumentalverk men ett stort verk för soli, kör och orkester: *Katolsk mässa* (1875). Ingen vet om planerna på en mässkomposition redan fanns där; otänkbart är det inte. Att minnena från studietiden i Leipzig 1856–57 av kontrapunktövningarnas stränga formvärld levde kvar i hans fantasi märks på många håll i hans produktion, i teatermusiken inte minst. Där finns åtskilliga kyrkoscener med mer eller mindre konstfullt komponerade »sakrala» körsatser. Sju av dem utgavs i *Andeliga sånger* för kör och orgel (1872), alla med latinska liturgiska texter. I denna samling finns dock ett tänkvärd undantag: den motettartade »Jesu Christe», den enda av satserna som inte har scenmusikaliskt ursprung men återgår direkt på skisser från studieåret i Leipzig.

Kanske berättar denna körsats med sina avklarnade linjer i stället desto mer om intryck Söderman kan ha fått av Riedel-Vereins uppmärksammade framföranden av kyrklig körmusik.

Också i mässan lånar Söderman åtskilligt ur tidigare komponerad scenmusik och utvidgar sitt material helt i studieövningarnas anda med kanon, dubbelfuga, cantus firmus och andra polyfona konstgrepp. Helt förenas väl inte »teater» och »kyrka» till en övertygande helhet. Men det blir till ett fruktbart spel mellan olika kraftfält: ett »dramatiskt» Kyrie, ett Gloria med starka kontraster mellan olika uttrycksformer, ett »mässande» Credo, ett Sanctus med närmast dubbelfugaartade avsnitt, en Benedictus-sats, där den södermanska vokalpoesin, sensuell men sval, blommar upp som sällan annars i hans musik. Slutsatsen är ett Agnus Dei med mäktig cantus firmus-melodik och med krönande finalverkan: flera av de viktigaste motiven i verket sammanfattas, och före slutet klingar de första takterna i mässan fram – ett mycket beethovenskt grepp! Det är som om Söderman här har smält samman en symfonisk ambition med den dramatiskt förankrade musik som låg hans hjärta närmast.

Gloriasatsens mellandel (ex. 9:28) har en närmast dubbelfugaartad uppbyggnad. Efter de två första temainsatserna (alt-tenor) följer en tredje (sopran) med karaktären av mot-tema, i sin tur med utgångs-

aktens final då de båda lyckliga få gå hem och lägga sig. Det skall göra sin första entré under Zigenarnes dans i första akten, då Esmeralda igenkännande Febus lägger, 'angenämt öfverraskad handen på hjertat med ett svagt utrop'. [Melodin citeras.] Det är en förständig fras, som kan wändas och bändas åt alla sidor och har äfven ett populärt 'fall', som kan fästa i minnet.» (Efter Jeanson 1926, 275 f.)

Ex. 9:28. Söderman, *Katolsk mässa* (1875) Gloria, mellandel.

[a cappella]

SOLI: Cum sanc - to tu - o Spi - ri - tu in - Glo - ri - a
Cum sanc - to Spi - ri -

[med ork.]

Cum sanc - to tu - o Spi - ri - tu in - Glo - ri - a
De - i Pat - ris, Cum sanc - to Spi - ri - tu
tu in Glo - ri - a De - i Pa - tris, Cum sanc - to Spi -
Cum sanc - to tu - o Spi - ri - tu in Glo -

punkt i den stigande sext, som bildar ett av mässans musikaliska grundmotiv.

Söderman gick bort 1876, bara 44 år gammal. Norman mätte med sina egna musikaliska mått och skrev, likt en gång Grillparzer om Schubert, att man begrov en rik skatt men ännu skönare förhoppningar. Nej, Söderman hade inte i den omfattning man förväntade sig av honom bidragit till att reformera det svenska musiklivet. Det finns åtskilliga »moderna» inslag i hans musik, men hans sätt att spara på uttrycksmedlen och gestalta både enskilda fraser och större formsammanhang med stor koncentration och balans är i grunden djupt traditionellt, nästan klassiskt.

Ändå kom hans musik att leva vidare och spela en stor roll för de följande generationerna. Hans bordunkvinter, parallella sexter och robusta dansrytmer ger ekon i mängder av »folkliga» visor för solo eller kör under de följande decennierna. Hans ballader blev en utgångspunkt för senare verk av Sjögren, Peterson-Berger, Stenhammar o.a. Vissa solosånger höll sig kvar länge. Körvisorna lever i repertoaren än i dag.

Kanske kan den södermanska musikens livskraft bäst förklaras med dess förankring i breda folklager, med att den så väl svarade mot och bekräftade sin egen samtid. Med sin genrekunst står han nära »den för alla tillgängliga visan», säger Svedbom i sitt minnestal – och anspelar på en tanke som var särskilt viktig för svenska musiker under 1800-talet, nämligen att anspråkslösa vis- och sångkompositioner står för det enkla, ursprungliga och äkta.

Men det finns även en annan aspekt på denna folkliga förankring som mera är en produkt av den patriotiskt yviga oskarianska tidens behov av nationella koryfeer än av den södermanska musikens själv: att den ansågs förkroppsliga det svenska i musiken. Svedbom uttryckte det tidigt: Söderman förmedlar »denna obestämbara känsla af nationell frändskap, af att detta är kött af vårt kött och ben af vårt ben». Denna »obestämbara känsla» kom länge till uttryck i många recensioner och artiklar, och ännu i Gunnar Jeansons avhandling om tonsättaren (1926) – den första vetenskapligt genomförda musikerbiografen på svenska – får bilden vetenskaplig legitimering i en »stilpsykologisk karakteristik». Söderman »var i grunden en ursvensk typ», som kunde »så helt inleva sig i den folkliga musikens väsen och återskapa ur dess rika källor». Den bilden, med dess nationellt patriotiska vinkling och viljan att peka ut det typiska, befäster närmast den oskarianska tidens historieskrivning under åren kring sekelskiftet 1900. Kanske är också Södermans betydelse för det inhemska musikskapandet särskilt nära förknippad med hans roll som »svensk» tonsättare. Som helhet betraktat slår hans komponerande broar mellan klassicistisk tradition och nydaning under de följande decennierna. Hans musik står mitt i det svenska 1800-talet.