

# MUSIKEN I SVERIGE

Band III. Den nationella identiteten 1810-1920

Del 3. MUSIKPRODUKTIONEN 1870-1920

## Kapitel 13. Den romantiska epilogen *(Leif Jonsson och Martin Tegen)*

Huvudredaktör: Leif Jonsson

© Bokförlaget T. Fischer & Co och

Kungl. Musikaliska akademien 1992

ISBN 91 7054 685 1

Kungl. Musikaliska akademien skriftserie nr 74:III

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

Grafisk formgivare: Lars E. Pettersson

Fälths Tryckeri, Värnamo 1992

Digitaliserad med tillstånd av förlaget



### 13. DEN ROMANTISKA EPILOGEN

Ingenting kan bättre illustrera den romantiska epilogen i svensk musik än Stenhammars akademikantat *Sången* från 1921, denna hyllning till 1800-talets svenska vokaltradition (se s. ex. 12:17 s. 468 f.). Här gör Stenhammar också ett direkt melodicitat från A. F. Lindblads *En sommardag* på samma sätt som redan Norman gjorde i sin akademikantat 1871 – då som en reverens till den svenska solosångens nestor, som var närvarande vid högtiden.

Stenhammars kantat var till skillnad från tillfälleskompositioner, beställningsverk och jubileumskantater i allmänhet något som blivit »sin upphovsmans kanske allra största verk och ett av de bästa körverk, som nordisk musik känner» (Julius Rabe i GHT 20/12 1921). Likväl har den sedan gått in i glömskan – ett öde för alltför många svenska verk.

Men vi står här också inför ett musikaliskt paradigmskifte med tentaklerna som aldrig förr riktade mot Europa hos det unga Musiksvetige. Nu inträffade igen vad som skedde när Ludvig Norman kom hem från Leipzig 1852, då Stockholm för Norman framstod som en diletantismens högberg. Efter en pianoafton med Beethoven i Stockholm januari 1924 utpekades Stenhammar som »dilettant» av den unge recensenten Gunnar Jeanson i Stockholms Dagblad. Stenhammar som allmänt betraktades som landets främste Beethovenolkare! Men Jeanson var just hemkommen från studier i Wien för Schönbergeleven Egon Wellesz, och för honom tedde sig det svenska musiklivet halvt amatör-mässigt (härtill Wallner 3, s. 466 f.).

Närmast före och under första världskriget framstod återväxten inom svensk tonkonst som gynnsam. Man kan räkna upp till ett tjugotal tonsättare, i motsats till decenniet efter kriget – pionjäråren för den moderna musiken – då de nya namnen återigen var få. De unga på 1910-talet var tonsättare som Otto Olsson, Harald Fryklöf, Oskar Lindberg, Adolf Wiklund, Henning Mankell, Josef Jonsson, Natanael Berg, Kurt Atterberg, Ture Rangström och Hilding Rosenberg. Färgstarka och personliga verk tillkom. Rangström komponerar *Dityramb*

– en hyllning till Strindberg, Natanael Berg presenterar sin Richard Strauss-inspirerade *Traumgewalten* och Atterberg fullbordar sin första symfoni. I denna process med prövning av teknik och estetik tillkommer även Stenhammars F-durserenad och framför allt hans g-mollsymfoni, som skulle få sådan betydelse för de då unga tonsättarna – kanske främst Hilding Rosenberg.

Relationerna mellan Stenhammar och de yngre tonsättarna var långt ifrån problemfri. Något av hans syn på Natanael Berg, Atterberg och Rangström återfinns i ett brev till Nielsen 1917:

»Det är ju olyckan med alla dessa tre herrar, att de icke äro *musiker*. Varken praktiskt eller teoretiskt. De äro ju inte ens musiker till yrket. Atterberg är ingenjör, Berg är veterinärläkare, Rangström sånglärare och musikrecensent.» (Cit. efter Wallner 3, s. 488 f.)

Rosenberg var för Stenhammar det stora löftet i svensk musik, även om dennes brott mot den klassisk-romantiska traditionen var problematisk för Stenhammar. Rosenbergs första stråkkvartett (uppf. 1923) är stilhistoriskt sett vårt första modernistiskt-expressionistiska verk, där Rosenberg tar steget fullt ut ur traditionen. Verket tillägnades Stenhammar på dennes 50-årsdag 1921, vilket dock aldrig besvarades med något tack. Enligt Wallner kan man antaga att den klassiskt orienterade Stenhammar vände sig mot det moderna tonspråket. Sverige levde förvisso ännu vid sidan av den nya musikens utveckling. Inte bara Peterson-Berger utan även Alfvén, Atterberg, Rangström med flera tog helt avstånd från de nya tendenserna.

Flera traditionslinjer kan urskiljas i svensk musik i vårt sekel, en nationellt inspirerad linje och en mera internationell, den ena mer konservativ, den andra samtids- och framtidsinriktad. Det går t.ex. en linje från Alfvén till Atterberg och flera av hans jämnåriga, en linje som inte betytt så mycket för den moderna musikens utveckling. En annan linje går från Stenhammar till Rosenberg och från Rosenberg till dennes elever (härtill Wallner 3, s. 504).

Efter första världskrigets slut följde en tid av intensivare internationella kontakter, och brytningarna blev starka mellan hävdvunna, nationellt förankrade musikformer och den europeiska modernismen i verk av Arnold Schönberg, Ernst Krenek, Igor Stravinskij o.a. Solo-sången, med sina rötter i poetiska och personliga upplevelser, förblev länge ganska oberörd av förändringarna. Stenhammar skrev sina sista, enkla och avklarnade verk: bl.a. *Hjärtat* och *Klockan* till Bo Bergman-texter, Shakespeare-sången *Orfeus med sin lutas klang*. Peterson-Berger utgav 1921-24 de sista häftena av *Svensk lyrik* och stannar där kvar i sin kraftfullt deklamerade nationalromantik. Natanael Berg gav 1928 ut ett omfattande häfte sånger. Flera av de etablerade tonsättarna var verk-

samma in på 1930–40-talen. Under 1920-talets slut och framåt, hos tonsättare som Lars-Erik Larsson och Gunnar de Frumerie, utvecklades nya former av solosång.

Den så berömda svenska körklangen, vars kännemärke är en slank tonbildning, formbar för de mesta olika stilar, utvecklades så sent som efter seklets mitt. De ideal som satte sin prägel på körsången ännu vid sekelskiftet var annorlunda. Man odlade då den »varma», vibratoriska tonen, med en ofta känslös frasering och utan vår tids krav på stäm-disciplin.

Det hypernationella i musiken fick en märklig epilög på Svea Livgardes gård 24 juli 1920, då *Marcia Carolus Rex* utfördes för första gången. Den ståtliga marschen hade arrangerats av Wilhelm Hartevelld, som sade sig ha hittat de karolinska notbladen i Poltavas arkiv. Det visade sig femtio år senare att Hartevelld själv hade skrivit marschen för Moskvas lantvärn 1912, till hundraårsminnet av Napoleons angrepp.

Under loppet av hundra år hade det mesta förändrats till repertoar och organisation. Artister, som förr uppträdde i aristokratiska salonger, var nu infogade i ett konsertväsende med impresarier, affischer och speciella konsertsalonger. Kungl. teatern, som förr till större delen levde av kungens kassa, var nu en angelägenhet för riksdagen och levde helt utan bidrag några år under det nyttoinriktade 1880-talet. Det svenska musiklivet, som under 1810-talet ännu levde ett magert och bekymmersamt liv så snart man kom utanför aristokratin, Kungl. teatern och Musikaliska akademien, var hundra år senare fyllt av institutioner, föreningar, körer, kårer, orkestrar och artister. Hemmamusicerandet – vid 1800-talets början förbehållet ett fåtal – var nu allmänt i medelklassen. Fortepianot, förr ett tämligen exklusivt instrument, fanns nu i hundratusentals hem, för att inte nämna harmonium och dragspel, de nya folkliga instrumenten. Produktionen av tryckta musikalier, som i Sverige var obetydlig i början av 1800-talet, hade hundra år senare nått en förvånande bredd och volym.

I och med konsertlivets stora expansion från 1890-talet fick hemmusiken mindre relativ betydelse. Men den fortsatte inte desto mindre att blomstra fram till första världskriget, efter vilket hemmusiken började få en annan karaktär genom grammofonens genombrott som musikförmedlare – och ytterligare genom radion några år senare. Hela denna väldiga expansion av musiklivet kan ses som en omfattande demokratisering, såsom en spridning av musikintresse och musikutövning till allt bredare kretsar. Denna utveckling skildras i volym IV, *Musiken i Sverige – Konstmusik, populärmusik, folkmusik 1920–1990*.