

# MUSIKEN I SVERIGE

Band III. Den nationella identiteten 1810-1920

Del 3. MUSIKPRODUKTIONEN 1870-1920

## Kapitel 11. Instrumentalmusiken

Piano- och kammarmusiken (*Anders Edling*)

Orkesterverken (*Martin Tegen*)

Huvudredaktör: Leif Jonsson

© Bokförlaget T. Fischer & Co och  
Kungl. Musikaliska akademien 1992

ISBN 91 7054 685 1

Kungl. Musikaliska akademien skriftserie nr 74:III

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

Grafisk formgivare: Lars E. Pettersson

Fälths Tryckeri, Värnamo 1992

Digitaliserad med tillstånd av förlaget



## 11. INSTRUMENTALMUSIKEN

### PIANO- OCH KAMMARMUSIKEN

Salongerna var, i Sverige liksom i övriga Europa, viktiga platser för konstmusikalisk odling. Betydelsefulla salonger i Stockholm vid denna tid var familjen Limmells sommarställe Lyran under 1870-talet och fru Clary Magnussons salong under 1880-talet. Liknande salonger fanns även i större landsortsstäder. Andra centra för kammarmusicerande var kvartettsällskapen, fr.a. Mazerska i Stockholm och det senare bildade Eugène Sundbergs kvartettsällskap i Göteborg. Ett vanligt sätt att framföra kammarmusikaliska verk var som inslag i tämligen brokiga soaréer omväxlande med sång, pianostycken och violinmusik. Från mitten av seklet förekom också renodlade kammarmusikkonserter av kvartetter som även turnerade i landet (se s. 114). Störst betydelse för genren fick Aulinkvartetten som runt sekelskiftet gjorde den seriösa kammarmusiken tillgänglig på ett helt nytt sätt. Tillkomsten av Stenhammars kammarmusik är nära förknippad med Aulinkvartettens nästan 30-åriga verksamhet (se s. 459).

Av den utländska repertoaren vid 1800-talets slut var wienklassikerna samt Saint-Saëns och Mendelssohn de vanligaste namnen. Beethoven var vid sekelskiftet den i särklass mest spelade. Onslow, Raff och Godard var några av dem som då gällde som »moderna».

Slutligen skall nämnas Musikaliska konstföreningen, som något stimulerade den svenska produktionen av kammarmusik och värmdde upp det karga tonsättarklimatet. Åren 1870–1900 utgav den inte mindre än 18 kammarmusikverk, flera av icke etablerade tonsättare som Anton Andersen och Fredrik Wilhelm Klint (se även s. 196).

#### *Violinsonaten*

I svenskt kammarmusikskapande var violinsonaten den centrala genren. Den hade en given nordisk bakgrund i Edvard Griegs tre sonater (1865, 1867, 1887). Grieg var den nordiske tonsättare som oftast spelades och sjöngs i Sverige, och det skedde på alla nivåer av musiklivet, såväl på orkesterkonserter som i hem och på restauranger. Vidare var

Ex. II:1 a-b. Emil Sjögren, *Violinsonat nr 3* op. 32, första satsen, t. 1-5 & 31-32. Sjögrens sonater är alla grovt sett gjutna i samma form, och det finns karakteristiska drag som går igen mycket starkt i dem alla. Sådana är de inledande, svepande melodifraserna (a), som brukar följas av sekvenser av korta, litet »tvära» motiv (b). »Det är inte sant, att jag ej genomarbetar mina motiv, men – jag överarbetar dem inte», sade Sjögren själv som svar på kritik för brist på tematiskt arbete. Det tematiska arbetet tillåts aldrig dominera i hans sonater, det är kanske snarare att se som ett bindemedel för det melodiska stoffet, men allt i sonaterna är tillräckligt integrerat, och spelet mellan långa linjer och de korta, »tvära» motiven tillräckligt levande, för att formellt lyckade helheter skall uppstå.

a) **Allegro moderato**

violinsonaten, som bara krävde två musiker, ekonomiskt överkomlig och innebar ändå klangliga variationsmöjligheter. Genren hade en närhet till karaktärsstycket för violin och piano; samtidigt hörde den till den klassiska traditionen med dess formkrav.

En särställning fick Sjögrens fem violinsonater (se även s. 450). Hans andra sonat (e-moll) gjorde stor nordisk succé vid den första nordiska musikfesten i Köpenhamn 1888. Liksom hans första sonat (g-moll) blev den snart ett repertoarverk för svenska violinister. I dessa verk fanns en melodisk sötma och en romantisk lidelse och kraft, relativt ny för svensk tonkonst, som kunde fånga en bred musikalskande publik. Violinsonaterna kom att fungera som språngbräda för Sjögren själv och för svensk musik i utlandet, särskilt i Frankrike men även i England och Tyskland. Den fjärde sonaten (h-moll) spelades i Paris av Georges Enescu vid flera tillfällen, och gavs ut av Breitkopf & Härtel (1908). De senare Sjögrensonaterna motsvarade dock inte samtidens förväntningar på tonsättaren. Detta gällde särskilt Peterson-Berger, som med eftertryck framhöll de tidiga sonaterna gentemot de nya – kanske delvis på grund av de alltför nära sjögrenska relationer med fransk musik som den antifranske P.-B. såg eller tyckte sig se.

I den följande generationen komponerade många svenska tonsättare violinsonater, och i flera fall – Peterson-Berger, Alfvén, Otto Olsson, Knut Håkanson och Yngve Sköld – var det fråga om ungdomsverk. Det är naturligt att genren lockade unga, ambitiösa tonsättare: verk av Grieg och Sjögren och den klassiska fanns som en grund att stå på, samtidigt som sonatformen i sig var en utmaning. Peterson-Bergers första violinsonat (1887) är hållen i en nordisk, Grieginfluerad stil med inslag av Wagnerpåverkan. Hans tredje sonat från 1910 (däremellan finns en opubl. sonat) är mer helgjuten och har en huvudsakligen ljus stämning (se s. 481).

Även Tor Aulin, epokens svenske mästarviolinist, som stod nära både Sjögren och Stenhammar, skrev en *Violinsonat i d-moll*. Han uruppförde den 1893 men spelade den sedan aldrig mer offentligt; den trycktes först 1924, långt efter hans död. Sonaten ansluter sig till Sjögrentraditionen, men den är mer rapsodisk än Sjögrens verk och, naturligt nog, mycket mer violinistisk, med effektfulla utspel, både passionerade och mer virtuosa. Anledningen till Aulins eget ointresse inför sonaten är okänd. Möjligt är att han fann den alltför yvig efter att ha anammat Stenhammars mer klassicistiska attityd. Sex år senare kom Aulins bäst kända kammarmusikaliska verk, *Fyra akvareller* (1899), en klassiker i den svenska violinlitteraturen. Dessa stycken har en effektiv instrumentbehandling och utgör kleinkunst i en förädlad salongston som kan påminna om Elgars musik i det lilla formatet.

**Allegretto**

Ex. 11:2. Tor Aulin, »Polska» ur *Fyra akvareller* (1899), t. 25–28. Det är intressant att den avslutande, medryckande »Polska» har ett par passager som klingar norsk folkmusik betydligt mer än svensk. Det säger något om Griegs position.

Ex. II:3. Hugo Alfvén,  
*Violinsonat* op. 1  
(1896), första satsen,  
t. 81-84.

**[Allegro, molto lugubre]**

Nordiska stilinslag finns i Hugo Alfvéns *Violinsonat* op. 1 (1896), men den är kanske lika mycket tyskt senromantisk – yttersatserna har en patetisk melodik, kryddad med kromatik. Sonaten är tekniskt imponerande för att vara skriven av en 20-åring – den gör delvis nästan mer intryck av att vara underlag för ett orkesterverk än av en violinsonat genom sin rikedom på stämföring. Inslagen av väl hanterad kontrapunkt förefaller bitvis demonstrativa, och det märks väl att sonaten är skriven under Alfvéns musikteoretiska studier för Johan Lindegren. Alfvén, vid denna tid lika mycket violinist som kompositör, uruppförde själv sonaten.

Till de verk inom genren som levt vidare i repertoaren hör Stenhammars *Violinsonat* (1899). Den befinner sig, mer än Alfvéns sonat, i en nordisk tradition, men den är långt ifrån beroende av sådana förebilder. Stenhammar var vid denna tid en erfaren tonsättare, och en ännu mer erfaren kammarmusikspelare. Hans närhet till Beethovens och Brahms märks i det tematiska materialets effektivitet och ekonomi.

Ett stilistiskt litet udda inslag i den svenska kammarmusiken är Helena Munktelles *Violinsonat* (1905). Munktell hade studerat för Norman samt i Paris för Benjamin Godard och – vilket var viktigast – Vincent d'Indy, och hennes verk är stilis-

Ex. II:4 a-b. Wilhelm Stenhammar, *Violinsonat* op. 19 (1899), första satsen, inledningen (violinstämman), samt t. 19-21. Både huvudtema och sidotema är uppbyggda av det stigande sextintervall som inleder sonaten (a), och ett kontrasterande element består i en kort, bitisk, fallande gest, som skulle kunna vara en reminiscens från Berwald (b). Sextintervallet ger Stenhammar möjlighet till vida, lyriska melodibågar som i Sjögrens sonater, och sådana finns, men här prioriteras tematisk utveckling framför sjögrensk lyrism.

a) **Allegro con anima.**

b)

tiskt ej särskilt besläktat med Sjögren–Grieg-traditionen. Sonaten (uruppförd i Paris av Georges Enescu) präglas av vitalitet, av en skicklig stämföring och av ett slags harmonisk kolorit som kan ge associationer till Faurés kammarmusik.

Av tonsättargenerationen född runt 1880 finns det flera violinsonater komponerade under 1910-talet. En av dem är särskilt märklig, rentav den intressantaste efter Sjögrens tidiga sonater. Det är Harald Fryklöfs *Sonata alla leggenda* (1918). Fryk-

**Allegro ma non tanto, vigoroso**

The image shows a musical score for the first movement of Harald Fryklöfs *Sonata alla leggenda*. The tempo is marked "Allegro ma non tanto, vigoroso". The score is written for violin and piano. The piano part includes an 8va (octave) marking and dynamics such as *fp* (fortissimo piano) and *cresc.* (crescendo). The violin part features melodic lines with slurs and accents.

löf, död i spanska sjukan vid 37 års ålder, var organist och en mycket driven kontrapunktiker med särskilt intresse för Reger och Franck. Tonspråket i sonaten präglas av vandrande stämrörelser, som i långa avsnitt ger en relativt funktionslös, modal harmonik som resultat. Detta har säkert Reger som inspiratör. Fryklöfs sonat har sin styrka dels i den motoriska energi som ger den en frisk entusiasm rakt igenom, dels i det genuint lyriska draget i melodiken. Här finns också en anknytning till Sjögren, så t.ex. i andantesatsens början. Emellertid är denna sonat fastare till sin struktur än någon av Sjögrens, och i sin helhet ett uttryck för en ny anda, besläktad med Carl Nielsens musikuppfattning.

Av övriga svenska kompositörer som komponerade violinsonater kan nämnas Bror Beckman (1893), Henning Mankell (1901), Adolf Wiklund (1906) och Sigurd von Koch (1913).

Ex. II:5. Helena Munktel, *Violinsonat* (1905), första satsen, t. 24–29.

**Allegro moderato** *rit.* *a tempo*

*f* *p* *mp* *cresc.*

*cresc.* *mf*

**Trio.**  
**[Presto] Un poco più lento**

*p dolce e tranquillo*

### Klavermusik

Pianosonaten hade som genre inte samma nordiska förankring som violinsonaten, dock var den ett självklart inslag i det svenska musikskapandet, nu såväl som tidigare under 1800-talet. Den mest intressanta i genren är kanske den av Johan Lindegren (1869), med sin strängt genomförda kanonteknik. Intressanta är även Richard Anderssons (1878) och Emil Sjögrens (1903 och 1905). Det är påfallande att tre pianosonater från tiden före 1900 är skrivna av kvinnor: Elfrida Andrée, Valborg Aulin och Laura Netzel. Även andra, rent kammarmusikaliska verk, finns av dessa tre (se nedan).

Karaktärsstycket var den allt överskuggande genren inom pianomusiken vid denna tid, antingen det var fristående eller ingick i en svit. Det som skrevs i denna genre kunde veta åt salongsmusiken för piano, ibland virtuost anlagd men i allmänhet anpassad till ett bredare skikt av pianister, eller åt det lyriska, konstmusikaliska pianostycket. Och när det gällde den senare genren kunde tonsättarna påverkas av, eller ansluta sig till, tre olika, betydelsefulla traditioner: den chopinska, den tyskt romantiska (i Schumanns efterföljd) och den nordiskt folkliga. Inom pianomusiken fanns både Grieg och Sjögren som föregångare – Grieg med bl.a. sina inlån från folkmusiken, Sjögren med sina cykliska verk från 80-talet som sviterna *Erotikon* och *På vandring*. De hade båda förändrat genren genom sina originella grepp, särskilt inom harmoniken, och gjort den till något annat och mer än efterklang av Leipzigs skolan och Chopin.

En dätida värdering av periodens svenska pianomusik finner vi i Walter Niemanns *Die nordische Klaviermusik* (1918), den hittills enda översikten i ämnet. Han ställer i första rummet Norman, Sjögren, Stenhammar, Peterson-Berger, Alfvén samt Lennart Lundberg. Mera kortfattat omnämns för övrigt J. A. Josephson, Gustaf Mankell, Conrad Nordqvist, Vilhelm Svedbom, Jacob Adolf Hägg, Gustaf Hägg, Adolf Wiklund och Ture Rangström.

Jacob Adolf Hägg är värd att lyfta fram ytterligare. Han var ett stort komponist- och pianistlöfte åren kring 1870, med anknytning till Leipzigs skolan genom den undervisning han fick av Niels W. Gade i Köpenhamn. Därefter försvann han från all offentlighet under närmare 20 år på grund av psykisk sjukdom, för att sedan återkomma och fortsätta sin musikaliska gärning i samma anda som tidigare. Han fick nu en mängd pianomusik publicerad, ofta sådant som skrivits före sjukdomen: sonater, sviter, impromptun etc. Han har en mycket stor produktion av småstycken för piano, och många av dessa är av hög kvalitet, med en personlig, romantisk ton med viss närhet till både Chopin och Leipzigs skolan, och med en tekniskt välskrivna pianosats. Niemann kallar honom »der schwedische Kirchner» efter Theodor Kirchner, Robert Schumanns viktigaste direkta efterföljare på det lyriska pianostyckets område. Häggs kontrapunktstudier för Friedrich Kiel i Berlin (som senare även var Sjögrens lärare) har satt spår både i *Kanonische Suite* op. 37 och i pianosviten i g-moll op. 3.

Ex. 11:6 (övre, vänster sida). Harald Fryklöf, *Sonata alla leggenda* (1918), inledningen. Violinstämman börjar med en snabb, motorisk rörelse, som liksom laddar upp för en raketartad skala uppåt, en musikalisk tanke som går igen i båda yttertsatserna.

Ex. 11:7 (nedre, vänster sida) Jacob Adolf Hägg, *Svit* i g-moll op. 3 (ca 1872), triodelens början i scherzosatsen, ett exempel på Häggs Schumann-influerade stil.



Ex. 11:9 a-b (nederst).  
Wilhelm Peterson-  
Berger, »Spelman» ur  
samlingen *Sex låtar*  
(1897), t. 1-6 & 37-  
42.

I detta stycke har  
Peterson-Berger gjort  
ett försök att sam-  
manföra sina två  
»käpphästar» –  
Wagnerkulten och  
den nationella inrikt-  
ningen – till en verk-  
ningsfull enhet.

Inramningen (a) är  
mycket wagnersk och  
det som den inramar  
(b) är en spelmanslåt,  
arrangerad på ett för-  
enklat griegskt manér.  
Om helheten i detta  
för P.-B. ovanligt ex-  
perimentella piano-  
stycke är konstnärligt  
övertygande kan dis-  
kuterat – det är i alla  
fall ett intressant mu-  
sikaliskt tidsdoku-  
ment.

**Andantino**

Det kan noteras att Niemann placerar Lennart Lundberg bland de intressantas-  
te pianotonsättarna. Denne nu helt bortglömde tonsättare var professor i piano-  
spel vid Musikkonservatoriet. Han hade studerat i Paris på 80-talet och skickade  
senare också flera av sina elever dit för vidare studier. Han har en stor produktion  
av pianostycken, inåtvända, melankoliska verk med titlar som ballad, fantasi och  
marin. Musiken är enkel i formen men ibland djärv i sin klangvärld. Stilen är  
utpräglad romantisk och bär spår av Chopin och César Franck och här och var även  
av Debussy.

En själsfrände till Lundberg var Henning Mankell (som Niemann inte behand-  
lar). Mankell ägnade sig, liksom vännen, den tillbakadragne Lundberg, åt storsla-  
get romantiska, klangligt fantasirika pianostycken: ballader, impromptun, noctur-

a) **[Andante con moto]**

b) **Vivo e marcato.**

ner etc. Men han gick längre än Lundberg i fråga om ovanliga, djärva klangkonstellationer. Mankell har gällt för att vara i hög grad inspirerad av Debussy, kanske främst på grund av sitt flitiga bruk av heltonsklanger (ex. 11:8). Detta har tillbakavisats av Ingmar Bengtsson, som istället hävdar att Mankells produktion »hör till det originellaste och djärvaste som presterats inom svensk tonkonst» (Bengtsson 1941, s. 29). En viss släktskap med skeendena i Frankrike vid denna tid kan dock inte förnekas. Mankells allra bästa verk, där han skalat bort åtskilligt av den rika klangdräkten, kom för övrigt på 1920–30-talen efter den här aktuella perioden.

Ex. 11:8 (överst till vänster). Henning Mankell, *Ballad II* op. 8 (1910), t. 56–58.

En verkserie står i särklass när det gäller långlivad popularitet inom genren. Det gäller Peterson-Bergers tre häften av *Frösöblomster* (1896, 1900, 1914), i synnerhet det första av dem. Vad är det som gjort dessa stycken så omtyckta? Kanske Niemann ger ett svar i nämnda översikt: Peterson-Berger utmärker sig genom en »en lätt doft av sötma» och en »diskret, men tydlig salongston», som skiljer honom från Sjögren och Stenhammar. Även om det därutöver finns en rak och enkel lyrism i *Frösöblomster* som bidragit till deras popularitet – de är »fullständigt elementära musikingivelser» utan »falsk grannlåt», enligt tonsättaren – är deras enkelhet också en anpassning till hemmusicerandets nivå. Om det sambandet skvallrar titeln på tonsättarens föregående samling: *Damernas album*.

Med Stenhammars *Tre fantasier* op. 11 (1895) kom ett nytt stilinflytande in i svensk pianomusik: det brahmska. Fantasierna är också nya genom hela sin anläggning som konsertstycken. De skiljer sig därmed från den salongs- och hemmusikultur som svensk pianomusik sedan 1800-talets mitt, inklusive Sjögren, varit en del av. Fantasierna röjer visserligen också en del inflytande från Sjögren, men linjerna är längre,

Ex. 11:10. W. Stenhammar, Första stycket ur *Tre fantasier* op. 11 (1895), t. 4–8.

**Molto appassionato**  
*forte marcato*

## KARAKTÄRSSTYCKET

Karaktärsstyckets historia omfattar ungefär de hundra åren 1830-1930. I detta sammanhang innebär karaktärsstycket ett ensatsigt pianostycke med en poetisk titel och en musikalisk utformning som någorlunda svarar mot denna titel. Stilen kan ligga var som helst mellan det triviala och det konstfulländade.

Historiskt sett är karaktärsstycket en underavdelning av salongsstycket. Termer som »morceau de salon», »valse de salon» lanserades i Paris på 1830-talet för att beteckna mer eller mindre virtuosa pianostycken, utförda av salongsartister. Även Chopin med sina valser och nocturner kan betraktas som en sådan salongsartist, fast med en ovanligt kräsen smak. Mendelssohn med sina *Lieder ohne Worte* hör också till denna kategori. Men snart började man övergå från dessa allmänna beteckningar – som valser eller »sång utan ord» – till mera specifika titlar, och därmed är man inne på karaktärsstyckets område. Under perioden 1840-1900 komponerades en flod av sådana, av alla svårighetsgrader, för alla sorters pianister, i alla tänkbara stämninglägen, avsedda för allt från enkel uppvisning till känslösam gemenskap. Salongs-

och karaktärsstycken komponerades av de flesta tonsättare, men det finns också specialister på området med flera hundra opus, som Theodor Oesten, Wilhelm Kuhe eller Carl Bohm.

I *Album för piano af svenske tonsättare* (1892; se ill. s. 423) medverkar nästan alla av tidens mera kända tonsättare. Även om de annars mest sysslade med kammarmusik, sånger, opera etc. så hade de också karaktärs- eller salongsstycket på tonsättarpaletten. Ännu hos Stenhammar, Sibelius och Carl Nielsen förhåller det sig så. Albumets 36 stycken kan delas in i några grupper. Renodlade karaktärsstycken med stämning- eller miljöantydande titlar (»Höststämning», »En septembrafton», »Élégie», »Strömkarlen spelar» etc.) är 16 till antalet. Lika många har en mera obestämd titel, som dock ofta anger eller antyder en underförstådd karaktär (»Albumblad», »Bagatelle», »Serenad», »Romans» – de två sista egentligen av typen »sång utan ord»). Därtill kommer 4 arrangemang av teatermusik. De är alltså inte karaktärsstycken i förut angiven mening, vilket naturligtvis inte hindrar att de kan ha en viss karaktär.

det hela är formellt mer medvetet utarbetat, och det pianotekniska är mycket mer krävande. Av de tre styckena är det första ett stormande appassionato (ex. II:10), det andra ett subtilt dolce scherzando – strikt kammarmusikaliskt – och det tredje det formellt mest utarbetade, med en fri variationsteknik. *Sensommarnätter*, Stenhammars andra samling pianostycken (publ. 1916, komp. långt tidigare; se Wallner 3, s. 79 f.), har inte samma konsertanta prägel. Det är stämningssmusik i hög grad, med ett sådant vemodigt anslag som den tidsenliga titeln anger.

Mycket förändrades i det svenska musikskapandet under 1910-talet. Jean Sibelius och Carl Nielsen blev välkända i tonsättarkretsarna, och öppningen mot de nya tonspråken hos Richard Strauss, Schönberg o.a. satte småningom spår hos de yngre svenska tonsättarna, som växt upp med Chopin, Grieg och Sjögren som viktiga delar av den musikaliska miljön. Förändringens vind blåste över konstmusiken, och den månghövdade tonsättarskara som skrev sina första verk åren efter sekelskiftet sökte sig nu nya vägar. Ibland märker man mycket tydligt det sökande,



INNEHÅLL.

ANDERSSON, Richard.....	Höstaftonning.....	56
ANDERSSON, Elisak.....	Melodien.....	7
ÅKERBERG, Från.....	Almsåttid.....	15
ADLIN, Tor.....	Åvare.....	19
ADLIN, Valborg.....	Våra vagnvagnar.....	23
BERGQVIST, Per.....	En Skymningsafton.....	25
BERGQVIST, Herman.....	Han och hon.....	29
BERGQVIST, J. P., Herman.....	Regalen.....	31
BERTHOLD, Frans.....	En operas Slutningen af Guldåren.....	35
BRINK, O.....	Romans.....	39
DANSTEDT, L.....	Femstämrad ur Klådsåttid Engelbröst och hans Dikter.....	42
DEBYSSÉ, Joseph.....	Ballad.....	44
FRIEDBERG, F. A.....	Semad.....	48
HALLÉN, August.....	Romans.....	52
HALLSTRÖM, Ivar.....	Zigenarvisa.....	54
HEDENBLAD, Ivar.....	Edle.....	60
HEHNBERG, Richard.....	En handelsresandes berättelse.....	62
HENNING, Fredrik.....	Semad.....	65
JACOBSSON, John.....	Under Skymnings.....	69
JONSSON, J. A.....	Intermezzo.....	71
KÖHLING, Aug.....	Ungdomsminnar.....	75
LINDBLAD, A. P.....	Madri.....	79
LINDQVIST, Joh.....	Fantasi-Polka.....	79
MEYER, Hjalmar.....	La Capriciosa.....	79
MYRBERG, A. M.....	Pölsan.....	83
NOBDEBYSS, Conrad.....	I Stockholm.....	87
NOBDEBYSS, Ludvig.....	Vertig.....	90
RENDAL, C. W.....	Fria.....	93
RUBINSON, Albert.....	För länge sedan.....	97
ROBERT, Emil.....	Polka.....	98
STENHÄMMAR, Wihl.....	Impressio.....	100
STEDOM, Vilhelm.....	Tillgifna.....	104
SÖDERMÄN, August.....	Semstämrad ur Klådsåttid Piano.....	106
VALENTIN, Karl.....	En gammal kvartal.....	108
WERNBERG, Gunnar.....	Strömkarles spöke.....	109
ÅKERBERG, Erik.....	Sarabande.....	113

experimenterande draget i deras musik. Nya effekter eftersöktes, liksom ett mera dramatiskt, ofta patetiskt uttryck.

Två stora förnyande stilriktningar uppträder vid sekelskiftet: den som hade Debussy som centralgestalt och som luckrade upp tonaliteten genom klanglig berikning, och den som utvecklades i den tyska senromantiken och ledde till Schönbergskolans radikala nytänkande. Den kulturella bakgrunden var mycket olika för dessa två tendenser, men när de under 1910-talet påverkade svensk musik skedde detta utan någon skiljelinje mellan dem. Det nya, klangligt djärva hade gärna samtidigt drag av bägge riktningarna.

Pianolyriken var, liksom solosången, en genre där det var lätt att experimentera och att orientera sig åt nya håll. Sigurd von Koch hörde till de sökande tonsättarna, och närmade sig i några verk »debussismen», dvs. det stora fält av mer eller mindre direkta imitationer som den franske nydanaren lockade till. Debussy var en mycket kontroversiell tonsättare i svenskt musikliv vid denna tid, men beundrades varmt

Ex. II:II. Sigurd von Koch, andra stycket ur pianocykeln *Havstämningar* (1917), t. 19-28.

**[Andantino misterioso]**

The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows a treble clef with a piano (*pp*) dynamic and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The second system features a *morendo* marking in the treble, a *rit.* marking in the bass, and a *pp* dynamic. The piece concludes with a *p* dynamic and a fermata over the final notes.

av von Koch. Partier med heltonsmusik, parallellföring av ackord och dylikt, som då och då dyker upp i svensk 1910-talsmusik, finns på ett markant sätt i von Kochs *Havstämningar* (1917). Den svaga dynamiken, parallellföringen och heltonsklangen – särskilt de parallella sekunderna – som avslutar partiet är typiska debussistiska drag.

Josef Eriksson, senare i sitt liv känd som en romantiker inom solosången, sög i yngre år upp stildrag både från Arnold Schönbergs expressionism och från debussismen. I sina *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 (1916) visar han en särskilt tydlig ambition att fjärma sig från pianolyrikens konventioner, både i melodik, harmonik och pianosats. En influens från Schönberg har han själv vittnat om.

Ex. II:12. Josef Eriksson, första stycket ur *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 (1916), t. 16-31.

**Andante**

The score is in 2/2 time and consists of two systems. The first system shows a treble clef with a *mf* dynamic and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The second system features a *p* dynamic in the treble, a *rit.* marking in the bass, and a *verklingend* marking. The piece concludes with a fermata over the final notes.

Moderato

Ex. II:13. Knut Håkanson, »Gånglåt» ur *Svensk svit i kontrapunktisk stil* op. 18 (1923), t. 1-4.

En helt annan tendens i musikskapandet, minst lika livaktig, visar på periodens spännvidd. Det är lusten att återuppliva det »gammalsvenska». Idéhistoriskt är detta drag besläktat med såväl den fornnordiska vurmen som hembygdssvärmeriet, inte minst dalaromantiken. I 1910-talets musik tog det sig uttryck i pianoverk som Algot Haquinus' *Svenska danser* (1913, 1916) och sångsamlingar som von Kochs *Gammalsvenska wjsor* (1919).

Ytterligare en riktning i tiden var den kontrapunktiska – många av tidens tonsättare hade gått i lära hos Lindegren – och den kombineras på ett originellt och intressant vis med den »svenska» i Knut Håkanson's *Svensk svit i kontrapunktisk stil* op. 18 (1923) för piano eller stråkktrio. Här behandlas i strikt kontrapunktisk trestämmig sats några svenska folksåtar. (Håkanson bedrev vid denna tid omfattande kontrapunktiska studier för Schreyer i Dresden, vars idéer starkt påverkade honom.) Det var en väg bort från den romantiska pianostilen, en helt annan väg än den som gick över Debussy eller Schönberg. Man anar här en början till det som kommit att kallas nysakligheten (se vol. IV).

Komponerandet för orgel – utöver vad den kyrkomusikaliska vardagen krävde – hade ingen blomstring decennierna kring sekelskiftet. Det finns dock några tonsättare att nämna. En av dem är Wilhelm Heintze med bl.a. en tretsåsig orgelsvit (1889) med drag av fransk orgelmusik. En annan är Sjögren, med sitt ungdomsverk *Preludium och fuga* op. 4 och med sina stämningsrika, mycket spelade *Legender* (1907). Den mest produktive orgelkompositören var Sjögrens elev och assistent Otto Olsson. Även han präglades mycket av fransmän som Guilmant och Widor, men han var dessutom en säker kontrapunktiker. Några verk att framhålla är de båda häftena med stycken över gregorianska melodier, op. 30 och 47 (1910, 1912?) samt orgelsymfonin nr 2, *Credo symfoniacum* op. 50 (1918).

### Övrig kammarmusik med piano

Kammarmusik med piano och två eller flera stråkar var en kompositionsgenre som odlades ganska regelbundet under perioden, men utan att resultera i några riktiga höjdpunkter. Dessa verk har ofta dramatiska och patetiska tonfall och saknar en utpräglad »nordisk ton». Förebilderna är snarare att söka i Leipzig och hos Schumann, eventuellt via Norman, som ju förmedlade Leipzigideal i sin kammarmusik.

Elfrida Andrée är den tonsättare som jämte Berwald och Norman mest bidragit till denna genre: hon skrev en pianokvintett, en piano-kvartett (1865) och två pianotrior (1860 och 1880-talet). Finalsatsen i den andra trion har en nerv som kan få en att tänka på Berwald. I andra partier har hennes stil mer konventionella, Leipzigromantiska drag.

Den tredje svenska pianokvintetten – efter Berwalds från 1850-talet och Elfrida Andrées – skrevs av Erik Åkerberg (ca 1887) och gavs ut av

Ex. 11:14. Elfrida Andrée, *Pianotrio nr 2* (1880-talet), sista satsens början.

**Allegro risoluto**

The musical score is presented in four systems. Each system contains two staves for the piano (treble and bass clef) and two staves for the strings (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro risoluto'. The piano part begins with a forte (ff) dynamic and features a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords. The string parts have melodic lines with triplets and slurs. The score shows the beginning of the final movement of the Piano Trio No. 2 by Elfrida Andrée.

Musikaliska konstföreningen. Adolf Lindgren, tidens främste musikkritiker, berömde Åkerbergs »talang för tematisk dialektik» och beskrev kvintetten som »sannolikt det mest betydande arbete i kammarmusik som sett dagen sedan Ludvig Normans tid» (Lindgren 1892).

Åkerberg var elev till César Franck, och där finner vi källan till både idén att skriva en pianokvintett och det som Lindgren kallade »tematisk dialektik», sonatformens dramatiska spel mellan olika temata, men också förmågan att kombinera dessa. Sista satsen knyter på ett konstfullt sätt ihop kvintettens olika kontrasterande temata, och man anar i det formgreppet ett starkt inflytande från Franck.

Bo Wallners uttryck att den svenska kammarmusikpubliken under 1890-talet till stor del bestod av »damer med kulturella intressen» (Wallner 1) stämmer utmärkt med det förhållandet att tre kvinnor – Elfrida Andrée, Valborg Aulin och Laura Netzel – hörde till de mera framträdande tonsättarna på kammarmusikområdet. Laura Netzel (under pseudonymen »Lago») skrev för övrigt också ett av de fåtaliga verk för träblåsare som är kända från denna period: en svit för flöjt och piano. Det bör ha spelat en viss roll för detta instrumentval att tonsättarinnan studerat i Paris, där träblåsolister (bl.a. flöjtister) hade en hög status, medan de i Sverige betraktades som en kuriositet. Enligt Svensk musiktidning 1881 kunde ett soloframträdande på flöjt inte »göra anspråk på något högre musikaliskt värde».

[Presto]

Ex. 11:15. Valborg Aulin, *Stråkkvartett i e-moll*, sista satsen (t. 37–44). Exemplet visar hur tonsättarinnan med detaljarbetet håller intresset vid liv i en effektiv, okonstlad kvartettsats.



*Stråkkvartetter*

Få möjligheter till offentligt framförande av ny kvartettsmusik fanns före Aulinkvartettens tillkomst. Trots detta tillkom då några av de bästa svenska verken i genren. Perioden börjar med de två kvartetterna i C-dur och a-moll av Norman (se s. 357). 1880-talets två mest betydande stråkkvartetter skrevs av Valborg Aulin, Tor Aulins äldre syster och elev till Gade och Godard. Den ena kvartetten trycktes av Musikaliska konstföreningen, och båda spelades senare av Aulinkvartetten.

Under 1890-talet framträdde Stenhammar, det stora namnet efter Norman på stråkkvartettens område, med sina sex kvartetter (se s. 460 f. med ex. 12:11). De har, liksom Normans, mycket litet att göra med någon nordisk stil – tvärtom visar de europeisk, tysk inriktning. I båda fallen hör kvartetterna till tonsättarnas centrala verk.

Ett märkligt kammarmusikverk – en stråkkvintett – skrevs långt tidigare av Johan Lindegren. Detta magnum opus från yngre år (1874; uppf. 1906) var ett mycket genomarbetat verk. »Kom ihåg», undervisade senare den ryktbare kontrapunktläraren, »varje not skall vara dikterad av ert skönhetsinne och av er känsla för sanningen i uttrycket!» Något av andan i detta pedagogiska direktiv, som Hugo Alfvén drog sig till minnes från sina studieår (Musikmänniskor 1943), vilar över Lindegrens kvintett, där stämmorna ofta är mycket individuellt hanterade. I all sin lärdom och sin melodiska överrikedom och komplexitet är detta ändå en engagerande musik. Den går fri från amatörismen och det enahanda – de brister som är de vanligaste i den svenska 1800-talsmusiken.

När det professionella musiklivet sköt fart vid början av 1900-talet blev också förutsättningarna för stråkkvartettskapande bättre. Aulinkvartettens intensiva verksamhet ebade ut under 1910-talet. Den hade i början av seklet fått en för musiklivet nyttig men för sig själv farlig konkurrens av den belgiska Brysselkvartetten, som regelbundet spelade i Stockholm och visade upp en högre nivå av kvartettspel.

Våren 1911 bildades Kammarmusikföreningen, den första institutionen för kammarmusik i Stockholm vid sidan av det slutna Mazerska sällskapet. De första publiksiffrorna var mycket goda och visade på ett starkt uppdämt behov av kammarmusik hos Stockholmspubliken. Sven Kjellström, som i elva år verkat i Paris, bildade nu en fast kvartettsensemble som övertog Aulinkvartettens roll i landet – den gjorde ännu fler landsortsturnéer än sin föregångare. Detta uppsving för kammarmusiken, och därmed för stråkkvartetten, motsvarades av ett ökat intresse hos de unga tonsättarna, som redan från sekelskiftet hade börjat ägna sig åt genren.

Stenhammars kvartetter utgjorde en spjutspets när det gällde klassisk formkultur och tekniskt kunnande, en linje som vissa av de övriga tonsättarna följde. Otto Olsson skrev t.ex. sina kvartetter i en gedigen, klassisk-romantisk anda, dock utan formförnyande element.

## [Andante poco Allegretto]

Annorlunda var det med Ture Rangströms kvartett *Un nocturno nella maniera di E. Th. A. Hoffmann* (1909). Här möter en vilja att spränga ramarna, och en dramatisk uppläggning utan tidigare motsvarighet i svensk kammarmusik. Kvartetten är ensatsig med starkt kontrasterande partier. Huvudsakligen går den i  $5/4$ -takt, bara det en markering av ett traditionsbrott. Dess inledning består av en vilt och fritt deklamerande melodilinj över ett ackompanjemang av en tom kvint.

Snarlika stildrag finns i Kurt Atterbergs *Kvartett* op. 11 (1916). Här dominerar det våldsamma uttrycksläget: första satsen har beteckningen *Allegro con fuoco*, tredje satsen *Allegro furioso*. Expressiva, enkla »sjök»

Ex. II:16. Johan Lindgren, Stråkkvintett (1874), andra satsen, t. 213–215.

Ex. II:17. Ture Rangström, stråkkvartett *Un nocturno nella maniera di E. Th. A. Hoffmann* (1909), inledningen.

## Allegro molto et agitato

**[Allegro furioso] sempre quasi accelerando**

The musical score is presented in two systems, each with four staves. The first system shows the beginning of the passage with triplets in all parts and a dynamic marking of *ff*. The second system shows the continuation, with the first three staves marked *p* and the fourth staff marked *ff*. The music features parallel triads and empty quintets in primitive patterns.

Ex. 11:18. Kurt Atterberg, *Stråkkvartett* op. 11 (1916), sista satsen, t. 156-163.

av musik läggs ut, precis som i Rangströms kvartett – så t.ex. i slutet av genomföringen i sista satsen, där enbart parallellförda treklanger och tomma kvinter spelas i primitiva följder, med stora dynamiska kast.

1910-talet såg flera andra stråkkvartetter födas: verk av Richard Ohlsson (som redan tidigare skrivit två kvartetter), Knut Håkanson, Natanael Berg och Henning Mankell. En ny mångfald, kanske större än någonsin tidigare, fanns nu inom svensk kammarmusik. Den generation som här debuterade hade ännu mycket att ge, och det dröjde inte länge förrän ett skandalomsusat uruppförande lades till den svenska stråkkvartettshistorien: det av Hilding Rosenbergs första kvartett (1920, uppf. 1923), vars tonspråk låg nära det atonala. Denna händelse förändrade inte genast kammarmusikskapandet i landet, men däremot det kammarmusikaliska landskapet.

## ORKESTERVERKEN

Möjligheterna att höra orkestermusik med professionella orkestrar i Sverige ökade successivt från omkring 1870. Detta betydde ökade möjligheter för svenska tonsättare att få sina symfoniska verk spelade, vilket naturligtvis också innebar större stimulans för komponerandet. Parallellt med Hovkapellens symfonikonsalter, reguljära från 1878, gav August Meissner symfoni-matinéer på Berns från 1872. Utanför Stockholm var en del musikföreningar aktiva inte bara som körsällskap utan också som anordnare av konserter med orkestermusik. I Göteborg gjordes försök med orkesterkonserter åren 1862–66 och vid flera tillfällen under de följande decennierna, tills Orkesterföreningen bildades 1905. I Malmö spelades orkestermusik sporadiskt under 1800-talet och mera reguljärt efter tillkomsten av Malmö musikförening (1897) och Sydsvenska filharmoniska sällskapet (1903). Allt fler orkestrar bildades efter 1912, då statsbidrag började utgå till större amatör-orkestrar (se s. 123 & 173 f.). Hela denna utveckling återspeglas också i det svenska orkesterkomponerandet.

Under 1870-talet hade hovkapellmästaren härvidlag ännu en särställning, genom att förfoga över landets enda symfoniorkester. 1873 kunde Ludvig Norman således framföra en egen symfoni, den andra i Ess-dur från 1870, ett verk i Schumanns och Gades tradition men ändå med en mycket personlig prägel. Det finns här en behärskning av formen, en koncentration i bearbetningstekniken och en levande polyfoni som gör Norman till den främste bland tidens svenska symfoniker. *Symfoni nr 3 i d-moll* tillkom 1881 men uppfördes först efter tonsättarens död 1885 (se s. 361).

De flesta andra svenska symfonitonsättarna komponerade endast ett enda verk i genren, delvis kanske beroende på de fåtaliga chanserna att få höra sina verk. Per August Ölander fick 1869 sin *Symfoni i Ess-dur* uppförd, ett firsatsigt verk i wienklassisk tradition, präglad av en muntert haydnisk eller ibland rossinisk melodik. Jan van Eysden skrev en *Bellman-symfoni* (troligen 1870-talet), som uppfördes flera gånger i Göteborg. Av Jacob Adolf Hägg finns en *Nordisk symfoni*, som tillkom i

en första version 1871 men inte uruppfördes förrän 1899 (i Köpenhamn) sedan den färdigställdes av tonsättaren efter hans långvariga sjukdomsperiod. Trots titeln finns det inte mycket av nordisk folkton i verket. Det följer liksom Norman närmast Schumann-Gade-traditionen, men saknar – i motsats till Norman – en rikare polyfoni. Verket präglas dock av energi och effektfullhet. I Häggs efterlämnade manuskript finns ytterligare symfonier i oredigerat och ibland svårtolkat skick. Ett verk, en *Konsertuvertyr* D-dur, op. 28 (1870), har senare hämtats fram ur dessa manuskript.

1873 framförde August Meissner vid en »populär symfonikonsert» på Berns en symfoni i D-dur »af vår unge, förhoppningsfulla komponist, herr Hylén» (Ny Ill. Tidning 4/1 1873). Oscar Hylén var den kanske mest begåvade i kretsen av elever till Franz Berwald. Efter en lovande debut blir han kapellmästare för ett kringresande teatersällskap och försvinner därefter spårlöst, så även hans tonsättningar (Castegren 1974, s. 19–30).

Den kanske märkligaste symfonin från 1870-talet – vid sidan av Normans – är Oscar Byströms tresatsiga verk från 1872. Stilen har flera uppenbara likheter med Berwalds symfoniska manér. Byström var aldrig elev till Berwald. Däremot var de vänner och hade tidvis gemensamma affärer (ett gotländskt kalkbruk på 1850-talet). De ganska långa satserna karakteriseras av ett rikt motivmaterial, av uppfinningsrika fortspinningar, överledningar och motivbearbetningar, och av en fantasifull orkesterbehandling. Byström ägnade sig senare åt forskning i korallhistoria, och under intryck av dessa gjorde han diverse tillägg och ändringar i sina tidigare kompositioner. Symfonin försågs i slutet med en koralsats, som helt bryter den berwald-byströmska energin och enhetligheten. Den gör sig bäst utan detta tillägg.

Elfrida Andrée hade gedigna musikstudier bakom sig när hon 1867 blev domkyrkoorganist i Göteborg. Men hon förkovrade sig ytterligare, bl.a. genom studier för Gade i Köpenhamn 1870. Där lärde hon sig framför allt instrumentation, kanske för att trösta sig efter det, som hon säger, »miserabla» framförandet av hennes första symfoni i Stockholm 1869. Hennes *Symfoni nr 2 i a-moll* (ca 1880) uppfördes i Göteborg 1893. Återigen är det en schvungfull Schumann-Gade-tradition som gör sig gällande i de fyra satserna. Det finns ytterligare två verk av Andrée som bär titeln symfoni. Det ena är en symfoni (h-moll) i fyra satser för orgel (tr. London 1892). Det andra är ett verk för orgel och blåsare (Ess-dur). I dessa kan man spåra ett visst franskt inflytande från dåtidens stora orgelmästare Guilmant och Widor.

Ännu ett par symfonier av begåvade och formsäkra, fast inte särskilt personliga tonsättare, kan nämnas här. Det gäller verk av Johan Fredrik Kjellstrand (1880) och Joseph Dente (1887; utg. av Musikaliska Konstföreningen 1890).



III. Elfrida Andrée vid sin orgel i Göteborgs domkyrka (foto Musikmuseet).

Hon gjorde en av de märkligaste kvinnliga karriärerna i den offentliga musiken. Att hon år 1867 blev landets första och länge enda kvinnliga domkyrkoorganist var för samtiden något ytterst exceptionellt. Kvinnliga organister var en sak, men domkyrkoorganist! När hon dessutom bröt in på sådana »manliga» områden som att komponera symfonier och kammarmusikverk blev även medsystrar inom musiken (som Jenny Lind) ytterst tveksamma.

Utom symfonier komponerades åtskilligare mindre verk. Framför allt rör det sig om uvertyrer, antingen fristående konsertuvertyrer eller introduktioner till teaterpjäser. Men de flesta av dem följer mer eller mindre traditionella linjer. Av betydligt större intresse är försöken att bemästra den symfoniska diktens område. Den stora föregångaren är givetvis Franz Liszt med sina tolv berömda verk från 1850-talet. De flesta av dem blev inte spelade i Stockholm förrän i början av 1900-talet – *Les préludes* dock redan 1875 och Smetana hade dessförinnan uppfört verket i Göteborg 1859 i arrangemang för två pianon. Andra likartade verk togs dock upp, som de norska rapsodierna av Johan Svendsen, där norska folkmelodier kom till användning, vidare några av Smetanas böhmiska naturskildringar m.m. Efter hand försökte sig också svenska tonsättare på tonmålningar av detta slag.

Den symfoniska dikten har en poetisk eller beskrivande titel liksom karaktärsstycket, alltså ett pianostycke, som (i bästa fall) också motsvarar titeln, dvs. har motiv, rytmer eller klanger som ger de rätta suggestionerna. Sådana skrevs också i Sverige av Norman, J. A. Hägg, Richard Andersson m.fl. Men den symfoniska dikten kräver betydligt mer av tonsättaren. Att måla med orkester är mycket mer komplicerat än att använda pianot, och dessutom krävs – om man vill följa den liztska modellen – en avancerad melodisk och klanglig bearbetningskonst och dessutom någon form av kontrast eller spänning mellan olika element i musiken och den poetiska idén. När de första svenska försöken kommer på 1870-talet är det ibland inte mycket mer än en överflyttning av ett karaktärsstycke till orkester. John Jacobssons *Sommarminnen* (1874), uppförd av August Meissner på Berns 1875, är ett angenämt, lättflytande stycke i Mendelssohns kölvatten. Folktonen dominerar däremot i *Tomtelek*, en »nordisk tonmålning» av J. F. Kjellstrand, som spelades på Operans symfonikonsert påskdagen 1881. Polskor i moll börjar och slutar den muntra leken, som är klart symfoniskt gestaltad, fast utan nämnvärd motivbearbetning.

Ex. II:19 a-b. Fritz Arlberg, *I skogen*, ton-dikt för orkester op. 10 (1877). Verket vill enligt mottot visa hur skogens »uppenbarelse af naturlifvets groende friskhet» också »griper [...] människan med en upplyftande, helig känsla». Den enkla stråkmelodin i början (a) varieras och kontrasteras mot »dunklare» motiv. Märkligt är ett hornmotiv som på nästan impressionistiskt vis dyker upp som ett slags naturljud, ett rop ur skogen (b).

a) **Allegretto sostenuto**

pp  
Str. con sord.

b) **[Allegretto sostenuto]**

2 Cor. +2 Fag. +2 Cor.  
pp cresc. molto  
mf  
Str.

-2 Cor. -2 Fag.  
fff  
ppp

Betydligt närmare den lisztiska symfoniska dikten står en »tondikt» av Fritz Arlberg kallad *I skogen* (utg. av Musikaliska Konstföreningen 1877). Den är en naturlyrisk hyllning till skogen, som enligt mottot av Lorenz Dietrichson »är den herrligaste uppenbarelse af naturlifvets groende friskhet och aningsfulla dunkelhet». Arlberg har säkerligen haft den svenska skogen i tankarna, men avstår från folkton och överraskar tvärtom med klangligt tonmåleri.

Den tonsättare som ägnade sig mest åt den symfoniska dikten under denna epok är Andreas Hallén, som alltsedan sina studieår i Leipzig och Dresden var en ivrig försvarare av Wagners och Liszts idéer. Redan hans första symfoniska dikt, *Frithjof och Ingeborg* (1872), anknyter till den lisztiska modellen med sina två huvudteman, sina växlande tempi,

sina tematiska metamorfoser och klangliga förändringar. Svensk folkton tillämpar Hallén bara i en av sina symfoniska dikter, nämligen *Svensk rapsodi* (1882). Den har han format till ett slags polskans apoteos, men polskan sedd ur två helt olika perspektiv: den muntra, bullrande dansen, samt den drömmande, trolska sidan, sådan den tolkas av A. A. Afzelius i hans ord till »Näckens polska» (andra strofen):

Ägirs döttrar honom sakteliga  
gunga fram på den klara sjö.  
Harpans ljud de gå så sorgeliga,  
söka fjärran en våg att dö.  
Fast hans öga står åt dunkla himmelen,  
ingen stjärna bådard nattens drottning än.  
Freja smyckar sitt gyllne hår,  
och Näcken så sin sorg på harpan slår.

1889 komponerade Hallén sin kanske allra bästa symfoniska dikt, *En sommarsaga*, op. 36, som för övrigt utgavs i fyrhändigt arrangemang av Stenhammar (1892). Den utgår från några nostalgiska rader av Heinrich Heine:

Aus alten Märchen winkt es  
hervor mit weisser Hand,  
da singt es und da klingt es  
von einem Zauberland.

Det är så att säga sagans fe som skildras i skimrande orkesterfärger och med tre melodiska huvudteman, som liksom berättar om sagans förtrollade land. Det tredje temat förvandlas mot slutet till ett fugatema. Verket är hållet i ganska milda färger (orkestern saknar basuner) och både börjar och slutar i pianissimo. Starkare färger finns i *Die Toteninsel* (»Dödens ö», op. 45, 1898), som skildrar den dystra stämningen i Böcklins tavla med samma namn. En säregen uppbyggnad har *Sphärenklänge* (»Sfärernas klanger», 1905), som börjar med en ensam violinstämma, en enkel åttataktig, hymnisk melodi, följd av ett kort motiv i flöjten. Dessa teman återkommer fem gånger, något varierade och utvidgade, men framför allt kompletterade med nya stämmor. Det är som om en allt rikare änglaksolist omger de ursprungliga temana med en fri och blomstrande polyfoni.

Efter det förhållandevis magra 1880-talet blir den svenska produktionen av större orkesterverk rikare på betydande verk under 1890-talet. Till att börja med är det tre musiker i Hovkapellet som gör sig gällande, cellisten Anton Andersen och violinisterna Tor Aulin och Hugo Alfvén. Andersen hade 1891 hunnit fram till *Symfoni nr 3 i D-dur*, som han presenterade på en egen konsert detta år. Och samma år tillkom Aulins *Violinkonsert nr 1*. Andersen utvecklades aldrig till någon riktigt betydande symfoniker, medan Aulin snart presenterade ytterligare två



Ex. 11:20 a-g (från vänster till höger). Andreas Hallén, *Svensk rapsodi*, op. 23 (1882). Den första delen bygger på olika fragment ur »Näckens polska», som här representerar den trolska, drömmande, nostalgiska sidan av den svenska folktonen (och folksjälen?). Speciellt dröjer Hallén vid slutfrasen, som kan associeras till texten i Afzelius' kända dikt: »och Näcken så sin sorg på harpan slår» (strof 2). Den ges kärleksfullt ständigt nya orkesterdräkter (a, b, c, d). Den andra delen ägnas den glada, världsliga polskedansen »Hej tomtegubbar!», till en början utan komplikationer (e, f). Så småningom kommer ett annat, liksom besvärjande element in (g), som får allt större betydelse mot presto-slutet. Men dessförinnan hejdas dansen vid några tillfällen av reminiscenser från första delen. Mitt i den glada dansen gör sig Näcken och hans sorg påmind.

a) **Adagio**

pp Tromboni & Tuba

Låga str. pp

c) **[Adagio]**

Träblås f dim.

Str. pizz.

e) **Allegro**

f Cor. Träblås Cor., fag.

g) **Allegro**

pp Träblås

konserter, av vilka *Violinkonsert nr 3 i c-moll* (1896) blivit den förmodligen mest spelade svenska violinkonserten. Samma år tillkom också Alfvéns *Symfoni nr 1 i f-moll* (1896), som innebär något nytt inom den svenska symfoniken. Den förenar en flödande fantasi och stark expressivitet med en påtaglig behärskning av orkesterns klangliga resurser, och den lämnar den förut rådande traditionen efter Schumann-Gade långt bakom sig. Alfvén företog ett par revideringar av verket, den sista 1948. En fullständig behärskning av kompositionsteknik och idégestaltning visar sig däremot i den stort upplagda *Symfoni nr 2 i D-dur* från 1898. Under 1890-talet debuterade också Wilhelm Stenhammar i

## b) [Adagio] Violini con sord.

*p* Clar., fag.

Låga str.

## d)

[Adagio]

*p* Tromb., tuba, fag.

*dim.*

*pp* Puka

*p tr*

## f) Allegro

Vln I

*pp*

flera olika egenskaper – som pianist, kammarmusikspelar, tonsättare och senare också som dirigent. 1894 var han solist i sin egen, Brahms-påverkade första pianokonsert i fyra satser, och två år senare uruppfördes hans framåtbrusande konsertuvertyr *Excelsior!* i Berlin med ingen mindre än A. Nikisch som dirigent. Stenhammars första symfoni dröjde dock ända till 1903.

1890-talet bjöd på ytterligare ett par symfoniska debutanter, som visade talang och kunnande, men inte den starka personlighet och bevingande fantasi som utmärker Alfvén och Stenhammar. Den ena är Bror Beckman med *Symfoni i F-dur* (1895; uppf. 1902). Det är ett finnervigt, nyanserat verk med både klassiska och romantiska drag och återspeglar Beckmans återhållsamma karaktär. Den andra är Ernst Ellberg, som 1903–33 var kompositions lärare på musikkonservatoriet i Stockholm. Hans anställning grundade sig på vad han visat som tonsättare till bl.a. ett par baletter på Operan, en stråkkvintett, samt *Symfoni i D-dur*. Denna symfoni har en mera utåtriktad och dynamisk karaktär än Beckmans. Den är frisk och kraftfull, men ändå något opersonlig. Efter dessa 90-talsverk tycks Ellbergs skaparådra ha sinat.

En häpnadsväckande brådmogenhet visar Otto Olsson i en orkestersistersymfoni från 1902 (vid sidan av en orgelsymfoni från samma år). Den är ett omfångsrikt verk i fyra satser av den 23-åriga kompositionseleven. Man spårar ingen tveksamhet i formens uppläggning, i de långa melodibågarna eller den eleganta instrumenteringen. Och tonspråket är så pass personligt att det är svårt att peka ut några förebilder, men både Tjajkovskij och Brahms kan ha gett vissa impulser. Olsson gömde emellertid detta och andra ungdomsverk, som blev kända på nytt först efter hans död (1964).

Under 1900-talets första decennium tillkom ytterligare några symfonier, som dock måste betecknas som ofullkomliga försök av unga, ambitiösa tonsättare. De lyckades bättre på andra områden, som låg närmare deras egentliga begåvning. Men att skapa en symfoni var ju det stora kraftprovet, framför allt sedan Alfvén lyckats med detta. Olallo Morales gjorde sitt försök som 27-åring med *Symfoni i g-moll* (1901), som han 1904 kunde uppföra i Lausanne, där han en kortare tid var dirigent. Einar Skagerberg gjorde sitt som 29-åring 1905 med *Symfoni i d-moll* (uppf. i Göteborg 1911). Ruben Liljefors gjorde det förmodligen mest lyckade av dessa försök med *Symfoni i Ess-dur* (1906), men så var han också något äldre än de förut nämnda och hade flera andra verk bakom sig. Inte minst hade han haft en viss framgång med *Pianokonsert i f-moll*, som framfördes vid en symfonikonsert på Operan 1901 med honom själv som solist. Verket har en för sin tid ganska modern, musikantisk prägel med enstaka överraskande harmoniska vändningar, klar melodik och utpräglad pianistiska figurer i solostämman. Peterson-Berger skrev på sitt ironiska sätt:

»Allt hvad en ungdom kan eftersträfvä finnes där af reflexion och 'förnämter' – dvs. djupt allvarligt menad imitation af det djupt allvarliga – äfvensom af sista 'fashion' i harmoniserings- och moduleringskonst.» (Dagens Nyheter 3/2 1901.)

Ytterligare några verk för piano och orkester tillkom under de närmaste åren, verk som sedan uppförts många gånger. Det gäller Adolf Wiklunds *Konsertstycke* (1902) och hans *Pianokonsert nr 1 i e-moll* (1906), uruppförd med Aurora Molander som solist. Hans temperament är lyriskt-romantiskt, med en klangfantasi som närmar sig impressionismen. Det sista kommer till ännu tydligare uttryck i *Pianokonsert nr 2 i h-moll* (1916) och hans *Symfoni* (1922), som vittnar om intryck från Sibelius.

Upplevelser av Sibelius ligger kanske också bakom Stenhammars märkliga *Pianokonsert nr 2 i d-moll* (se s. 465). Där kontrasteras och förenas nästan oförenliga element: nordisk viston, häftiga eruptioner, mild romantik, uppsluppna improvisationer. Eller som Ture Rangström skrev:

»Den forne optimisten Stenhammar visar sig här som den förtvivalde sökaren, hans väsens forna svärmiskt lyriska ljushet har förbytt i dramatiskt kraft-allvar – hans musik är ej längre den 'nordiskt blonda'.» (Dagens Nyheter 3/3 1909.)

Under detta decennium börjar också Wilhelm Peterson-Berger sin bana som symfoniker med *Baneret* (uppf. 1904). Sedan följde *Sunnanfärd* (uppf. 1911) och *Same-Åtnam* (uppf. 1917). Symfonierna har kritiserats för instrumentationstekniska och andra brister, men det finns trots detta tillräckligt mycket av livfull melodik, personlig harmonik och fantasifull utformning för att göra dessa symfonier, och inte minst *Same-Åtnam*, till en viktig del av den svenska symfoniken (se s. 478 f.)

Till 1910-talet hör också Kurt Atterbergs tidiga symfonier, som alla präglas av en lättsam, musikantisk ton och en medryckande rytmisk livlighet. Den tredje kallas *Västkostbilder* (1916) och den fjärde, som bygger på svenska folkmelodier, *Sinfonia piccola* (1918). Men den märkligaste symfonin från detta decennium är utan tvekan Stenhammars *Symfoni i g-moll* (1911–15), kanske hans mognaste verk, där de starka kontrasterna från pianokonserten tonats ner till förmån för större enhetlighet och fastare form (se s. 467).

1890-talets förnyade intresse för svensk natur och svenskt folkliv återspeglades i diverse konstmusikaliska arrangemang och potpurrier med svenska folklåtar och folkvisor. Steget därifrån var inte långt till stämningstycket för orkester, och det tycks framför allt vara sommaren som har inspirerat tonsättarna. Ruben Liljefors komponerade sviten *Sommar* (1899), Peterson-Berger *I somras* (1903) och Elfrida Andréé *Sommarminnen* (1904).

Men med Hugo Alfvéns *Midsommarvaka* (1904) växte dessa idyller ut till en folklivsskildring i form av en symfonisk dikt. Titeln hämtade Alfvén kanske från Mikael Lybecks dikt »Midsommarvaka», som publicerades i kalendern *Nornan* 1892, där ungefär samma stämningar som hos Alfvén återfinns. Alfvén skrev flera sådana symfoniska rapsodier, med eller utan lån av kända melodier, men *Midsommarvaka* förblev utan tvekan den framgångsrikaste tonmålningen (se s. 483 f.).

En direkt pendang, eller snarare motpol, blev Stenhammars *Midvinter* (1907). Medan *Midsommarvaka* bygger på motsättningen mellan uppsluppet folkligt firande och idyllisk sommarnattstämning, har Stenhammar tagit upp en mera mytisk motsättning. Han vill visa hur »gammal hednisk midvinterdans och medeltida kristen psalmsång klinga samman i samma längtan ur vintermörkret mot sol och ljus» (brev 25/3 1907; cit. efter Wallner 2, s. 412f.). Det hedniska elementet utgörs – något anakronistiskt – av en polska och en gånglåt, som Stenhammar upptecknade vid ett besök i Mora hos Zorn 1902. Det kristna återges genom den krusade dalaversionen av »Den signade dag», sjungen av en unison kör.

Ex. II:21 a-c (höger sida). Helena Munk-tell, *Dalsuite* (uppf. 1910). Den fjärde och längsta satsen kallas »Sommarnatt» och har inte som de tre tidigare satserna en enhetlig stämning utan en mera sam-mansatt. Här visar sig tydligt Munk-tells franska skolning. Impressionistiska nattstämningar om-växlar med stiliserade polskelåtar. Redan i de första takterna (a) anslås nattstämningen med enbart ljusa in-strumentklanger och med avlägsna dansryt-mer i slagverket. Snart börjar dansen, och man hör en stiliserad triolpolska till pizzica-to-ackompanjemang (b). Efter hand för-ändras stämningen, och polskans melodi kommer som en knappt igenkännbar reminiscens i som-marnattens tremolo och till en rytmisk figur i cellon (c).

En annan parallell till *Midsommarvaka* förekommer i Helena Munk-tells *Dalsuite*, troligen tillkommen under någon av hennes vistelser i Paris (uppf. där 1910). Det finns en påtaglig nordisk folkton i de fyra satserna, men stiliserad och fragmentarisk för att passa den lätt impres-sionistiska orkestersatsen. De tre första satserna är tämligen korta och skildrar »En söndag i byn», »Siljan – kyrkbåtarna drar förbi» samt »Spelmännen kommer». Den fjärde är längre och kallas »Sommarnatt». Den innehåller såsom *Midsommarvaka* både nattstämningar och polskedans.

Ännu mer impressionist är Helena Munk-tell i *Bränningar* (1898), en »symfonisk bild», och *Valborgsmessoeld* (ca 1910), ett »poem» för orkes-ter (båda tr. 1922, efter tonsättarinnans död). Man kunde möjligen vänta sig något inslag av folkton i den senare, som enligt mottot vill porträttera en »valborgsmessoafton vid Siljan». Men båda är utpräglade naturskildrande al fresco-målningar i Debussys anda med enkla me-lodifragment som glider fram över orkesterns krusningar och vågsvall. Harmoniken är här också mer komplex än i *Dalsuiten*.

Även andra tonsättare inriktade sig på subtila klangfärger, som bl.a. Alfvén i *En skärgårdssågen* (1905). I flera av sina tidigare orkesterverk är också Oskar Lindberg mer eller mindre impressionist, som i *Vildmark* (1912) och *Från de stora skogarna* (1919). Det senare är på sitt sätt karak-teristiskt för en nordisk tonsättare, som känner en djup samkänsla med skogen, dess ljud och dess hemliga liv – i motsats till sydligare tonsätta-re som oftast identifierar sig med det öppna, odlade landskapet och dess människor. Musiken har en hel del av Debussys fint nyanserade klangskiftningar, men också av Sibelius' sätt att låta melodifragment dyka upp och försvinna. Även Sigurd von Kochs *I Pans marker* (1917) hör till denna riktning, liksom Adolf Wiklunds *Sommarnatt och sol-uppgång* (1918), ännu en av dessa nordiskt svärmiska naturskildringar.

Ett märkligt försök att förena folkton med impressionism gjordes av Melcher Melchers i hans »poème symphonique» *Necken* (1916-19). Mottot är (som underförstått i Halléns svenska rapsodi från 1882) en rad i Afzelius' dikt »Näckens polska», andra strofen: »Och Necken så sin sorg på harpan slog.» Stycket börjar mycket riktigt med några me-lankoliska mollackord på harpa. Men snart hörs första takten av den kända melodin till »Näckens polska» och i fortsättningen dyker olika fragment av denna melodi upp, men invävda i skira klangvävar omväx-lande med mäktiga tonkaskader. Melodin kommer aldrig i sin helhet, utan stycket blir som en vision av Näcken, den gamla svenska symbol-gestalten för musiken och dess dubbla väsen.

En helt annan inriktning har Natanael Berg och Ture Rangström. De skildrar inga yttre landskap, bundna till natur eller folkliv. De gör i stället djupdykningar i själens landskap, de egna känslorna men också

a) **Andante**

Str. *fp*  
*pizz.*  
 Ob. solo *mp* *mf* *f*  
 Fl. Clar. *f*  
 Cor. *mp* *mf*  
 Fag., cor. *p*  
 Crotales, St. trumma *pp*  
 Triangel

b)

**Allegro**

Vln I *f*  
 Str. *f*  
 Fag. *pizz.*

c) **Meno mosso**

Str. *p* *f* *dim.* *p*  
*pp* *p* *f* *dim.* *p*  
 +Cor. +Clar. *dim.*

Ex. II:22 a-c. Ture Rangström, *Symfoni nr 1* (1914). Det är karakteristiskt för tonsättarens starka expressionism att börja symfonin med ett fortissimo och sedan fortsätta med ett crescendo (a). Det är lika karakteristiskt att han börjar med två starka motiv, som båda illustrerar satsens benämning, »Jäsningstid» – ett fanfarmotiv i hornen (takt 1-2) och ett obändigt melodimotiv i celli och andra lägre instrument, båda dessa i fortissimo. Violiner och högt träblås bidrar med kraftigt tremolo och »Flutterzunge», en blåsteknisk effekt som infördes bl.a. genom Richard Strauss. Även det

(forts. nästa sida)

a) Sats I, början

**Allegro entusiastico** *tremolo (Flutterzunge)*

omvärldens poetiska och filosofiska källor. Berg är mera bunden till de senromantiska uttrycksmedlen, medan Rangström skapar en alldeles egen lapidarisk, nästan antiromantisk musikstil. Berg är förhållandevis fri i formen, medan Rangström gärna bygger sin musik i överskådliga perioder och avsnitt. Gemensamt för båda är den starka koncentrationen på uttryck och spända känslor. Som orkestertonsättare debuterade båda omkring 1910 med var sitt ensatsiga verk, som redan klart visar deras temperament och orkesterstil. Rangström kom först med sin *Dityramb* (1909), ett verk med en kärv, blockartad utformning, medan Berg snart följde med orkestersången *Traumgewalten* (1910). Verket skildrar spänningar mellan ångest och ro, sådana de tycks visa sig i »drömmens makter», som den från Nikolaus Lenau hämtade titeln antyder.

Natanael Berg komponerade flera symfoniska dikter och symfonier, som alla är starkt programmatiska till uppläggningsen, utom möjligen *Pezzo sinfonico* (1918). Visserligen har också den satsrubriker som »Drömmeri» och »Älvalek», men stilen är lättflytande och diverterande. Verket skrevs i ädel tävlan med Atterberg, och målet var att åstadkomma ett ljus och optimistiskt verk för att tysta kritikerna, som alltid klagade på symfoniernas längd och dysterhet. Atterbergs pendang var

## b) Sats 3, t. 30-37

**Presto turbulento**

Str.

*cresc.*

Puka

*p*

Träblås, Cor.

*f*

tredje, till synes o-  
bedrögliga motivet i takt  
8-9 spelar en stor roll  
i fortsättningen. And-  
ra satsen är en mera  
melodiös »Legend»,  
medan den tredje sat-  
sens »Trollruna» bl.a.  
innehåller en besvär-  
jande visa i en 6/8-  
takt »presto turbu-  
lento» (b). Fjärde sat-  
sen, »Kamp», bygger  
på ett krampaktigt  
kämpande motiv (se  
början av c, nästa  
sida), som i takt 32  
övergår i en fallande  
figur och i basen en  
reminiscens av moti-  
vet från »trollrunan». I  
de tre notexemplen  
visar sig också Rang-  
ströms speciella sätt  
att använda treklanger  
och bygga sin harmo-  
nik. I fanfarens början  
följs ciss-moll av en c-  
moll-klang. Precis

(forts. nästa sida)

*Sinfonia piccola*. Bergs tidigare symfoniska verk hade onekligen en mörk, lidelsefull och ibland grubblande sida. Det framgår även av titlarna. Den första symfonin kallas *Alles endet was entsethet* («Allt som uppstår skall förgås», 1913), och tonsättaren har förklarat att fjärde satsen skapats under intryck av Titanic-katastrofen (14 april 1912). Den andra symfonin, *Årstiderna* (1916), anslår en ljusare ton och skildrar i fyra avsnitt eller satser (utan paus) årets gång från vår till vinter, medan den tredje åter närmar sig den filosofiska sfären. Den kallas *Makter* (1917, rev. ca 1938) och »vill skildra mannen och kvinnan, icke i relation till varandra, utan var för sig som gestaltare av sitt liv, som bemästras av ödet» (cit. efter Hedwall 1983, s. 260).

Redan i den första symfonin, *August Strindberg in memoriam* (1914), visar Ture Rangström mångfalden och styrkan i sitt skapande:

»Det var en Helvetets brasa, som brann i Strindbergs dikt, när seklet var ungt och komponisten började tänka och känna. Det behövs ingen beskrivning, symfonin speglar bara en vanlig livsbild, det är en ung person som gått igenom elden och kommit helskinnad fram till finalen. De fyra satserna 'Jäsningstid', 'Legend', 'Trollruna' och 'Kamp' beröra visserligen Strindbergsliknande föreställningsvärldar, men innehållet torde få stå för upphovsmannens räkning.» (Rangström 1942.)



samma följd, en halvtönsänkning av hela treklängen, återfinns vid harmoniseringen av cello-melodin (se takt 6). Det tredje ackordet i takt 2 är a-moll, en sänkning av ciss-moll med en stor ters. Denna tersförflyttning återkommer flera gånger i symfonin. Från utgångsackordet ciss-moll ger det a-moll vid förflyttning nedåt och f-moll uppåt. De tre sista takterna i ex. c visar just dessa ackord, och samma relationer uppträder i ex. b, takterna 35-37, fast här med g-moll som huvudackord (ess-moll, h-moll). Även i början av c finns denna relation i ackompanjemanget i basen (f-moll, ciss-moll).

c) Sats 4, t. 29-34

**Vivo e appassionato**

bis

Str. fl., clar., cor.  
+ Oktäv.

*ff*

Träblås, basun.

*ff*

Trombe, fag, kb.

*poco a poco allargando*

*sempre ff*

*sim.*

Även den andra symfonin, *Mitt land* (1919), innehåller känslbilder, men av mera naturlyriskt slag, i synnerhet i den andra satsen, »Skogen, våren, sommarnatten». Någon påtaglig folkton finns varken här eller i den första eller tredje satsen, »Sagan» resp. »Drömmen», men många av Rangströms ingivelser är av en elementär och ursprunglig art. Han använder gamla beprövade stilmedel, som enkla treklanger, robusta rytmer, skarpskurna motiv, men de formas ändå till något ytterst personligt, som har något av kärv nordisk stil över sig, utan att använda folkton.