

MUSIKEN I SVERIGE

Band III. Den nationella identiteten 1810-1920

Del 3. MUSIKPRODUKTIONEN 1870-1920

Kapitel 12. Fyra tonsättarporträtt

Emil Sjögren (*Anders Edling*)

Wilhelm Stenhammar (*Bo Wallner*)

Wilhelm Peterson-Berger (*Lennart Hedwall*)

Hugo Alfvén (*Lennart Hedwall*)

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



12. FYRA TONSÄTTARPORTRÄTT

EMIL SJÖGREN (1853–1918)

Emil Sjögren var en mycket begåvad, estetiskt sökande tonsättare som besatt en ovanlig förenig av känslighet och skaparkraft. Denna gav utslag i en rik sångproduktion, som snart blev anammad och älskad i vida kretsar, samt en serie violinsonater och pianostycken. Det var de små genrerna som tilltalade Sjögren. Allra bäst var han i stycken där två musiker samverkade: solist och ackompanjator. Han fyllde själv gärna, och skickligt, den senare rollen. Samspelet mellan två individer, med vad det innebar av avlyssnande, givande och tagande, låg ypperligt till för samtidens musikaliska salongsmiljö, dvs. auditorier av vänner och bekanta, som var införstådda och även delaktiga i det som utspelade sig. Det offentliga musiklivet med betalande publik kom Sjögren naturligtvis också i kontakt med som yrkesmusiker, men det var i stockholmska salonger som hans musik först uppfördes och beundrades.

»Han tillhör ej mera Sverige allenast, han tillhör mänskligheten», hävdade år 1909 den finlandssvenske skribenten Emil Cedercreutz om Sjögren. Det låter storsvenskt och retoriskt i tidens anda. Men för det första var Emil Sjögren faktiskt något av en internationalist mot bakgrund av det ganska isolerade svenska musiklivet och den nationalromantiska riktningen. Han hade tidigt sökt sin inspiration i de skandinaviska grannländerna, han fick viktiga delar av sin utbildning i Berlin, och han befann sig nu, 1909, sedan många år av och till i Paris. För det andra fanns det antagligen hos den svenska borgerligheten – dit Cedercreutz kulturellt hörde – en dröm om att hitta en nationell hjälte inom musikens område, en motsvarighet till Edvard Grieg, som redan 20 år tidigare hade slagit igenom på den internationella musikscenen. Cedercreutz tycks ha velat placera Sjögren i den nämnda hjälterollen, trots att det vid denna tid fanns åtminstone tre tonsättare som kunde konkurrera ut honom i den rollen: Hugo Alfvén, Wilhelm Peterson-Berger och Wilhelm Stenhammar.

Ex. 12:1 a-b. E. Sjögren, »Jeg ser for mit Øje» ur *Sju sanger ur Tannhäuser* (Drachmann; 1880), t. 5-13 & 34-39. Sången är, som brukligt hos Sjögren, komponerad i ABA-form, och dess dramatiska mellandel illustrerar också den relativa frihet texten behandlas med: här

(forts. nästa sida)

[Allegretto]

Jeg ser for mit Ø - je som det

fi - ne - ste Spind af Traa - de, der

Sjögren var ungefär jämnårig med August Strindberg och Carl Larsson. Han föddes i Stockholm som son till en klädeshandlare som flyttat dit från Kalmar. På modernet hade han värmländska rötter. Fadern dog tidigt, och modern försörjde familjen genom att driva ett mindre pensionat. Sjögren kom att bo kvar hos henne till hennes död 1895 då han var 42 år gammal.

Den egentliga musikutbildningen började med att han som 15-åring fick pianolektioner av Ludvig Ohlson, en organist, tonsättare och pianohandlare, som lade märke till hans musikbegåvning och stödde den genom en lång period och i linje med sina egna verksamheter: han lärde sig både orgelspel och komposition och sattes in i pianobranchen. Han bröt inte upp från sin anställning i Ludvig Ohlsons affärsföretag förrän vid 30 års ålder. Åren 1870-74 studerade han vid Musikkonservatoriet i Stockholm, först med tanke på en organistbana. Bland hans lärare märks Gustaf Mankell i orgel, Oscar Bolander, Hilda Thegerström och Ludvig

[Allegretto]
Più mosso

gaar som i Bla-de af den flag - ren - de Vaar; det

deklameras orden på åttondelar och fjärdedelar, dvs. med halva notvärdet jämfört med inledningen, och den melodiska profilen liknar mer en spegelvändning av Adelsens melodi än en upprepning av den. Tanken på en jämn, likvärdig återgivning av texten strof för strof är här fjärran.

gyn - ger paa Blom-ster, hvor hen jeg gaar; en

bøl - - gen - de Fla - de Ak

Norman i piano samt Hermann Berens i komposition.

Av hågkomster framgår att Sjögren umgicks i sådana stockholmska konstnärskretsar på 1870-talet som Strindberg livfullt skildrat i Röda rummet. Två studiekamrater vid konservatoriet, sångaren Johannes Elmblad och pianisten Richard Andersson, bildade tillsammans med Sjögren en oskiljaktig kamrattrio, och till umgänget hörde också målaren Ernst Josephson. Elmblad var en mångfrestare och Wagnerentusiast, Andersson startade en pianoskola på en för svenska förhållanden unik ambitionsnivå, där bl.a. ny europeisk musik introducerades, medan Josephson kom att bli ledare för de radikala svenska målarna i Paris. Den gemensamma nämnaren för dessa personligheter tycks ha varit en anda av seriöst sökande och omprövande, en öppning mot den stora världen utanför. Den andan var säkerligen också den unge Sjögrens, även om den hos honom mer kom till uttryck i handlingar – utlandsresorna, de djärva musikaliska vändningarna – än i ord.

Non troppo allegro

Ex. 12:2. E. Sjögren,
Prélude pathétique et
intermezzo (1901), t.
5-12.

Från konservatorieåren härstammar ett tjugotal sånger, Sjögrens första kända kompositioner. 1876 gjorde han sin offentliga tonsättardebüt med *Fyra dikter* op. 1 (Ibsen och Björnson; tr. 1876). Några år senare kom det första, lysande exemplet på Sjögrens mottaglighet för den danska lyriken, *Sju sånger ur Tannhäuser* op. 3 (Drachmann; 1880).

Man behöver inte betvivla att den 25-årige Sjögren kände för dessa dikter, kärlekslyrik med ett emotionellt flöde som uppenbarligen passade hans fantasi. »Jeg ser for mit Øje» kan tas som exempel på hans fullgångna ungdomsånger. Vad som är karakteristiskt för sångstämmans början är att den melodiska gesten leder vidare över flera fraser, olikt en traditionell visas regelbundna periodiska förlopp. Denna typ av melodisk »lång andning», stödd av en spänningsfylld harmonik, var då i stort sett något nytt i svensk solosång. Dikten har inspirerat till något som inte slaviskt följer dess struktur utan bildar en egen, självständig sådan. Detta är inte så märkligt mätt med en europeisk måttstock, men det visar Sjögrens distansering från den svenska, mer visberoende solosångstraditionen.

En förebild av allmän art var Schumann, som stod högt i kurs hos Sjögren redan från hans ungdom. Ett Schumanndrag är att sångstämman börjar »in medias res» – dvs. man befinner sig genast mitt i sångens känslouttryck. Däremot kan man nog inte hitta några näraliggande paralleller hos Schumann. Tonen här är mer nordisk. Stilistiskt seglade för övrigt Sjögren inte i någons direkta kölvatten.

År 1879 kunde Sjögren komplettera sina musikstudier med två terminer i Berlin, där han undervisades i komposition av den Brahms-influerade kontrapunktikern Friedrich Kiel och av August Haupt i or-

gelspel. Sitt kontrapunktiska gesällprov genomförde han med *Preludium och fuga i g-moll* op. 4 för orgel. Efter återkomsten upprätthöll han under några år organisttjänsten i franska reformerta kyrkan i Stockholm, men kunde med hjälp av en stockholmsk mecenat, tobaksfabrikören Carl Bodach, göra en ny och längre resa 1883. Den började med ett halvår i Köpenhamn, där kontakter knöts med många musiker. Peter Erasmus Lange-Müller blev av särskild betydelse. Denne finstämd tonsättare av framför allt vokalmusik blev en vän för livet, och deras konstnärliga samstämmighet fick ett uttryck i den gemensamma samlingen *Fire Klaverstykker over motivet B. H.* (1884; tillägnade Betty Hennings). Tillsammans gjorde de en årslång musikresa som förde dem till Wien, Marienbad, München och Paris. Sjögren for hem sommaren 1885 och fortsatte sedan till Berlin för ytterligare en säsong av studier, nu i friare form.

Samma år hade Sjögren vunnit första pris i en kompositionstävling med pianosamlingen *Erotikon* (1885). Karaktärsstycket för piano var en genre han kom att odla under hela sin produktiva tid, fr.a. ljusa, idylliska stämningsstycken. Samlingarna har titlar som *På vandring* (1884), *Stämningar* (1886) och *Tankar från nu och fordom* (1891). Pianosatsen kännetecknas av en viss vekhet, av eleganta linjer och av verkningsfulla, personliga harmoniska effekter (ex. 12:2). De bästa pianoverken, bl.a. *Erotikon*, hör till tidens finaste svenska pianomusik, men det finns i en del av Sjögrens stycken en tendens till torftighet. Man kan se två faktorer som bidrar till det intrycket. Den ena är bristen på stämföring, trots tonsättarens gedigna kunskaper i kontrapunkt. En melodi, stödd av ett ackordiskt ackompanjemang är regel, och när pianot är det enda klangliga mediet ligger risken för monotoni nära. Den andra är överutnyttjandet av enkla motiv. Emellertid bör man vara försiktig med att döma även sådana stycken – detta är improvisatorisk musik, som bygger på interpretens inlevelse och som kan »lyfta» i en riktig tolkning. Salongens svärmiska och entusiastiska atmosfär är denna pianomusiks livsluft.

År 1887 kom Sjögrens stilistiska genombrott med ett verk som gick längre än kanske någon annan svensk musik vid denna tid när det gäller att bryta med traditionen. Det var *Tre sånger* op. 22 till dikter av dansken J. P. Jacobsen, texter av delvis allvarlig, centrallyrisk karaktär. Här är inte längre fråga om en lång, romantiskt buren melodilinje, som i den tidigare citerade sången, utan om en sångstämma som är uppbruten i fragment och delvis ligger och reciterar på en eller ett par toner. Sjögren framstår ingen annanstans lika mycket som en estetisk sökare. De ackordföljder som beledsagar är ibland mer betingade av de färg-effekter de ger än av ett harmoniskt tänkande (ex. 12:3). Däremot bryts sällan den traditionella uppbyggnaden i fyrtaktsperioder för musiken som helhet – så långt avlägsnade sig aldrig Sjögren från traditionen.

Den frihet i deklamation och harmonik som nåddes i opus 22 blev inte typisk för Sjögren utan snarare den ena ytterligheten i det rika uttrycksspektrum som han behärskade. Den andra ytterligheten var en

Ex. 12:3. E. Sjögren,
 »Alla mina drömmar
 de glida mot din
 famn» ur *Tre sånger*
 (J. P. Jacobsen; 1887),
 op. 22:1, t. 7-13.

Andante con espressione

p
al - la mi - na tan - kar jag dö - per i ditt namn;

mf
al - la mi - na ord jag lyss från till din tun - ga.

lättsam, älskvärd visstil som alltid behöll sin plats i hans produktion. Det enkla är för övrigt Sjögrens styrka i såväl ljusa som svårmodiga uttryckslägen, och i sina bästa ögonblick har hans musik ett slags höginspirerad självklarhet.

Följande år publicerades det instrumentalverk som blev hans mest välkända, rentav en modern klassiker i svensk kammarmusik: *Violinsonat nr 2 i e-moll* (tr. 1888). Sjögren skrev fem verk i denna genre; det första komponerades under resan med Lange-Müller genom Europa och fullbordades med viss hjälp av vännen Tor Aulins violinistiska sakkunskap. De fem violinsonaterna har alla samma grundläggande traditionella form, men i ingen av de andra finns en sådan spontant flödande ingivelse som i e-mollsonaten, där många av temana är på samma höga nivå som i de bästa sångerna. Peterson-Berger har helt riktigt betonat den vokala prägel som ofta finns i Sjögrens sonater och kallat dem »knippen av klingande visor utan ord». Sidotemat i e-mollsonatens första sats är en sådan visa (ex. 12:4). Denna melodi gick särskilt till samtidens hjärtan och har just den självklarhet som tidigare berörts. Det charmerande i e-mollsonaten balanseras av en formell fasthet, uppnådd bl.a. genom att satserna knyts samman med gemensamt tematiskt material. De tre senare violinsonaterna är från 1900, 1908 och

Allegro moderato

p il basso marcato e cantabile

Ex. 12:4. E. Sjögren,
Violinsonat nr 2 i e-
moll (1888), t. 51–59.

1914; det finns även en violoncellsonat från Sjögrens senare år.

Emil Sjögren var ryktbar för sin förmåga att improvisera på orgel och blev känd som en av Stockholms bästa organister. Efter att under några år ha tjänstgjort i Richard Anderssons pianoskola blev Sjögren 1890 organist i den nyuppförda Johanneskyrkan, en tjänst som han behöll livet ut. Musikfolk besökte gärna kyrkan för att lyssna på hans ur ögonblicket framsprungna orgelimpromisationer efter aftonsången.

Under 90-talet blev Sjögren alltmer erkänd som Sveriges främste tonsättare och blev i pressen utnämnd till den yngre svenska tonsättare som mest »trängt in i svenska hem» (Karl Valentin, Svenska Dagbladet 27/2 1898). Den formuleringen kan ge associationer till generationskamraten Carl Larsson (se ill. s. 45). Det finns beröringspunkter: Sjögren har många verk med anknytning till det idealiserade, idylliserade hemmet, som ibland är intressanta på det rent musikaliska planet (ex. 12:7, s. 454).

90-talet var en kritisk tid för Sjögren. Han led av psoriasis som angrep ansiktet så svårt att han periodvis inte ville visa sig bland folk, och som han försökte komma tillrätta med på olika kurorter. Alkoholen var en flyktväg och ett inspirationsmedel som skapade problem för honom. Hans ekonomi var usel, och moderns död 1895 blev ett svårt slag. Det

Ex. 12:5. E. Sjögren,
*Heliga tre konungars
 ökenvandring* (1890),
 t. 30-39.

Andante sostenuto

depressiva draget i hans sångskapande – som han för övrigt hade gemensamt med Lange-Müller – blir särskilt starkt i verken från denna tid. Men 90-talet medförde också en lyckligare förändring i hans liv: giftermålet 1897 med Berta Dahlman, en ung kvinna som han lärt känna i en av de musikaliska och kulturella salonger där han var en hyllad gäst. Äktenskapet gav en behövlig stabilitet åt Sjögrens liv. Samtidigt

Ex. 12:6. Camille
 Saint-Saëns, *Maria
 Lucrezia*, t. 84-98.

Allegro

— si-tôt mourir! Dou-leur a-mè-re!

Cui-sants re-grets! Ja-mais je ne di-rai...mon époux!..et ja-mais

skar det av honom från ett konstnärsumgänge som antagligen var tveeggat: både inspirerande och destruktivt.

Berta Sjögren var kulturellt franskoriterad. Detta var nog ett av skälen till den »franska» tid som inträdde i Emil Sjögrens liv alltifrån sekelskiftet. Från 1901 bodde paret i Paris under långa perioder, sammantaget ett par års tid, fram till krigsutbrottet 1914. En annan orsak till dessa resor låg antagligen i ett intresse hos Sjögren för fransk musik, alltifrån *Carmens* Stockholmspremiär på 70-talet. Berta Sjögren verkade som ett slags parisisk impresario åt sin man, och detta inte utan framgång. Sjögrens berömmelse i hemlandet gjorde att musiker i den svenska Pariskolonin gärna hjälpte till att föra ut hans verk. Också violinister som Jacques Thibaud och den då i Paris bosatte rumänen Georges Enescu bidrog genom att utan ersättning spela hans violinsonater vid de många Sjögrenkonserter som ordnades i olika konsertlokaler och salonger under tonsättarens Parisår. Sjögrens sånger framfördes likaledes av artister av många nationaliteter, som spanjorskan Lola de Padilla och amerikanskan Minnie Tracey. Sångerna översattes till franska, först vid behov till varje anordnad konsert, sedan systematiskt av Berta Sjögren under en period av ca 40 år. Resultatet av denna möda syns i den stora utgåvan av tonsättarens samlade sånger, alla med fransk översättning. (Denna utgåva i fyra band och samlingsutgåvan av hans violinsonater blev ett äreminne över Sjögren 30–40 år efter hans död.)

Troligen hoppades man att Sjögren skulle få ett genombrott i Paris, liknande det Grieg hade haft i samma stad 20 år tidigare. Även om detta inte infriades – »det går långsamt med den internationella anammelsen», skriver Nathan Söderblom till tonsättaren 1909 – blev Sjögren ändå ett namn i den franska musikvärlden. Få svenska tonsättare, om ens någon, har haft en så stor framgång som han i ett icke-nordiskt land. Vid världskrigets utbrott måste dock paret Sjögren stanna i hemlandet. Först efter Emil Sjögrens död 1918 bosatte sig Berta i Paris.

Antingen det har kopplats till Parisåren eller ej, har Sjögren fått ett renommé som »fransk» i svensk musik. Vi vet att den unge Sjögren tog intryck av Bizet, och att den i Stockholm populära Saint-Saëns också intresserade honom. Kritikern Adolf Lindgren uttryckte det i Svensk musiktidning redan 1883: »Sjögren tager snarare svenskar och fransmän till mönster än tyskar.» Från början av 1900-talet finns det dokumenterat att han intresserade sig för Francks, Faurés och Debussys musik; i fråga om Debussy var han rentav en entusiastisk beundrare.

Det är slående att det egenartade, »kryddade» i Sjögrens harmonik ofta är starkt jämförbart med harmoniken hos fransmän som Delibes, Saint-Saëns och Fauré. Ett exempel är ett avsnitt ur pianostycket *Heliga tre konungars ökenvandring* (ex. 12:5), som kan jämföras med en solosång av Saint-Saëns, *Maria Lucrezia* (ex. 12:6). Två harmoniska grepp är gemensamma i exemplen: den dissonanta gången till Fiss-durackordet (exemplen har samma tonart i denna passage) och det accentuerade G-durackordet med ett tillagt E i botten. I båda fallen handlar det om treklanger som berikas med en tillagd ton. Den stilistiska närheten är uppenbar, även om inte just denna franska sång skulle ha påverkat Sjögren. Sjögrenexemplet (ex. 12:5) visar för övrigt en hos tonsättaren

Ex. 12:7. E. Sjögren,
*Liten knopp, moders
hopp* (1893), inled-
ningen.

Andantino con moto

Li - ten knopp,

Mo - ders hopp, slum - rar så sött, så stil - la.

mycket vanlig harmonik.

Det högt utvecklade sinnet för pianistisk klanglighet är något som delvis skiljer Sjögren från hans svenska samtida. »Få av de stora pianomästarna ha lyckats utvinna en så fyllig välklang ur pianots stålsträngar som Sjögren» (Sven E. Svenson 1935). Grieg, som i mycket kan jämföras med Sjögren, skiljer sig i detta från honom med sin oftast betydligt kantigare pianoklang.

Sinnlighet, ömhet, idyll uttrycker Sjögren ofta med en sådan speciell harmonisk och klanglig lyster, antingen det gäller kärlekslyrik eller ömma texter om t.ex. mor-barn. Ett litet prov visas ovan (ex. 12:1 a, s. 446) i den mycket sjögrenska harmoniska växlingen som ackompanjerar orden »det fineste Spind». Ett av de extremaste exemplen på denna typ av klanglig texttolkning är sången *Liten knopp, moders hopp* (1893) som inleds med ett nonackord, utbroderat i klaversatsen och i sångstämman, och disponerat så att klangvärdet tas mycket väl till vara (ex. 12:7). Greppet med en harmoniskt gåtfull inledning finns på liknande sätt i andra verk, och »gåtans lösning» brukar uppträda i styckets slut i form av en regelrätt kadens, så också här. Sångens okonventionella anslag visar likafullt tydligt på det som man kallat Sjögrens »impressionism». Debussy kan knappast ha varit en förebild för den här sången,

därtill är den för tidig. Sjögren kom alltså fram till dessa stildrag på tämligen självständiga vägar. Hans klangkomponerande gick överhuvudtaget längst under denna period, 90-talet – den yttrade sig inte bara i lyriska effekter av detta slag utan också i hårda, oupplösta dissonanser (ex. 12:8).

Ex. 12:8. E. Sjögren, *Visa* (1892), pianots introduktion.

Andantino

1880-talet var Sjögrens stora skaparperiod. Bland 1890-talets sånger är tonsättningarna av de svenska 90-talisternas dikter särskilt intressanta – *Molnet* till Heidenstams text står i en särskild klass med sin lätta exotism. Från 1900-talet framstår sångerna till Hans Bethges tolkningar av kinesisk lyrik som viktiga. Både i *Molnet* och i dessa sånger är musiken spröd, fortfarande »impressionistisk» på Sjögrens vis, men med sparsammare medel.

Under 1900-talet kom verken glesare. Bland de instrumentala var särskilt de två sista violinsonaterna och orgelsamlingen *Legender* (1907) av vikt. Men trots sin formella behärskning av violinsonaten höll sig Sjögren i huvudsak till de små formerna. Han stod främmande för den symfoniska musik som blev alltmer aktuell i det tidiga 1900-talet. Därigenom kom han något i skymundan under den svenska senromantikens blomningstid, även om hans verk inte glömdes bort. Svårare blev det kanske under 1930- och 40-talen, då en yngre, mer nysaklig generation av musikestetiska skäl hade svårt att tillgodogöra sig det svärmiskt romantiska draget i Sjögrens musik. Å andra sidan fanns det en kvardröjande romantik i 1900-talets svenska konstmusik, och i denna stilfåra dröjde sig ett starkt eko kvar från det sjögrenska tonfallet, såväl i det tidiga 1900-talets sånger och pianostycken som i 1930–40-talens lättare musik. Och den melodiska värtaligheten i Lars-Erik Larssons *Pastoralsvit* har med stor sannolikhet en del rötter i Sjögrentraditionen.

När Emil Sjögren dog 1918, hedrades han med en storstilad begravning, där Nathan Söderblom höll en känslfull parentation, och till Musikaliska akademiens högtidsdag samma år skrev Hugo Alfvén *Elegi vid Emil Sjögrens bår*.

[Tempo animato, sempre un poco rubato]

"Se fånen, hör på fånen, den gal-ne skräddarsonen, ni vet, ni vet han

fzp *poco cresc.* *p*

tror han är sul-ta - nens bror!" I skräd-dare

cresc. *staccato* *fz* *f*

8va och tig-gare, I kän-nen ic-ke an-den, man gören vink med handen

ffz *ff* *p* *più p*

Ex. 12:9. W. Stenhammar, »Prins Aladin av Lampan» (Fröding)
ur samlingen VISOR OCH STÄMMNINGAR (fullb. 1908-09), t. 54-65.

WILHELM STENHAMMAR (1871–1927)

Vidstående citat – båda ur brev till hustrun, Helga – för oss rakt in i den svenske tonsättarens situation vid sekelskiftet 1900. Ett begrepp som STIM-intäkter existerade ännu inte, och beställningsuppdrag var ytterst sällsynta. Att komponera en symfoni eller ett kammarmusikverk var helt igenom en fråga om det egna uttrycksbehovet och på egen risk. Såvida man inte begåvats med något av de få stipendier som fanns. Detta om de yttre villkoren.

I det andra citatet förflyttas vi in i »nittioalets» estetiska program och resonemang, där skalderna – Heidenstam, Levertin och Fröding – länge var de tongivande. Skönhetsdyrkan blev till en eldslåga som tän- de inspirationen, i protest mot »åttioalets» gråa vardagsrealism. Tonsättarna – i synnerhet Alfvén och Stenhammar – lyssnade och anammade. Men för i varje fall Stenhammar fanns också en annan väg att gå. Ser vi till hans gärning i stort visade sig tidigt ett behov att göra ett slags samhällelig bildningstjänst. Detta var en av drivkrafterna i hans konsertverksamhet och de många turnéerna runt om i landet – under de första tio åren oftast tillsammans med Tor Aulin och dennes kvar- tett.

Stenhammar hörde inte till dem som drogs till de festglada artistkretsarna. Han – med sin skygghet – sökte de sociala kontakterna genom arbetet, och även om han tidigt hade lämnat »sina fäders tro» var mycket i det kristna arvet en riktgivare också i de konstnärliga insatserna. När han skriver sitt brev har han därtill under arbete den nationella kantaten *Ett folk*. Det är unionskris och skarpa motsättningar även inom landet. En samling, en etisk samling är vad svenska folket behöver.

»Vad hjälper mig all världens skönhet [...]»

»[...] i den stilla våraf-
tonen glömde jag till
och med bort det som
tär mig mer och mer,
som en svidande
smärta: rädslan att
småningom stycke för
stycke torka bort i alla
de dagliga omsorgerna
för brödföda och små
oviktiga samhällsplik-
ter. Jag *vill* inte bli
bara familjeförsörjare,
jag *vill* inte fastna i
akademi eller andra
inrättningar, jag *vill*
inte släpa fram mitt
liv på turnéer i lands-
orten. Jag vill studera,
jag vill utveckla mig,
jag är för begåvad att
tyna bort i småtterier.
Jag vill resa, se och
höra och *fördjupa* mig
i arbetet.» (W. Sten-
hammar, brev 31/5
1905.)

»Jag har lärt mig nå-
got detta sista år, jag
har lärt mig det rent
estetiska idealets otill-
räcklighet [...] Den
etiska viljan mot den
estetiska karaktärlös-
heten. Endast min
egen vilja kan frälsa
min själ, all världens
skönhet hjälper mig
ej.» (W. Stenhammar,
brev 5/6 1905.)

Barn- och ungdomsår

Wilhelm Stenhammar var stockholmare. Fadern – Per-Ulrik – var arkitekt och tonsättare (se s. 268). Han kom från en östgötsk prästsläkt. Modern – Louise – var av aristokratisk börd, född Rudenschiöld. När Wilhelm var 4 år dog fadern.

Hemmet var helt präglad av väckelserörelsen. En stor roll spelade också musiken. »Stenhammarkvartetten» – en vokalensemble med Wilhelms systrar och bror och den senare så kände arkitekten Ferdinand Boberg – var på 1880-talet en stående attraktion i umgängeslivet kring familjen. Wilhelm fick dock inte sina första yrkesinriktade lektioner förrän hösten 1887, då han började hos den uppburne pianopedagogen Richard Andersson. Om studier i komposition blev det däremot aldrig tal, med undantag för en kort tid hos Andreas Hallén. Stenhammar förblev livet igenom en autodidakt. Med sitt osedvanligt fina gehör och sin stora receptivitet kom han ändå att bygga upp en kompositionsteknik som i den svenska sekelskiftesgenerationen endast kan jämföras med Alfvéns.

Den unge Stenhammar kunde sin Mozart och sin Beethoven, sin Sjögren och sin Schumann. En opublicerad sångcykel – *Junge Liebe* från 1888–89 till dikter av Heine – är inte minst i stilen en svensk Dichterbild. Andra författare som Stenhammar vid denna tid tonsatte var J. P. Jacobsen och Björnstjerne Björnson. Han är en bland musikaliska skandinavister, liksom Sjögren och Peterson-Berger. För familjeensemblen skriver han 1890 sina *Tre körvisor a cappella* (Jacobsen). Med sitt inspirerade stämningsmåleri tillhör de numera det översta skiktet i det svenska körlivets standardrepertoar, men de kom inte att publiceras förrän i slutet av 1930-talet. Stenhammar nämner dem inte ens i sin slutgiltiga verkförteckning (se s. 396).

I början av 1890-talet fick Stenhammar kontakt med de nya diktar-kretsarna, med Heidenstam, Levertin och Tor Hedberg. Vid deras sammankomster spelade och sjöng han ur Wagners musikdramer, som han några år tidigare intensivt hade börjat studera. Våren 1892 debuterade Stenhammar i tre olika sammanhang. Han inledde sitt samarbete med Aulinska kvartetten, han spelade Brahms' d-mollkonsert med Hovkapellet och han fick sitt första större verk uruppfört, det Södermanin-spirerade *I rosengården* (1888–89; text ur K. A. Melins diktberättelse Prinsessan och svennen). Två nya och långt mer representativa verk – *Florez och Blanzeflor* och *Snöfrid*, båda från 1891 – fick vänta flera år på sina uruppföranden. Samma sak kom att gälla det musikdrama – *Gildet på Solhaug* – som Stenhammar började komponera sommaren 1892.

Säsongen 1892–93 bodde Stenhammar i Berlin. Några stipendier hade han inte fått, allt måste finansieras på privat väg. Han tog lektioner i piano för Heinrich Barth, som också hade varit Richard Anderssons lärare, han var en flitig konsert- och operabesökare – Wagnerupplevelserna hörde till det oförglömliga – och han komponerade på sin första pianokonsert.

Ut i musiklivet

I 1880-talets Stockholm intog Operan och gästspelen av berömda utländska virtuoser en mycket framträdande plats. Kammarmusiken förde däremot just då en tynande tillvaro (se s. 115) när den 21-årige Tor Aulin – sin tids ledande svenske violinist – 1887 bildade sin stråkkvartett, den Aulinska kvartetten. Årliga återkommande abonnemangsserier gav stadga åt verksamheten. På en punkt skilde sig de aulinska soaréerna från våra dagars kvartettaftnar. Man musicerade också med andra instrumentalister. Det var här som Stenhammar kom in i bilden. Från och med vårsången 1894 knöts han till kvartetten som dess ordinarie pianist.

Den repertoar man framförde var ovanligt stor: från Bach och Händel till den nya svenska och nordiska musiken. En mycket viktig roll spelade Beethoven, likaså Berwald vars kammarmusik först på 1890-talet blev allmänt känd. Ett karaktäristiskt drag i verksamheten var också de många och långa turnéerna, från Skåne upp till Lappland. Det betydde att man mötte många olika typer av lyssnare. Bara i de större städerna fanns en konsertvan publik, på alla de andra orterna var det viktigt att försöka rätta repertoaren efter mera folkbildande syften. Ofta fick då ett par kammarmusikverk omrama populära stycken för piano eller för violin och piano. Först några år in på det nya seklet – efter hundratalet konserter som ensemblepianist – började Stenhammar ge egna pianoaftnar. Repertoaren ägnades då nästan utan undantag åt Beethovens sonater. De få egna pianoverken tog han praktiskt taget aldrig upp.

Stenhammar var sin tids främste och mest mångsidige svenske pianist. Han hade en ganska stor repertoar av solokonserter (inte minst av Mozart), och han var en eftersökt sångackompanjator. De enda informationer vi har om Stenhammars spel – tekniskt och uttrycksmässigt (förutom ett par satser inspelade på Welte Mignon) – är dagspressens recensioner, ett ofta mycket subjektivt och i detaljerna vagt material. I synnerhet under senare år – om det gällde Mozart – skall spelet ha varit (för sin tid, det bör tilläggas) sakligt, modernt. Men läser man kritiken efter Beethovenaftnarna i seklets början anar man att hans utspel stundom kunde nå extatiska nivåer – med resultat att det ibland brast i både teknisk precision och i välljud.

Det fanns hos Stenhammar – liksom hos Aulin – ett drag av »allmusiker». Mot slutet av 1890-talet började han också dirigera: dels vid Hovkapellets symfonikonserter, dels i Filharmoniska sällskapet. Till de verk han då framförde hör Bachs *Johannespassionen*, Beethovens *Missa solemnis*, Brahms' *Ein deutsches Requiem* och Elgars *Gerontius' dröm*.

En röst i 90-talet

Våren 1891 – det år då Stenhammar fyllde 20 – går det en gräns i hans förhållande till komponerandet. Han lämnar idyllen och börjar tänka i stora former. *Florez och Blanzeflor* (Levertin) blir ingen vanlig solosång till piano, den blir en ballad för baryton och orkester i Södermans efterföljd, men framförallt är den inspirerad av Wagner. I än högre grad gäller detta Stenhammars första verk för soli, kör och orkester: *Snöfrid* (Rydberg; 1891). Där finns avsnitt som rent av kan beskrivas som studier i det tonspråk som Stenhammar hade mött i *Nibelungens ring* (ex. 12:10). I nästa stora verk – musikdramat *Gildet på Solhaug* (Ibsen; 1892-93) – är den stilistiska situationen mera komplicerad. I många scener vilar Wagners ande över musiken men samtidigt har den unge tonsättaren nått fram till ett melos av nordisk folkton, ett melos så fångslande att det finns få motsvarigheter i den romantiska svenska operan.

Stenhammar var inte som Peterson-Berger en troende wagnerian som lät sin estetik bestämmas – i det mesta – av Bayreuthmästaren. Även Brahms gjorde ett djupt och stilbestämmande intryck på honom. Han hade debuterat med dennes d-mollkonsert, han spelade violinsonaterna och pianokvintetten med Aulin, och lyssnar man på Stenhammars *Pianokonsert nr 1 i b-moll* (1893) blir impulserna fullt tydliga i framförallt yttersatserna. Samma gäller de ofta spelade *Tre fantasier* (1895) (se s. 421).

Med sin pianokonsert blev Stenhammar känd i både det nordiska och det tyska musiklivet. När han i december 1894 spelar verket i Berlinfilharmonin under Richard Strauss blir det en framgång som överträffar allt vad en svensk tonsättare tidigare fått uppleva. Och flera framgångar väntade: under Arthur Nikisch, Karl Muck, Felix Weingartner, Hans Richter – för att nämna de mest kända.

I än högre grad mot de klassiska idealen orienterade sig Stenhammar när han började skriva stråkkvartetter. Den första – i C-dur från 1894 – är i hög grad Beethoveninspirerad (ex. 12:11). Detsamma måste sägas om *Stråkkvartett nr 2 i c-moll* (1896), ett emotionellt mycket laddat verk. Musik »i tysk ton» är det fördenskull inte. Tonspråket bär hela tiden den nordiske tonsättarens prägel. Om signaturen –t– i Dagens Nyheter (Peterson-Berger) var synnerligen kritisk mot Stenhammar-kvartetterna berodde det dock inte på det beethovenska draget. Han lade sig på en mera abstrakt nivå och menade att en genre som i så hög grad som stråkkvartetten kräver en noggrann planering och genomarbetning av formen lätt förlorar i impulsivitet, präglas av en kompositorisk reflektion. Med andra ord: den kommer att sakna det folkligt spontana, den enkelhet i den klingande bilden som var Peterson-Ber-

Maestoso
SNÖFRID

Ex. 12:10. W. Stenhammar, *Snöfrid* (Rydberg; 1891), t. 370-377.

Bätt - re är käm - pens äd - la ar - mod än

dra - kens dol - ska ro på gul - det.

gers ideal – bl.a. i Griegs efterföljd. »En konst där reflektionen dominerar är ingen konst.» (Dagens Nyheter 14/II 1896.)

Stenhammar valde alltså inte sida i striden Wagner–Brahms. Han bejakade dem båda. Därför förvånar det inte att han följande år komponerar ytterligare ett stort musikdrama, denna gång över ett vikingaämne: *Tirfing* (Anna Boberg; 1897–98). Verket blev Stenhammars största partitur: 790 sidor – som alltid väl utarbetat men mindre personligt, mindre engagerande än *Gildet på Solhaug*. Peterson-Berger fann ännu en angreppspunkt på Stenhammar. Borde inte idealet vara att finna en svensk, en nordisk väg för musikdramat – och inte bara gå i mästarens fotspår? *Tirfing* blev det första nya svenska verk som uppfördes i det på hösten 1898 invigda nya operahuset. *Gildet på Solhaug* – det bättre verket – fick vänta ända till 1902 på sin svenska premiär. I september 1905 togs det upp också på Berlinoperan (se s. 410).

De viktigaste vokala verken i Stenhammars 90-tal är solosångerna. Den nya poesin gav en inspiration till tonsättarna som var och ännu framstår som unik, och Stenhammar blev – trots sin ungdom – dess

Ex. 12:II. W. Stenhammar, *Stråkkvartett nr 1 i C-dur* (1894). Början av första satsen.

Allegro

Vln I
f marc.

Vln II
f marc.

Vla
f marc.

Vlc
f marc.

ff f mf p

ff f mf p

ff f mf p

ff f mf p

förste uttolkare. Bilden av produktionen blir ovanligt mångskiftande. Han kunde som i vissa tonsättningar av Runeberg och Heidenstam – t.ex. *Lutad mot gärdet* och *Min stamfar hade en stor pokal* – skriva enkelt och arkaiserande, han kunde som i *Fylgia* (Fröding) fånga en snabb förbibusande vision, han kunde som i tonsättningen av Runebergs *Flickan kom ifrån sin älsklings möte* tränga in i dramat och människoskildringen. Där Sibelius i sin berömda tonsättning utgår från en passionerad helhetskänsla, där följer Stenhammar varje nyans i texten: folkvisetonen, moderns röst, flickans röst – än hänförd, än in till döden förtvivlad.

Kris och återkomst

Tirfing blev en publikframgång, men Stenhammar själv var mycket kritisk mot sitt verk. »Tirfing är ej skriven med mitt hjärteblod», heter det i ett brev till förläggaren Henrik Hennings (den 4 januari 1899), »den är skriven med bläck, svart bläck på vitt papper.»

I en självbiografisk skiss talar Stenhammar om en »stor desillusion» och »depression». Han tillägger: »Föregående års tanklösa självöverskattning förbytt i sin motsats.» Två kammarmusikverk komponerades dock, två mycket inspirerade: violinsonaten (se s. 416 med ex. 11:4) och *Stråkkvartett nr 3 i F-dur* (1900). Därefter tystnad, en tvivlets tystnad i ett par år.

Först sommaren 1903 var Stenhammar åter intensivt sysselsatt med att komponera. Det handlade om en symfoni i F-dur, ett nästan timplågt verk. Men också här kom han att tveka inför resultatet. I november hörde han för första gången Sibelius' D-dursymfoni. Det blev en genomgripande upplevelse. Hans tack har blivit ett av de oftast citerade svenska tonsättarbrev: »Du härliga människa, det är ju hela stora fång av under du hämtat upp ur det omedvetnas och outsägligas djup.» (4/1 1904.) Stenhammar finner att hans egen symfoni – han har karakteriserat den som »idyllisk Bruckner» – var skriven efter givna modeller, inte – som hos Sibelius – en musik som utstrålade egenart och som därtill var ett tonspråk i nuet. Efter uruppförandet av F-dursymfonin i december 1903 drar Stenhammar tillbaka sitt verk.

Stenhammar hade dock åter kommit igång. Sommaren 1904 blev en av de mest inspirerade. Idéerna flödade ur hans fantasi. Han skisserade *Pianokonsert nr 2 i d-moll* och *Stråkkvartett nr 4 i a-moll*, ett flertal sånger och orkesterballaden *Ithaka* (Levertin) tillkom och framförallt: han komponerade större delen av kantaten *Ett folk* (Heidenstam). Impulsen till verket fick Stenhammar genom unionskrisen och genom all den interna politiska debatt som förekom. Musiken speglar i hög grad hans förhållande till de nationella strömningarna. Den andra satsen – »Sverige», komponerad för kör a cappella – är en innerlighetens hymn utan ett uns av patriotiska schabloner och långt från den »rungande marsch» som diktaren själv hade tänkt sig. »Medborgarsång» – verkets andra hymn – är till karaktären en typisk nationalsång, som med sin anslående och lättmemorerade melodik (ex. 12:12) kunde ha nått en stor spridning även i våra dagar om inte texten vore en kampdikt för den allmänna rösträtten – och så småningom förlorade i aktualitet.

Det säger något om den roll som *Ett folk* – både dikt och musik – kom att spela, att publiken vid de många framförandena av verket reste sig då de båda hymnerna sjöngs. Uruppförandet av *Ett folk* den 5 december 1905 blev för Stenhammar en mycket stor framgång. Den betydde hans återkomst bland de produktiva svenska tonsättarna.

Ett av de drag i hymnen »Sverige» som särskilt uppmärksammats är den enkla men ändå uttrycksfulla avlyssningen av diktens prosodi. Den

Ex. 12:12. W. Stenhammar, »Medborgarsång» ur *Ett folk* (Heidenstam; uppf. 1905).

I lugn marschtakt

Så sant vi äga ett fädernesland, vi ärvde det al-la li-ka, med
sam-ma rätt och med samma band för både arma och ri-ka; och
därför vil-ja vi rös-ta fritt som järn bland sköklar och bå-gar, men
ic-ke vä-gas i köpmäns mitt, likt penningepåsar på vå-gar.

är ett typiskt exempel på de tankar som Stenhammar hade om tonsättaren inför dikten. I ett brev har han skrivit att idealet bör vara »enkel melodi som smyger sig efter ordklangen», och till detta »en naturlig harmonisering, *melodisk* harmonisering. Melodin bör vara allt, det övriga skall vara endast understödjande, förklarande, medel men icke mål.» Stenhammar fortsätter:

»För var dag som går får jag mer klart för mig hur allt detta inom konstens ram som kallas originellt, intressant, djärvt osv. är renaste värdelösaste nonsens, det enda, *enda* som är av nöden, och som är villkoret för all verklig konst är uttrycksfullhet.» (Stenhammar, brev till Olallo Morales 5/7 1900; Kungl. Biblioteket.)

Det är lätt att dra den slutsatsen att Stenhammar avsåg en koral- eller folkviseliknande musik, men när han skall exemplifiera nämner han Beethoven och Wagner, framförallt *Nibelungens ring!* Det var strävan efter det elementära som var problemets kärna, inte att förenkla.

Stenhammars idéer om ord och ton kan studeras i snart sagt varje sång, inte minst *Fem sånger* (Bo Bergman; 1903-04), däribland de kända »Stjärnöga» och »Adagio». Men den rikaste källan för detta studium är den stora sångsamlingen *Visor och stämningar* (fullb. 1908-09). Knappast någon svensk samling kan visa upp en sådan variationsrikedom i utformningen: från enkel strofisk visa till genomkomponerad ballad. Stora är också stämningsskiftningarna. »Det far ett skepp» (Bo Bergman) är en burlesk folklig visa, »Prins Aladin av Lampan» (Fröding) är en av den svenska solosångens dramatiska höjdpunkter med en gestisk åskådlighet i både melodistämman och pianosats som gällde det en operascen (se även ex. 10:7 s. 385).

Ture Rangström – som på 1910-talet kom att höra till Stenhammars närmaste musikervänner – menade att Stenhammars stora upplevelser av Sibelius' verk förhöjde temperaturen i de egna. Det är troligt. Man

Più tranquillo
con molto espressione

pizz

ancora più

pizz

bör bara lägga på minnet att detta – i varje fall till en början – inte alls innebär att det finns Sibelius-ekon i Stenhammars tonspråk. Den heta temperaturen skulle man bl.a. möta i *Pianokonsert nr 2 i d-moll* (1904–07), som uruppfördes i Göteborg 1908 med tonsättaren som dirigent och Zelmica Asplund som solist. Framförallt finns det en symfonisk bredd och dynamik i finalen, men den sats som gör det mest personliga intrycket är dock den första. Den börjar med en koralliknande visfras i soloinstrumentet, ett recitativ i stråkbasarna svarar, en dialog utvecklas. Efter ett kort orkestertutti spelar pianot en »bravurballad» med kraftfullt brutna ackord.

Ännu idag är Stenhammars d-mollkonsert den mest spelade svenska pianokonserten, liksom Aulins c-mollkonsert (1896) är den mest spelade svenska violinkonserten.

En symfonisk gestaltning sätter sin prägel också på *Midvinter* (1907), en rapsodi över ett par dalalåtar och »Den signade dag». Den är en vintrig pendang till Alfvéns *Midsommarvaka* (se även s. 439 & 483).

Vid Göteborgs orkesterförening

Stora delar av säsongen 1906–07 vistades Stenhammar med sin familj i Florens, där han fullbordade andra pianokonserten och komponerade *Midvinter*. Drömmen att under en längre tid helt få ägna sig åt komposition gick dock snart om intet: pengarna började ta slut och han måste – mot sin egen önskan – acceptera ett anbud att bli dirigent för Göteborgs orkesterförening. Det var flera år sedan Stenhammar hade dirige-

Ex. 12:13. W. Stenhammar, *Pianokonsert nr 2 i d-moll* (1904–07). Första satsen, t. 45–55.

Adagio

Vln I
 p espress.
 Vla
 Vlc
 pp
 dim.
 sempre p
 piu p
 pp

Ex. 12:14. W. Stenhammar, *Stråkkvartett nr 4 i a-moll* (1904-09). Andra satsens början.

rat symfonikonsalter. Nu ställdes han inför en konsertverksamhet med två program i veckan: en populärkonsert och en symfonikonsert. Därtill kom turnéer, så småningom även skolkonsalter och festspel.

Som så mycket i det göteborgska kulturlivet byggde verksamheten – och tillkomsten av konserthuset – på donationer (se s. 123 & 174). I ledningen stod sålunda en krets av musikälskande, förmögna privatpersoner. Då relationerna mellan dessa och Stenhammar – under ett par säsonger också Tor Aulin – var goda, utvecklades Göteborgsorkestern snabbt till den ledande i landet, många menade i Norden.

Ett av skälen var Stenhammars stora intresse för den samtida svenska musiken, liksom för tonsättare som Sibelius och Carl Nielsen. Han tog också upp Mahler, och tolkningarna av Mozart och Beethoven blev genom Stenhammars noggranna instuderingar föredömliga. Han var just vad man kan kalla för en instuderare. Till de lysande festdirigenternas skara hörde han däremot inte. Hans gestik var för övrigt ganska kantig. Den stora auktoritet som han utstrålade berodde dels på hans kunnighet, dels på hans fina gehör. Han hörde allt!

Till höjdpunkterna i Stenhammars tid i Göteborg (1907-22) kan räknas de stora lokala musikspelen, de främsta 1911, 1913 (med Wagners *Parsifal*) och 1915, då man vid ett flertal konsalter gav fyra svenska tonsättarporträtt: Alfvén, Aulin, Sjögren och Stenhammar.

De stora instrumentalverken

Stenhammars produktion är inte omfattande. Opustalen når bara upp till 45, där de sista sju – med undantag för den symfoniska kantaten *Sången* – är ganska små skådespelspartiturer. Han hade dock utelämnat hela tonårsproduktionen, likaså två stora verk: kantaten till Stockholmsutställningen 1897 och den refuserade symfonin i F-dur.

Ett av skälen till att verken blev så få är givetvis att Stenhammar ju

arbetade på tre fronter i musiklivet, också som pianist och dirigent. Ett annat att han med åren blev mycket självkritisk, ett tredje – och minst lika viktigt – att han så småningom ger varje större verk en unik prägel i produktionen. Ett talande exempel är skillnaden mellan fjärde och femte stråkkvartetterna. I *Stråkkvartett nr 4 i a-moll* (1904–09) finns en senromantisk expressivitet av mycket personlig art, och en komplexitet i formutvecklingen som inspirerats av Beethovens sista kvartetter, ofta spelade vid de auliska soaréerna. Men i tonspråket finns ytterligare ett stilelement: rytmer och melodiska motiv från den svenska folkmusiken. Syntesen av folkton och konstfull melodisk artikulering blir särskilt tydlig i kvartettens långsamma sats, ett adagio. Det är som om Stenhammar – medvetet eller omedvetet – hela tiden hade »Kristallen den fina» eller »Eja mitt hjärta» klingande i öronen.

Tonspråket i *Stråkkvartett nr 5 i C-dur* (1910) är mycket annorlunda. Om kromatik spelar en stor roll i a-mollkvartetten är tonspråket nu heltigenom diatoniskt, i en musik som i sin munterhet och elegans har drag av Haydn- och Mozartpastisch. Verket har blivit populärt genom den andra satsen, balladen om Riddaren Finn Komfusenfej, där händelserna skildras i en serie variationer, men det är klassicismen i tonspråket som gör »femman» unik i förhållande till »fyran».

Allegro energico

Fag., vla, vlc



[Animato]

dolce espr. cresc. f p

cresc. f p poco a poco cresc.

ff dim. p

Ex. 12:15–16. W. Stenhammar, *Symfoni i g-moll* (1911–15), inledningen, samt *Serenad i F-dur* (1908–13), sista satsen, t. 30–40. Mot kärvheten i g-mollsymfonin ställs serenadens ljusa, sensuella orkesterklang. Redan i de tematiska idéerna kan denna stora olikhet studeras: g-mollsymfonins unisona, folkvisenära början (ex. 15) ställd mot den långa, uppåtsträvande kantilenan i serenadens slutsats (ex. 16).

Ex. 12:17. W. Stenhammar, *Sången* (Rangström; 1921).

Detta köravsnitt kan karakteriseras som en elegisk motettsats. Samtidigt är det en mäktig musik med en 8-stämmig körsats, som bygger på ett motiv från barytonsolor i kantatens inledning

(forts. nästa sida)

När Stenhammar komponerade sin C-durkvartett hade han sedan ett år ägnat sig åt ett inträngande kontrapunktiskt studium (med Heinrich Bellermanns *Der Contrapunkt* som lärobok). Han – den autodidakte med en rad stora och konstfulla verk bakom sig – tyckte inte att han hade kommit nog nära tonerna. Han ångrade att han inte i likhet med Alfvén i unga år hade studerat för Johan Lindegren.

Kontrapunktövningarna fick sitt första konstnärliga uttryck i C-durkvartettens final men framförallt i *Symfoni i g-moll* (1911-15), där finalsatsen byggts upp som ett komplex av fugor och friare kontrapunktiska avsnitt. Delvis samtidigt tillkom ett annat verk för orkester, *Serenad i F-dur* (1908-13). Man kan knappast tänka sig större kontraster till form och karaktär. Om symfonin hade Stenhammar sagt att han ville skriva en »nykter och ärlig musik utan klatsch» (programkommentar i Stockholms konsertförening 1921), ett verk i ett slags nysaklig anda. Om idéerna till serenaden heter det i ett brev från Florens våren

S 1

S 2 *mp* Tung — är nat - ten,

A 1 *mp* Tung är natten i din vin - ter,

A 2 *p* Tung — är natten i din vin - ters *mf* ti - der, *cresc.* tung — är natten i din

T *pp* vin - ters ti - der, *cresc.* tung — är din

B *pp* Tung — är nat - ten, *cresc.* tung är

cresc.

1907 att han ville »dikta så vackert och vekt om södern som endast en nordbo kan». Det verk som började ta gestalt i hans fantasi skulle bli »något slags florentinsk vårdityramb».

År 1916 komponerade Stenhammar sin sista kvartett, *Stråkkvartett nr 6 i d-moll*. Ännu en gång ger han tonspråket en annorlunda profil: i första satsen med dess introverta hållning och ställvis maniskt genomförda tematik, i finalen med dess snabba, jagande rörelser. Stenhammar var ända sedan seklets början djupt fånglad av Sibelius' musik –

(»Min sång, mitt land, Du mina sängers land!«). I denna »motett» skildras det nordiska mörkret med ett delvis Wagnerinspirerat tonspråk.

The musical score is for a vocal quartet and piano. It consists of the following parts:

- S 1:** Soprano 1, starting with a rest and then singing "Tung är nat ten, tung är".
- S 2:** Soprano 2, starting with *mf cresc.* and singing "tung är natten i din vin - ters tid, tung är nat -".
- A 1:** Alto 1, starting with *mf cresc.* and singing "tung är natten i din vin - ters tid, - - der,".
- A 2:** Alto 2, singing "vin - ters ti - der, tung är nat - ten i din vin -".
- T 1:** Tenor 1, singing "vin - ter, tung är nat - ten i din vin -".
- T 2:** Tenor 2, singing "vin - ter, tung är nat - ten, nat -".
- B 1:** Bass 1, singing "nat - ten, tung är nat - ten, nat -".
- B 2:** Bass 2, singing "nat - ten, nat - ten i din vin - ter tung är nat -".

The piano accompaniment is at the bottom, featuring a complex harmonic texture with many accidentals and dynamic markings like *f*, *dim.*, and *ff*. The score is in D minor and 4/4 time.

och en trogen vän till honom. Trots allt vad som sagts om sibeliuska tonfall i Stenhammars verk är det dock först i d-mollkvarsettens scherzo och final man möter tydliga spår.

I Sjögrens och Peterson-Bergers produktioner spelade alltid solo-sången en stor roll. I Stenhammars skapande finns långa uppehåll. Så – med något undantag – efter *Visor och stämningar*. Först 1918, alltså efter ett decennium, komponerade han några mindre sångsamlingar till dikter av Heidenstam och Bo Bergman. Jämfört med många av de tidigare sångerna kännetecknas de av en stor enkelhet. »Vore jag ett litet barn» och »Positivvisa» är belysande exempel.

Jämsides med g-mollsymfonin och F-durserenaden hade Stenhammar komponerat dels *Sentimentala romanser* för violin och orkester (1910), dels ett par mindre verk för kör och orkester, båda till dikter av Levertin: *Folket i Nifelhem* (1911) och *Vårnatt* (1912). 1914 går han tillbaka till tidigare komponerade och skisserade pianostycken och fullbordar *Sensommarnätter*, det sista verket för piano (se s. 422).

De sista åren

Under senare hälften av 1910-talet försvagades Stenhammars hälsa. Han var tidvis tjänstledig från sina dirigentuppgifter – med Carl Nielsen som ersättare – och komponerandet låg i stort sett nere. Ett nytt intresseområde blev Lorensbergsteatern. När den invigdes på hösten 1916 med Strindbergs *Ett drömspel* hade Stenhammar skrivit scenmusiken, och när teatern 1918 fick en ung och fängslande regissör – Per Lindberg – blev Stenhammar närmare knuten till verksamheten. Han satt i styrelsen och han skrev musik till flera av de viktigaste uppsättningarna: Shakespeares *Som ni behagar* och *Romeo och Julia*, Hjalmar Bergmans *Lodolezzi sjunger* och Tagores *Chitra* (se även s. 412).

Det främsta verket från dessa år blev dock *Sången* (Rangström; uppf. 1921), den symfoniska kantat som komponerades till Musikaliska akademins 150-årsjubileum 1921. Det är ett av den svenska senromantikens mest storslagna och raffinerade partiturer: stämningmättat i sin lyrik, glansfullt i sin flerkörighet (ex. 12:17).

I början av 1920-talet flyttade Stenhammar tillbaka till Stockholm, började åter turnera (ibland med violinisten Henri Marteau) och lät engagera sig som kapellmästare vid Kungl. teatern, en uppgift som han av hälsoskäl snart måste lämna. Ett sista kompositionsprojekt blev en Shakespeareopera: *Tjugondag Knut* (Trettondagsafton). Det stannade vid librettot – i Stenhammars egen översättning och bearbetning – och några skisser.

Stenhammar avled den 20 november 1927.

WILHELM PETERSON-BERGER (1867-1942)

I sin stridsskrift *Svensk musikkultur från 1911* lade Wilhelm Peterson-Berger fram ett konstnärligt credo, som han länge omfattat och som han skulle hålla fast vid återstoden av sitt liv. Han samlar sig kring några huvudtankar, som han anser vara oundgängliga för en levande svensk musikodling. Främst bland dem står ett musikaliskt »verklighetssinne», som i sig rymmer en motvikt mot såväl romantik som modernism och som bör hämta sin näring ur folkmusiken i detta ords vidaste mening. Verklighetssinnet betyder också en kamp mot ytlighet och förflackning både i det skapande och i det reproducerande ledet och leder därmed även till tanken på musiken som ett allmänt bildningsmedel, återigen med dess folkliga förankring som grund.

Medan den förhärskande romantiken enligt Peterson-Berger alltid innehåller en längtan bort från verkligheten, betyder dess motsats, »antiromantiken»:

»kärlek, dragning till verkligheten, sanningsökande, forskningsiver, upptäckarglädje och bottnar i en känsla av styrka och hälsa, av mod och dådkraft inför det verkliga och dess gestaltningskrav.» (Peterson-Berger 1911.)

Allt musikaliskt skapande och all musikalisk verksamhet överhuvud är således för Peterson-Berger »handling», det honnörsord han året därpå i en inträngande och kraftfull essay ger också all äkta musikkritik. Som musikanmälare var han både fruktad och hatad; han blev närmast legendarisk för sina ofta dräpande men språkligt eleganta giftigheter mot kolleger, artister och institutioner. För omvärlden framstod hans musikkritik som i hög grad kontroversiell, särskilt som det var svårt att få den att stämma med uppfattningen av honom som i första hand en musikalisk idylliker; hans större verk betraktades med skepsis på grund av deras bristande tekniska utformning. Men strängheten och konsekvensen i hans kritikergärning skall i likhet med hans komponerande ses mot bakgrund av hans handlingsideal, som ytterligare skärptes genom hans övertygelse om att kritik måste vara både personlig och hän-

»Antiromantikern svingar sig på dess [fantasiens] vingar upp över verkligheten för att överblicka den och upptäcka nya världsdelar, nya verklighets- och verksamhetsområden; romantikern ser i fantasien ett av de närmast till hands liggande medlen att *undfly* verkligheten.» (Peterson-Berger 1911.)

synslös. Den påtagliga framtidstron i hans tidigare kritik kom emellertid småningom att övergå i en tröstlös och bitter kamp mot den antagonism han i sin delvis blinda idealism själv hade väckt.

Att omsätta ett aktivitetsideal som Peterson-Bergers i klingande musik är dock inte lika självklart som att predika det i artiklar eller recensioner. Det visar sig också vara svårt även för honom att göra sig helt förstådd utan ordens hjälp, ett hinder som förstärks av att han inte vill framstå som något slags »programmusiker» i gängse mening. Verklighetsbetoningen kunde visserligen omfatta även företeelser som var möjliga att måla eller illustrera i toner, men viktigast för honom var att spegla en idéinriktning, som förvaldade humanistiska ideal med breda perspektiv och tidlös giltighet. Det var inte »programmusik» utan »idémusik» som föresvävade honom. Han ville spänna en bro från både antik och nordisk forntid till sin egen nutid och bygga den med hjälp av folkmusiken, »den äkta melodien, i alla hennes uppenbarelser». Den är ett lands eller en civilisations gemensamma element, som i sin tur når sin högsta utveckling i sin individualiserade form, dvs. som konstmusik. Folkmusikens gemensamhetsverkan måste sålunda finnas kvar även i det subjektiva konstverket och bidra till dess allmängiltighet och tydlighet, särskilt som folkmusiken även har andra för Peterson-Berger avgörande egenskaper: den är intimt sammankopplad med sin nations språk och dess tradition och den åldras icke. Därigenom skänker den stoff till varje ny generations musikskapande, och någon »modernism» är alltså inte nödvändig. Peterson-Berger menar nu inte, att all konstmusik skall bygga direkt på folkmelodier, utan att det är folkmusikens anda, som skall genomsyra allt »verklighetsbetonat» nyskapande

Eftersom dessa tankar präglar Peterson-Bergers hela skapande gärning, är det naturligt att betrakta hans musik i skenet av dem och andra motsvarande tankegångar, ty han representerar som tonsättare trots sin melodiska infallsrikedom mera en litterär typ än en enbart musikalisk.

Pianomusik

Även i Peterson-Bergers välkända pianolyrik spårar man övertygelsen om de gemensamma upplevelsernas betydelse, så också i de oförminskat populära *Frösöblomster* (tr. 1896, 1900, 1914) och liknande stycken, som är fyllda av natur- och sällskapsstämningar (se s. 421). Han har försett alla sina instrumentalverk utom violinsonaterna och violinkonserterna med beskrivande eller karakteriserande titlar, och ur dem kan man i allmänhet få klart besked om varje styckes inspirationsbakgrund, även om flera överskrifter kan vara ditsatta i efterhand.

Pianostyckena ger uttryck för ofta mycket konkreta naturupplevelser eller olika grader av social gemenskapskänsla; även den kulturella odlingen i dess olika uppenbarelser skulle kunna återges i toner. Någon har kallat den muntert utåtriktade gavotten »Gratulation» för en Carl Larsson-bild i toner, och liknelsen synes vara välfunnen, särskilt som den samtidigt placerar in tonsättaren i den nationella och fantasibetonade 90-talssfären. Naturstämningarnas verklighetsdrag är också något nytt i svensk musik, och privatpersonen Peterson-Berger var fak-

Till P. Anton Paulson, Åre.

Frösöblomster III

Sommargården



Humoresker och idyller för piano
av
Wilhelm Peterson-Berger

1. Förspel
2. Intåg i Sommargården
3. Landskap i afton, sol
4. Folkhumor
5. Vildmarken lockar
6. Under asparna
7. Om många år

Abr. Lundquist
Stockholm

Kr 2.-

Ill. Titelblad till *Frösöblomster* (tredje samlingen 1914). Första och andra samlingen kom 1896, resp. 1900.

tiskt en av våra turistpionjärer och upptäckare av fjällvärlden!

I hans tidigare pianokompositioner finns stundom en salongston som delvis är ett arv från beundrade föregångare som Schumann, Chopin, Grieg och Sjögren, men från Grieg och hans litteräre landsman Björnson har han också fått sin förkärlek för »folkliksbilder», förstärkt av en stor uppskattning av Söderman. Det är också påfallande, att Peterson-Berger till skillnad från de flesta av 1800-talets pianominiaturer endast i undantagsfall försjunker i subjektiva meditationer eller ger utrymme för grubblande själsbikt. Sådant låg inte i linje med vare sig hans kynne eller hans handlingsprogram, och hans ytterst personli-

ga och delvis starkt originella tonspråk är således inte ett utslag av den rådande »romantiska» smaken utan bottenar i en vilja till folklig ursprunglighet och tankemässig pregnans. Egenarten i hans personstil kommer som en följd av att han omdanar och sublimerar folkmusikaliska element i en personlig konstnärlig process.

Även i de större pianoverken möter likartade tendenser. Samlingen *I somras* (1903) bygger på norrländska naturmotiv, nedtecknade med tanke på eventuell användning i *Arnljot*, medan sviten *Italiana* skildrar intryck från en Italienresa 1920-21. De två häftena *Anakreontika* (1923, 1935) spinner på antika motiv, och sådana har tangerats även i *Italiana* och skänker dessa stycken en bestämd tankeinriktning, eftersom det är essensen av vissa antika kulturyttringar tonsättaren velat fånga.

Därför återger han inte som Liszt vattenbruset från »Villa d'Estes» fontäner utan försjunker i det förgångnas ro i sin teckning av denna berömda romerska park. Han tecknar en marmorstaty i ett svalt linjespel i »Dansande nympf» och objektivrar den rusiga dionysiska dansen i både »Evoe Bacche!» och »Anakreons dans», och han finner närmast impressionistiska medel för sin skildring av det mytiska stoffet i »Oraklet» och »Flöjtspel på Peneios». Sviten *Earina* (1917) vill frammana ett slags naturmystik, som tar upp antikt-kultiska symboler, vilket avspeglas i titlar som »Åkallan», »Blomsteroffret», »Rapsoden sjunger» och »Tempelceremoni»; även i detta verk förekommer stora harmoniska friheter.

Sånger

De flesta av Peterson-Bergers körsånger är rena sällskapsvisor, särskilt de tidigare som ofta kom till direkt för en sjungande – och ibland även fjällvandrande – vänkrets. Till dem hör de friskt klingande *Åtta sånger för blandad kör* med »Stemning», »Killebukken» och »I fyrreskoven» (se s. 395), medan den omtyckta manskörscykeln *En fjällfärd* (till egna texter) med bl.a. »På fjället i sol» skrevs i Dresden vintern 1893-94 under anfall av hemlängtan. Denna ofta sjungna körlyrik äger en bestickande melodisk fräschör och en spontan poetisk ton. Dessa egenskaper förenas i Peterson-Bergers senare körproduktion med både en djupare innerlighet och en klarare formvilja, så i t.ex. Runeberg-förtoningen *Finsk idyll* (1903) och de två Karlfeldt-samlingarna *Fyra dikter* (1911-12) och *Kompänkörer* (1924), samtliga för manskör liksom den känsliga tonsättningen av den senares *De tysta sångerna* (1914).

I Erik Axel Karlfeldt fann Peterson-Berger en diktare, som gav uttryck för en livssyn som motsvarade hans egen och som skapade en nordisk poesi vars kärna var »handling». I boken Richard Wagner som kulturföreteelse (1913) karakteriserar Peterson-Berger Karlfeldt som en framstående exponent för en »tragisk-humoristisk» livsuppfattning som han anser vara det viktigaste resultatet av vad han kallar den wagnerska kultursyntesen, »en organisk produkt av hellenism, tes, och ger-

manism, antites». Denna skrift med sitt breda kulturperspektiv är ett väsentligt komplement till Svensk musikkultur, inte minst därför att Peterson-Berger här tar upp några motsatsbegrepp som är viktiga inslag i hans konstfilosofi och som han menar måste bringas i samspel och balans med varandra. Det gäller då inte endast den redan nämnda konstellationen sydländskt/antikt-nordiskt/germanskt utan också dionysiskt-apolliniskt och natur-kultur. Dessa tankar har filtrerats genom Nietzsches individualistiska moralteorier, och i botten ligger en livsbejakande optimism, som vilar på en religiöst betonad men konfessionslös grund (sviten *Earina*) och som inbegriper en kamp *mot* alla de makter som vill dra ned konsten från dess bestämmelse och *för* en kultur som ser konsten som människans fundamentala uttrycks- och bildningsmedel.

Den centrala Karlfeldt-dikten blir därför för Peterson-Berger *Löskekarlarnas sång* (tonsatt 1906) som han också citerar i sin Wagner-skrift. Det är en av hans främsta sångtonsättningar, även om dess patos kan förefalla starkt tidsbundet. Peterson-Berger är också mer till sin fördel i mindre programartade alster, och hela kedjan av Karlfeldt-sånger bildar en sällan nådd höjdpunkt inom den svenska solosångstraditionen. I Karlfeldts diktning förenas i nordisk anda dionysiskt med apolliniskt och folklig ursprunglighet med ädel formfulländning, och den slog an djupa strängar inom tonsättaren och öppnade hans känsligaste melodikällor. Av de 27 Karlfeldt-sångerna är det svårt att ställa någon framför de övriga, eftersom de rör sig över ett mycket brett mänskligt register, men för de flesta bedömare har »Längtan heter min arvedel» framstått som den verkliga pärlan. Lika anslående och fångslande är den perspektivrika »Månhyrn vid Lamberts-mässan», den varsamt arkaiserande dödsdansen »Jorum», den aningsfullt jublande »Intet är som väntans-tider», den lidelsefulla »Dina ögon äro eldar», den dunkelt glödande »Böljebyvals», den friskt dansanta »Aspåkerspolska», den spefullt eleganta »En madrigal» och de humoristiska *Fyra muntra visor* med den välkända »Dans efter skördeanden» som primus inter pares, de övriga inte att förglömma – epitetet får ge en aning om sångernas musikaliska mångsidighet. Om tonsättarens innersta talar dessa diktförtoningar i regel endast indirekt, men någon gång lyser hans privata situation igenom, så i »Vandring», som var den första dikt i Karlfeldts samling *Hösthorn* han skrev musik till. Den talar om vägen ut i ensamheten, den väg han själv bokstavligen skulle gå genom sin definitiva flyttning till Sommarhagen 1930.

Höststämningar med trotsig kraft och påminnande om dem i »Böljebyvals» återfinns även i tonsättningen av några strofer ur *Höstsång* (Heidenstam), och en bred men också innerlig balladton fångas i *Florez och Blanzeflor* (Levertin). Ytterst sammansatta stämningar kännetecknar såväl dikt som musik i *Gullebarns vaggsånger* (Heidenstam), som Peterson-Berger tonsatte som en minnesgård över sin högt älskade mor 1913. Av hans övriga sånger, där dikterna valts med lika finkänslig litterär slagruta, skall endast framhållas de folktonsnära *Marits visor* (Björnson; 1896), de mångfasetterade *Nietzsche-sångerna* (1901) med den djuplodande »Dionysos-dityramb» – ännu en idédikt i kultursyn-

tesens tecken – och de harmoniskt intressanta *Strindbergs-visorna* (1911) samt den lyriskt utsökta *Återkomst* (Österling; 1914). Som personliga bekännelser med pessimistisk underton framstår Bo Bergman-sånger som »Melodi», »Ödesvisan» och »Under vintergatan» och även tonsättningen av Frödings »En vintervis», alla från 1910-20-talen. Av ungdomssångerna har de melodiskt uppfordrande och ljust utåtriktade »Til Majdag», »Irmelin Rose», »Jungfrun under lind», »Der driver en dug» och »Titania» behållit sin attraktion, men ojämförligt populärast är *Fyra visor i folkton* (1892).

Kantater, operor

Till fyra av sina fem kantater har Peterson-Berger själv skrivit texterna och de behandlar alla, liksom *Norrbotten. Kantat vid Luleå stads 300-årsjubileum* (Albert Carlgren; 1921), temat om hur den nordiska kulturen bryter fram ur den nordiska naturen och delvis i kamp mot denna. *Sveagaldrar*, Kungl. teaterns hyllning vid Oscar II:s 25-åriga regeringsjubileum 1897, är en allegori i fornnordisk förklädnad, som slutar i en maning till nya kulturella värv (se även s. 408). Både *Norrbotten* och *Kantat vid Umeå stads 300-årsjubileum* (1922) handlar om hur ödemarken blir odlad bygd och hur naturen tämjes av människan, och i den senare har även ljusa barndomsminnen flätats in. I *Soluppgång*, till 250-årsminnet av Jämtlands äldsta skola på Frösön (1929), är ämnet betecknande nog »andens väg till nordanland».

Utförligast och mest inspirerat besjungs den andliga odlingens förning av sydlandskt och nordiskt i *Kantat vid Kungliga teaterns i Stockholm 150-årsjubileum* (»Operakantaten», 1922). Där skildras också en tvekamp mellan Dionysos' vilda yra och temperamentsfulla entusiasm och Apollons ljusa klarhet och formstränga skönhetssyn. Att den senare – förverkligad i Gustav III:s operaplan – segrar, är helt i överensstämmelse med P.-B.:s teser om konstens villkor, men utan den dionysiska sidan skulle risken för en konstens självbespeglning och esoterism vara uppenbar. Därför står även i Operakantaten ett folkligt enkelt köridiom jämsides med raffinerat behandlade vokal- och orkesterpartier.

I en text som Operakantaten är det möjligt och rentav passande att direkt uttrycka en konstfilosofi. Men i renodlat musikdramatiska sammanhang bör en sådan framgå ur själva dramats etiska hållning (såvida inte ämnet i sig berör konstens villkor som i t.ex. Pfitzners *Palestrina* eller Hindemiths *Mathis der Maler*). I Peterson-Bergers två tidigaste musikdramer, *Lyckan* och *Ran* (båda premiär 1903), står emellertid den vältecknade handlingen i främsta rummet.

Lyckan är ett sagospel över Törnrosa-motivet och säkert den ledigaste teatertext Peterson-Berger skrivit, full av både finurligheter och tänkvärdheter. Till den har han fogat en klart profilerad musik, som med ofta bara några enkla fraser fångar

stämningar och situationer.

Ran är en genomkomponerad opera över ett *Tannhäuser*-besläktat och även folksagobetonat ämne: på väg till sitt bröllop lockas riddar Waldemar av Ran ned i böljornas rike och återkommer till jorden först när hans trolovade Ingrid just givit sin hand åt en annan. För att undgå Rans hämnd och samtidigt krossa hennes makt söker Waldemar och Ingrid döden tillsammans, och kampen mellan sinnlighet och andlighet blir så till återlösning och försoning genom trohet och offerdöd. Musiken till *Ran* äger en ungdomlig hetta och kraftfullhet, och även om Wagners skugga kan synas ligga över verkets anläggning, är musiken betydligt mer personlig och självständig gentemot förebilden än i Halléns *Waldemarskatten* eller Stenhammars *Gildet på Solhaug*, främst tack vare sin naturliga närhet till folktonen.

För »opera» hade Peterson-Berger inte mycket till övers – den genren hörde för honom till de umbärliga genom sin ytlighet och sin förkärlek för virtuositet och annan yttre grannlåt. I stället var hans ideal »musikdramat», där de eviga frågorna om rätt och orätt, gott och ont kunde ställas under diskussion i skenet av den »tragisk-humoristiska» livsuppfattningen. *Ran* visar i detta avseende vägen, och i de två följande musikdramerna, *Arnljot* (uppf. 1910) och *Domedagsprofeterna* (uppf. 1919), får de två leden i epitetet ovan var sin utförliga genomlysning.

Hjältesagan om Arnljot handlar om den unge jämtländske vikingen som ser sig förrådd av sin älskade, lockas att dräpa sin rival på tinget och därför döms fredlös, därefter lever i isolering i fjällskogarna och till sist låter enrollera sig i Olav den heliges armé och liksom denne stupar vid Stiklastad. För Peterson-Berger är det också berättelsen om den självständiga naturmänniskan-konstnären, som i en svekfull och oförstående omgivning litar blott på sin egen kraft men till slut ställer den i »ljusets» tjänst. Detta drama, som i dubbel mening är tonsättarens eget (även han kände sig en gång sviken av sin ungdoms kärlek), utspelas i ett landskap som ger honom möjligheten att skildra naturen som en medspelare i handlingen. Som en inkarnation av fjällens värld framstår sameflickan Vaino, som tjänar Arnljot och outtalat älskar honom. Natur- och människoskildringen i *Arnljot* har få motstycken i svensk musik, och hela verket är så starkt inspirerat, att den yttre vikingaramen närmast sjunker undan och ger plats för en subtil och modern psykologisk persongestaltning (se färgplansch IX).

Mot tyngden och allvaret i den i princip homofont anlagda *Arnljot* står spänsten och humorn i den mer polyfont hållna *Domedagsprofeterna*. Den inspirerades av en historisk anekdot: ett vad mellan två äldre, välbemedlade Uppsalaherrar anno 1647 över den yttersta dagens ankomst. Här blir ett brokigt persongalleri kvickt och säkert karakteriserat i toner, och i den rappt berättade komedin finns även ljust romantiska inslag genom teckningen av de två paren Görvel Måård–Lennart Sporre och Elin Mugg–Lars Hälsinge, där särskilt det senare, »folkliga» kärleksparet omramas av mjuk lyrik. Det har med viss rätt sagts, att om Arnljot ger en bild av Peterson-Berger sådan han var, är den chevalereske, fint humanistiskt bildade officeren Lennart Sporre en skildring av Peterson-Berger som han ville vara.

I *Domedagsprofeterna* har den förenklingsprocess startat, som tonsättaren i folkmusikens anda ville genomföra i sitt tonspråk, dock förenad med på en gång varsammare och friare tendenser i den harmoniska uppfinningen; slutpunkten i denna utveckling kan sägas vara den följande operan *Adils och Elisiv* (premiär 1927). På samma plan ligger den recitativteknik, som Peterson-Berger byggt upp med utgångspunkt i språkmelodin och med framgång använt i både *Ran* och *Arn-ljot*. I *Domedagsprofeterna* är detta »svenska recitativ» fullt utbildat, och den musikaliska diktationen följer på ett osökt sätt replikföringen i stycket och samlar sig lika smidigt till ariosa bildningar i såväl soloscener som ensembler. Även de slutna numren införs lika följdriktigt. Detta högst moderna skrivsätt, som för övrigt har flera internationella motsvarigheter, väckte samtidens tvekan, eftersom det ansågs hämma ett musikens eget naturliga flöde, men det stämmer väl med dramats stil, uppbyggnad och innehåll och dessutom med den saklighet mitt i fantasifullheten, som tonsättarens krav på verklighetssinne fordrar.

Adils och Elisiv är en predikan om fred i form av en medeltida saga, som paradoxalt nog berättar om krig och svek, mord och hämnd men också om kärlek och försoning. Hela det komplexa dramat har blivit till idédikt utan att dess naturliga utveckling och självklara musikaliska inspiration äventyrats. Musiken kännetecknas av en svalt lyrisk ton, som i dramatiska moment stegras till stor melodisk intensitet.

Premiären 1927 på *Adils och Elisiv* kom att bli en svår missräkning för Peterson-Berger, eftersom den var framforcerad (inför tonsättarens 60-årsdag) och skedde under delvis beklagliga former med bl.a. en helt indisponerad manlig huvudrolls-innehavare. Att de följande föreställningarna avlöpte bättre och att även pressreaktionerna övervägande var positiva, hjälpte inte – skadan var redan skedd och fick en närmast arbetsförlamande inverkan på tonsättaren.

Symfonier

Att skriva idémusik med ordens hjälp är emellertid en sak, att uttrycka idéer genom ordlös instrumentalmusik en annan. I satser av symfonisk bredd är det heller inte tillräckligt med en karakteriserande eller vägledande överskrift, om man vill söka konkretisera en utsaga, då det ingalunda är givet att lyssnaren följer samma associationsbanor som komponisten. Mångtydighet är i allmänhet en positiv egenskap hos ett musikstycke, som därigenom tillåter högst skiftande tolkningar. Men om avsikten hos tonsättaren är bestämd till innehåll och karaktär och inbegriper så abstrakta fenomen som idéer, blir risken för missförstånd uppenbar.

Samtliga Peterson-Bergers fem symfonier har programmatiska titlar och även de flesta enskilda satser egna överskrifter. Avsikten bakom den första symfonin, *Baneret* (påbörjad 1889-1903), har han kort och gott beskrivit så: »Det är idéernas baner, som kompositören höjer i sitt verk.» Satserna i denna ungdomligt energiska och väl mottagna först-

lingssymfoni heter »När vi först drogo ut», »Mellan fejderna», »Vid hjältebåren» och »Mot nya vårar»; scherzot kommer här liksom även i de senare fyrsatsiga symfonierna före den långsamma satsen. Tonsättaren använder i verket ett genomgående »baner-motiv» och uttrycker sig ofta i storvulna och högstämnda tonfall och med stort allvar och påtaglig viljekraft, och dessutom med viss konstfullhet framför allt i yttersatserna (inledningssatsens genomföring är ett fugato). I dem kan man också lättast följa hans tankespår genom att den musikaliska logiken synes korrespondera med den programmatiska. Däremot är det svårt att avvinna den vardagliga tonen i det avsiktligt sällskapsmässiga scherzot något större intresse, och därmed tangeras det principiella dilemma som dessa symfonier uppvisar.

Detta är mindre påfallande i andra symfonin, *Sunnanfärd* (1910). Den handlar om en ung nordbos bildningsresa till Södern, både den aktuella och den mytiskt-historiska, och varierar därmed temaparen germanskt–hellenskt och dionysiskt–apolliniskt ännu en gång; i fantasin, bör tilläggas, ty Peterson-Berger hade – till skillnad från Alfvén, vars tredje symfoni har en liknande bakgrund – ännu inte besökt Syd-europa. Hans egen »sunnanfärd» skulle ske först 10 år senare!

I mellansatsen skildras det antika Atens mångfasetterade symbolvärld i tonbilder av ömsom saklig, ömsom visionär karaktär. När den unge mannen i sista satsen återvänder till sitt land är det för att dela med sig av sina upplevelser och erfarenheter, och därmed konkretiseras också uppfattningen av medelhavskulturen som all bildnings vagg. Medan tonsättaren i yttersatserna liksom i *Baneret* håller fast vid en traditionell sonatform, söker han i mellansatsen med variationsprincipen som utgångspunkt nya vägar, som genom den idémässiga anläggningen kan betecknas som associativa.

Alltigenom ädel är Peterson-Bergers ingivelse inte ens i *Sunnanfärd*, ty när han försöker göra det etiskt-visionära i antikens kultur musikaliskt gripbart, hamnar han i situationer, där åskådligheten hotar att förbytas i trivialitet. Långt svårare problem får han i finalen till tredje symfonin, *Same-Åtnam* (1913–15), när han vill skildra den nya tidens intåg i lappmarken och av det skälet för in en gladlynt »rallarmarsch». Typiskt nog är det då han vill återge optimistiska eller naivt ursprungliga stämningar som det banala ligger på lur. »Blomsteroffret» i *Earina* och kung Olavs motiv i *Arnljot* (också en medvetet glättig och okomplicerad marschmelodi) är andra exempel, och stora delar av fjärde symfonin, Stockholmshyllningen *Holmia* (1929) lider av samma problematik. Inför det sistnämnda verket kan man rent av ställa frågan, om tonsättaren möjligen avsett en »populärmusikalisk» och kanske t.o.m. en inte särskilt smickrande bild av huvudstaden. Men ironi och raljeri är svärfångade i toner, och säkerligen har en legering av allvar och humor föresvävat honom. »Sällskapsscherzot» i femte symfonin, *Solitudo* (1932–33), kallat »Skämtan», har olyckligt nog fått en liknande uppläggning som motsvarande sats i *Baneret* (möjligen är det fråga om en medveten, lätt nostalgisk anspelning på denna) och därmed samma brist på verklig substans.

Att dessa banaliteter skämmer det rent musikaliska intrycket tycks Peterson-Berger i övertygelsen om sina tankemättade idéers bärkraft inte kunnat eller velat

inse, men för en uppmärksam lyssnare blir sådana inslag svårsmälta, så mycket mer som de omgivande partierna i både *Same-Åtnam* («Lappland») och *Solitudo* ofta är av hög kvalitet. Lapplandssymfonin har blivit tonsättarens mest omtyckta, inte endast tack vare de infogade jojk-melodierna utan lika mycket genom den väl återgivna atmosfären av visionärt fångade »Fornbildbilder» och svindlande nordisk »Sommarnatt» och det klangligt fångslande scherzot »Vinterkväll», som anges skildra en ackjefärd. Återigen går Peterson-Berger utanför en privat sfär och målar naturupplevelser som kan sägas vara tidlösa och kollektiva. Subjektiv är han däremot i *Solitudo*, där det är sitt eget ensamhetsöde och utanförskap han tecknar, och kanske är det därför scherzot inte lyfter: samvaron är inte verklig, bara föreställd. Intressant är, att det går flera trådar tillbaka från detta verk till de tidigare symfonierna, både till de öde vidderna i *Same-Åtnam* och till den sökande oron men också det perspektivrika lugnet i *Sunnanfärd*.

»Knippen af klingande visor utan ord»

Det idémässiga i symfonierna indikerar, att man inte bör vänta sig traditionella formtyper i dessa verk. Peterson-Berger stod liksom de flesta svenska 1800-talstonsättare tvekan inför de större instrumentalformerna, som efter Beethoven mest föreföll representera en sorts akademiskt epigoneri. Men i Griegs och Sjögrens »lyriska sonatform» kunde även Peterson-Berger känna sig hemma, ty, som han skriver, sådana sonater

»äro knippen af klingande visor utan ord, men ofta längtande efter ordet, skickligt sammanknutna i den häfdvunna sonatens godtyckligt valda band, hvilka lika gärna kunna vara den finare suitens eller fantasi-cykeln. Det är i dessa sonater melodierna och deras lyriska känslolnehåll som äro hufvudsak: det tematiska tankearbetets och hela formgifningens dramatiska förlopp kommer först i andra rummet.» (Dagens Nyheter 23/2 1898; se även s. 49.)

Ill. Peterson-Berger med jämtländska fjällen i fonden. Porträtt av Ante Karlsson-Stig (1941). Svenska porträttarkivet, dep. på Musikaliska akademien.



Nu är hans egna tre violinsonater – e-moll (1887), a-moll (1887–88, opubl.) och G-dur (1910) – allt annat än »godtyckligt sammanknutna» utan i stället högst livfulla och inspirerade skapelser med tydliga ansatser till att förena en klassicistisk klar form med en nordisk uttrycksfullhet. Även de folktonsmättade vemodiga inslagen äger en positiv hållning, och det spontana musicerandet vänder sig till lyssnaren utan idémässiga mellanled. På samma höga nivå står violinverken med orkester, en *Romans*, d-moll (1915), och en *Konsert*, fiss-moll (1929). De kombinerar båda på ett engagerande sätt naturnära ingivelser med »personlighetsmeddelelse» – för att använda ett av tonsättarens egna honnörsword för den individualiserade konstmusiken.

Peterson-Berger tycks således ofta komma oss närmare när han släpper tvånget att skapa under trycket av eller i ljuset av en »idé». Som tonsättare var han främst en melodiker av rang, som med stor lätthet fångade både personliga och allmänmänskliga stämningar. I efterperspektiv synes hans eget dilemma innerst ha varit, att hans intellektuella och litterära sida inte lät sig förena med denna typ av musikalisk begåvning, hur mycket han än i ord kunde framhäva sin stora beläsenhet och sin djupa förtrogenhet med den västerländska odlingens grundtankar; han var helt enkelt inte någon intellektuell *musiker*.

Häri kan också sökas orsaken till att han inte alltid lyckades ge sina större kompositioner de ideala kvaliteter han åsyftade. Både hans formella lösningar och hans orkestersats har skarpt kritiserats. Det innehållsliga budskapet kan sägas i viss mån rättfärdiga mera okonventionella formgrepp, och därför är det snarast diskrepansen mellan det motiviska materialet och den symfoniska helhetsutvecklingen som är problematisk. Trots fullt medvetna klangliga intentioner har däremot de instrumentationstekniska bristerna delvis stått i vägen för förståelsen hos de verk Peterson-Berger själv ansåg vara sina väsentligaste. Omarbetningar har prövats (bl.a. av *Arnljot*) men resultaten har trots en bättre yttre klangverkan knappast blivit övertygande, eftersom den ursprungliga orkestreringen med sina otympligheter ändå intimt hänger samman med tonspråket och dess personliga särdrag.

Flyttningen från det i Peterson-Bergers ögon infekterade stockholmska musiklivet till det avsidat belägna Sommarhagen på Frösön innebar en flykt från offentligheten och från den till synes omöjliga striden mot ett fientligt etablissemanget och även en ny tids musikuppfattning. Bortsett från några få nykompositioner, med symfonin *Solitudo* i centrum, ägnade Peterson-Berger nu sin tid åt att revidera äldre verk i syfte att göra också dem enklare och klarare. Envis i sin övertygelse skrev han 1935–36 *Melodins mysterium*, ännu en bok fylld av tro på en folkligt förankrad konstmusik, men hans gamla kamplust hade egentligen redan lösts upp i den femte symfonins avslutande »sabbatsro».

[ej för långsamt]

Kom lil - jor och a - kvi - le - ja, kom

pp

Kom lil - jor och a - kvile - ja,

Kom lil - jor och a - kvi le - ja, ro - sor och sa - li - vi - a, kom

pp Kom lil - - jor och ro - - sor,

ppp rit.

kom hjär - tans fröjd!

lju - va krus - myn - ta kom kru - sa myn - ta, hjärtans fröjd!

kom hjär tans fröjd!

ppp rit.

Ex. 12:18. H. Alfvén, körsättning av den gotländska folkvisan UTI VÅR HAGE, den för blandad kör.
Exemplet visar det avslutande omkvädet som är satt i DUR i motsats till övriga visans h-moll.



HUGO ALFVÉN (1872–1960)

Med viss rätt kan Hugo Alfvén sägas ha varit »Sveriges stämman i världen» i varje fall fram till det moderna genombrottet under 1950–60-talen. Ännu 1990 var det internationellt mest spelade större svenska verket Alfvéns *Midsommarvaka* från år 1903. Om Alfvéns musik är självklart representativ för svensk 1900-talsmusik, kan man diskutera, men att tonsättaren själv hade ambitionen att uttrycka sig svenskt och på ett nationellt färgat tonspråk kan inte bestridas.

Midsommarvaka innebar en avgörande vändpunkt i Alfvéns musikaliska skapande, och vägen till dess stilläge var långtifrån rak. Han framstod vid tiden för verkets tillkomst som en typisk sekelskifteskonstnär, som tolkade stämningar och känslor med patetiskt allvar och med alla tecken på Weltschmerz och spleen. *Midsommarvaka* skrevs närmast som en utmaning mot den kritik som stämplat honom som just en alltför tung och lärd komponist utan vare sig humor eller sinne för folklighet. I Alfvéns tidigare verk härskar också mycket ofta en komprimerad, mörk och svårmodig atmosfär, och i den tycks han helt försjunka i åtskilliga sånger som *Var stilla, hjärta*, *Svarta rosor* och *Se, allena har jag vandrat* och pianostycken som *Sorg* och *Natt*. Även i något senare tillkomna verk som orkesterdikten *En skärgårdssågen* (1904) och Österling-sångerna *Pioner* och *Minnesskrift* (1905) återfinns en likartad grundhållning.

I större kompositioner lyckas han emellertid att balansera sådana element med en genuin blick för den stora formens krav, och redan i *Violinsonat* op. 1 (se s. 416 med ex. 11:3) och i *Symfoni nr 1 i f-moll* (se s. 436), båda från 1890-talets mitt, förbinds allvaret med en storlinjighet och en kraftfullhet, som kombineras med en klar begåvning för både kontrastverkan och formell enhetlighet. Som få svenska tonsättare tycks Alfvén ha varit född till symfoniker, och fallenheten för de stora proportionerna fick sitt nödvändiga komplement genom kontrapunktstudierna hos Johan Lindegren. Orkester tekniken lärde Alfvén känna inifrån genom sitt violinspel, sina år i Hovkapellet och sina dirigent-

»O, att den tid en gång måtte komma, då även vi tondiktare dricka ur våra egna ouppblandade vatten. Vi kunna *aldrig* skapa en stor, sann och gripande konst förrän den springer fram ur vår egen svenska kultur, en vår egen egenart.» (Brev Alfvén till Stenhammar, Wien 22/12 1903.)

Ill. (föregående sida). Hugo Alfvén vid flygeln omkring 1910. Foto Uppsala universitetsbibliotek.

Svensk Rapsodi

H. Alfvén
012.19

2. *Allegro moderato* (♩ = 112)

Clar. I (A.)

2. Cor. III. IV. (F)

2 Flöte

Violin I.

Violin II.

Viola

Violone

Cello/Contrab.

Ex. 12:19. H. Alfvén, *Midsommarvaka* (Svensk rapsodi nr 1; 1903) med det så bekanta temat i början. Här ges ett gott prov på Alfvéns vackra pikture. (Autograf i Uppsala universitetesbibliotek.)

studier, som inte minst bestod i att med nyfiken öppenhet tränga in i de stora operamästarnas partitur. Som violinist konserterade han särskilt flitigt under 1890-talet, och han förutspåddes en stor framtid på den banan både av sina svenska lärare Johan Lindberg och Lars Zetterquist och av César Thomson i Bryssel, där han studerade 1897–98. Alfvén var även rikt konstnärligt begåvad och hade en viss konstnärsutbildning, när han tämligen tidigt ändå bestämde sig för tonsättarkallet.

Med *Symfoni nr 2 i D-dur* (1898) avlade Alfvén ett mästarpöv, som direkt knöt det svenska musiklivets alla förhoppningar till honom som en verklig framtidsman. I detta verk dominerar åter allvaret, från första satsens »livsseglets» i en höstdunkel och stormladdad skärgård till finalens kraftladdade trippelfuga, där det tredje temat utvunnits ur koralen »Jag går mot döden, var jag går» och där den ödesmättade kampen mellan onda och goda makter till sist slutar oavgjord. Även om man i symfonin vid sidan av samtida tankestoff också kan spåra lika tidstypiska influenser från Beethoven, Berlioz, Wagner och Tjajkovskij, har Alfvén här funnit en egen ton som vilar inte minst på den säkerhet varmed han behärskar sina medel; han gör med andra ord alla eventuella påverkningar till delar av sitt eget idiom. Verket är en ung tonsättares musikaliska själsbikt och återspeglar en livssituation som är på en gång unik och lätt att identifiera sig med. Symfonin blev också ett incitament för andra svenska tonsättare att pröva sin förmåga i samma riktning – symfonin som genre fick nytt och aktuellt liv i svensk musik och befriades också från det tidigare förhärskande »Leipzig-modet».

Framgången med andra symfonin ledde till att Alfvén dels fick en rad av sina äldre och nyare kompositioner publicerade, dels erhöll uppdraget att skriva en *Sekelskifteskantat* (Karlfeldt) för nyårshögtidligheten 1900 på Kungl. Teatern. Kantatdikten gav honom impulser att bredda sitt koloristiska register med en mer kromatiskt präglad harmonik, som ingår som ett alltmärkaristiskt led i den ovan skisserade, fin-de-siècle-präglade atmosfären och som delvis genomsyrar även senare verk av liknande slag, bl.a. den ibland nästan impressionistiskt färgade *Uppenbarelsekantaten* (bibeltexter; 1913). Sina kontrapunktiska färdigheter tog Alfvén väl till vara i en stort upplagd, oratorieartad tonsättning av *Herrans bön* (Stagnelius; 1901), uruppförd 1902 i Musikföreningen i Stockholm av Franz Neruda. I detta verk finns också en stor slutfuga, och överhuvud bidrar den medvetna växlingen mellan ett stramt hållet polyfont och ett måleriskt betonat homofont skrivsätt till verkets egenart (se ex. 10:11 s. 396 f.). Det polyfona elementet skulle senare återkomma mera renodlat endast i ett par sakralt präglade verk som en *Motett* (till Nathan Söderbloms installation som ärkebiskop 1914) och *Reformationskantaten* (1917). Men det införlivas redan i *Midsommarvaka* på ett osökt sätt som ett konstruktivt led och en livgivande faktor med Alfvéns alltmärkaristiska »senromantiskt» klingande och intensivt uttrycksbärande satsfaktor.

Ty även om *Midsommarvaka* till den yttre formen är en rapsodi – en fantasibetonat utspunnen och episodiskt anlagd komposition – är det just de kontrapunktiska finesserna som tillsammans med den eleganta och effektfulla instrumentationen skänkt stycket dess livskraft. Någon kontrapunktik finns inte i de verk som torde ha varit närmaste förebilder, Johan Svendsens norska rapsodier, men däremot inslag av lättsamma folkliga dansmelodier, som en kräsen sekelskiftespublik möjligen kunde rynka litet på näsan åt men som i *Midsommarvaka* anger den humoristiska karaktären. Det bekanta huvudmotivet har Alfvén hämtat från några folkmusikkuppteckningar som han gjorde i Stockholms skärgård 1894, och hans avsikt med verket var att skildra en svensk midsommarfest med dess inslag av pokulerande, dans och svärmeri mot en fond av »den ljusa svenska sommarnattens skära poesi».

Den lätta och optimistiska grundtonen i *Midsommarvaka* innebär som nämnts en markant omsvängning i Alfvéns skapande, även om också hans nästa mer omfångsrika verk, *En skärgårdssägen* (1904) går i den dunkelfärgade lidelsens tecken. I denna Alfvéns enda »symfoniska dikt» i Liszts och Strauss' spår återspeglar nattliga havsvisioner en mänsklig kärlekstragedi och tonsättaren får skildra en höstligt stormfyllt skärgårdsnatur, dock med mera differentierade och sofistikerade medel än i den direkt verkande D-dursymfonin.

Med Alfvéns nästa större verk, *Symfoni nr 3 i E-dur* (1904–05), väller en flod av ljus och tillförsikt in i hans musik, och successivt skulle han från och med nu bygga upp en egen skönhetsvärld, där den yttre perfektionen i satsteknik och orkesterklang blir utslagsgivande egenskaper samtidigt som det folkliga draget från *Midsommarvaka* omhuldas och förstärker den publikförlivande sidan i åtskilliga kompositioner. I E-dursymfonin förhärskar ännu allmänromantiska drag som kombineras med en heltigenom klassicistisk formgivning. Tematiken har blivit

enklare och klarare men också mindre karaktärsfull och talande. Den optimistiska hållningen i verket kontrasterar genom en närmast schematisk formanläggning även mot uttrycksbehovet och den spänningsfyllda brottningen med själva materialet i andra symfonin – ett av verkets väsentligaste särdrag.

En avgörande orsak till stilomsvängningen i *Midsommarvaka* och – mer definitivt – i tredje symfonin torde ha varit, att Alfvén anade att han inte skulle kunna gå vidare på en mer djuplodande och filosofiskt anlagd symfonisk linje; därtill räckte inte hans skapande fantasi. Det överväldigande mötet med Sibelius två första symfonier kom att befästa hans tankar i den riktningen. Det har också ofta sagts, att han egentligen inte var lagd åt det »lärda», polyfona hållet utan innerst inne som en äkta sekelskiftesestet dyrkade det välformade och eleganta i musik och måleri.

Ännu ett skäl till att åren omkring 1903 innebar en brytpunkt i Alfvéns liv är mötet 1902 med Maria Krøyer, hans livs stora kärlek, då gift med den bekante Skagen-målaren Severin Krøyer och själv målarinna. Att liv och skapande här går samman hos Alfvén, torde vara ovedersägligt. I själva verket kan man finna, att mycket av hans musik på ett eller annat sätt återger eller sublimerar hans egna upplevelser, även de mest privata. Så hade tidigare kärleksupplevelser satt spår i sånger och pianostycken och även antytts i *En skärgårdsåsen*, och att det är hans nyvunna lycka som bryter fram i tredje symfonin, har han själv öppenjärtigt bekänt, bl.a. i sina memoarer. Inspirationen var också så stark, att tonsättaren nog själv inte märkte, hur problematisk hans nu inte alltför sparsmakade melodik delvis var (andra satsens »frikyrkomelodi») och hur hans entusiasm och energi ofta bara når ytan i de två yttersatserna. Men en »festsymfoni» blev det, och som sådan fick den länge fungera, när svensk musik skulle visas upp.

Ytterligare en förklaring till Alfvéns förändrade attityd till sitt komponerande kan ha varit, att han genom Maria Krøyer kom in i ett mer mondänt konstnärssammanhang och därmed i en livsstil som skilde sig från den han vuxit upp i och var van vid; överhuvud blev hans umgängeskrets successivt alltmer ståndsbetonad och han kunde röra sig i den med allt större världsvana. Allt detta stod i kontrast till de grundtankar som präglade hans barn- och ungdomstid och som hans innerligt dyrkade mor personifierade. Han plågades starkt av att Marias och moderns världar inte gick att förena, samtidigt som han egentligen aldrig helt kunde frigöra sig från sin modersbundenhet.

Att förändringarna i Alfvéns livsvillkor skulle leda till en krissituation märker man emellertid inte mycket av under de närmast följande åren, då han togs i anspråk för en rad hedrande uppdrag, som han fullföljde med både fantasi och finess, även om de inte pejlade några större djup. Sålunda skrev han sin *Uppsalarapsodi* (1907) till Linné-jubileet i universitetsstaden, sitt välbekanta *Festspel* (1908) till invigningen av Dramatiska teaterns nya byggnad och samma år även *Drapa* (1908), ett orkesterstycke för Musikaliska akademiens minneshögtid över den bortgångne Oscar II (som en gång varit Akademiens preses).

Även i fortsättningen skulle Alfvén anlitas för liknande officiella ändamål, och han skrev inte minst en lång rad kantater, som ofta rymmer välformad och rikt måleriskt anlagd musik med avsevärd uttrycksbredd, men som också innehåller flera rutinartade avsnitt. Tonsättaren har betygat hur hårt kantatarbetet tog på hans krafter – ofta också på grund av svaga och sent levererade texter – men samtidigt måste han ha uppfattat sådana beställningar som ytterst hedrande och dessutom välkommet inkomstbringande. Särskilt tillfredsställd blev han över uppdraget att skriva en *Kantat vid Sveriges Riksdags 500-års minnesfest 1935* (Sten Selander), där han fick möjlighet att ge uttryck för sina fosterländska känslor och visa upp hela sitt illustrativa register till textens tacksamma bilder ur de fem seklernas svenska historia. Detta verk liksom de kantater han komponerade »i tjänsten» som director musices i Uppsala – *Kantat vid reformationsfesten i Uppsala 1917* och *Kantat vid Uppsala Universitetets 450-årsjubileum 1927* – äger verklig resning, stor musikalisk mångfald och rik klanglig fantasi. Ur den tidigare nämnda *Uppenbarelsekantaten* (1913, till invigningen av Uppenbarelsekyrkan i Saltsjöbaden) talar stor innerlighet och ädel värme, och samma egenskaper kännetecknar den *Elegi för orkester (Vid Emil Sjögrens bår)* som komponerades för Musikaliska akademins högtidsdag 1918. Det allmer framträdande »storsvenska» (ordet är hans eget!) draget fick också utlopp i alla dessa verk och även i raden av smärre fosterländska sånger, där *Sverges flagga* (K. G. Ossianilsson; 1916), skriven för den första Svenska flaggans dag, blev något av en alternativ nationalsång (se ex. 7:18, s. 281).

I Alfvéns solosånger kvarstod samtidigt länge den patetiska tonen från de tidigare romanserna. Den mildrades dock i de välkonturerade *Marias sånger* (Aarestrup, 1903–04), medan den snarast förfläckades i de ojämna samlingarna med *Thiel-sånger* (E. Thiel; 1908, 1913). Av dem är emellertid den stämningsrika och ljusskimrande »Skogen sover» ett lyckokast och tävlar med den enkelt innerliga *Saa tag mit hjerte* (1946) om att vara Alfvéns mest sjungna romans.

Efter den otvetydiga succén med tredje symfonin skulle det bli glest mellan de riktigt stora verken i Alfvéns produktion. Att orsaken även nu kan kopplas till de egna upplevelserna och främst då till det snart allt kärvarare samlivet med Maria är knappast någon hemlighet, och konflikterna dem emellan blev alltmer kännbara efter Alfvéns utnämning till director musices i Uppsala 1910, en stad som hon inte kunde trivas i. Där blev han dessutom involverad i ett musikliv som han till stor del måste ha direkt ansvar för, och hans dirigentskap för Akademiska kapellet och för flera körer tog alltmer hans krafter i anspråk, främst då Orphei Drängar (OD) som han ledde ända till 1947 (se s. 282). Han var också från 1904 till 1957 – under femtiotre år! – ledare för den s.k. Siljanskören, som visserligen sammanstrålade mer sporadiskt men som var och förblev ett av hans stora intressen.

Körerna inspirerade Alfvén till en rad förnämliga körkompositioner, och för OD skrev han redan 1911 *Gustaf Frödings jordafärd*, som inleder en ny epok i den svenska manskörsrepertoaren framför allt genom sin textnära harmonik och sin klangliga medvetenhet. Av Alfvéns senare manskörsstycken må särskilt nämnas *Lindagull* (1919) och tre sånger från 1933, *Gryning vid havet*, *Min kära* och *Vaggvisa*. Den senare med sin kärva enkelhet är en av Alfvéns märkligaste kompositioner och finns som många andra av hans körsånger i version för både manskör och blandad kör. Ofta gjordes de båda sättningarna praktiskt taget parallellt, och till de mera kända hör de två säkerligen medvetet »1800-talsnostalgiska» *Stemning* (1938) och *Aftonen* (1942). Under främst 1930- och 1940-talen skrevs en lång rad folkvisearrangemang som snabbt blev omtyckta och mycket spridda (*Glädjens blomster*, *Uti vår hage*, *Tjuv och tjuv*, *Och jungfrun hon går i ringen* m.fl.). Dessa folkvisesättningar såg Alfvén som en nationell insats för att rädda en folkmusiktradition som höll på att försvinna, och han utnyttjade även i dem hela sitt harmoniska och klangliga register i texttolkningens tjänst.

Men utöver vad han kunde ge uttryck för i sådana smärre kompositioner, eftersträvade han med sin musik något annat – något mer. I två verk fick han möjlighet att ge fullt ut av sitt stora kunnande och sin skapande fantasi. Det verk som så småningom skulle bli fjärde symfonin hade han planlagt redan i slutet av 1890-talet. Detta talar för att både pianostycket »Natt» ur *Skärgårdsbilder* (Alfvéns tyngst vägande pianoverk som består av tre stycken tillkomna 1901–02) och *En skärgårdssågen* är viktiga etapper på vägen mot denna stora »havssymfoni». Enligt tonsättaren själv var den oavbrutet i hans tankar sedan sommaren 1908, men den fullbordades först 1918–19. Verket bar titeln »Från havsbandet» och »berättar sagan om två människobarns kärlek». I partituret står vidare:

»Den symboliska bakgrunden utgöres av de yttersta skären, där hav och klippor kämpa med varandra i dystra stormnätter, i månsken och solglitter – och naturbilderna blir till en uppenbarelse av människohjärtat. Symfonin består av en enda sats, vari likväl fyra olika episoder kunna urskiljas. Den första av dessa skildrar i mörk och nattlig stämning ynglingens brännande, kvalfyllda åtrå, den andra den unga kvinnans veka, drömmande längtan – denna är egentligen också en nattstämning men mildare med månsken och böljespel. Den tredje episoden låter solen gå upp över kärlekslyckans första och sista dag, då två människor finna varandra och kärlekens högsta sällhet uppenbarar sig för dem. Den fjärde episoden – skakad av stormar – medför den tragiska upplösningen, lyckans förintelse.»

Även om denna i grunden djupt pessimistiska inställning till mänsklig gemenskap har en starkt självbiografisk bakgrund, har Alfvén genom den formella uppläggningsen och den tematiska enhetligheten givit verket en musikalisk-teknisk gestalt som höjt det över det personligt

enskilda och mot det allmängiltiga. Hela den nästan timslånga symfonin har vuxit fram ur fem temata, som ständigt omformas, utvecklas, varieras och kombineras med och spelas ut mot varandra på alla tänkbara sätt. I memoardelen I dur och moll skriver Alfvén:

»Symfonien består av en enda sats, och jag framlägger redan i början hela det tematiska materialet, som jag sedan omgestaltar i oändliga variationer allt efter ögonblickets krav. Ur dessa fem tema – eller temagrupper, som man också kunde säga – hämtar hela symfonien sin näring. Den växer upp och utvecklas med logisk nödvändighet enligt sitt eget väsens lagar, enligt samma naturlag som bestämmer exempelvis trädets utveckling. Jag tänker mig ett träd med fem rötter, motsvarande symfoniens fem tema. Dessa rötter förenar sig till en stam, som hämtar sin näring från dem. Stammen skjuter i höjden och bildar nya former: grenar, kvistar och löv. Och varje gren, varje kvist och varje blad är en produkt av rötternas livgivande sav, som genomströmmar hela trädet, liksom varje period, varje tematiskt arbete och varje takt i symfonien är en produkt av de fem musikrötternas livgivande och ständigt omgestaltande kraft.

Att omgestalta *ett och samma tema eller motiv* till uttryck för själens eller naturens stämningar från den mörkaste dysterhet till den ljusaste glädje eller blåaste himmel, från den vildaste storm till den djupaste frid, hela känslomässiga igenom: då först rör man sig inom den *verkliga* kompositionens område.» (Alfvén 1949, s. 140.)

Som ett komplement till den stora, senromantiska orkesterbesättning- en för tonsättaren in två människoröster, en sopran och en tenor som sjunger ordlösa tonslingor. Ett av de viktigaste motiven består av två fallande sekunder, där den mellersta tonen upprepas, och detta motiv exponeras i symfonin av den manliga rösten, dvs. är uttryckligen »mannens» tema i det programartat-symboliska sammanhanget. Det i och för sig föga originella motivet återfinns i samma rytmiska utformning i flera av Alfvéns verk och kan betraktas som en återkommande musikalisk signatur, som kan sägas vilja ge en speciell närhet mellan upphovs- mannen och hans verk.

Detta signaturmotiv finns antytt bl.a. i andra symfonin och i *En skärgårdssågen* och det formulerades i pianostycket *Sorg* 1901 som ett namnchiffer *H-B-A*, där bokstäverna betyder kontrahenterna i ett omöjligt kärleksförhållande (även den kvinnliga partens efternamn började på A!). Senare dyker det upp i flera kompositioner som har en elegisk grundstämning (bl.a. *Elegi vid Emil Sjögrens bår*), eller också talar det om känslomässiga relationer mellan man och kvinna som i dialog- sången *Geflüster im Gange* (1911). Tydligast framträder det vid orden »Intet avsked, intet tack, du kära» i soloballaden *En båt med blommor* (med orkester 1924) och i *Vi*-musikens (*Gustav II Adolf-svitens*) välkända »Elegi» (1932), om en ungdoms- kärlek konungen aldrig kunnat glömma. Just de två sistnämnda kompositionerna hör till de mest personliga av Alfvéns senare verk, och utformningen av såväl den varsamt och intensivt tecknade sångstämman som det närmast impressionistiskt mångtydiga orkesterpartiet i *En båt med blommor* vittnar om, att denna Levertins dikt om skönhetsdyrkan, kärlek och dödslängtan gripit honom djupt.

Ex. 12:20. H. Alfvén,
Symfoni nr 4 (»Från
 havsbandet»). Tonsät-
 taren har själv redo-
 visat de fem grund-
 motiven och givit
 prov på deras olika
 ombildningar. Här
 återges ett utdrag efter
 denna hans egen mo-
 tivanalys (Alfvén 1952,
 s. 270 f.).

Första temat

Moderato



Vlc, basso *pp*

Ombildningar

Tempo vivo



Tr. *f espr.*

cresc.

Allegro



Fl. *p*

Allegro



Vla, *p espr.*
 cor. ingl.

Allegro agitato



Andra temat

Moderato



Vla, *p*
 cor. ingl.



Tredje temat
Moderato

Vln solo *p espress.*

Fjärde temat
Agitato

f

Allegro

p *mf* *f*

Lento

pp dolce *p*

Femte temat
Tempo vivo

f

f

Även i Alfvéns mannaålders andra stora och storslagna verk, balett-pantomimen *Bergakungen* (fullb. 1922-23), återfinns signaturmotivet men här som en ingrediens i »vallflickans» tema. Också *Bergakungen* företer en lång förberedelseid, och den äger i sin fulländade orkesterprakt en nästan genomgående symfonisk karaktär, bl.a. genom bruket av ledmotiv för handlingens fyra huvudpersoner: en vallpojke och en vallflicka samt bergakungen och dennes hantlangare, trollet Humpe. Librettot bygger på en idé av sagokonstnären John Bauer kring folksägner om »den bergtagna» men utvecklades av tonsättaren till ett slags ödesdrama med tragiskt slut – från en spelöppning av närmast *Midsommarvaka*-stämning leder handlingen till en epilog parallell med den i fjärde symfonin. Verket innehåller även några mer fristående dans-episoder, bland dem de bekanta »Vallflickans dans» och »Trollflickans dans», och dessutom ett par naturskildringar av betagande verkan, så t.ex. den instrumentalt raffinerade »Sommarregn».

Genom att Alfvén i *Bergakungen* lyckades att förena en senromantisk orkesterstil av hög dignitet med en spontant framvuxen folkligt melos framstår denna musik som ytterst personlig och samtidigt helt allmängiltig. Partituret är säkerligen det mästergigaste som presterats i svensk orkestermusik, och det enda verk som skulle kunna göra det denna ära stridig är dess föregångare, Alfvéns fjärde symfoni.

Till stor besvikelse för tonsättaren lyftes baletten ur repertoaren efter en andra spelperiod 1931-32, och även denna missräkning torde avsevärt ha negativt påverkat hans skapande förmåga. Ty den länge berämade, allvarligare motpolen till *Midsommarvaka*, *Dalarapsodi* (1931), utmärks främst av sin utsökta orkesterbehandling men äger betydligt mindre av den tematiska fantasi som präglar det äldre syskonverket. Den nya rapsodin är dessutom mer potpurriartad och använder sig inte av den äldres väl insatta kontrapunktiska medel. Men *Dalarapsodi* rymmer en myckenhet av alfvénst naturmåleri av ädlaste märke, där den berättar om hur en ung vallflicka i sin ensamhet på fåbodvallen drömer sig ned till hembygdens gemenskap.

Sin »storsvenskhet» fick Alfvén utveckla i musiken till festspelet *Vi* (Ludvig Nordström) för Gustav II Adolf-jubileet 1932. Här ingår som nämnts den »Elegi», som kommit att fungera som ett slags officiell svensk sorgemusik på ett motsvarande sätt som *Festspel* blivit officiell svensk festmusik (och bl.a. klingat vid de årliga Nobelprishögtidigheterna). Till *Vi*-musiken hör också bl.a. en brett upplagd stridsskildring, »Breitenfeld», med ett så realistiskt återgivet ryttermotiv, att ett par kavalleriofficerare på premiären skall ha guppat upp och ned i fåtöljerna som om de ridit med – en av mina allra bästa recensioner, menade tonsättaren! Vidare förekommer en lätt pastischartad liten danssvit och ett »Intermezzo».

Den naturmålade skildringen i nordiska färgställningar tar självfallet stort utrymme i den filmmusik Alfvén skrev till *Synnøve Solbakken* (1934), *Mans kvinna* (1945) och *Singoalla* (1949). Ur musiken till de två förstnämnda sammanställde han ofta spelade konsertsviter; den ur *Mans kvinna* fick titeln *En bygdesaga*. Inför invigningen av Malmö nybyggda teater- och konserthus fick Alfvén 1944 sin sista orkesterbeställning, som blev en effektiv *Festouvertüre*, och till sin 85-årsdag hade han baletten *Den förlorade sonen* färdig, där dock det mesta av musiken bygger på äldre material, så även den bekanta polka som blev närmast en schlager under titeln »Roslagsvår»; originalmelodin hade upptecknats 1894 vid samma tillfälle som några av låtarna i *Midsommarvaka*.

Symfoni nr 5 i a-moll, som Alfvén länge arbetat på, fick vänta på sitt uruppförande till hans 80-årsdag 1952, och han blev själv aldrig helt nöjd med denna sin egentliga svanesång. Första satsen, som premiärspelades tio år tidigare, använder till stora delar motiv ur *Bergakungen* och satsen får ytterligare karaktär av återblick genom införandet av »dödskoralen» ur andra symfonin. Denna »dödens kontrapunkt till livets fuga» ställs nu direkt vid sidan av det omtalade signaturmotivet, och båda dessa temata återkommer i symfonins scherzo, där de förvrängs i en veritabel dödsdans! Även i de övriga två satserna märker man anknytningar till äldre Alfvén-verk: grundstämningen i den långsamma andra satsen tycks hämtad från motsvarande sats i första symfonin och huvudtemat i finalen lånar sin gestik från andra symfonins början, andra reminiscenser att förtiga. Finalen, där temat nu fått en mer folklig prägel mittemellan gånglåt och dans, skulle kröna en symfoni med mottot »från mörker till ljus». Men Alfvén tyckte inte att han fick den ljus nog.

Med denna femte symfoni fullbordades en symfonicykel som är en av de mest imponerande och egenartade i svensk musik. Just i de senare symfonierna och i *Bergakungen* finns mycket kvar av den Sturm-und-Drang-artade hållningen från ungdomsåren, och detta kan tyckas motsäga iakttagelserna om en kritisk skärningspunkt i Alfvéns skapande omkring 1903. Men som framgått förskjuts fr.o.m. *Midsommarvaka* hans intresse alltmer mot en hantverksteknisk och orkestral perfektion, som adlar hans verkligt betydande satsningar men inte förmår bära upp mer än ytan i de tyvärr alltför många tillfällesalstren: det är som om ett yttre skönhetsideal får ersätta den inre driften till fördjupning.

Alfvén ställde höga krav på sig själv, och detta bidrog ytterligare till det tragiska förhållandet att han efter att 34-årig ha fullbordat sin tredje symfoni under sina återstående 54 år inte förmådde skriva mer än dessa få större verk, några smärre mästerstycken undantagna. Här antyds en skaparhämning, innerst lika outgrundlig som Sibelius', och den framstår som desto mer gripande, när den ses mot bakgrunden av Alfvéns officiella ställning som den firade tonsättaren och körledaren med alla ordnarna, de eleganta manéren och de många obetalbara anekdoterna.

Denna bild av sig själv har Alfvén till yttermera visso stadfäst i sina underhållande och briljant skrivna – men inte alltid helt tillförlitliga – memoarer (1945–52), utformade som en symfoni i fyra satser, även om han också oförblommerat sökt teckna sina sämre sidor. Han hörde tillsammans med Zorn, Carl Larsson, Heidenstam och Karlfeldt till den storsvenska konstnärsgeneration som ville framstå som folkets män och även vann stor popularitet i breda kretsar och som dessutom ville vara herrar i den stora stilen med egna ägandes gårdar i lantlig miljö. Stockholms-sonen Alfvéns »valhembygd» blev Dalarna, där hans första gård låg i Tällberg och en andra, den ännu bevarade Alfvén-gården, i Tibble.

Alfvén aktade inte för rov att anta det gamla kungaordet »Folkets kärlek min belöning» till valspråk, och folkkär blev han som få svenska tonsättare. Med sin tekniska behärskning och sin nationellt präglade stil kunde han nå alla kategorier av musiklyssnare, och i denna förmåga ligger en av nycklarna till hans storhet. Hans främsta verk äger en bestående vitalitet och en fängslande mänsklig äkthet. Även när ytan är förledande och kan synas vara endast yta, går en underström av oro genom hans musik, och hans skönhetslidelse ter sig till sist som ett slags livshungerns besvärjelse av tillvarons dunkla makter – denne geniale men besynnerligt kluvne tonkonstnär som en gång biktade sin inre övergivenhet i den lilla akvellen »Den ensamma furan».

Ill. »Den ensamma furan», akvarell av Hugo Alfvén. Medan Peterson-Berger berättar i toner om sin yttre och inre ensamhet i symfonin »Solitudo», tolkar Alfvén i akvarellen »Den ensamma furan» en motsvarande känsla av isolering och övergivenhet, som sällan kommer fram i hans musik och som inte heller fick uttryck i hans närmast överdådiga officiella framtoning. Intressant och gripande är också, att båda tonsättarna i sina sista symfonier gör en sorts livssammanfattning, men på var sitt sätt. Båda ser tillbaka på sina tidigare verk och anknyter till dem. Men medan Peterson-Berger låter sin »Solitudo» avslutas i en avklarad »sabbatsro», vill Alfvén ge sin femte symfoni den klassiska och optimistiska utvecklingen »från mörker till ljus» men förmår inte göra den så ljus som han önskade. (Efter Alfvén 1952.)

