

MUSIKEN I SVERIGE

Band III. Den nationella identiteten 1810-1920

Del 3. MUSIKPRODUKTIONEN 1870-1920

Kapitel 10. Vokalmusiken

Solosången (*Axel Helmer*)

Körmusiken

(*Lennart Reimers, Leif Jonsson och Martin Tegen*)

Teatermusiken

(*Inga Lewenhaupt*)

Huvudredaktör: Leif Jonsson

© Bokförlaget T. Fischer & Co och

Kungl. Musikaliska akademien 1992

ISBN 91 7054 685 1

Kungl. Musikaliska akademien skriftserie nr 74:III

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

Grafisk formgivare: Lars E. Pettersson

Fälths Tryckeri, Värnamo 1992

Digitaliserad med tillstånd av förlaget



MUSIKPRODUKTIONEN 1870-1920



KUNG HEIMER OCH ASLÖG, *målning av Johan August Malmström 1856 (Nationalmuseum).*
Motivet är hämtat från den forngermanska sagan, där kung Heimer tog hand om Aslög, Sigurd Fafnesbanes och Brynhilds dotter, som hotades av fiender. Heimer vandrade i Norge som spelman, och i Södermans sång till Frans Hedbergs text (se s. 367) låter han Aslög träda ut ur sitt gömställe i harpan, ty »här lurar ej mord, ej mörkt försåt, på dottern av Fafners bane».

10. VOKALMUSIKEN

SOLOSÅNGEN

Att det »realistiska» 1880-talet i den svenska litteraturen endast erbjöd efterklanger och få poeter som lockade till tonsättning, är inte det enda skälet till att tonsättarna alltmer sökte sina texter utanför landets gränser. Under 1870-talet hade norsk poesi en högkonjunktur, som till stor del styrdes av diskussionerna vid denna tid om den svensk-norska unionen; snart följde en ökad inriktning på dansk litteratur, förmedlad särskilt av Emil Sjögren.

Under 1870–80-talen medförde en ökande professionalisering i musiklivet att solosångens ställning som en privat amatörkonst kom att ifrågasättas alltmer; genren lämnade salongernas intima sfärer och nådde ut i konsertlivets offentlighet, något som bl.a. yttrar sig i att sånger med orkester blev allt vanligare. Tidigare bestod orkestersånger vid konserterna nästan uteslutande av arior och visor ur operor och sångspel; nu växte även den lyriska solosången in i denna repertoar; orkestrarna i landet blev flera och solosångerna behövdes i konsertprogrammen, vare sig de var komponerade för orkester eller hade instrumenterats i efterhand.

Bland orkestersångerna bildar de stora balladkompositionerna en grupp för sig – utgångspunkten är utan tvivel Södermans verk i genren. Med sina ämnen ur naturmyter, historia eller legend kom genren att framstå som en pendang till den nationella operan; Adolf Lindgren menade t.ex. att man skulle »i dylika halft dramatiskt skildrande diktararter hafva funnit en ersättning för den med rätta hos oss öfverklagade bristen på verklig dramatisk diktning» (Svensk musiktidning 1883, s. 68). Här återfinns en mängd olika verk, som Fritz Arlbergs wagnerska och Vilhelm Svedboms kärvt arkaiserande tonsättningar av Edvard Bäckströms *Sten Sture*. Andreas Halléns *Skogsrådet* (1888) till Viktor Rydbergs naturmytiska legenddikt blev en förebild för många senare Rydberg-tonsattningar, bland dem Wilhelm Peterson-Bergers *Skogsrådet* och *Älvan till flickan* (båda 1898–99). Det rör sig här om stora, klangligt mättade kompositioner med en tät, för att inte säga ibland

Långsamt

Att dö är nattens sval-ka blid, att lefva dagens qvalm och strid.

Ex. 10:1. Fritz Arlberg, »Der Tod, das ist die kühle Nacht» (H. Heine) ur *Två visor om döden* op. 2 (1869). Som operasångare var Arlberg väl förtrogen med Wagners musik – genom nästan hela denna sång drar i instrumentpartiet en sammanhängande wagnersk »oändlig melodi».

snårig väv av ledmotiv, där intrycken från Wagners musikdrama är mycket påtagliga. Arlbergs *Zwei Lieder vom Tode* op. 2 (1869) är två relativt tidiga fristående orkestersånger i stort format.

Denna expansion av solosångens format, med orkester eller med piano i ackompanjemanget, kan följas i verk av olika tonsättare, många av dem aktiva som konserterande musiker, t.ex. Richard Andersson, konsertpianist och pianopedagog, eller Hallén, erfaren orkesterkompositör.

Det är verk där tonsättarna avlägsnar sig långt från visans begränsade format, där textens vers och strof bildar en tydlig ram, och där formen – även sångernas format – utvidgas genom omfattande instrumentala avsnitt eller långspunna sånglinjer. Lindgren, som uppskattade den enkla visan, klagade över dessa »pianostycken med obligat sångstämma, såsom nu tyvärr blifvit modern» (Svensk musiktidning 1884, s. 133). Kanske ingick det även i hans kritik att tonsättarna inte alltid lyckades ersätta de strofiska formbildningarnas fasta struktur med andra, väl sammanhållna formbildningar. Inriktningen på det konsertanta kommer till uttryck på olika sätt – i virtuosa effekter, som bel canto-koloraturen i Isidor Dannströms sångpolskor, eller det koketta spelet med pauseringar och andra överraskningseffekter i Ivar Hallströms *En glad visa*.

Ludvig Norman, klassicistiskt rotad och skolad i Mendelssohns och Schumanns liedstil, var kritisk mot sina unga »nyromantiska» kolleger och påtalade benägenheten för »frosseri i harmoniska läckerheter, samt en fulltonighet som ofta är till hinder för själva tankegångens klarhet» (Norman 1888, rec. över Sjögrens *Erotikon*). Han tog likväl själv intryck av de nya tendenserna och hans 20 Wirsén-tonläggningar (*Tolv sånger*, 1877–78, och *Sånger*, 1880) är trots allt en tung post i detta sammanhang. Här har Norman avlägsnat sig långt från det koncentrerade formatet i sina *Waldlieder*. Han möter Carl David af Wirséns

[Fort och häftigt]

Den stu - pan - de fors, som

ro ej får, det pic - kan - de

ur, som går och går, och

Ex. 10:2. Ludvig Norman, »Ahasverus» ur *Sånger till dikter af C. D. af Wirsén*, op. 55:7 (1880), sångstämman första takter.

ambitiöst utarbetade diktformer med sitt i symfonier och kammarmusik övade handlag. Liksom dikterna är dessa sånger ibland ambitiöst överarbetade och någon gång pekoralistiskt överdrivna. De spänner över ett stort register, från den motiviskt finstämda dialogen mellan sång- och instrumentalstämmorna i »Höst», den under Normans egen tid varmt uppskattade »Månestrålar», den oratorieartade kantilenan i »Från sol och stjärnor», till utpräglat virtuosa stycken som »Pagens visa» och den furiösa »Ahasverus».

Ex. 10:3. Emil Sjögren, »Vor meinem Auge wird es klar» ur *Sechs Lieder aus Julius Wolffs Tannhäuser*, op. 12:5 (1884) – en melodi som förvisso är anpassad till texten men som samtidigt har en självständig musikalisk profil.

[Con moto]

Vor mei-nem Au - ge wird es klar, Je
mehr es sich zum Lich - te wen - det,

Sjögren – »stämningssångens» mästare

Emil Sjögren stod för några viktiga tendenser inom solosången. Hans första kompositioner från 1870-talets början är helt i tidens anda. Här finns svensk folkton, allmänt nordiska stildrag, med Griegs räta lyriska melos som en viktig förebild, och efter-schumannsk liedtradition. Men det expansiva gör sig snart gällande, inte bara i »färgrik» harmonik och ett brett melodiskt flöde. Sjögren spänner gärna stora melodiska och harmoniska bågar över hela sångerna, ibland över hela dikterna, även när dessa omfattar flera strofer. I sitt op. 2 (1877), med bl.a. den berömda bassången *Bergmanden*, excellerar han även i en djup och sonor klang som utmärker många av de tidigaste sångerna.

Sjögrens tidigaste verk utstrålar en ungdomligt obändig, vital musikalisk kraft, och det händer inte sällan att en nästan instrumentalmusikalisk intention kan ta överhand över detaljer i textdeklamationen.

Sjögren satsade också stort. Under åren omkring 1880 tillkom i en följd tre sångcykler: *Sju sånger ur Tannhäuser af Holger Drachmann* op. 3 (1880), *Sieben spanische Lieder* op. 6 (1881) och *Sechs Lieder aus Julius*

Wolffs *Tannhäuser* op. 12 (1884), tre stora samlingar som bildar en tyngdpunkt i hela hans vokala produktion – och där flera av hans oftast framförda sånger ingår (ex. 10:3). De blev också hans väg ut till den europeiska musiken. Under sina resor på 1880-talet utvecklade Sjögren efter hand en stilistisk bredd som har få motsvarigheter eller förebilder i den svenska sångrepertoaren. I den första *Tannhäuser*-cykeln är anknytningarna till samtida dansk romanskonst tydliga, Heise och Lange-Müller inte minst, liksom i de populära von der Recke-sångerna op. 11 och 13 (1884; med bl.a. »Der driver en dug over spangebros»). Den andra *Tannhäuser*-cykeln anknyter på många sätt till en väl etablerad Schumann-tradition. Och i de »spanska» sångerna når Sjögren inte minst i den första, »Klinge, klinge, mein Pandero», fram till en rytmisk intensitet och ett bett i uttrycket som har några av sina förebilder i Bizets *Carmen*, ett av Sjögrens favoritverk. Efterhand mutade han in många olika stildrag i sin musik – italiensk operakantabilitet, den franska romancens eleganta musikaliska konversationskonst, kärv balladstil i den nästan sonatartat gestaltade *Der Gräfin Fluch* (1885). I samlingen *An Eine* op. 16 (1886) utvecklas Schumann-anknytningarna i den andra *Tannhäuser*-cykeln i riktning mot »högromantiskt» mättade uttrycksformer. Samtidigt förfinades och fördjupades textdeklamationen.

Sjögrens Jacobsen-sånger op. 22 (1888) är mot den bakgrunden en märklig nyorientering. Det yppiga klangspelet ersätts av harmonik på gränsen till fritonalitet, med sparsmakad, transparent klang och tunna melodiska linjer – samma lätta, parlandoartade diktion utvecklade han i Heidenstam-sången *Molnet* (1891), en av de allra första tonsättningarna av en dikt från det litterära »nittitalet».

I allt väsentligt är de grundläggande inslagen i Sjögrens sångskapande inmutade i verken från 1880-talet. För de följande generationerna framstod hans musik som en förebild, mycket genom sin breda internationella orientering. Men förnyelsen inom genren gick långt utöver det som blev centralt i hans egna bidrag till genren. Dessa är alltför skiftande och rika på lyhörda poetiska valörer för att passa in i några generella beskrivningar. Men Sjögrens lust att gjuta sitt improviserande vitala klangliga och rytmiska flöde över texten gör att hans sånger framstår som ett personligt format fullföljande av det som i genrehistoriken betecknas »Stimmungslied» – på svenska förslagsvis stämningsång – dessa tidstypiska, halvt konsertanta, halvt hemmusikaliska sånger där texten bildar utgångspunkten för ett tämligen fritt melodiskt och klangligt musicerande, detta mera än ett subtilare spel mellan textliga och musikaliska strukturer. Det sista står för de fördjupade former av »genomkomposition» som växte fram i den svenska repertoaren under 1890-talet.

En ny diktläsning

Med den nya svenska diktningen under 1890-talet – Heidenstam, Levertin, Fröding, Karlfeldt o.a. – fick tonsättarna i sin hand dikter med vidgade och fördjupade perspektiv och ett rikare och mera sammansatt formspel. Det var en bekännande och angelägen jaglyrik, där sammanflätningen av yttre beskrivning och inre tillstånd gav symbolerna en starkare uttryckskraft, och där många av poesins traditionella ämnen återkommer, inte som bilder och tablåer men som något personligt upplevt: en mera konkret naturpoesi, de än mytiska, än historiskt-heroiska, än folkliga perspektiven på det egna folkets liv och historia.

Hand i hand med detta gick en större medvetenhet om samspelet mellan text och musik i solosången. Det är en utveckling som har internationella motsvarigheter hos t.ex. Hugo Wolf och Gustav Mahler. För svenska tonsättare var en förutsättning även det ökade krav på kompositionstekniken, som hade vuxit fram under de sista decennierna på 1800-talet.

Tonsättarna beskrev själva sina intentioner. Musiken skulle inte bara fogas *till* en text; den skulle »födas» ur det poetiska uttrycket, ur diktens spänningsfält, ur ordens rytm och klang. Stenhammar talade (1909) om att »lyssna till ordklangen, tills den av sig själv formar ut sig till tonklang, till melodiskt tal, till talad melodi» (efter Wallner 1989). Det är ett sätt att närma sig dikten, som skiljer sig mycket från »stämmingssångens» allmänna förhållningssätt – något tillspetsat men samtidigt träffande kunde Ture Rangström tala om Sjögren som »en benådad musiker, för vilken dikten i grund och botten mer är en förevändning än ett mål» (Rangström 1918). Rangström, skolad i Julius Heys teorier om sångens språkfödda klang, skrev i flera sammanhang om dikten som ett konstnärligt uppdrag och – mycket erinrande om Stenhammar – om diktens »språkmelodi» som något avgörande för en tonsättare »som strävar längre än till cantilenans primitivt behagfulla tjustning» (Rangström 1945).

Sjögrens *Molnet* (Heidenstam; 1891) och Stenhammars *Florez och Blanzeflor* (Levertin; 1891) är de kända första tonsättningarna till dikter ur den nya litteraturen på 1890-talet. Bror Beckman komponerade *Ingalill* (Fröding; 1892) i en stiliserad folkviseton (ex. 10:4). Senare följde bl.a. Stenhammars *Ur ensamhetens tankar* (Heidenstam; 1893–95). Peterson-Bergers första tonsättningar av Heidenstam, Levertin och Fröding publicerades (1896) i de första häftena av hans serie *Svensk lyrik*; de första Karlfeldt-sångerna utkom 1900. Det dröjde in på 1900-talet innan den nya diktningen på allvar slog igenom i svensk romanskomposition.

I bakgrunden finns emellertid livskraftiga traditionella inslag. Flera

Moderato

The musical score is for a song in 6/8 time, marked 'Moderato'. It consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment. The right hand starts with a rest, then plays a series of chords and eighth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics are marked 'f' (forte) and 'mp' (mezzo-piano). The second system shows the vocal line. The melody is simple and consists of eighth and quarter notes. The lyrics are 'In - ga lil - la, In - ga lill, sjung vi - san för mig, min'. The piano accompaniment continues with a dynamic marking of 'p' (piano).

Ex. 10:4. Bror Beckman, *Ingalill* (G. Fröding; 1893) – en sång »i folkton» med en harmonik som avses ge ett intryck av ålderdomlig stil, i början närmast som frygisk kyrkoton på *e* (sångens grundtonart är *a*-moll).

av de tonsättare som framträdde på 1880-talet fortsatte att komponera ännu under 1900-talets första decennier. August Körling behöll sin »vårdade» stil långt in på 1900-talet. Svedbom utgav 1904 sina *Liebeslieder*, en grupp sånger i Schumann-traditionen. Fredrika Peyron och Sjögren-eleven Laura Netzel fortsatte in på 1910-talet att producera emotionellt anspråksfulla stämningssånger. Överhuvudtaget levde denna sångtyp kvar länge som en populär amatörkonst; vissa verk blev mycket populära, som Hedemoraläkaren Carl Sjöbergs tonsättning av Geijers berömda dikt *Tonerna* (tr. 1901).

Tor Aulin bidrar omkring 1890 med några sånger bl.a. till dikter av Tor Hedberg, genrebilder och idyller i Griegs och Sjögrens efterföljd, men även med *Vid havet*, en centrallyriskt förtärad kvällsbild som ger förebud om många naturstämningar i sånger av Algot Haquinus, Rangström m.fl.

Orkestersånger komponerades allt oftare. Bror Beckmans *Flodsånger* (1897) är en sångcykel där han ger prov på ett orkestralt atmosfärmåleri som blev vanligt under decennierna kring 1900. Här kan nämnas Peterson-Bergers *Gullebarns vagsånger* (Heidenstam; 1913), Aulins schumannska *Tannhäuser*-sånger (J. Wolff; 1913), Henning Mankells *Florez och Blanzeflor* (1911). Natanael Berg utvecklar i bl.a. *Traumgewalten* och *Am Bette eines Kindes* (1912) en faktur med bl.a. långa »vandrande»

Ex. 10:5. Hugo Alfvén, *Pioner* (Österling; 1905); forts. nästa sida.

[Andante, quasi Adagio]

Men liksom tröt - ta syn - der, tunga,
 dys - tra, osläck - ligt flam - man - de pi -

melodilinjerna som låter ana Mahler som en av förebilderna. Stenhammars *Ithaka* (Levertin; 1904) är kanske mera något av en symfonisk dikt med obligat sångstämma än en orkestrerad romans i vedertagen mening.

»I alla mina sånger klingar orkestern igenom ackompanjemanget», skrev Alfvén (Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning 10/4 1952) – en självbeskrivning som bekräftas inte bara av de skiftande klangytorna i den berömda *Skogen sover* (1908), men även av t.ex. de skarpa kontrasterna mellan olika fraser i *Pioner* (1905) (ex. 10:5). *En båt med blommor* (Levertin; 1905), »ett av Alfvéns allra finaste partiturer» (Hedwall 1973), är en stor, fritt gestaltad sång, där balladernas mättade och färgrika klang förenas med kantattonsättarens strama melodilinjerna och Alfvéns egen sensuella orkesterklang. I färgrika klanger spelar han också ut tragiskt mättade sekelskiftesstämningar i sånger där musiken hotar att spränga ramen för de ibland visartat enkla texterna. Alfvén debuterade

o - ner glö -

da.

m.s. *m.d.* *pp*

som sångtonsättare 1893 och utgav bl.a. samlingarna *Tio sånger* op. 4 (1898) och *Sju dikter av Ernest Thiel* op. 28 (1908). *Marias sånger* (E. Aarestrup; 1906) är hans kanske mest koncentrerade vokallyrik.

Det centrala i Peterson-Bergers sångskapande är utan tvivel de sånger där han framstår som den svenska nationalromantikens främste arvtagare, med Griegs lyrismer och Södermans folkliga realism som två särskilt tydliga utgångspunkter. Hans första sånger (1887) till danska dikter ansluter helt till den tradition Sjögren och andra etablerat vid denna tid, och under 1890-talet sökte han sig fram i flera olika stilsfärer, balladton, orientalisk exotism i ett par Drachmann-tonsättningar op. 8 (1895); två av hans sånger till danska texter, *Irmelin Rose* (J. P. Jacobsen) och *Jungfrun under lind* (E. van der Recke) är vokala motsvarigheter till hans *Frösöblomster* för piano med den lättillgängliga salongsstil med vilken han vann en bred popularitet.

I Nietzsche-tonsättningarna, särskilt de tre inspirerade, ställvis visionära sångerna i *Dionysos-Dithyramb* (1901) kan hans vokalmusik bli kraftfullt, ibland kantigt, deklamerande eller bli till vad man kan kalla ett filosofiskt meditativt recitativ (*Zarathustras Rundgesang*). Här och i

Stilla, glidande

p

Läng - tan he - termin

pp e legato sempre

Red. * Red. * segue

arf - ve-del, slot - tet i sak-na-dens da - gar.

Ex. 10:6. Wilhelm Peterson-Berger, »Längtan heter min arvedel» (E. A. Karlfeldt; ur *Svensk lyrik*, serie II, häfte 2, tr. 1901). Det är mycket som bär spår av Schumann i denna musik, och då inte bara den »svävande» kombinationen av 2- och 3-takt. Bakom sångmelodins första takter skimtar även Schumanns »Hör ich das Liedchen klingen» ur sångcykeln *Dichterliebe*.

Ricarda Huch-sångerna (1910) är spåren av samtida tysk lied ibland tydliga.

Den röda tråden i Peterson-Bergers sångskapande bildar emellertid sångerna till svenska texter. I sitt op. 5, *Fyra visor i svensk folkton* (1892), håller han sig mycket nära folkvisemönstret, och i den stora serien *Svensk lyrik* (1896-1924; inalles 52 sånger till dikter av Heidenstam, Fröding, Karlfeldt, Österling, Bo Bergman o.a.) utvecklade han detta vidare särskilt i sina Karlfeldt-tonläggningar. Mot bakgrund av den dynamiska utvecklingen under 1900-talets första decennier framstår Peterson-Bergers nationalromantik med alla sina personliga varianter som konservativ, traditionsbevarande, med folkliga interiörer som »Aspåkerspolska», den ytligt braskande vals-sången »Böljeby vals» – men också med »Längtan heter min arvedel», en sång som står ganska ensam i hans produktion.

Stenhammars *Florez och Blanzeflor* (1891) nämndes ovan som en av de första tonsättningarna av dikter ur nittitalslitteraturen. Anslaget är en klar föraning om omsvängningen: i dikten återberättas en medeltida legend, men inte på konventionellt balladvis som ett händelseförlopp utan som ett inre skeende, som i en dröm. Han binder också samman hela dikten i en musik full av inre sammanhang, och i detta

[Lätt hänsorlande]

Här ur mos-si-ga klip-pans famn upp-

väl-ler ren och klar en me-

Red. * Red. *

lo-disk käl-las vat-ten.

Red. * Red. *

Ex. 10:7. Wilhelm Stenhammar, »Vand-raren» (V. Ekelund; tr. 1911) ur *Visor och stämningar* op 26.

ligger redan Stenhammars väsentligaste insats som sångtonsättare: att inte bara artikulera textens fraser utan att i musiken återskapa diktens sammanhang och struktur.

Under 1890-talet komponerade Stenhammar även *Sju dikter ur Ensamhetens tankar* (1893–95), som i den svenska repertoaren är något mera sällan förekommande: reflexionslyrik, vokalmusikaliska epigram. Via några Runeberg-tonläggningar och bl.a. *Adagio* (Bo Bergman; 1903), en cavatina med tät, buren melodilinje, nådde Stenhammar fram till sitt huvudverk i genren, samlingen *Visor och stämningar* op. 26 (dikter av Ekelund, Karlfeldt, Bo Bergman, Heidenstam, Fröding; 1906–09, tr. 1911).

[Andantino]
meno mosso

pp

sost. ppp

Geschrei der sil - bernen Fa - sa - nen klang me - lan -

cho - lisch durch die Nacht.

pp rit. ppp

perdendosi

ppp

Ped *

Ex. 10:8. Sigurd von Koch, »Traurige Frühlingnacht« (Li-Song-Flu-Bethge) ur *Die geheimnisvolle Flöte* (1916). Sångstämman slutaktar.

Denna sångsvit (kanske en sångcykel) är en av de mest betydelsefulla insatserna i den svenska repertoaren. Här förverkligas en genomkomposition som Stenhammar torde vara ensam om att kunna åstadkomma. Kvartettkompositören gör sång- och pianostämman till två fullt likvärdiga parter och skapar en tät motivisk enhetlighet. Lägg till konsertpianistens högt utvecklade, ställvis virtuosa pianosats och sångtonsättarens känsliga avlyssnande av texternas skiftningar – det finns många detaljer här som man upptäcker först vid ett närmare studium: i »Vand-raren» den »lätt hänsorlande» pianostämman, enligt Stenhammars be-teckning, som hela tiden rör sig självständigt och på viktiga ställen går med sångstämman och understryker viktiga ord (ex. 10:7); de kanon-liknande insatserna i »När genom rummet fönsterkorsets skugga lig-ger» – sången erinrar med sin täta stämföring om ett koralförspel; de musikaliska rimmen i »Varför till ro så brått?»; det dramatiska sceneriet och den genomförda (vokal)musikaliska tematiken i »Prins Aladin av Lampan».

Att på detta sätt till brädden fylla sångens format med en så mång-skiktad och rik musikalisk struktur var på en gång en kulmination och

Grave e severo

ff *rit.* *martellato* *a tempo* *ff*

Hvad b  - tar oss gr t, hvad hj l - per oss

f *mf* *rit.* *f*

rop, kung Jo - han och Gud, de h l - la i - hop,

en slutpunkt. Den fick ingen egentlig efterföljd. Mot slutet av 1910-talet återvände Stenhammar själv till enklare visformer, som i *Fyra dikter om Stockholm* (Bo Bergman; 1918) med bl.a. »En positivvisa».

Bland  vriga tonsättare kan nämnas Harald Frykl f, även han i sin musik på sitt sätt inriktad på täta st mr relser och enhetlig motivbehandling. I *I drömmar tr den stå* (Ekelund; 1910)  terskapar han, som ett sammanhållet musikaliskt skeende, spänningen och komplexiteten i en av den tidens mest sammansatta dikter.

1910-talet blev ett rikt decennium f r den svenska romansrepertoaren. Många tonsättare kan nämnas h r, bl.a. Algot Haquinius och Henning Mankell, som alla gav väsentliga bidrag till genren. Gustaf Nordqvist gjorde 1911 en uppmärksam debut med samlingen *Sex sånger*; där återfinns bl.a. den folkliga »Dalbol t» och vinterbilden »Drivsn » med sitt enhetliga st mningsanslag. Därefter utgav han fram till 1919 ytterligare sex samlingar, bl.a. *Himfys k rlekss nger* (Runeberg; 1913) och ett antal Karlfeldt- och Heidenstam-tonsättningar. Nordqvists kvalitativt något ojämna sångskapande fortsatte in på 1930-talet, men tyngdpunkten försköts alltmer mot andliga sånger. Knut

Ex. 10:9. Ture Rangström, »Kung Eriks sista visa» från sångcykeln *Ur Kung Eriks visor* (G. Fröding; 1918).

Håkanson bidrog 1913-25 med stort upplagda och säkert genomförda sånger, några av dem med orkester. I Sigurd von Kochs kraftfullt gestaltade sånger – över 200 till antalet, många av dem bland det mest haltfulla som komponerades under dessa år – återfinns motiv från skärgården och inte minst den gammalkinesiska exotism, som genom Bethges berömda samling *Die geheimnisvolle Flöte* (1908; många upplagor) verkade inspirerande på många diktare och tonsättare även i Sverige, bland dem den åldrande Sjögren, som 1909-11 komponerade tre av sina märkligaste sånger till Bethge-texter. Många tonsättare sökte sig till dessa texter – bl.a. Josef Eriksson (som under 1910-talet fann sin mogna sångstil), Gustaf Nordqvist och Rangström. Sigurd von Kochs sånger till Bethge-texter och till Sigurd Agrells »exotiska» dikter är särskilt intressanta; uttrycksskalan rymmer det graciöst lekfulla, häftiga utbrott som i sin omedelbarhet kan erinra om Rangströms, eller uttryck för ett nästan mytiskt svärmod (*Traurige Frühlingnacht*, ex. 10:8), som sträcker sig efter det oändliga. Hans sista verk rör sig inom den historicerande ämnessfären: *Gammalswenska wjsor* (1919).

Ture Rangströms första sånger är från åren omkring 1900; här och några år framöver rör det sig om efterklangslyrik, om än med många personliga nyanser. Sin egentliga sångform fann han i *Floderna* (1907) och i några Strindberg- och Ernst Josephson-sånger (1909). Den expressiva, ofta gestiskt fria sånglinjen och hans mycket differentierade textdeklamation frigjordes på allvar genom arbetet med operan *Kronbruden* (1915). En dramatiskt förankrad textdiktning i förening med en utbildad sångares känsla för röstens klang- och uttrycks kvaliteter är också bestämmande för hans sånger. I detta bildar hans sånger ett komplement till Peterson-Bergers traditionella visform och Stenhammars mera instrumentalt förankrade, rikt mångskiftande sånger.

Under 1910-talet bidrog Rangström till naturlyriken med sångcyklerna *Havets sommar* (1911-14) och *Notturmo* (1917); efter de epigrammatiskt koncentrerade sångerna i samlingen *Idyll* (Runeberg; 1917) kom 90-talsdiktningen på allvar in i hans repertoar, då med bl.a. *Ur Kung Eriks visor* (Fröding; 1918), där den starka identifikationen med ämnet återspeglar egna inre spänningar (ex. 10:9). Det ibland krampaktigt forcerade avlöstes av en emotionell frigörelse under åren omkring 1920, bl.a. via några Jacobsen- och Drachmann-sånger. Och under 1920-talet nådde Rangströms romanskonst sin mästartnivå i de harmoniskt och klangligt överdådiga Levertin-tonsättningarna (1922-23) och framför allt i sångerna från sommaren 1924, med bl.a. *Pan, Flickan under nymänen, Till smärtan* (Dan Andersson) och samlingen *Erotikon*. Den sistnämnda innebär, med sin utsparade klanglighet och den nästan improviserande, känsliga textdiktningen, en ny fas i Rangströms skapande.

KÖRMUSIKEN

Banden mellan kyrka och skola lossnade alltmer under 1800-talet, men gossarna förblev en viktig stomme i den kyrkliga körsången fram till senare delen av seklet. Den viktiga omvandlingen av kören bestod dock i att kvinnor från mitten av seklet i ökande utsträckning ersatte gossarna i överstämmorna sopran och alt. Flera orsaker fanns till detta:

En hade att göra med skolans gradvisa sekularisering, varvid gossarnas skyldighet att medverka i kyrkosången allt oftare ifrågasattes. En följd var att skolkören från och med 1880-talet mer och mer emanciperades från kyrkan, som fick upprätta sina egna körer, i de stora städerna ofta arvoderade. Dessa körer kunde fram till början av 1900-talet fortfarande ibland utgöras av manskör, men dock allt oftare av den nya blandade kören med kvinnor i sopran- och altstämmorna och män i tenor- och basstämmorna.

En annan faktor av betydelse var att en viss kvinnoemancipation ägde rum i musiklivet – i första hand i själva musicerandet och i musikundervisningen, men även på tonsättarområdet. En tredje faktor kan man finna i expansionen av amatörmusicerandet över huvud. Kvinnorna medverkade där på många olika sätt, bl.a. som korister i de filharmoniska sällskap som redan från början av seklet växte upp runt om i landet (se s. 118 f.).

Ytterligare en omständighet som gynnade kvinnornas medverkan i körsången och befrämjade körsångens expansion är den s.k. cecilianismens insteg i landet. Den representerade en renässans för den förklassiska körrepertoaren med a cappella-sången som ideal. De nya kyrkokörerna kom med andra ord att bli bärare av den återuppväckta förklassiska körmusiken, och därigenom stimulerades också de svenska tonsättarna att komponera nya verk för blandad kör.

1800-talets musikmiljöer, som senare har kommit att betecknas som uttryck för den borgerliga kulturens »offentlighet», präglade i särskilt hög grad körmusiklivet. Framföranden av för olika aktuella ändamål

komponerade körverk, t.ex. i anslutning till kungajubileer och andra rojalistiska evenemang, vid avtäckanden av monument, i samband med minneshögtider i universitetsvärlden osv., var därvid ofta mycket uppmärksammade.

Samtidigt ökade den amatöristiska körverksamheten inom såväl folkrörelserna (ibland som hembygdskörer) som i de stora filharmoniska sällskapen. Amatörer medverkade inte sällan också i den körsång som var knuten till den professionella utbildningen vid Musikaliska akademien och till operans och teatrararnas värld.

Som konsertlokaler kunde i allt större utsträckning kyrkor användas, under förutsättning att musiken hade en sakral förankring. Därvid uppstod efter hand en vidare tolkning av begreppet kyrkomusik. Exempelvis hade de ursprungligen alltid sakrala oratorierna kommit att omfatta även profana verk (inte minst genom Haydns verk inom denna genre). Ett annat exempel: den 28 februari 1870, vid början av den tidsperiod som här behandlas, framfördes i Adolf Fredriks kyrka i Stockholm enligt Aftonbladet »körer för blandade röster» av August Söderman, vilket torde ha varit något så profant som tonsättarens a cappella-stycken *Idyll och Epigram* (Runeberg; tr. 1869).

I stor utsträckning avspeglade det svenska offentliga musiklivet det som ägde rum på kontinenten, särskilt i Tyskland. Till detta kom ett återsken från den stora engelska Händeltraditionen, mot slutet av århundradet vissa influenser från Frankrike och en efter hand växande inhemsk produktion. De svenska tonsättarna – liksom kolleger från många andra länder – uppsökte inspirationskällorna på ort och ställe: i mitten av 1800-talet Leipzig, med kretsarna kring Mendelssohn och Thomaskantorererna, senare Weimar, med sin Liszt-kult, och i viss mån också de franska miljöerna med musiken av och kring Franck, Fauré och Debussy.

Vid sidan av de flödande romantiska vågorna omfattade musiklivet således både en fortsatt odling av den wienklassiska musiken och återupplivandet av den förklassiska musiken. Först fr.o.m. 1880-talet kan man dock tala om en mera medveten återupptäckt av renässansens a cappella-musik, bl.a. genom koralforskaren Oscar Byströms konserter i olika kyrkor. Kring sekelskiftet kom den förklassiska musiken att ytterligare stärka sin ställning i körkonsertlivet, framför allt på det kyrkliga området. Strävandena inom många tongivande kyrkomusikaliska kretsar omfattade en restaurering av den gregorianska sången och av de gammalprotestantiska koralerna. Antologier med äldre körmusik publicerades, och även svenska tonsättare inspirerades av de historicistiska rörelserna. Dessa skulle ett stycke in på 1900-talet delvis flyta samman med den musikaliska »saklighet» som också kom att omfatta körmusiken av bl.a. Arnold Mendelssohn och Paul Hindemith. Körverken av de för sin respektive tid mera »modernistiska» stora europeiska komponisterna – Schumann, Liszt, Bruckner, Reger o.a. – blev emellertid i de flesta fall inte etablerade i svenskt musikliv förrän efter ca 1920.

Svenska stilområden

En närmare analys visar att 1800-talets körrepertoar var sammansatt av flera olika stilar eller stilområden. Det tidigaste av dessa utgjordes av den mera omedelbara tradition, som hade direkta wienklassiska, ofta gluckska, rötter. Vi har att göra med den typ av musikalisk klassicism som präglades av en homofon, i körsatser ofta »stampande», ackordisk sats, inte sällan med ett mäktigt, trängtande och högstämt uttryck. Den knöt också ofta an till naturlyrisk poesi – men kunde också genomsyra texttolkningar av patriotisk karaktär, så frekventa under skandinavismens höjdpunkt från mitten av 1840-talet till mitten av 1860-talet och återkommande under tiden kring sekelskiftet 1900. Vissa komponenter i denna ackordiska satstyp kunde också ingå i de folkviseanknutna körarrangemangen och i den kyrkliga repertoaren.

Många manskörsatser arrangerades efter hand för blandad kör, och den ackordiska »lunken» skulle i många sammanhang, inte minst i manskörens, skolmusikens och folkrörelsernas musikaliska stiltradition, leva kvar långt in på 1900-talet.

Men under hela 1800-talet, och kanske särskilt perioden från slutet av 1800-talet fram till ett gott stycke in på 1900-talet, ägde ett omlottgående rum av olika stilar och genrer. Samtidigt som manskören kom att bli mycket dominerande skedde genombrottet för den blandade kören. Denna i sin tur representerade också såväl en höjdpunkt för de stora verken för kör och orkester (oratorier, kantater, mässor) som ett genombrott för den mer eller mindre kammarmusikaliska a cappella-sången.

1810-talets första signaler för en svensk nationalromantik kom parallellt med de första tecknen på en återupptäckt av den *förklassiska* musiken. Leipzigromantiken, med framför allt Mendelssohns musik, bröt igenom *samtidigt* som Beethovens position i musiklivet blev allt större. Andra musikaliskt nationalromantiska vågor skulle följa bl.a. under 1860–70-talen (då i synnerhet genom Söderman) och vid århundradets slut. Olika stilområden trädde således inte in *efter* varandra utan överkorsade ofta varandra och löpte delvis parallellt. Körkomponisterna var inte heller företrädare för någon bestämd stil i någon konsekvent generationsordning. Stilarna uppträdde snarare sida vid sida, eller på olika sätt integrerade med varandra.

Det står dock klart att fr.o.m. 1840-talet inflytandet från Leipzigromantiken, med sin behärskade, klassicerande romantik, blev mycket påtaglig och under en lång tid fick stor genomslagskraft hos många tonsättare. I denna hade melodiken ofta en välbalanserad elegans, och harmoniken ställvis täta modulationer, mångtydiga ackordförbindelser och »ryck» mellan »perifera» tonarter. Därmed återspeglade denna mu-

sik de mångtydiga stämningar som också kom till uttryck i andra konstarter, kanske framför allt måleri och litteratur. Men musiken knöt samtidigt an till wienklassiska formtyper och klara förlopp. Överförandet av manskörsatser till blandad kör, den utökade produktionen av originalkompositioner för blandad kör och det gradvisa ersättandet av gossarna i överstämmorna med kvinnoröster innebar också ett erövrande av nya klangfärgsvärldar, som ofta upplevdes som särskilt samstämda med den romantiska poesin och dess sammansmältning av »natur» och »själ». Under en lång period kan man härvidlag tala om ett slags stilistiskt »huvudspår» i svensk musik, inklusive körmusiken fram till början av 1900-talet.

Tonsättare

Ludvig Norman kan sägas vara huvudexponent för Leipzigromantiken i Sverige. Han hade i likhet med Josephson och Söderman, liksom skandinaverna Niels W. Gade och Edvard Grieg, studerat vid konservatoriet i Leipzig. Vid sidan av symfonier, stråkkvartetter och annan kammarmusik framträdde Norman med många körverk, både a cappella och med orkester. Hans körverk har en flytande elegans och en kontinuerlig tematisk sammanflätning som fint kommer till uttryck i både 7 *Sånger* för blandad kör (1851) och senare tillkomna verk: moteterna *Jordens oro viker* (J. O. Wallin; 1878) och *Det guddommelige Lys* (J. S. Welhaven; 1880), 5 *sånger* för blandad kör (1885), de nio kantaterna med orkester, bl.a. den till svensk-norska unionens 50-årsfest 1864, kantaten vid Par Bricoles 100-årsfest (1874) samt Birgitta-hymnen *Rosa rorans bonitatem* (Nicolaus Hermannus; 1876) och *Humleplöckningen* (K. A. Melin; 1884) (se s. 358 f. med ex. 9:20 s. 360).

Ett visst akademiskt drag finns dock ständigt hos Norman – liksom hos Brahms. Adolf Lindgren hävdade i en belysande karakteristik att Norman, »förledd av den lätthet varmed han finner sig kunna fullfölja en tematisk tanke», går »för långt i dess utarbetande». Vidare menade Lindgren att Normans »förstånd överflyglat hans känsla» och att hans verk ofta har »mera lärdom än behag» (Svensk musiktidning 1882; för ett annat, närstående Lindgrencitat, se s. 354).

Under 1800-talets sista decennier framträdde en lång rad andra tonsättare vilkas verk (kanske ibland med orätt) numera glömts bort. Många av dem var dock mycket produktiva, många spelade en stor roll i musiklivet också i andra fuktionser än tonsättarens och många bidrog till att befästa och sprida de stilmedel som ovan beskrivits. Främst ägnade de sig åt oratorier, mässor och kantater. Några exempel:

Wilhelm Gnosselius, under en period sånglärare och domkyrkoorganist i Linköping, från 1859 universitetskapellmästare i Lund, skrev ett antal tillfälleskantater, bl.a. en till Lunds universitets 200-årsjubi-

leum 1868, beställd av universitetet och framförd i domkyrkan. Hans *Requiem* uppfördes 1887, några månader efter hans död. På samma område försökte sig även Nordblom-eleven Per August Ölander (bl.a. *Missa solemnis*) och Norman-eleven John Jacobsson (»Katolsk mässa»).

Flera musiksällskap började vid denna tid fira jubileum, bl.a. fyllde Norrköpings Musiksällskap 50 år 1878, till vilket anföraren Jörgen Malling skrev kantaten *Tonernas seger*. Ett annat tidstypiskt drag var raden invigningar av nya läroverk runt om i landet, till vilka naturligtvis kantater komponerades, bl.a. av Svedbom för Nya elementar i Stockholm (1878) och N. E. Lovén för Landskrona nya läroverk (1897).

Hallén, körledare för bl.a. Filharmoniska Sällskapet i Stockholm (1885–95) och orkesterdirigent vid bl.a. Kungl. teatern, utvecklade som tonsättare, framför allt av operor, en av Wagner och Liszt influerad stil (se s. 405 f.). Detta kom också till uttryck i ett antal motetter och i ballader för soli, kör och orkester, bl.a. *Traumkönig* (Drömkonungen, 1875), *Trollskogen* och *Styrbjörn Starke* (H. Tigerschiöld; 1889). Den sistnämnda skildrar Styrbjörns hemkomst till Fyris och hans förberedelser för kampen om makten, men inte striden själv. De heroiska tonerna bryts mot en finstämd »soluppgång». Till kantatverken hör Festkantat vid Göta Par Bricoles 100-årsjubileum (1901) och Kantat vid invigningen av Konst- och industriutställningen i Norrköping (G. Malmberg; 1906).

Ivar Hedenblad, director musices i Uppsala, blev särskilt betydelsefull för svensk körmusik genom sin verksamhet som ledare för studentsången (Allmänna Sången och Orphei Drängar) och som utgivare av många körmusikhäften. Han stod också bakom bildandet av Svenska Sångarförbundet. Bland hans körverk kan nämnas kantaten vid nya universitetshusets invigning i Uppsala (1887).

Elfrida Andrée, elev till både Norman och Gade och från 1867 landets första kvinnliga domkyrkoorganist, odlade också körballaden – *Snöfrid* (Rydberg; ca 1876) – liksom mässan (nr 1 komp. 1902) och tillfälleskantater.

Vilhelm Svedbom, Musikaliska akademiens sekreterare 1876–1901, komponerade tidens mest folkvisedoftande kantat med *I rosengården* (1888). Texten hämtades ur K. A. Melins dikt »Prinsessan och svennen» (ex. 10:10).

August Körling, under flera decennier den främsta musikpersonligheten i Ystad, skrev den stort upplagda »balladen» *Håtunaleken* (Axel Åkerblom; 1892) för soli, blandad kör och piano. Den skildrar i södermanska toner ett präktigt gästabud år 1306 med dans och folkvisa. Men den slutar med en nocturne (damkör) och en upprörd scen med den bekanta historiska episoden då hertigarna Erik och Volmer avsätter och fångslar sin bror kung Birger.

Ex. 10:10. V. Svedbom, *I rosengården* (K. A. Melin; 1888), sats 3, t. 40-43. Svensnen sjunger för prinsessan om varifrån han fått sin sång - från Näcken och Skogsfrun. Här kommer den romantiska folklorismen till uttryck: sången och visan som naturens och naturmänniskans egen skapelse. Men i Svedboms musik finns folktonen bara som en lätt antydning, tydligast i den inledande körsatsen.

Poco agitato

(Svensnen): Jag kän-ner ej fa - der, jag kän-ner ej mor: af
 (Ork.) *mf*
 näc - ken lär - de jag mi - na sän - ger.
ff

Alice Tegnér, den nya svenska barnvisans skapare, var under en stor del av sitt liv musiklärare och körledare i Djursholm och Tullinge utanför Stockholm. Hennes många kantater till skoljubileer och liknande, liksom andra separata körstycken för både manskör, damkör och blandad kör uppvisar ofta ett tonspråk av helt annat slag än barnvisornas. Hennes psaltarsalmer för blandad kör har en Leipzigroman-tisk hållning (hon var en tid elev till Norman).

I andra körkompositioner är det framför allt inspirationen från Schumann och från den nytyska modernismen som kommer till uttryck. Karakteristisk för Liszt- och Wagneranknytningen är bl.a. hennes *Motett för domsöndagen* för blandad kör och *Ave Maria* för damkör.

Av Ivar Hallströms många kantater från seklets slut kan nämnas den till Oscar II:s 25-årsjubileum (1897) och den till Kungliga teaterns nyinvigning (C. R. Nyblom; 1898).

Ruben Liljefors (bror till målaren Bruno Liljefors) var körledare både i Uppsala och Göteborg. Han skrev några tidstypiska körverk, bl.a. *Kantat* vid invigningen av Göteborgs Högscolas nya byggnad (1907) och *Blomsterfursten*, med vilken man firade Linnéjubileet 1907 i Göteborg. I Stockholm uppfördes för samma ändamål en kantat av Karl Valentin till text av anatomen och författaren Gustaf Retzius.

Erik Åkerberg var en annan av tidens mera framstående körledare. Även han skrev flera större körverk, bl.a. kantaten till Tycho Brahe-festen 1901.

Från Sjögren till Alfvén

De mest betydande svenska tonsättarna i generationen närmast efter Wennerberg–Josephson–Söderman–Norman (födda mellan 1817 och 1832) var Sjögren, Peterson-Berger, Stenhammar och Alfvén (födda perioden 1853–1872). Den äldste av dem, Sjögren, framträdde med viktiga verk från 1880-talet, de övriga fick sina genombrott på gränsen till 1890-talet och kring sekelskiftet, dvs. samtidigt med den stora nationalromantiska vågen inom svenskt måleri och litteratur.

Emil Sjögrens körmusikaliska skapande var dock relativt begränsat. Till de stora verken hör *Islandsfärd* för manskör och orkester (Drachmann; 1884), komponerad för Par Bricole i en ovanligt kraftfull »vikingastil», och kantaten för blandad kör med piano till invigningen av Johannes kyrka i Stockholm (af Wirsén; 1890). I hans *Sex hymner och psalmer* för soli, kör och orgel (1909) kommer den för honom så karakteristiska föreningen av nordisk lyricism och franska, lätt impressionistiska inslag till uttryck.

Wilhelm Peterson-Berger framträdde från 1890-talet både i egenkap av skriftställare och operatonsättare – i hög grad som en utpräglad wagnerian och nietzschean, vilket också gäller hans fem kantater (se s. 476). Hans körsånger ger dock främst uttryck åt en betydligt mindre storvulen, men desto mera frisk och – ibland – intim atmosfär, som knyter an till svensk och nordisk »ton» med främst Söderman, Kjerulf och Grieg i bakgrunden.

Av P.-B.:s många kortare a cappella-satser för både blandad kör och manskör har flera kommit att ingå i den ständigt levande standard-repertoaren på detta område. Till dem hör t.ex. »Killebukken», »På fjeldesti» (Björnson) och »Stemning» (J. P. Jacobsen; tonsatt även av både Alfvén och Stenhammar!) ur *8 sånger för blandad kör* (1890–94), vårsången »Det ljusnar» ur *Sånger för blandad kör* (1891–94) och »På fjället i sol» ur *Fjällfärd* för manskör (till egna texter; 1893).

Liksom så många andra svenska kördirigenter under de senaste ca 100 åren växte Hugo Alfvén upp i en frikyrklig, sjungande miljö. Mycket betydelsefull för hans begåvningsutveckling blev också läroåren för Johan Lindegren. Därigenom uppstod den för Alfvén så karakteristiska kombinationen av folkloristisk melodik och kontrapunktik. Också många av hans (ofta skenbart) homofona körstycken är fyllda av en (ibland dold) polyfon stämföring, som ger hans kompositioner deras särdrag. Många av hans körsatser föreligger i hans egna versioner för både manskör och blandad kör. Till de separata manskörstyckena från tiden före 1920-talet hör bl.a. *Gustaf Frödings jordafärd* (1911) och *Sve-riiges flagga* (se ex. 7:18 s. 281). Den tidigaste satsen för blandad kör kom till 1903; arrangemanget av folkvisan »Och hör Du unga Dora».

Ex. 10:11 a-b.

H. Alfvén, *Herrans bön* (Stagnelius; 1901). Kantaten är Alfvéns största och den åtta-stämmiga slutfugan det förmodligen praktfullaste svenska exemplet på klassisk körpolyfoni. Här ges två exempel av mycket olikartad karaktär ur del 5 av kantaten. De återger körens början (forts. nästa sida)

a) **Allegro**

S
T
A
B
Ork.

Oss från det
on - da fräls,
on - da fräls,
fräls

p
mf
cresc. molto

Mängder av kompositionsbeställningar ledde bl.a. till sammanlagt 10 kantater (se även s. 486 f.). Som exempel på Alfvéns sinnrika kantatstil kan här nämnas *Reformationskantaten* (1917), utformad som en hyllning till Luther genom att tre av hans psalmer och koraler kommer till användning. Men musiken innebär också en reverens för J. S. Bach genom de kontrapunktiska satsernas uppenbara likheter med den store föregångaren. Andra delen är komponerad till Karlfeldts dikt »Luthers hammare» och här förebådas – som tre »hammarslag» – de första tonerna till slutkoralen »Vår Gud är oss en väldig borg».

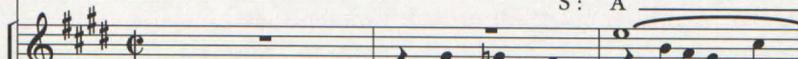
Wilhelm Stenhammar skrev in sig i den svenska körmusikhistorien redan som 19-åring med sina *Tre sånger* för blandad kör a cappella (J. P. Jacobsen; ca 1890). Dessa på en gång svala och varma stycken (»I Seraillets have», »Stemning» och »Hade jeg en dattersön»), uppträckta och tryckta först vid slutet av 1930-talet, tillhör idag standardrepertoaren för blandade körer. Under 1890-talet tillkom kantaterna *Snöfrid* (V. Rydberg; 1891) – tidigare tonsatt av Elfrida Andrée – och kantaten vid Stockholmsutställningen 1897. Sedan följde *Ett folk* (Heidenstam; 1905) – med a cappella-satsen »Sverige», som kom att bli en inofficiell nationalsång att *lyssna till* – *Folket i Nifelheim* (1912) och *Sången* (Rangström; 1920).

Sången, som tillkom inför firandet av Musikaliska akademiens 150-

b) **Allegro con brio**Coro I *f*

B: Din är mak _____ ten, mak _____

S: A _____

Coro II *f* A: Och ä - ran, och ä _____

T: Din _____ är här - lig - he - ten,

T: Din är



ten, Din _____

men,



ran,



här _____ lig - he - ten,

vid textavsnitten »Oss från det onda fräls» och »Din är makten». Det första exemplet (vänster sida) visar enkla körinjer med det »onda» tritonus-intervallet över ett djupt tremolo, det andra (höger sida) visar fugans fyra teman med varsin del av texten. Orkestern deltar också här, men bara genom dubbling av körstämmorna.

årsjubileum 1921 (se ex. 12:17 s. 468 f.), kan, i motsats till många andra tillfälleskantater, betecknas som ett av de betydelsefullaste svenska verken för blandad kör och orkester. Syntetiskt samlar den i sitt musikspråk äldre oratorietraditioner med den personstil som Stenhammar vid denna tid utvecklat.

Hos Kurt Atterberg lever den svenska musikaliska nationalromantiken vidare, ofta – som hos Alfvén – parad med en virtuos orkesterbehandling. Atterberg skrev framför allt större verk för kör och orkester som *Requiem* (1914), som är en konfessionslös eldbegängelsekantat, *Järnbäraland* till Bergshögskolans 100-årsjubileum 1919 och *Sången* till invigningen av Stockholms Konserthus (1925).

Oskar Lindberg svarar för flera större verk för kör och orkester, bl.a. *Requiem* (1920–22), och för ett a cappella-verk som blivit ett av de mest älskade svenska körstyckena från 1900-talet, nämligen *Pingst* (Levertin) för blandad kör.

Det utkristalliserades också en historicerande körstil, som då och då genom hela 1800-talet knutit an till senbarockens mästare, men efter hand allt mera till den förbarocka vokalpolyfonin. Genom en liturgisk

förnyelse åren kring sekelskiftet 1900 kom den att innefatta Palestrina-idealet, en pånyttfödelse av den gregorianska melodiken och de på ett nytt sätt rytmiserade koralerna från reformationstiden.

I dessa strävanden kom Johan Lindegren, från 1884 kantor i Storkyrkan och kompositions lärare till bl.a. Alfvén, att spela en viktig roll. Dessa ideal kom också till uttryck i motetter av Lindegren själv och genom artiklar i den av honom grundade Tidning för kyrkomusik (1881-82). I kretsarna kring det liturgiska förnyelsearbetet möter vi också koralforskaren Oscar Byström, som framförde Palestrinaverk och annan förklassisk körmusik i sina motettaftnar i landets kyrkor.

De första av Svenska kyrkan själv finansierade blandade körerna tillkom vid slutet av 1880-talet – den äldsta fram till idag kontinuerligt verksamma torde vara Maria Magdalena kyrkokör i Stockholm. De blev bl.a. bärare av de historicerande stilidealet och av återinförandet av den gamla vespergudstjänsten. Mycket betydelsefulla insatser under slutet av 1800-talet och början av 1900-talet gjordes därvid av John Morén, kantor i Hedvig Eleonora kyrka i Stockholm, också genom sina utgåvor, tillsammans med Richard Norén, av *Valda koraler i gammalrytmisk form* (1891-94) och som tonsättare av ett stort antal hymner, motetter och barnkörer.

Hos Otto Olsson, mångårig organist i Vasakyrkan i Stockholm, förenades gregorianiken, den barocka kontrapunktiken och de senromantiska harmonik- och klangidealet (som tydligt kom till uttryck också i hans orgelmusik) i körverk med orkester som *Requiem* (1903), *Te Deum* (1906) och många (idag bortglömda) kantater, samt en mängd a cappella-satser – exempelvis de ofta framförda »Salig den Dig aldrig sviker» (ur *Sex körsånger a cappella*, ca 1909), »Advent» (ur *Advents- och julsånger*, 1908-16) och *Sex latinska hymner* (1912).

Under vårt sekels första decennier skrev Harald Fryklöf flera sakralt »sträva» körsatser och gjorde en betydelsefull insats genom sin utgivning (tillsammans med Herman Palm och Oscar Sandberg) av den efter hand flitigt brukade hymnsamlingen *Musica Sacra 1-2* (1915-16).

David Wikander, kantor i Storkyrkan i Stockholm, vars kompositioner till största delen faller under tiden efter denna framställnings ram, skrev 1917 en av den svenska körlyrikens stora pärlor: *Kung Liljekonvalje* (Fröding) för manskör – senare omarbetad för blandad kör. Här förenas den svenska musikaliska nationalromantiken med en mjuk och varsam polyfoni, en syntes som knappast hade varit tänkbar förrän efter genombrotten för de förklassiska idealet i svensk körmusik. Den gradvisa inkubationstiden för svensk a cappella-sång började därmed mynna ut i ett kammarkörideal, som också skulle komma att omfatta profant körskapande. 1917 grundade Felix Saul Stockholms madrigalsällskap, som blev ett förebud till den i slutet av 1930-talet av Johannes Norrby grundade Voces intimae, som i sin tur, efter andra världskriget, ledde till kammarkörens definitiva genombrott.

1800-talets sista och 1900-talets första decennier kan därmed för svensk körmusik sägas beskriva en utveckling från kantat till madrigal, från det mäktiga till det intima. Detta öppnade dörrarna för det stora modernistiska genombrottet i svenskt körmusikskapande och till det som skulle komma att betecknas som det »svenska körundret».

TEATERMUSIKEN

Svenskt operaskapande var så nära förknippat med Kungl. teatern (Operan) i Stockholm att det ter sig naturligt att forma en översikt över spelåren 1869/70–1919/20 i tre avdelningar med hänsyn till verksamhetens successiva lokalisering till tre olika teaterbyggnader: det gustavianska operahuset, Svenska teatern vid Blasieholmsgatan och det oscariska operahuset vid Gustav Adolfs torg, på samma plats som det gustavianska.

Perioden kännetecknas av en omorientering från de franska och i viss mån italienska stilidealerna mot de tyska (se s. 132). Ingen europeisk tonsättare undgick att påverkas av Wagner, hans fjärmande från konventionell uppdelning i recitativ, aria, kör, balett, hans »oändliga melodi», ledmotivstekniken, den orkestrala uttryckskraften, hans idéer om ämnesval, textdeklamation och iscensättning, samt hans demokratiskt utformade operasalong i Bayreuth. Samtidigt växte de nationalromantiska strömningarna, och de svenska tonsättarna strävade på olika sätt att organiskt länka samman det centraleuropeiska musikspråket med den svenska folkmusiken. De sökte och prövade också nya former för ett recitativ anpassat till det svenska språket. Operaämnen hämtades ur sagan, företrädesvis med anknytning till trollens eller vikingarnas värld. Dock undveks nordisk mytologi. Ett gammalt nordiskt hedniskt tänkande ställdes mot 1800-talsmoderna kontinentala religiösa och moraliska värderingar. I enstaka fall var miljön sydlandiskt exotisk.

Perioden präglades därtill av en maktkamp av internationell räckvidd inom operan, varvid sångarna successivt förlorade inflytande gentemot allt mer dominerande kapellmästare, regissörer och scenografer. Under denna tid skildes också Stockholmsoperan från hovstaten, vilket återspeglades i det konstnärliga resultatet. Från den 1 juli 1888 tog riksdagen inte längre ansvar för teatern, och några tumultartade år med privat entreprenör och associationsstyre följde. Staten upplät teaterhuset och inventarierna hyresfritt, och eftersom det årliga kungliga bidraget fortfarande utgick behöll man ordet kunglig. Entrepren-

nören, hovkapellmästaren Conrad Nordqvist, återfick dock visst statligt bidrag efter ett år. 1899 antogs sedan en bolagsordning, »Kungl. Teaterns AB» (först 1975 blev Operan statlig!).

Tonsättarnas ekonomiska villkor vid Stockholmsoperan framgår av tre reglementen: 19/2 1863, 28/4 1899 och 20/11 1909. En väsentlig skillnad från idag var att librettoförfattarens eller översättarens arvode och andelar ingick i *tonsättarens* arvode (medan musikpartitur till sångspel ingick i *pjäsförfattarens*). Enligt 1863 års reglemente gavs antagningsbesked inom två månader sedan fullständigt partitur inlämnats och ett antagningsarvode på 223 Rdr Rmt betalades ut. (Från 1899 lämnades antagningsbesked efter fyra månader, med ett arvode på 600 kr.) Om verket inte uppförts inom två år måste tonsättaren återbetala halva antagningshonoraret för att få tillbaka sitt partitur. Efter fem år (1909: efter tre år) kunde han få det utan återbetalning. Den första föreställningens recett (dvs. dagskassa) tillföll teatern. Följande föreställningar erhöll tonsättaren enligt 1863 års reglemente för en helaftonsopera 25% av nettoinkomsten, dvs. av vad som återstod sedan 1/3 dragits av som dagskostnad. Fr.o.m. tjugonde föreställningen fick tonsättaren endast sex specie Rd. per föreställning oavsett recett. I reglementet från 1899 fick tonsättaren 6% av hela recettinkomsten upp till 1 800 kr och 10% på biljettinkomst därutöver, men fortfarande ingenting för premiären.

De sista åren i gustavianska operahuset

Av olika skäl kom August Söderman aldrig att bli vår förste nationalromantiske operatonsättare, trots både erfarenheter och konstnärliga förutsättningar. Sex operaförsök finns dock bevarade i fragment (se s. 370). Beteckningen bör ges till Ivar Hallström som under 1870-talet framträdde med sina två största operor, *Den bergtagna* (1874) och *Vikingarna* (1877), båda helaftonsverk liksom senare *Neaga* (1885) och *Per Svinaherde* (1887). Därutöver skrev han enaktarna *Mjölmarvargen* (1871) och *Silverringen* (1880), samt – i samarbete med Conrad Nordqvist – baletterna *En dröm* (1871), *Ett äventyr i Skottland* och *Melusina* (1882). Verk som inte kom till uppförande på Kungl. teatern var burlesken *Rolf Krake* (1880), där Hallström skrev den första akten och Svedbom den andra (Tegen 1960), samt *Nero* och *Jaguarita l'indienne* (1882).

Hallström hade avlagt hovrättsexamen i Uppsala 1849, var bildad och berest och en skicklig och omtyckt pianoackompanjör och sånglärare. Men som tonsättare var han huvudsakligen autodidakt. För att lära sig orkestrering skrev han systematiskt av många franska operapartitur, vilka han värdesatte högst, och övade sig på bl.a. scenmusik och baletter under kapellmästarna Nordqvist och Dente. År 1881 fick Hallström posten som Operans sångmästare. Genom sina många hovkontakter, först med Uppsalakamraten och »sångarprinsen» Gustaf, därefter med dennes broder Oscar (II), samt genom mångårigt arbete som kunglig bibliotekarie, kunde Hallström verka som en viktig förespråkare för svensk operakonst. Operan *Neaga* är dock ett exempel på

att hovluften stundom också hade en »ohälsosam inverkan» (A. Lindgren i Svensk musiktidning 1884). Det överdrivet melodramatiska librettot av Carmen Sylva, pseudonym för drottning Elisabeth av Rumänien, berörde för svensk publik främmande tänkesätt. Hallströms konventionella tonsättning med körer, folkdanser och sceniskt spektakel är präglad av tidens praxis, men svär illa mot huvudpersonernas oupphörliga lidande. En viss rumänsk folkton finns i några dystra visor med säckpipa samt avsnitt med herdeflöjt och alphorn.

Betydligt bättre passande för Hallström var Frans Hedbergs nordiska sagotexter. Deras samarbete sträckte sig från *Hertig Magnus* (1867; se s. 304 f.) vidare till *Den bergtagna*, *Vikingarna* och *Silverringen*.

Den bergtagna

Hallströms första helt genomkomponerade opera *Den bergtagna* (1874; tillägnad Oscar II) blev 1800-talets mest spelade svenska opera (84 gånger 1874–1910). Här visade Hallström att ett svenskt folksagomotiv kunde användas som grund för ett större, genomkomponerat musikdramatiskt verk. Även om en omisskännlig svensk folkton finns där låg det nationalromantiska mer i ämnet än i musiken, som mestadels är skriven i kontinental stil inspirerad av bl.a. Gounod.

Enligt fransk förebild har verket fem akter. Den mest anslående dekoren och baletten placerades i mitten av föreställningen, som ursprungligen hade en speltid på fyra timmar. Musiken är uppbyggd av konventionella nummer (duetter, ballader, arior, körer) men innehåller också en trollpolska och en ledmotivsmässig folkvisa, som förekommer i förspelet, i slutet av andra och i början av femte akten. Den folkliga förlagan var den i många versioner bevarade folkvisan »Och jungfrun hon skulle sig åt ottesången gå» (Sveriges medeltida ballader, bd 1). Det goda skildras gärna diatoniskt, det onda kromatiskt. Medan den första akten innehåller musiknummer av skilda karaktärer hålls de följande något mer ihop. De recitativfyllda scenerna blandas dock med inslag av körer och danser. Då den inre utvecklingen blir starkare stegras verket dramatiskt genom öppnare nummer mot slutet.

Dramatiken bygger till stor del på kontraster och inre slitningar mellan olika världar och värderingar. Hedniskt ställs mot kristet, aristokratiskt mot folkligt, individen ställs mot gruppen och koralen mot folkdansen (se Tegen 1973). Inte ens Bergakungen var någon entydig bov – något som kritikern Adolf Lindgren i Svensk musiktidning 1884 gärna hade sett – utan var sammansatt med drag både av Faust, Mefistofeles och Holländaren, samtidigt både skrämmande och kärlekslängtande. Partiet skrevs också för en tenor och inte för en bas, vilket anger karaktären. Ingeborg dras mot mannen från en främmande värld och vars namn inte får nämnas. Likt Isolde förrycks också hon av en trolldryck. Kvinnan som överger man och barn var ett ämne i tiden och fem år senare i var mans mun genom Ibsens *Et*
(forts. på s. 404)

HANDLINGEN I DEN BERGTAGNA

Förspek: Folkvisan »Den bergtagna» presenteras som ett ledmotiv hos blåsarerna.

Akt I: Fru Ragnhilds festsal i den första kristna tiden. Man firar julafton och att riddar Tuve vill gifta sig med fru Ragnhilds dotter Ingeborg. (Kör med växelsång och dans.) En abbot berättar om hur Bergakungen hotat förgöra hans kloster. (Kupletter med kör.) Tjänaren Ulf skildrar då sitt eget möte med Bergakungen. (Ballad i folkton.) Bergakungen själv inträder förklädd till skald med harpa (sjunger en romans), avslöjar efter en vild trollpolska vem han är och ber Ingeborg bli hans maka. Förtrollningen bryts och dansen avstannar när en sträng på harpan brister och modern håller ett trollmaktsbrytande krucifix framför Bergakungen. Alla ber den heliga jungfrun om frälsning. Bergakungen måste gå men stämmer möte med Ingeborg i skogen i samband med juldagens ottesång.

Akt II: Ett vintrigt skogs- och bergsparti i Kolmården. Natt. Recitativiskt skildrar Bergakungen de motstridiga känslor som behärskar honom: hatet till människorna och kärleken till Ingeborg. I en aria uttrycker han sin saknad efter kärlek. Under klockringning kommer folket (kören) på väg till ottesången och Bergakungen gömmer sig. Den gamle tjänaren pekar ut den stora Kungsstenen. När kungen plötsligt dyker upp flyr folket. Från kulisserna hörs julevangeliet sjungas i kyrklig stil. Bergakungen sjunger ut sin ilska över att inte kunna bryta fru Ragnhilds makt över sin dotter. Skogens älvor dansar och en kör av troll och dvärgar hyllar sin kung. En scenförändring kommer när Kungsstenen lyfts och en omätlig prakt kommer i dagen (se ill. nästa sida, överst till vänster). Ingeborg vänder tillbaka och häpnar. Sedan en trollkör beskrivit alla kärlekens njutningar lyckas till sist Bergakungen leda henne in i berget och stenen faller ner och sluter ingången. Modern och de övriga kommer tillbaka och letar förgäves. Folkvisemelodin hörs mot slutet.

Akt III: En grotta i berget. En trollkör inleder, varpå Bergadrottningen i en koloraturaria

sjunger ut sin sorg över sonens val av en människohustru. Hon tillreder på order en glömskedryck, så att Ingeborg skall glömma sitt jordeliv, men lägger ett frö i drycken för att göra hennes hjärta oroligt och sjunger tillsammans med trollet Kark ut sitt hat. En kör av troll och dvärgar hörs inne i berget och Bergakungen försöker locka Ingeborg med skatterna, men hon vill hem. Falskt hälsas hon då av Kark och sin blivande svärmor med en »välkomstdryck» (se ill., nederst). Efter drycken kastar hon sig i kungens famn. (Dramatisk höjdpunkt i allegro passionato.) Den nya drottningen hyllas med en trollkör och en dans av dvärgar och andar. Ett orkesterstycke i c-moll avslutar.

Akt IV: Ett mindre gemak i berget. Akten har genomgående lyrisk karaktär. Ingeborg spinner. Hon älskar sin man och sina två barn, men känner sig övergiven och längtar ut. (Aria i folkton.) Det uppdagas att Bergakungen har haft henne som frilla vid sidan av andra. Ingeborg luras av Bergadrottningen, som saknar sin gamla maktställning, att dricka källvatten för att återfå sin mans kärlek, men hon känner en iskyla i bröstet och återfår i stället minnet av sin mor och vill tillbaka till jorden. Bergakungen ber henne stanna hos sina barn men låter henne gå med hot om döden om hon nämmer hans namn. Innan hon går kastar hon sig i hans famn.

Akt V: Fru Ragnhilds förfallna sal. Den gamle tjänaren sjunger en visa om Ingeborg, som ingen kunnat glömma fast femtio år förgått. (Folkvisa i e-moll.) I stormande oväder (i orkestern med viola och fagotter unisono) kommer Ingeborg in och får veta att modern dött av sorg och skam. Ingeborg ångrar sig och råkar nämna Bergakungens namn, varefter han dramatiskt inträder och förklarar att hon måste dö när han går eller följa honom (vilket hon gör i folkvisan). Hon förbannar honom och när hon uttalar »I Herrans namn vik bort från mig!» måste han fly. Ingeborg dör i den gamle tjänarens armar medan kören sjunger julevangeliet (se ill. mittpartiet, höger).



III. (föregående sida)
Ivar Hallström, *Den bergtagna*, scener ur akt II, III:1, III:2 och V. Träsnitt i Ny III. Tidning 13/6 1874, strax efter operans premiär. Efter teckning av R. Haglund.

dukkehjem (1879). Bergadrottningens roll ger både dramatiskt och musikaliskt associationer till Verdis *Lady Macbeth* eller *Abigail* i *Nabucco* (Gademan 1987, s. 32).

Ett väsentligt komplement till musiken var Christian Janssons fem scenbilder efter förlaga av Fredrik Wilhelm Scholander, en fantasifull iscensättning med verkningsfulla effekter i fransk grand opera-stil. Verket blev en enastående framgång också tack vare utmärkta sångare som i flera fall behärskade både lyrisk och dramatisk sång, delvis med avancerad koloraturteknik, samt en prisad balettkår. Hallströms elev Amalia Riego debuterade i sopranrollen som Ingeborg. Den sjöngs senare av bl.a. Mathilda Grabow och Fredrika Stenhammar. Bergakungen sjöngs av Oscar Arnoldson, Tuve anförtröddes den unge Hallström-eleven Arvid Ödmann, Bergadrottningen sjöngs av Charlotta Saxenberg följd av Matilda Jungstedt och Julia Claussen. Fritz Arlberg kreerade den demoniske Mark kort innan han 1874 lämnade teatern efter en konflikt med Hovkapellet (Lundqvist 1909, s. 69 f.; Nordensvan 1918, s. 288).

Andra operor från Hallströmepoken

Hallströms följande opera *Vikingarna* (1877), spelades framgångsrikt 26 gånger 1877-83. Liksom *Den bergtagna* bygger den på kontraster i miljöer och kynnen – huvudpersonen Rolf Vidtfarles slitning mellan den mörka sydländska Isaura och den blonda nordiska Astrid – vidare på sceniska effekter som vinskördefest, munkprocession, vikingakör, tärnor i månskensidyll m.m. Texten påminner om *Lohengrin*, med en hjälte som vinner en kvinnas kärlek och slutligen seglar iväg, i detta fall på ett brinnande drakskepp. Som Martin Tegen framhåller i sin studie över tre vikingaoperor (Tegen 1960) har den svenska operan dock en mer realistisk personteckning i Meyerbeer-Scribe-anda, och Hallström visar tendenser till frigörelse från den franska nummeruppdelningen genom en mer helgjuten och dramatiskt förtätad stil. De fåtaliga »nordiska» tonfall som förekommer framstår som särskilt exotiska då handlingen utspelas i Provence.

Tre andra svenska tonsättare fick sina enda operaverk uppförda under denna Hallström-epok: August Nordlin, Per August Ölander och Helena Munktell. Samtidigt introducerades genom Andreas Hallén den senare Wagnerstilen på Stockholmsoperan. Nordlins kammarmusikaliska »Opera Idyll» *En afton på Haga* (1870), som gavs åtta gånger med Gustaf Kinmanson som Gustav III och Arlberg som Bellman, är en kungadevot bagatell som knappast vore tänkbar i våra dagar.

Oscar II ville liksom sin föregångare Gustav III aktivt stödja svensk operakonst och utlyste en tävlan om den bästa nyskrivna svenska operan. Pristagare blev Ölander med femaktsoperan *Blenda* (17 gånger 1876-79; akt IV struken). Librettot av Ernst Wallmark och Ludvig Josephson handlar om hur hjältinnan Blenda räddar Småland – Schillers Orleanska jungfru är en tydlig förebild.

Musiken fick framför allt beröm för sina lyriska kvaliteter. Enligt

Alfred Rundberg var den »melodisk, måttfull och sökte alltid träffa den dramatiska situationen» (Rundberg 1952, s. 173). Ölander, som var tullkontrollör och violinist – musikchef i Mazerska kvartettsällskapet (1873–84) – skrev denna förstlingsopera vid 52 års ålder med ett Mozart-Weberskt stilideal, som kändes något passé för samtiden. Den musikaliska bakgrunden var studier för fadern, organist, samt för svärfadern, tonsättaren Johan Erik Nordblom i Uppsala. Senare skrev han även sångspelet *Mäster Placide* (Nya teatern i Stockholm 1879).

Det är anmärkningsvärt att Helena Munktell oftast inte uppmärksammas i svenska operaöversikter. Hon var gediget utbildad, först i piano i hemstaden Falun sedan vid Ivar Hallströms musikinstitut och i Wien. Dessutom studerade hon komposition för Norman, Lindegren, Dente och Nordqvist samt för Godard och D'Indy i Paris. Hennes enactsopera-comique *I Firenze* antogs och spelades just då Kungl. teatern blivit privat (premiär maj 1889). Librettisten Daniel Fallström, vars honorar tydligen inkluderade tonsättarens (!), hade förlagt handlingen till en konstnärateljé i Florens: två konstnärer som tävlar om samma pris och samma modell. Den ene visar sig falsk och modellen avslöjar sig som hertiginnan som skall utdela priset. Sedan hon förvisat sig om att den svekfullt behandlade, men fattige, konstnären, älskar henne även utan titel, får han både pris och hertiginna.

Musiken är skriven i fransk stil med förhållandevis djärv harmonik och innehåller vackra romanser med harpackompanjemang, en introduktion, en vals, några duetter, en trio, en pampig marsch vid de bedömande konstprofessorernas komiska entré, vidare ett antal kupletter med körinslag och final. Operan har sju roller varav en kvinnlig. Premiärens rollbesättning var Gemma–Dina Edling, Stefano–Carl Julius Hagman, Bardi–Pelle Janzon, Viarducci–Emil Nilsson och Sarsapilla–Jean Grafström. Denna lilla opera, som spelades 13 gånger, de sista sex på Svenska teatern, framstår idag som betydligt mer modern än många andra verk i sin samtid. Partitur och stämmor finns bevarade även i en fransk version från ett privat uppförande i Paris 1892 som gav flera positiva recensioner i franska tidningar (Connor 1977, s. 29 f.; Edling 1982, s. 145f.).

Halléns *Harald Viking* (i Stockholm 15 gånger 1884–1912) var den första svenska genomkomponerade operan i senwagnersk stil. Hallén hade en grundlig utbildning från hemstaden Göteborg och sedan från nitton års ålder i Leipzig, München och Dresden. Mellan stora uppdrag som dirigent, musikorganist, musiklärare och musikkritiker i Berlin och Göteborg skrev han *Harald der Wiking* i en ledmotiviskt genomarbetad stil, som i första aktens festscener har nationalromantiska drag. Hallén tycks själv ha inspirerat den tyske författaren Hans Herrig till det starkt Wagnerpåverkade librettot (tr. 1881). Titeln var

från början »Hagbart och Signe», men ändrades p.g.a. likheten med ett sorgedrama av Oehlenschläger, vilket för övrigt också var en förebild. (Signe ändrades också till Sigrun.)

I Stockholm var Hallén på kant med Conrad Nordqvist och kände det svenska Wagnermotståndet (se nedan). Han skrev därför sin opera för Tyskland med uruppförande i Leipzig efter förord från Liszt under den unge dirigenten Arthur Nikisch och i Angelo Neumanns regi. Då Anders Willman blev operachef i Stockholm (1883) togs Hallén till nåder, och i januari 1884 betalade Kungl. teatern antagningshonorar med avdrag för inköp av tyskt partitur och svensk textöversättning av Adolf Lindgren. Willman såg till att verket fick en praktfull och välrepererad uppsättning. På premiären, dirigerad av Dente, sjöng Harald-Leonard Labatt och Sigrun-Selma Ek.

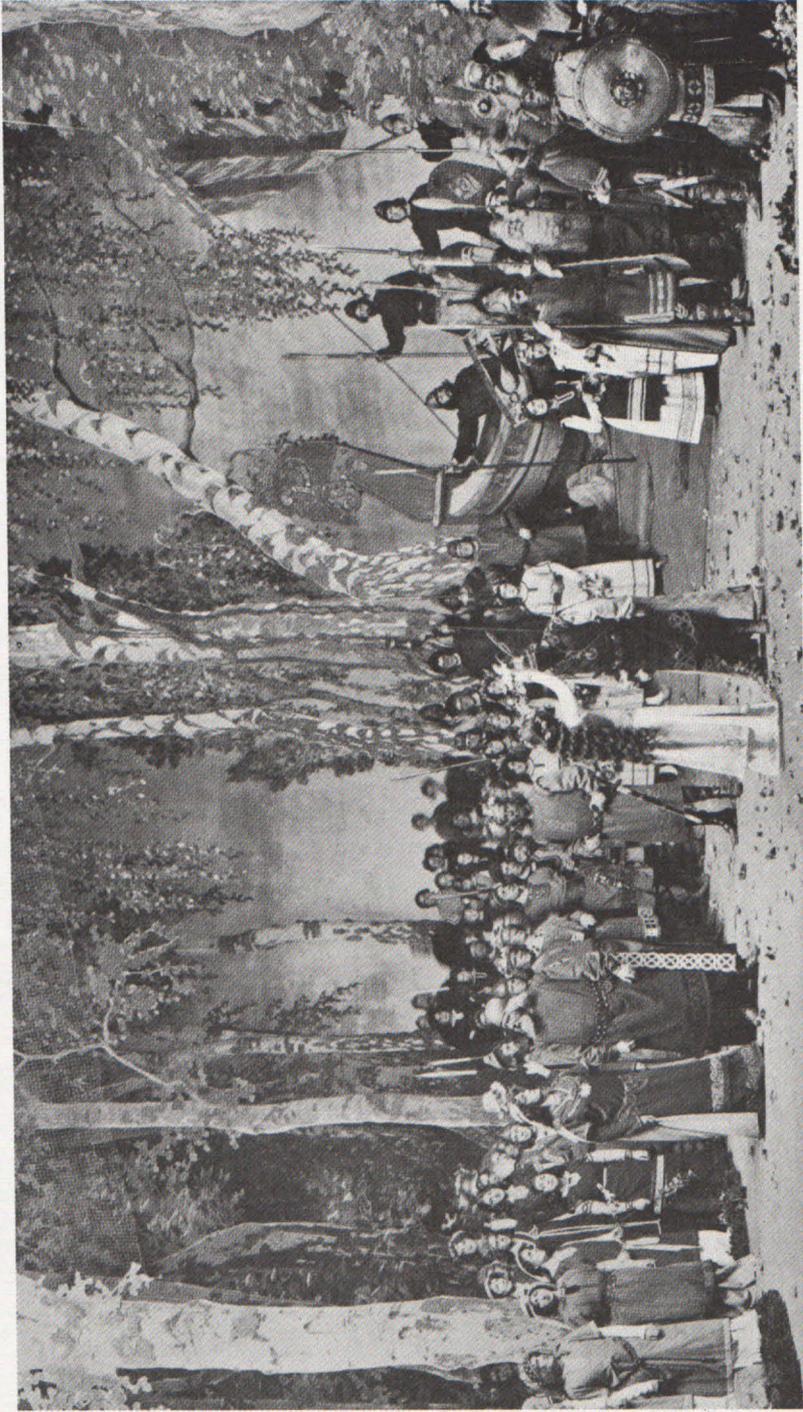
Handlingen kretsar kring den norske kung Haralds förälskelse i kungadottern Sigrun på Själland. Då han i envig dödat hennes bror Erik förpliktas hon att hämnas, men hennes kärlekslängtan överträffar hämndbegäret, och i nattlig månlysbelysning hinner hon och Harald förklara varandra sin kärlek innan Eriks män lyckas utkräva hämnden. Harald bärs som lik ombord på sitt skepp för en vikingabegravning till havs. Sigrun följer honom och antänder skeppet.

Hallén var den förste svensk som skrev för den stora högromantiska orkestern. Hans sinne för verkningfulla kontraster kan bl.a. exemplifieras av de dramatiska hornsignalerna som förebådar ett annalkande hot och vikingarnas korta och kraftfulla bleckblåsarmotiv kontra Sigruns melodiösa stråkmelodier och ett ofta använt vårmotiv. De tre akterna är inte traditionellt uppdelade i scener, och varje akt har en symfonisk helhet. Hallén använder sig av en ledmotivsteknik framför allt i orkestersatsen, men kan inte sägas stilistiskt helt följa Wagner. Vokalpartierna i den starkaste tredje akten är dock influerade av både *Lohengrin* och *Tristan och Isolde*: »Solisternas deklamerande i stora intervall och förhållandevis korta fraser dominerar operan till och med mer än hos Wagner.» (Tegen 1960, s. 55.)

Hallén har av eftervärlden ofta föraktats för sitt Wagnerberoende, men hans insats att föra in svensk operapublik samt svenska tonsättare och kritiker i ett nytt musikaliskt tänkande måste anses betydande. Idag har vi svårt att acceptera flera av Halléns verk eftersom vi så väl känner förebilderna. Men vi måste komma ihåg att 1884 kände stockholmarna endast till *Rienzi*, *Den flygande holländaren*, *Lohengrin* och *Tannhäuser*. Den sene Wagner hade Stockholmspubliken länge svårt att ta till sig (se s. 144). Även kritikerna var oförstående och anmärkte bl.a. på ständiga rubaton, överdrivet modulerande, brist på harmoni och tjock instrumentering (Aftonbladet 26/2 1884).

Operans spelår på Svenska teatern

Under byggandet av nya operahuset var Operan inhyst på Svenska teatern (1891-97). Där presenterades två nya svenska operor och en festkantat. I augusti 1891 antogs Hallströms sista opera *Granadas dotter* (premiär 1892, spelad åtta gånger). Henrik Christiernssons text i tre akter var inte genomkomponerad, och verket kallades romantisk operett. Musiken skilde sig stilistiskt inte nämnvärt från tidigare verk i genren, men handlingen »Carmendoftande», exotiska miljö föranled-



III. Scen ur Andreas Halléns *Harald Viking*, första akten med dekor av Christian Jansson (foto från tidskriften *Scenisk konst* 1912:2). De fem huvudaktörerna är (i mitten från vänster) Drottning Bera—Julia Claussen, bården Gudmund—Åke Wallgren, Erik—Martin Oscar, Sigrun—Anna Oscar, samt Harald—David Stockman.

de spanska tongångar i vissa musiknummer.

Halléns *Häxfällan* (1894) blev den intressantaste svenska operan under epoken på Svenska teatern. Librettot skrevs av Frans Hedberg efter en romantisk medeltidsdikt av Hans Hopfen. Häxmotiv tycks ha varit på modet, bl.a. spelades dansken August Ennas opera *Häxan* på Svenska teatern nio månader innan *Häxfällan* antogs. Hallén visar här större frihet gentemot Wagner, och verkets välvilliga mottagande hade säkert samband med stockholmarnas ökade vana vid det wagnerska tonspråket. Hösten innan hade nämligen *Valkyrian* som första Ringen-opera haft Stockholmspremiär med Hallén som dirigent. *Häxfällans* Faustliknande hjälte Albertus sjöngs med framgång av Arvid Ödmann och även Matilda Linden (Jungstedt) berömdes som Rebecca. Tvåaktsoperan gavs tillsammans med Glucks *Vårdrottningen*. (Senare omarbetade Hallén verket till en helaftonsopera, *Valborgsmässa*, som spelades två gånger 1902. Somliga har menat att omarbetningen var en väsentlig förbättring, andra att verket förlorat i fräschör. Den samtida kritiken var dock nedgörande.)

Wilhelm Peterson-Berger hann presentera sig på Svenska teatern med *Sveagaldrar* (1897), ett »sagodramatiskt festspel i 4 bilder» till Oscar II:s 25-årsjubileum. Peterson-Berger svarade för både text, musik och regi. Den inledande hyllningsmarschen kan man ännu någon gång få höra men i övrigt har det storvulna verket blivit mest berömt för den i samband med repetitionsarbetet kända »Forsellska örfilen» i Svenska teaterns korridor, med efterföljande militärt disciplinstraff, offentlig ursäkt och presskommentarer. Verket spelades tre gånger och de två senaste ändå med den av tonsättaren önskade, hetlevrade John Forsell (se t.ex. Rundberg 1952).

I det nya operahuset 1898-1920

Det nya operahuset 1898 medförde ett ökat intresse för en nationell operakonst. Först och främst sökte man en invigningsopera, men i den tävling som utlysts 1894 inkom endast tre bidrag. Ett tävlingsbidrag var Elfrida Andrées opera *Frithiofs saga* på ett libretto av Selma Lagerlöf. Den blev utan pris och har aldrig spelats på Stockholmsoperan, däremot privat i Göteborg och i utdrag vid turnéer samt översatt till tyska (Öhrström 1990). I februari 1897 beslöt en särskilt utsedd femmannajury att endast utdela ett tredjepris, 1 000 kr, till Hallströms *Liten Karin*, som dock aldrig kom att uppföras.

I stället skrevs kontrakt med Hallén om operan *Waldemarsskatten* (65 gånger 1899-1924), som kom att ersättas med 3 000 kr, samma belopp som avsatts för tävlingens förstapris. Men inte heller detta verk spelades vid invigningen. Halléns avgång i samband med det s.k. Rundbergbråket tycks ha varit den egentliga anledningen (se Lundqvist

1909, s. 205 f.; Vretblad 1918, s. 17, m.fl.). Operachefen Axel Burén skyllde på tidsbrist och fick plocka ihop ett program med avsnitt ur Lindblads *Fronddörerna* och Berwalds *Estrella di Soria*.

Waldemarsskatten sattes upp först i april 1899, efter Stenhammars *Tirfing* (se nedan). Den svenska originaltexten av Axel Klinckowström har dels en mytisk handling: Niflungaguldet som rövats från havsguden Ägir återställs genom att en kvinna, Ava, offerar sig i osjälvisk kärlek. Dels har den en historisk handling: Waldemar Atterdags brandskattande av Visby. Även musiken är i skiftande stilar, där den första aktens sjöjungfruklagan påminner starkt om början av *Rhenguldet* (som stockholmarna vid premiären ännu inte kände till), och den andra aktens midsommargille har inslag av dryckesvisor, danslekar och en kärleksduett som för tankarna både till nordisk folkton och till Gounods *Faust*. Den tredje akten på Visby torg har en både högdramatisk och tragisk musik. Ava har lurats av Waldemar att öppna stadsporten, och den danska hären intågar i bästa Meyerbeerstil. Vid brandskattningen var för övrigt Karl Gustaf Hellquists berömda tavla i Nationalmuseum troget framställd som en tableau vivante. Den fjärde och sista akten inleds av Avas inmurande i Jungfrutornet och hennes vision av den förliste Waldemar, som hon räddar till livet genom sina förböner. Operan avslutas på havsbotten med havsandarnas och sjöjungfrurnas jubelkör över den återfunna skatten, samt förlåtelse av Waldemars svek genom att han får de efterlängtrade tre nordiska kungarikena. Kören sjunger: »Allt är förlåtet, hämnat begråtet!» Innan ridån faller glimmar guldet bländande till.

Visst finns det fog för Moses Pergaments beska kommentar om verket: »en kombination af Skansen, Wagner och Waldteufel!» (Pergament 1943, s. 35.) Men avsikten hade varit en populär invigningsopera.

Vilhelm Stenhammars båda operor *Tirfing* och *Gillet på Solhaug* presenterades i omvänd ordning i förhållande till tillkomsten. Stenhammars framtoning som operatonsättare var betydligt mindre spektakulär, och hans musik har mera släktskap med balladen och den södermanska Wagnerinflansen än med den stil som Hallén företräder.

Tirfing (spelad 17 gånger 1898–1901) kallades en mytisk sagodikt, och librettot skrevs efter den bloddrypande Hervararsagan i starkt arkaiserande form av Anna Boberg, som också gjorde förlagor till dekor och kostymer i fornnordisk stil. Sköldmön Hervor får ur sin faders grav hämta det gudomliga svärdet Tirfing på villkor att hon avsvärjer sig sitt kön och aldrig yppar sitt namn. Hon blir nära vän med kungasonen Vidar och åtrådd av hans syster Gullväg. Genom Tirfing, Sköldungasvärdet som kräver »banesårs blod» så snart det blottas, dödas Vidar, som inte förstått varför vikingen inte ville äkta hans syster. Hervor, som övermannats av kärlekens makt, avslöjar slutligen allt och dör på

faderns grav. Tirfing flammar upp och slocknar över hennes huvud.

I musiken använde Stenhammar en ledmotivisk symfonisk teknik och anpassade ledmotiven till situationerna som därigenom växlar i atmosfär. En Wagnerinfluens möter vi för övrigt redan i Väverskornas sång i prologen. Folkton förekommer bl.a. i Vidars visa. Enligt Peterson-Bergers recension (Dagens Nyheter 10-11/12 1898) fastnade musiken »i hjärnan» utan att gå till själ och hjärta. Det mest svenska ansåg han inte låg i musiken utan i dekorationerna med vinterlandskap i Christian Janssons tappning. Deklamationsstilen kritiserades som onödigt utdragen och formlös, och Hervors parti var svårjunget (Peterson-Berger 1923, s. 96-101, 103-111). Visst erkännande gav P.-B. dock åt instrumenteringen, men Stenhammar var självkritisk och skrev aldrig mer någon opera (se s. 463).

Ungdomsverket *Gillet på Solhaug* spelades efter urpremiären i Stuttgart 1899 ett 40-tal gånger i Stockholm 1902-14 (med gästspel i Göteborg), Berlin 1905, Dortmund och Karlsruhe 1912. Verket skrevs till Ibsens norska text, med några förkortningar, men spelades i Tyskland med tysk text och i Sverige med svensk (Sigrid Elmblad). Det handlar om Margit som gift sig till pengar och övergivit sin käre Gudmund. När denne efter lång tid återkommer blir han en av system Signes friare. Margit hoppas vinna tillbaka Gudmund och förbereder giftmord på sin make, men då denne dessförinnan hinner dödas ångrar hon sin svekfullhet och förenar Signe och Gudmund. Verket bör varken rubriceras som opera eller musikdrama utan som ett pärlband av folkvisor, en »scenisk ballad i genomkomponerad musikalisk gestalt» (Wallner 1, s. 253). Intressantast är hur Stenhammar, i Södermans efterföljd, lyckats ge den svenska folkvisan en orkestral dräkt (se vidare s. 460).

Periodens störste svenske operatonsättare och tillika sin egen librettoförfattare och regissör var Wilhelm Peterson-Berger med *Ran* (1903), *Arnljot* (1910) och *Domedagsprofeterna* (1919). Han insåg, inte minst efter longörerna hos Stenhammar, att fördjupade studier av det svenska recitativet var nödvändiga. I samband med den komiska *Domedagsprofeterna* publicerade han en uppsats om behovet av mer elastiska formscheman, en söndersprängning av de recitativiska partierna och ariosopartierna till smådelar, som kunde blandas med hänsyn till handlingen (Peterson-Berger 1937). Vad han däremot inte utvecklade vidare var tonernas förhållande till den svenska språkmelodin (se s. 476 f.).

Natanael Berg var den förste modernisten bland svenska operatonsättare. I *Leila* (spelad tre gånger 1912) fick regin av Harald André bättre kritik än verket. Texten, som är överdrivet melodramatisk och har stark smak av såväl *Enleveringen ur seraljen* som *Afrikanskan*, skrevs av tonsättaren efter en Byrondikt om slavinnan Leila som älskas av sin herre, Hassan, men flyr till den hon själv älskar, infångas och kastas i havet. Musiken beskrev Rangström som »realistiskt illustrerande» i

Richard Strauss' anda och Bergs smidiga orkestersats med traditionsbrytande dissonanser som »effektfull och intressant», men han ansåg också att det var en musik bara »för kännare» (Rangström, *Scenisk Konst* 1912:4).

Perioden avslutas med att Kurt Atterberg presenterade sin första opera *Härvard harpolekare* (1919) och att Ture Rangströms *Kronbruden* hade premiär i Stuttgart 1919, efter att ha legat ouppförd i Stockholm sedan 1915.

Man skulle kunna säga att tonsättarna under de här behandlade åren i sina nationella strävanden musikaliskt brottades med tre huvudproblem: Hur uttrycker man det nationellt svenska, dvs. främst folkvisa och folkdans men även vikingaklanger och medeltidsstämningar, i orkestral dräkt? Hur kan man överföra de wagnerska operaidéerna till svenska förhållanden? Och hur skall man kunna skapa ett svenskt recitativ? Det första problemet fick många lösningar via Söderman, Hallström och Stenhammar, de två senare bearbetades framgångsrikast av Peterson-Berger. Man kan dock inte tala om »en svensk Wagnerstil», då de olika tonsättarna på ett synnerligen individuellt sätt anammade impulserna.

För att bekräfta den egna identiteten har man jagat efter en svensk »Nationalopera», och *Arnlfjot* nämns ibland som en sådan i *Gustaf Wasas* (Naumann) efterföljd på grund av sina kvaliteter och att den länge fortsatte att spelas. Den var tredje mest spelade operan under denna period – nota bene – efter *Den bergtagna* och *Waldemarsskatten*. Men vad var 33 föreställningar mot 425, som vådevillen *Värmlänningarna* kom upp i – alla landsortens föreställningar oräknade? Sångspelet blev på ett mer naturligt sätt än den genomkomponerade operan vår mest »nationella» musikdramatiska uttrycksform. En förklaring till detta kan vara det svenska språkets musikaliskt recitativiska kvaliteter. Den svenska folkvisans »berättartradition» utnyttjades också bäst här.

Operett och teatermusik 1870–1920

Parisisk-wiensk operett inspirerade till några svenska försök i genren på flera teatrar. Under 1870–80-talen tillkom några enaktsoperetter, ofta med militära förtecken, såsom den blivande överste Frans von Helands *Regementstrumslagaren* (1870), *Löjtnanten och hans kalfaktor* (1874), *Rekryten* (1881) och *Ulla Musköt* (1890) – alla med den populära Adolf Niska. Andra som skrev i genren var Gottfried Littmarck och Nils Theodor Kjellander, med bl.a. *Don Ranudo* (1889) och *Figaro i slyngel-åren* (1894, vådevill-operett) (Eklund 1990).

Något decennium senare kom den stora satsningen på svenska helaftonsoperetter genom Ranft på Oscarsteatern 1906–26, samt i Göteborg. Först i raden av 11 nya operetter var Helfrid Lamberts *Skatten* (1909), som led av en undermålig librett, men sedan följde med relativt stora framgångar Karl Gilcks *Fortunas gunstling* (1909), som hade flera prisade valsmelodier och duetter sjungna av Rosa Grünberg och Carl Barcklind, Felix Körlings *Guldgruvan* (1912), *Rubber* (1917) och *Jockeyen* (1918), Fred Winters *Förste älskaren* (1915) och *Kessers generalkupp*

(1917) – med valsen »När månen sitt silver strör» – och Edvin Ziedners *Se Neapel!* (1920) (se Ranft 1921; härtill Haslum 1979). Alla dessa tidstypiska operetter är helt försvunna från dagens repertoar.

Vådevillintresset ebbade ut mot slutet av 1800-talet men det dröjde ett stycke in på 1900-talet innan teaterföreställningarnas rammusik – underhållande mellanaktsmusik m.m. – kom helt ur mode (i Tyskland skedde motsvarande förändring redan under 1850-talet; härtill Mirow 1927, s. 128). Dramaten hade ett eget kapell ända till 1910, och dess storlek och ställning motiverades ännu i en debatt 1909 av »mellanaktsmusiken» (se Svensson [Rörby] 1976, s. 11). Teaterkapellmästaren var fortfarande i huvudsak ansvarig för både arrangerad och nyskriven musik, men när rammusiken försvann följde ett uppenbart behov av ökad scenmusik. Och samtidigt som musikinslagen tenderade att bli mer dramatiskt motiverade, började även tonsättare utanför teatern att engageras. Teaterproduktionen av Söderman, Norman, Dente, Nordqvist och Hallström har delvis redan berörts, men det skall tilläggas att på deras lott därutöver kom ett stort antal prologer, epiloger, festkantater och tablåer, särskilt under 1880- och 90-talen. Dramatens kapellmästare Axel Strindberg (pseud. Cassius, äldre bror till August) och Björn »Nalle» Halldén skrev företrädesvis festmarscher och sånger. Sånger skrev även den utifrån engagerade Emil Sjögren till Ibsens *Kärlekens komedi* (1889). Ett större uppdrag fick Tor Aulin till invigningen av nya Dramatenhuset vid Nybroplan i Stockholm 1908 med aktförspel och melodram till Strindbergs *Mäster Olof* för en tillfällig 40-mansorkester (numerären var annars 10–12). 1912 engagerade Dramaten Hugo Alfvén för Heidenstams *Spåmannen*, och året därpå beställdes musik av Kurt Atterberg till Ernst Didrings *Jefia*. När Atterberg blev kapellmästare 1916 kom han i samarbete med Olof Molander att plädera för en helt ny syn på musikens uppgift i den s.k. totalteatern. Då Dramaten 1918 gav Strindbergs *Kronbruden* hämtades musik ur Rangströms då ännu inte uppförda opera med samma namn. Rangström valde ut avsnitten och Atterberg arrangerade för en mindre orkester. Rangström bidrog även med annan teatermusik, t.ex. mellanaktsmusiken till Skansenteaterns *Per Olsson och hans käring* (1919).

En viktig teatertonsättare var också Wilhelm Stenhammar, som i nära samarbete med Mauritz Stiller och sedan framför allt Per Lindberg och Knut Ström på Lorensbergsteatern i Göteborg skrev musik till åtta pjäser, varibland *Ett drömspel* (1916) och *Som ni behagar* (1920) framstår som viktigast (Wallner 3). Stenhammars styrka som ljudkulliss- och stämningsskapare kom att betyda särskilt mycket för utvecklingen inom radioteatern och för Hilding Rosenberg.