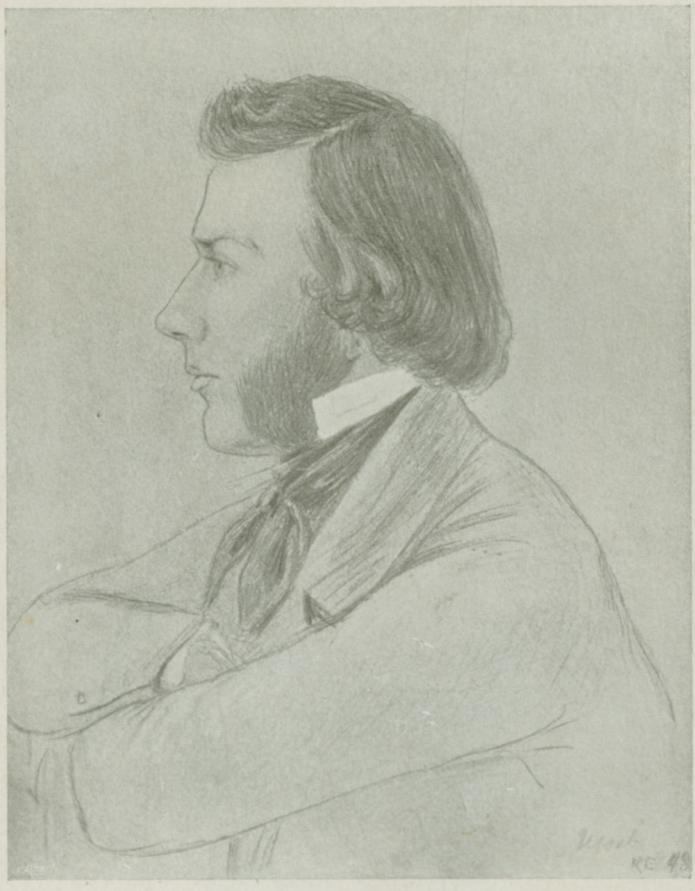
Gunnar Jeanson

GUNNAR WENNERBERG SOM MUSIKER



STOCKHOLM · HUGO GEBERS FÖRLAG

GUNNAR JEANSON

GUNNAR WENNERBERG SOM MUSIKER

GUNNAR WENNERBERG SOM MUSIKER

EN MONOGRAFI

AV

GUNNAR JEANSON

UTGIVEN PÅ FÖRANSTALTANDE AV GUNNAR WENNERBERGS-SÄLLSKAPET

STOCKHOLM
HUGO GEBERS FÖRLAG

UPPSALA 1929
ALMQVIST & WIKSELLS BOKTRYCKERI-A.-B.
29208

FÖRORD

Föreliggande monografi över Gunnar Wennerberg som musiker har skrivits på uppdrag av Gunnar Wennerbergs-Sällskapet, vilket i förening med Hugo Gebers Förlag även möjliggjort arbetets publicering. För det förtroende sällskapet genom detta uppdrag visat mig ber jag härmed få uttrycka min stora erkänsla. Undertecknad begagnar därjämte tillfället att till de personer, som genom tillhandahållande av material i form av manuskript, brev etc. och allehanda upplysningar varit författaren behjälpliga, framföra min tacksamhet. Särskilt önskar jag därvid nämna friherrinnan Signe Taube (Uppsala), vars personliga intresse för ämnet esomoftast tagits i anspråk. Författaren stannar även i förbindelse till grevinnan Elin Lewenhaupt (Björnöborg) och friherrinnan Astrid Fleetwood (Odensviholm) samt till bibliotekarie C. F. Hennerberg (K. Musikaliska Akademien), som med värdefulla råd och hänvisningar underlättat arbetet.

Stockholm i augusti 1929.

Gunnar Jeanson.

INNEHÅLL

Sid.

Gunnar Wennerbergs liv och musiken 9

I. Ungdomstiden 9
II. De sista studentåren 31
III. Wennerberg i Skara 41
IV. Studieresa utomlands 1851—1852 49
V. Lektor Wennerberg och musiken 59
VI. Wennerberg i Stockholm och Växjö 67

Wennerberg som musikalisk personlighet 85

Gunnar Wennerbergs musikaliska verk 104

Profana kompositioner 105

I: 1. Visor och duetter 105
I: 2. Trior: Serenader och De Tre 132
II. Gluntarne 147
III. Världsliga körverk a cappella. — Auerbachs Keller . 179

Andliga verk 195

I. Davids psalmer och smärre körer 195
II. Oratorierna och Stabat Mater 211

Förteckning över Gunnar Wennerbergs tonverk (upprättad av C. F. Hennerberg) 246

Personregister 256

ILLUSTRATIONSFÖRTECKNING

Sid.

Gunnar Wennerberg. Statyett av John Börjesson. K. Musikaliska Akademien 8

Vy av Skara domkyrka på 1830-talet. Ur G. H. Mellin: Sverige framställdt i teckningar 16

Teckningar av J. Arsenius: Trion O. Beronius, G. Wennerberg och D. Hwasser. — Wennerberg föredrager gluntar inför andäktiga beundrare 40

Gunnar Wennerberg talande till studenterna från trappan utanför Linnéanum vid vårfesten i Uppsala 1901 96

Första hälften av Wennerbergs outgivna sång Chidher. Facsimile ur tonsättarens handskrivna notbok (1840). I Signe Taubes ägo 112

Uppsalas hamn och Flusterpromenaden på 1840-talet. — Eklundshof vid samma tid 152

Facsimile av originalmanuskript till den sista »glunten» i dess ursprungliga version (såsom duett). Uppsala Universitetsbibliotek 168

Facsimile av en partitursida ur oratoriet »Jesu död» (originalmanuskript). Musikhistoriska Museet 224

GUNNAR WENNERBERG.

Statyett av John Börjesson.

K. Musikaliska Akademien.

GUNNAR WENNERBERGS LIV OCH MUSIKEN

I

UNGDOMSTIDEN

Det är icke meningen att inleda detta arbete med någon ingående beskrivning över Gunnar Wennerbergs liv, som tidigare fått en grundlig och uttömmande framställning i Signe Taubes omfångsrika verk »Gunnar Wennerberg. Bref och Minnen».[1] Men det vore otänkbart att skriva en bok om Wennerberg såsom musiker utan att berätta något om denne vittfamnande och mångsidige mans levnad, i den mån densamma berör musik och är ägnad att belysa Wennerbergs förhållande till denna konstart. Det är nödvändigt att till att börja med betrakta Wennerberg inom ramen av den yttre musikaliska miljö, vari han uppväxte, danade sina musikaliska anlag och mognade och verkade som skapande musiker. En mångfald politiska, sociala och estetiska intressen kom tidtals att helt dominera, men hågen för musik var alltid levande hos Wennerberg, ja den låg i själva verket honom närmast om hjärtat, även om den icke fick tillfälle att så ofta och så helt, som han själv önskade, komma till uttryck. Den roll denna alltid pulserande musikaliska ådra spelar under Wennerbergs långa levnad var ingripande, och ingenting vore — som vi i det följande skola finna — mera felaktigt än att uppfatta Wennerbergs sysslande med musik såsom ett mer eller mindre sporadiskt uppflammande tillfällighetsintresse. Det låg en djup personlig bekännelse i Wennerbergs yttrande, att musiken »är den Jakobsstege, som förenar himmel och jord, och att tonernas rike är det rum, där visserligen Gud bor».[2]

En omständighet är emellertid mindre gynnsam, då det gäller

[1] D. I—IV, Stockholm 1913—16.

[2] Jfr K. Nyblom, Gunnar Wennerberg, Sthlm. 1925, sid. 24.

en skildring av Wennerberg i hans förhållande till musiken: den nämligen, att Wennerberg rätt sällan fällde ingående omdömen beträffande musik. Det är frapperande, hur jämförelsevis sparsamt han i sina talrika brev uppehåller sig därvid, särskilt då det gäller egna verk. Man skulle kunnat vänta sig, att Wennerberg, konstnärligt beläst och kultiverad som han var, i egenskap av skriftställare skulle ägnat musiken en viss uppmärksamhet, historiskt och estetiskt. Wennerberg skrev avhandlingar om »det skönas begrepp inom Kants filosofi», om parallellism mellan »de religiösa kulternas och den bildande konstens historiska utveckling», om »möjligheten för dansen att blifva skön konst igen». Men något arbete, som vare sig i längre eller kortare form behandlar ett musikaliskt ämne, författade Wennerberg icke.[1] Endast i sina under den första utlandsresan förda dagboksanteckningar framlägger han i utförligare, ehuru mera privat form sina musikaliska tankar och åsikter. Dessa anteckningar rörande musik publicerades i Ny Tidning för Musik[2] och utgöra också en viktig källa för forskaren.

Gunnar Wennerbergs fåordighet om den konst, som i grunden låg honom närmast, är sålunda påtaglig. Men lika slående är å andra sidan, i betraktande av de otaliga praktiska göromål, frågor och problem, som upptogo Wennerbergs tid och kraft, i vilken avsevärd utsträckning Wennerberg hann *skapa* musik. Musiken tog honom helt i de stunder, han med aldrig slappande iver ägnade åt den: han komponerade med påfallande produktiv förmåga.

Då vi nu skola göra en liten överblick över Wennerbergs yttre levnadsbana med avseende på dess musikaliska händelser och utveckling, kommer alltså icke att givas någon jämnt fortlöpande och på allsidiga personliga dokument baserad skildring; uppgiften blir mera att tillvarataga och framhålla en del i sammanhanget intresseväckande moment, upplevelser och insatser, inflätade i en på en mångfald områden utsträckt och vittutgrenad verksamhet.

Gunnar Wennerberg — rent svensk till typ och härstamning —

[1] Inledningen till Gluntarne kan ju knappast medräknas i detta sammanhang.
[2] 1853—1854.

var son till kyrkoherden i Lidköpings pastorat Gunnar Wennerberg (en bondson från Tunhem i Västergötland), gift med Sara Klingstedt från Bohuslän. Han föddes d. 2. oktober 1817, och efter honom kommo i familjen ytterligare tre barn till världen: Gunilla, Brynolf och Euphrosyne. Både Wennerbergs far, den lärde och intelligente prästen, som även var filosofie magister och hade varit docent i österländska språk i Lund, och modern, den inte särdeles bokbildade men praktiska och förståndiga bohuslänskan, voro musikintresserade. De voro i besittning av goda röster och sjöngo gärna, och dessutom hördes ofta pianospel i prästgården. Barnen insöpo från början musikaliska intryck. Medan de ännu voro små, hände det, att de ibland låtsades spela olika instrument med pinnar, käppar och pipor. De lekte då ofta, att det var fråga om militärmusik och marscherade omkring, utförande sina kanske inte alltför välljudande »melodier». Och då den lille pojken Gunnar strövade fram på åkrar och ängar, fann han ut, »att man kunde få fram olika toner af olika tjocka strån, om man satt ihop dem på ett särskildt sätt. Med ljud och toner sysselsatte han sig tidigt.»[1] Med iver och intresse mottogo barnen sedan undervisning av en klockare; de lärde sig spela violin och piano och att sjunga i stämmor.

Emellertid blev det tid för Gunnar Wennerberg att besöka katedralskolan i Skara. Förhållandena vid denna skola — på den tiden ett »stenruckel utan eldstäder»[2] — behöva icke här närmare beskrivas. Det var naturligtvis — som vanligt vid denna tid — ett hårt och strängt liv, som eleverna måste genomgå, särskilt i de yngre klasserna. Pennalismen frodades, och ofta vankades det käpprapp av lärarna.[3] Wennerberg hade dock lyckan att få bo i ett hem, där man visade honom all omvårdnad, nämligen hos modern till hans skolkamrat Adrian Thengberg, som skulle bliva en av hans vänner för livet. Under de långa och trista dagarna i de kalla, oeldade skolrummen utgjorde den unge Wennerbergs växande intresse för såväl musik som ritning angenäma avbrott i det enformiga läsandet. Musiklärare i skolan var en direktör Zanders. Hos honom väckte den unge Wennerberg genast sym-

[1] Se SIGNE TAUBE, Gunnar Wennerberg, Bref och Minnen I, sid. 6.
[2] J. ARSENIUS, Minnesanteckningar, utg. av N. Erdman, Sthlm 1924, sid. 159.
[3] En utförlig beskrivning ger Arsenius i sina minnesanteckningar.

patier, och Wennerberg förblev även i fortsättningen hans favoritelev. J. Arsenius — Wennerbergs gode vän och kamrat från skoltiden — berättar i sina Minnesanteckningar, att Wennerberg »satte också högt värde på denne trevlige och vänlige musikläraare och har sannolikt från honom fått den goda grunden för sin musikaliska bildning».[1] Wennerberg var i besittning av en vacker sångröst, vilken utnyttjades i skolan. Bl. a. fick han »mässa» i morgonbönen. Skolkören lät också höra sig offentligt, nämligen på Kristi himmelfärdsdag. Då brukade gossarna samlas uppe i kyrktornet, där de sjöngo psalmer. »Jag vet», skriver S. Taube om Wennerberg[2], »att det gjorde på hans poetiska sinne ett djupt intryck att stå däruppe i den klara vårmorgonen och sjunga om 'Härlighetens land': han kände sig själf liksom halfvägs upp till himmelen och kunde knappast förstå, att det var meningen, att han återigen skulle ned och bo i de små låga husen vid kyrkans fot». Det torde vara utom allt tvivel, att Wennerbergs sedan hela livet genomgående kärlek till den andliga tonkonsten redan under skoltiden grundlades. Men även hans håg för den profana kvartettsången — ett fält, på vilket han skulle komma att vinna några av sina vackraste lagrar — tycks tidigt ha blivit väckt: då han kommit upp i gymnasiet, brukade han med sångbegåvade kamrater lära in kvartetter till terminsavslutningar eller andra märkligare tillfällen.

Hur skall man i övrigt föreställa sig Gunnar Wennerberg vid skolpojksåldern? Skötsam, lagom flitig i läxläsningen, frisk och humoristisk, var han omtyckt av kamraterna — till hans närmaste umgänge hörde Arsenius, Thengberg och en mycket musikalisk pojke, sedermera löjtnant V. Carlén — och kom snart att intaga en viss ställning inom kamratkretsen. Redan nu framträder dock även ett för Wennerberg typiskt drag av viss oåtkomlighet, som gjorde, att endast få kommo honom verkligt nära och som gav hans sätt en prägel av överlägsenhet emot andra. Wennerberg var själv efteråt väl medveten härom, då han skriver följande rader till Arsenius: ». . . i mitt sinne låg en djefvulens gåfva att inte fördra någon jämnårig *öfver* mig; jag menar ej blott i den lumpna kunskapsvägen, utan i opinionen, i anseende, inflytande.

[1] J. Arsenius, a. a., sid. 162.

[2] a. a. I, sid. 13.

Alla dem *jag satte mig öfver*, umgicks jag lätt och lustigt med; *du* hade ett stort inflytande bland kamraterna för ditt lätta och trefliga umgängessätt; dig kunde jag ej sätta mig öfver; dig måste jag täfla med; men jag ville så innerligt ha dig till vän; — vänskapskänslan dref mig till dig — jag tänkte: nu eller aldrig! — då kom min furia, högmodet, och isade mig, inbillade mig, att du skulle skratta mig i synen, och kall och ilsken gick jag ifrån dig, liksom du gjort mig något ondt.»[1]

Då Wennerberg gick i sista klassen, angreps han av nervfeber och måste avbryta läsningen. Studentexamen, som vid den tiden avlades vid universiteten, blev sålunda uppskjuten, men i september 1837 begav han sig båtledes på väg till Uppsala — en resa, som han utförligt beskriver i brev till föräldrarna efter framkomsten.[2] Både hans håg till musik och hans lust för teckning kommo till pass under färden. På båten såg han så kostliga typer, att han måste sätta sig till att rita av dem, och så träffade han en grupp tyska studenter ombord, och med dem sjöng och diskuterade han. En upplevelse av betydelse för den 20-årige ynglingens utveckling som musiker var säkerligen det besök på operan, som gjordes vid genomresan i Stockholm. Han tyckte, att ingenting gick upp mot att se Torslow på Djurgårdsteatern och höra Webers Preciosa på operan: »När orkestern började med den gudomliga ouvertyren, så visste jag inte, hvar jag var». Det är inte svårt att föreställa sig, vilken värld av skönhet, som vid sådant tillfälle öppnar sig för en musiktörstande ung man, som förut praktiskt taget aldrig torde fått uppleva några större och anspråksfullare musikaliska händelser. Rik på nya intryck fortsatte Wennerberg så resan till Uppsala.

Var det månne till men för Wennerbergs musikaliska daning, att han icke kunde vistas i huvudstaden, där det ju fanns både en opera och en musikalisk akademi, vid vilken han kunde erhållit undervisning? Måhända ur viss synpunkt. Men å andra sidan var just Uppsala vid denna tid ett viktigt centrum för svensk musikod-

[1] Brev till Arsenius (antagl. 1837; orig. ej anträffbart); återgivet av S. TAUBE, a. a. I, sid. 29 ff. — Det må anmärkas, att vid i detta arbete förekommande citat ur brev, anteckningar o. dyl. en lätt retuschering beträffande stavning, kommatering etc. emellanåt företagits.

[2] Brev d. 28. sept. (i attachén Folke Wennerbergs ägo); delvis återgivet av S. TAUBE, a. a. I, sid. 34 ff.

ling. Universitetsstaden började på 1830-talet att framgångsrikt tävla med Stockholm i fråga om musikalisk verksamhet, ja, det är uppenbart, att tyngdpunkten för musiklivet för ett par decennier flyttades över från Stockholm, där en viss avmattning och lågkonjunktur gjorde sig gällande, till Uppsala, inom vars musikkretsar de under 1830—40-talen utvecklingskraftigaste insatserna skapades. I huvudstaden härskade en konservativ anda, fast förankrad i en äldre tradition; i Uppsala åter, där musikkulturen var ung och nyligen upparbetad, stod man mottagligare för nya impulser. Just 1820—30-talen beteckna i vårt land ett genombrott av den tyska tonkonsten på bekostnad av den franska och italienska. Beethoven och de äldre tyska romantikerna bli allmänt kända och beundras. Men medan de i huvudstaden även mottagas med kritik och skepsis, vinna de mera omedelbart trogna anhängare i Uppsala. Uppsala blir det egentliga skyddsvärnet för den unga tyska musikromantiken, och »romantikens stora tanke om en samverkan mellan diktkonst och musik fullföljdes vida konsekventare i Uppsala än i Stockholm».[1]

Då Wennerberg kom till Uppsala 1837, hade under en tidrymd av ungefär tre decennier pågått ett verksamt arbete på höjande av den musikkulturella nivån i Uppsala. Här skall blott erinras om den starka insats, som Hæffner — sedan 1808 director musices vid universitetet — gjorde i utvecklingen av stadens förut så försummade musikliv. Han bragte samman blandad kör och orkester, och genom honom gavs också den första impulsen till skapandet av studentsången. Han rotfäste i sin omgivning en avgjord kärlek till den gamla polyfona, andliga musiken, till Händel och Bach (även Gluck var hans ideal) — något som säkerligen var av stor betydelse för Wennerberg: dennes tidigt framträdande smak för den stränga, polyfona stilen ägde sålunda ett stöd i traditionen från Hæffner. — Väl var Hæffner med sina arkaiserande tendenser icke någon banbrytare för den nyare tyska tonkonsten, men dess mästare, Beethoven, Weber och andra, fingo sina varma förespråkare, särskilt i A. Törneros, Atterbom och Geijer. De båda förstnämnda voro ju visserligen inga musiker, blott »musikälskare»; Geijer däremot, som själv komponerade, blev en central personlighet just inom musiklivet i Uppsala. Till sitt egentliga väsen mest

[1] T. Norlind, Svensk musikhistoria, Sthlm. 1918, sid. 221.

dragen till den klassiska stilen, tog han likväl märkbara intryck av den nyare musiken, ehuru han aldrig uppgick i den. Norlind framhåller:[1] »Han ägde smidighet nog att taga sig an även nyare rörelser inom tonkonsten och sökte noggrant sätta sig in i såväl den dåtida operan som kammarmusiken, orkestermusiken samt solo- och kvartettsången. Han blev på detta sätt en verklig ledare för de unga, som i Uppsala sökte utbilda sig inom musiken». Till dem, som stodo nära Geijer i hans musikaliska verksamhet, hörde A. F. Lindblad och den unge J. A. Josephson. Som strax skall beröras, blev den musikkultiverade krets, vilken fylkades kring den berömde uppsalaprofessorn, mycket betydelsefull för studenten Wennerberg, som snart just i denna miljö fick sitt intimaste umgänge. Förblev Geijer såsom musiker en utmärkt amatör, så voro A. F. Lindblad och Josephson musikaliskt utbildade och kunniga män. Den förre, som visserligen bodde i Stockholm men begagnade varje tillfälle att få vistas bland vännerna i Uppsala, var mera modernt orienterad än Geijer — han hade ju varit studiekamrat med Mendelssohn — och än mer avancerad var Josephson, som snart skulle resa ut och hemföra nya intryck och impulser, och som blev Gunnar Wennerbergs synnerligen gode vän.

Den geijerska kretsen samlade inom sig allt vad Uppsala kunde bjuda på i musikalisk kultur och musikaliskt intresse, och inte minst blev den en attraktion, då Jenny Lind ibland kom dit upp och bodde hos Geijers. Det var sålunda just i musikaliskt hänseende rätt lockande perspektiv, som måste ha föresvävat Wennerberg, då han styrde färden till universitetet, och det blev också många fruktbärande intryck och upplevelser, som här skulle bjudas honom, ehuru han i fråga om verkligt sträng utbildning i musikteori måste bli hänvisad till sig själv. Med dilettantismens många avigsidor var dock den uppsaliensiska musikmiljön präglad av kulturell förfining, smak och levande intresse för såväl den gamla polyfona och den klassiska som för den samtida musiken.

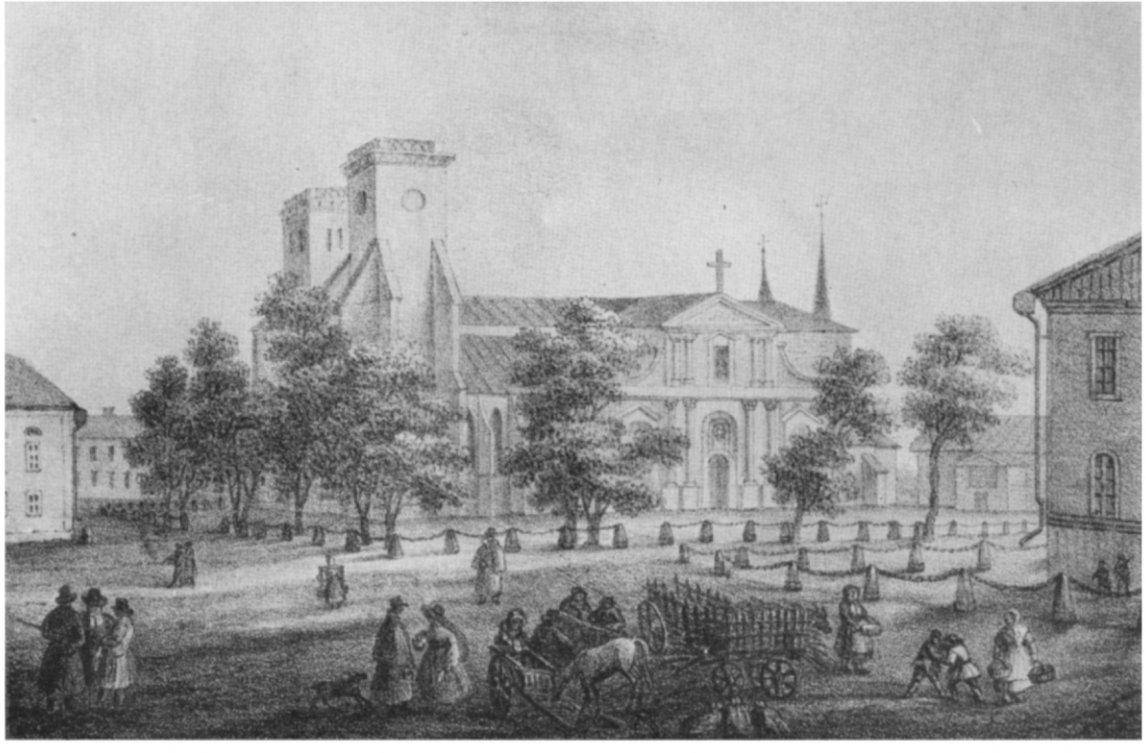
Här skall icke göras något uppehåll vid Wennerbergs om medveten självständighet vittnande vägran att avlägga studenteden, absolverandet av studentexamen och hans begynnande studier, vilka först ägnades åt botanik och latin. Någon närmare kontakt

[1] a. a., sid. 242.

med de tongivande kretsarna i universitetsstaden hade den nyblivne studenten ännu icke, och han torde ha levt ganska tillbakadraget. Om något ivrigare sysslande med musik under detta första läsår är ingenting bekant. Av ett brev till föräldrarna på nyåret 1838[1] framgår, att Wennerberg måtte hyst tankar på att skaffa sig en kontrabas, ty han skriver: »Angående Basviolen, som jag wille ha, får jag säga, att jag gerna wid närmare eftersinnande, slår honom ur hågen, helst han är så dyr och swår att föra». Det är troligt, att Wennerberg emellanåt begagnade de relativt goda tillfällen, som bjödos, att höra musik. Förutom en del solistkonserter gåvos under våren t. ex. både Haydns Skapelsen (d. 18. mars) och längre fram mästarens Årstiderna (d. 24. maj), och i en tidning[2] konstaterades, att Uppsala, även om det var vanlottat i fråga om teater, dock icke kan sägas »lida brist på Musikaliska njutningar».

Om Wennerberg under första läsåret i Uppsala ännu inte fick tillfälle till något intensivare musikidkande, så blev det annorlunda, då han fr. o. m. sommaren vistades hos baron Thure von Essen i Västergötland såsom informator för dennes båda äldsta barn. Friherrinnan von Essen var mycket musikalisk och spelade förträffligt piano. Genom henne blev Wennerberg förtrogen med Beethovens klaversonater. Men man ägnade sig också åt ensemblespelning. Wennerberg hade uppnått en viss färdighet i violoncellspel och musicerade ofta med värdinnan och tog sålunda kännedom om rätt mycken klassisk musiklitteratur. Wennerberg yttrade själv någon gång, berättar S. Taube[3], att »dessa duetter icke hade någon betydelse för *violoncellisten* Wennerberg, som det aldrig blef något af, men däremot troligen ej så liten för den blifvande *kompositören*». I skötet av denna musikintresserade familj förblev den unge informatorn länge nog: han kvarstannade hela vintern och fram till midsommar 1839. Han trivdes utmärkt, och inte minst gladde han sig åt att få vistas i naturen, för vars skönhet Wennerberg från tidigaste barndomen haft ett livligt utvecklat sinne — något, som nära sammanhänger med hela hans konstnärliga läggning. En äkta hänförelse över den vårliga naturen

[1] Den 8. febr., citerat i S. Taube, a. a. I, sid. 52—53 (i F. Wennerbergs ägo).
[2] Upsala Correspondenten d. 13. dec. 1837.
[3] a. a. I, sid. 62.



Vy av Skara domkyrka på 1830-talet.
Till höger det nya skolhuset; mellan detta och kyrkan synes gamla gymnasiehuset.
Ur G. H. Mellin: Sverige framställdt i teckningar, Stockholm 1840.

med dess sångfåglar, skogar och vårdoft andas hans brev till Thengberg den 4. april 1839.[1]

Konditionen hos von Essens hade medfört ett avsevärt avbrott i universitetsstudierna. Det blev tid att åter taga itu med dem, och på höstsidan 1839 reste Wennerberg ånyo till Uppsala, varvid han förde med sig sin unge discipel Reinhold von Essen. Men nu inträffade en kris, som blev av rätt djupgående art med avseende på Wennerbergs utveckling både som människa och som konstnär. Han angreps ånyo av en febersjukdom som blev mycket långvarig, och denna tid blev också till en period av inre uppgörelse med viktiga, själsliga och intellektuella problem. Det var under detta skede han mest höll sig inne, avskild från yttervärlden; han *låg* och läste i olika ämnen, ej minst teologi och filosofi, han tänkte och tvivlade. Då tillkom dikten »Jordesonens sång», vari återspeglas Wennerbergs upprivna själstillstånd. Han bekänner, att han levat mesta tiden i fyrisstaden ensam för sig själv bland sina böcker, okänd för de flesta; han led ej blott till kroppen utan ock till själen av en vånda,

»Hvilken gjorde natten sömnlös
Och med oro fyllde dagen.
Genomsjuk, ej endast 'sjuklig'
Var jag. Och hvad under då, att
Äfven 'underlig' jag syntes.»

Ur de starka och allvarliga tvivel, som anfäktade Wennerberg, räddade han sig efter allt grubblande genom en återgång till en äkta religiös ståndpunkt, och den religiösa övertygelse han då vann, skulle för hela livet bliva honom hans inre, fasta och orubbliga etiska stöd. — En källa till vederkvickelse och harmoni blev för Wennerberg under denna kritiska period musiken. Det vill i själva verket synas, som om Wennerbergs musikaliska ådra nu för första gången, åtminstone på ett mera påtagligt sätt, visar sig från den produktiva, skapande sidan. I samma mån hans tankeliv fördjupas genom studiet av filosofien, börja också hans konstnärliga fantasi och känsloliv få starkare behov av uttryck. Det var inte med Wennerberg så som med en August Söderman: att lusten för musik kom på honom likt en »lidnersk knäpp». Ty Wennerberg hade redan från tidigaste barndomen hyst ett oerhört livligt

[1] Återgivet av S. TAUBE, a. a. I, sid. 62 f. (i F. Wennerbergs ägo).

intresse för musik, och behovet att komponera bröt icke fram med någon våldsam, plötslig eruptivitet. Det föll sig småningom bara helt naturligt för honom att i toner kläda de ord och tankar han diktade. Dessa enkla melodier gåvo honom själv ro under det själsliga lidandet, och inte utan inre mening skrev han och — ehuru först några år senare — tonsatte det lilla poemet:

»Sväfven höga toner
Himlaburna väsen
Ifrån ljusets rymder
Ned!

Stämmen rena alla
Mina harposträngar,
Att de ljuda
Klart!

Då vill jag försöka
Jaga Sauls mörka
Orofulla ande
Ur min själ och vinna
Ro!»

Det var naturligt, att Wennerbergs första kompositoriska alstring ägnades visan. Frånsett att det ju låg mycket nära tillhands för honom att tonsätta de lyriska poem han själv diktat, få vi också se detta förhållande i samband med den musikaliska smakriktning, som vid denna tid gjorde sig gällande: visan var helt enkelt den äldre svenska musikromantikens idealform, och då Wennerberg började sin alstring med denna, skedde det icke utan påverkan från Geijer, Nordblom och A. F. Lindblad. Den av Wennerbergs visor, som bär den äldsta dateringen, är *Den ensamma* (»Svala, lemna ditt bo»), som komponerades i maj 1840, och som i likhet med en del andra, på 40-talet tillkomna solosånger av Wennerberg aldrig publicerades.

Den unge Wennerberg framstår alltså nu för första gången som tonsättare, och därmed få vi också ett fastare grepp om honom i hans förhållande till musiken. En fråga, som i detta sammanhang osökt inställer sig, är den, i vad mån Wennerberg vid den tid han gör sina första lärospån som skapande musiker hunnit förskaffa sig musikteoretiska insikter. Därom är i själva verket mycket litet bekant. Några teoretiska övningar i harmonilära och kontra-

punkt finnas icke bevarade av Wennerbergs hand; att han dock tämligen tidigt började sätta sig in i de elementära lagarna på dessa gebit, torde stå utom allt tvivel. Detta skedde på autodidaktisk väg[1], och det är känt, att Wennerberg ivrigt studerade den förklassiska musiken, av vars kontrapunktiska mästerskap han för framtiden skulle komma att lära sig åtskilligt. Ehuru Wennerberg ännu levde rätt så avskild från det större umgängeslivet, var han dock i musikaliska spörsmål icke uteslutande hänvisad till sig själv. En man, som hörde till Wennerbergs tidigare »musikumgänge» i staden, var sångläraren vid Uppsala katedralskola, den mycket musikaliske magister Anders Sidner.[2] C. R. Nyblom berättar i sina minnen[3], hur han som pojke en gång kom upp till Sidner, hos vilken just Wennerberg befann sig: »Uppe hos Sidner[4] satt vid pianot jämte honom en lång, blek, långhårig student, som författaren kände till utseendet på grund af hans ovanliga sätt att kläda sig. Han [förf.] störde tydligen de båda, ty de voro just i farten att försöka någon komposition af 'den långe', som var ingen annan än Gunnar Wennerberg.» — Av intimare art blev emellertid icke vänskapen med Sidner, men av största värde, mänskligt och musikaliskt, var den förbindelse Wennerberg — säkerligen före hösten 1841 — knöt med Sidners förtrogne vän Jacob Axel Josephson.

S. Taube[5] håller före, att Josephson varit den ungdomsvän, som stått Wennerbergs inre liv närmast, och därvid var det naturligtvis i första hand musiken, som förenade dem. N. P. Ödman å sin sida konstaterar i sin biografi över Josephson[6], att näst Sidner synes Wennerberg vid denna tid ha varit Josephsons intimaste

[1] Visserligen erbjöd honom Nordblom lektioner i harmonilära och komposition gratis, enligt vad Wennerberg meddelade S. Almquist (Om Gunnar Wennerberg, hans tid och hans gärning, Sthlm 1917, sid. 25); »men jag betackade mig, jag var för rädd om min självständighet». Almquist tillfogar: »troligen var han mindre tilltalad av N:s visserligen välklingande men efter tidens smak i allmänhet vekligt sentimentala musik». — På tal om sina musikstudier yttrade Wennerberg till S. Almquist (a. a., sid. 25): »Rektorn kan aldrig tro, vad arbete jag hade för att komma underfund med vad en fuga var!»

[2] Såsom sånglärare ersattes han dock fr. o. m. vårterminen 1841 av Josephson.

[3] En sjuttioårings minnen I, sid. 81.

[4] Står: Lidner, vilket är tryckfel för Sidner.

[5] a. a. I, sid. 73.

[6] Ur en svensk tonsättares lif. En minnesteckning över J. A. Josephson I o. II, Sthlm. 1885—86, I, sid. 28.

vän. Josephson skriver själv i sina efterlämnade anteckningar från 1842[1]: »Bekantskapen med Wennerberg blef straxt från den första dagen vi voro litet mer tillsammans allt hetare — ifrån denna dag voro vi dagligen tillsammans. Det var ingenting annat än musik och en gemensam umgängeskrets, som orsakade denna täta samvaro. Några förtroenden voro långliga tider ej oss emellan.» Emellertid nämner Josephson några omständigheter, som kommo vänskapen dem emellan att slå fastare rot, och betonar, att inga andra kamrater förmådde minska hans intresse för hans båda vänner Sidner och Wennerberg. »Från den stund vi bekände oss litet för hvarandra har jag älskat honom [Wennerberg] mycket — och dock har jag afundats honom mycket. Hans företräden i umgängesgåfvor och förmågan att locka intressena till sin person ha många gånger gjort mig nedstämd, då jag inbillat mig i och för dessa vara en eftersatt person — jag tror han är den ende jag riktigt afundats —; jag har i detta afseende haft många bittra stunder, men jag tror, att min varma vänskap för honom hos mig utplånat denna förledande och förtryckande afund».

Josephson med sin mera veka, känsliga natur och naiva fromhet drog Wennerberg bort från filosofiens invecklade problem hän mot musikens rymder. Denna vänskapsförbindelse kan icke nog värderas med hänsyn till Wennerbergs musikaliska utveckling vid denna tid.[2] En följd av denna bekantskap utgjorde säkerligen Wennerbergs medlemsskap i ett mindre sångsällskap, kallat »Lilla sällskapet», som Josephson stiftade hösten 1841. Denne var också sällskapets ledare under den korta tid det existerade, d. v. s. under säsongerna 1841—42 och 1842—43. Det var ett mycket begränsat och exklusivt sällskap, bestående av sex herrar och sex damer, »en verklig elit inom den musikaliska Upsalaverlden på den tiden».[3] Medlemmarna voro systrarna Ava och Amelie Wrangel — döttrar till den musikintresserade överstinnan Gustava Wrangel —, professor Geijers dotter Agnes, Thekla Knös, Hanna Haeffner och

[1] Delvis återgivna i N. P. Ödman, a. a. Orig. hos fröken H. Josephson (Uppsala).

[2] Då Josephson besökte prostgården i Lidköping eller det närbelägna Leckö, musicerade han med liv och lust tillsammans med både Wennerberg, dennes syskon och andra musikaliska personer i bekantskapskretsen. Se vidare S. Taube, Prostinnan, Uppsala 1928, sid. 87 ff.

[3] N. P. Ödman, a. a. I, sid. 29.

Thilda Hedenlund samt — å svärdsidan — akademiadjunkten Annerstedt, magister Anders Lagerberg, studenterna A. N. Sundberg (sedermera ärkebiskop), A. J. Lyth (senare prost och riksdagsman), W. Mæchel och — Gunnar Wennerberg. Av avgjord betydelse var, att Wennerberg nu inte bara kom in i ett musikaliskt intresserat och impulsgivande umgänge utan även själv fick vara med om praktiskt utförande av framförallt klassisk andlig musik, som utgjorde sällskapets väsentliga repertoar. Bl. a. exekverades Händels Messias, Josua och Samson. Ödman uppger[1], att utförandet av de klassiska musikverken under Josephsons inspirerande ledning och med sådana krafter lär ha uppdrivits till fulländning och besjälats av verklig musikalisk hänförelse. »Hvem af medlemmarna af lilla sällskapet skall glömma dessa underfulla fredagar!» skriver Josephson i sina anteckningar och tillägger: »Händel och Gluck, upptagen en gång i faderliga armar edra flitiga och trogna unga vänner!» Emellertid — detta sällskap kan icke räknas till de offentliga inslagen i Uppsalas musikliv, »det uppträdde aldrig på offentliga konserter, ej ens på mera omfattande enskilda soiréer, utan endast någon gång i små valda musikaliska kretsar hos Geijer, hos överstinnan Silfverstolpe och några andra».[2]

Måhända var det just Wennerbergs deltagande i Lilla sällskapet, som mest effektivt bidrog till att föra honom bort från hans grubbel. Han återvann sin själsliga balans, då han uppgick i tolkningen av de religiösa mästerverken med deras upphöjt harmoniska, lyftande och rena stämning, och hans intresse var så stort, att han blev en av de verkliga stödjepelarna i sällskapet. Wennerbergs röst var en kraftfull baryton, som han väl förstod att behandla och som snart gjorde honom till en av Uppsalas mest guterade sångare. Avskildheten från umgänge, grubblet och melankolien — allt detta var en övergående kris: Wennerberg, originell till sätt och utseende, intelligent och med musik i blodet, gjorde sig allt mera bemärkt, och Ödman säger, att han redan under Lilla sällskapets dagar var »framstående inom Upsalas musikverld».[3] Samme författare nämner »såsom ett märkvärdigt bevis på hans musikaliska utveckling redan vid denna tid, och äfven såsom en yttring af hans

[1] a. a. I, sid. 28.
[2] N. P. Ödman, a. a. I, sid. 74.
[3] a. a. I, sid. 28.

humor, att han mystifierade hela sällskapet, Josephson icke undantagen, genom att lämna till inöfning några gamla motetter och annan kyrkomusik af *Astorga*, hvilka också ganska riktigt inöfvades af sällskapet och lifligt beundrades för sin klassiska skönhet, men sedan upptäcktes vara — komponerade af honom sjelf». Av detta inhämta vi alltså, att Wennerberg vid sina begynnande kompositionsförsök i början av 40-talet snart icke nöjde sig med blott den enkla visan, utan även ägnade sig åt den rena kyrkostilen. Denna tidigt utvecklade dubbelbegåvning för å ena sidan profan musik i romantisk anda, å andra sidan andlig musik i förklassisk och klassisk stil — dessa till synes så motsatta anlag och intressen bli i det följande synnerligen utmärkande för Wennerbergs musikaliska fysionomi. En motett »i italiensk stil» av Wennerberg lär[1] ha framförts vid en konsert på Gustavianum 1841. Något närmare är därom icke bekant, och kompositionen — liksom säkerligen många andra musikaliska ungdomsförsök av Wennerberg — har ej blivit bevarad. Tillfället i fråga torde kunna räknas som Wennerbergs offentliga debut såsom tonsättare.

Om Gunnar Wennerberg i Lilla sällskapet kom i kontakt med åtskillig värdefull musiklitteratur närmast på det andliga området, så gavs honom också goda tillfällen att höra och lära känna annan musik, både offentligt och privat. Innan han ännu blivit en trägen gäst i de musikaliska kretsarna hos Silfverstolpes, Geijers, Kræmers o. a., var det naturligtvis stadens mer eller mindre offentliga konsertliv, som främst kunde erbjuda honom musikaliska upplevelser och njutningar. Det allmänna musiklivet i Uppsala under dessa år synes ha varit ganska livaktigt. Konserter duggade tidvis nog så tätt, antingen de gåvos i den stora Carolinasalen, å Gustavianum, å Gillet, på teatern eller i domkyrkan. Wennerberg själv betonar också i sin inledning till Gluntarne »den ovanliga rikedom på tillfällen att höra god musik», som gavs i Uppsala. »Aldrig tillförene hade tilloppet af framstående förmågor i denna konst varit så stort, som det vardt under fyrtiotalet, och har väl knappt varit det sedan heller.» Ser man efter i de i tidningarna meddelade programmen, befinnes — i likhet med vad förut anförts — att de tyska mästarnas namn äro de mest senterade. Dels möta naturligtvis de

[1] Enl. referat av Wennerbergs tal vid festbanketten å Grand Hôtel den 28. febr. 1888. Se Stockholms Dagblad 29. febr. 1888.

klassiska namnen Gluck, Mozart, Haydn, vidare Beethoven och den romantiska skolans olika företrädare såsom Weber, Schubert, Spohr, Meyerbeer och Mendelssohn. Men även den franska och italienska musiken är rätt väl omhuldad: Rossini, Bellini, Donizetti, Auber, Halévy m. fl. förekomma ofta på den musikaliska menuen. Till stor del arrangerades konserter av föreningar av halvt officiell, halvt privat prägel. Mot slutet av 30-talet annonseras rätt tätt om sammankomster av »Sällskapet för musiköfningar», och en annan sammanslutning, som gör sig gällande emellanåt, är »Musikföreningen». En icke föraktlig livaktighet i fråga om offentliga konsertföranstaltningar utövade Nordblom, som då och då gav större konserter med biträde av amatörer och regementsmusikkåren i Uppsala. Haydns Skapelsen och Årstiderna, som förefalla ha varit mycket gärna hörda, gåvos genom Nordbloms försorg flera gånger. Icke utan betydelse för Wennerbergs vidkommande var måhända ett uppförande 1841 av Mendelssohns Paulus — ett verk, som kom att utöva inflytande på Wennerbergs andliga produktion.

Ofta arrangerades serier av musiksoaréer, t. ex. av Nordblom, sångerskan Emilie Uggla, J. J. Agrell, familjen Meijer — för att anföra några namn ur högen — och av S. J. Norberg föranstaltades i professor Åkermans trädgårdslokal »concerts à la Musard». Vid de sistnämnda ägde ingen »med livré eller shawlette» tillträde.»[1] — Vid den verkligt beaktansvärda raden av delvis synnerligen framstående solistförmågor, som under 40-talets förra del besökte Uppsala, skola vi icke här närmare uppehålla oss. Det kan dock ha sitt intresse att nämna en del bemärkta konstnärer, vilkas prestationer Wennerberg hade tillfälle att taga del av: bland sångartister ha vi främst Jenny Lind[2] och därjämte engelska hovsångerskan Bishop, Math. Gelhaar och J. Günther, Math. Ebeling o. a.; bland violinister: professor Pott, d'Aubert, Randel, François Prume — professor vid konservatoriet i Bryssel —, Ferd. Griebel — premiärviolinist hos konungen av Preussen —, Ole Bull, J. Ghys, Golomy; bland cellister: Th. Sack (från Hamburg), Lise Cristiani (från Paris), Carl Schubert — solocellist hos kejsaren

[1] Thorgny, 14. okt. 1843.

[2] Den höga stämning, som rådde i Uppsala vid Jenny Linds besök, beskrives av Wennerberg i inledningen till Gluntarne.

av Ryssland —; bland pianister: Wilhelmina Josephson och Anna Römer (från Wien) o. s. v. Listan på de konserterande artisterna skulle kunna bliva mycket vidlyftig. Icke att förglömma är den växande betydelse, som var anknuten till studentsångarnas förening »Allmänna sången», en institution, som »vid 40-talets början vuxit så fast i Uppsala medvetande, som om den funnits i evärdliga tider».[1] I vilket förtroget förhållande Wennerberg snart skulle komma till studentsången, skall strax vidröras.

Redan på hösten 1839 hade Gunnar Wennerberg — närmast genom sin discipel von Essen — blivit införd i umgänget i ett av de hem, som utgjorde en medelpunkt i Uppsalas kulturellt betonade sällskapsliv: nämligen överstinnan Malla Silfverstolpes.[2] Någon intimare vän i huset var han då ännu ej; han hade väl just kommit in i sin depressionsperiod, då han först syntes uppe hos Malla, som i sina memoarer antecknar för den 13. nov. 1839[3], att Wennerberg »är lång, mager, ser sjuklig ut och har de ljusaste ögon jag sett. I början förekom han mig något stel och obetydlig, men han har något ovanligt, som uppväcker intresse». Hos Malla Silfverstolpe umgingos åtskilliga av spetsarna i Uppsalas kulturvärld, och bland musikaliska personligheter hörde A. F. Lindblad, Geijer och den unge Josephson till dem, som ofta kommo på besök. Även C. J. L. Almquist — fascinerande också som musikalisk begåvning — bör nämnas. Wennerberg var i fru Silfverstolpes hem under första tiden blott den lyssnande studenten. Snart blev han mycket uppskattad, han blev »själen och medelpunkten i alla de fester och föreställningar, som uppfördes i den berömda vänskapskretsen, för att slutligen lämna den som den firade diktaren, Geijers och Atterboms värderade unge vän».[4] Man kan lätt föreställa sig, vilken framskjuten roll såväl Wennerberg som Josephson särskilt i musikaliskt avseende skulle komma att inneha i den silfverstolpeska kretsen, den förre genom sin sång och den senare genom sitt pianospel. Med det intima umgänge, som ägde rum mellan de olika medlemmarna i ifrågavarande krets, föll det sig naturligt,

[1] G. KALLSTENIUS, Blad ur Uppsalasångens historia, Sthlm. 1913, sid. 71.

[2] En god karakteristik av det silfverstolpeska hemmet och andra kretsar ger Wennerberg i inledningen till Gluntarne.

[3] IV, sid. 209.

[4] S. TAUBE, Gunnar Wennerberg I, sid. 76.

att Wennerberg även skulle knyta åtskilliga vänskapsförbindelser. I konstnärligt hänseende blev för Wennerberg bekantskapen med Geijer och hans familj av stor betydelse. Geijers imponerande och snillrika personlighet kom att i hög grad fängsla den unge mannen, så mycket mer som gemensamma musikintressen förenade dem. Emellertid — Wennerberg var ju, medan Geijer levde, ännu icke den uppmärksammade personlighet han sedan blev genom Gluntarne och studentkörerna, och den berömde professorn hade alltså, som S. Taube betonar[1], inte anledning att i Wennerberg se annat än en »mycket musikalisk, begåfvad student». Wennerberg var ofta uppe hos Geijers, där han musicerade tillsammans med professorn eller dottern Agnes eller andra intresserade. En liten beskrivning av Geijer och hans krets, sådan den unge Wennerberg såg den, ger ett hittills opublicerat brev av den 24. juli 1844 från Gunnar till hans båda systrar.[2] Det lyder:

»Snällaste Systerflickor!

Detta blir ett *companibref*, hvari alla ha del, men synnerligast I, och det derför, att när jag nu satt mig till att skola skrifva, det ej fanns mer papper i gömmorna att tillgå än just detta, och jag ej har tid och lust att ränna ut i regnet och köpa mer. — — — Först och främst ska' I säga Pappa, att jag fått pengarna, och tacka honom på mina vägnar. Sen ska' I säga Mamma, som är ond på Studenterna för deras uppförande mot Geijer[3], att det är i det närmaste gått öfver, d. w. s. att de, som mäst haft sin hand i saken, äro temligen snästa af de öfriga studenterna, som aldrig warit med om hela härligheten, och som aldrig gingo in på något af de Reslystnes förslag mot Geijer. Gubben Geijer sjelf ta'r saken klokt och kallt. Han tycks tänka som Abram Lidbäck, att 'det går wäl öfver'. Owettet i tidningarne wet jag ej ens, om han läst; åtminstone låtsas han intet om och är sig precist lik. Jag war ditbjuden i Söndags till middag och qväll; och der war rätt roligt; utom mig woro der Adlercreutz, Gyllenhaal . . . och Hamilton, som war kommen ifrån Stockholm. Han är, som

[1] a. a. I, sid. 92.

[2] I ägo hos grevinnan E. Lewenhaupt (Björnöborg).

[3] Syftar på den bekanta händelsen, då G. ej tillät den planerade studentfärden till Köpenhamn.

I wet' kanske, förlofvad med Agnes Geijer . . . På eftermiddagen blef musik. Adlercreutz gick hem efter ett par duetter, som jag skrifvit, och efter min notbok (I wet' den der jag har mina visor uti), och Agnes sjöng än en wisa af Geijer och än en af mig, både länge och wäl. Ibland annat spelte Geijer och hon en dubbelsonat för fortepiano, som han sjelf componerat, men som ännu ej är utgifven; och det war lustigt att se, hur Geijer med sina korta, knubbiga fingrar gjorde löpningar, och hur han aldrig fick tillräckligt rum i basen, när de skulle spela Finalen. Agnes skrattade och frågade, om det war hans mening, att hon skulle sitta mitt för trestruket c; hwarpå han swarade: du har så lätt, att du inte behöfver sitta alls. Euphrosyne borde fått sett Geijer! Minns Du, hvad wi skrattade, när Brynolf *drillade* på fortepianot hemma under sina fantasier? Så ungefär lät det, när Geijer gjorde löpningar, fastän han för öfrigt spelade sin stämma både rigtigt och wackert. — Hwad är det för en 25 sidors lång sonate af Beethoven, som du talar om? Hwem har du fått den af? I för hvad tonart går han? Tänk om du slutligen kan få *alla* Beethovens Sonater i en sådan der wacker upplaga! Då wore du inte *fyskam!* — Kära Gulli, war nu bara mått eligt förargad på mig! Jag har ännu ej hunnit få Josephsons visor åt dig, men det skall wäl gå; den ena lär nu wara utkommen på trycket.

— — —

Far wäl med Er, mina kära barn! Gunnar.»

Med A. F. Lindblad, som vid denna tid befann sig i sina bästa år — 40-årsåldern — och gjort sig gällande som denna epoks förnämsta tonsättarenamn i Sverige, skulle Wennerberg småningom komma i ett förtroligt och varaktigt vänskapsförhållande. De träffades ofta, då Lindblad kom på besök hos Silfverstolpes eller Geijers, och det står utom allt tvivel, att Wennerberg av Lindblad då och då erhöll goda råd och anvisningar, då det var fråga om kompositioner. Det är också bekant, att Lindblad hjälpte Wennerberg med harmoniseringen av Gluntarne, innan de skulle publiceras.[1] Till Lindblads intresse för den yngre musikkollegan och dennes beundran för den äldre vännen och konstnären få vi anledning återkomma.

[1] S. TAUBE, a. a. II, sid. 194.

Det hände ofta, att Wennerberg blev bjuden till landshövding von Kræmer på slottet. Där försiggick ett umgängesliv i större stil och »rådde alltid en obesvärad ton af fri glädje».[1] Sång och dans omväxlade med andra underhållningar. Då prinsarna Carl och Gustaf voro med, blev det särskilt festligt, och i synnerhet under vintern 1844—1845 florerade på slottet såväl som på andra håll i Uppsala ett glatt nöjesliv. I detta deltogo de unga prinsarna »med brinnande lust».[1] Mellan dem och Wennerberg uppstodo varma sympatier, och beträffande prins Gustaf var det framför allt musiken, som blev den förenande länken. De sjöngo ofta tillsammans på olika bjudningar och tillställningar. Man läser i Hamilton-Geetes I solnedgången[2]: »Nu sätter Geijer sig vid pianot, preludierar litet och börjar ackompanjera: Wennerberg sjunger med prinsarna — den mörke, eldige prins Carl, den ljuse, poetiske prins Gustaf, båda vackra som prinsarna i en saga — hvem kan undra, om alla kvinnohjärtan smälta som vax vid åsynen af en sådan grupp».

Gunnar Wennerberg var nu i sin ungdoms mest romantiska och tjusande period. Vad var naturligare, än att det lätta och drömmande svärmeriet inför det täcka könet också skulle utvecklas hos honom och giva näring åt hans konstnärliga fantasi. Uteslutande vänskapens prägel bar — åtminstone från Wennerbergs sida — förhållandet till Thekla Knös. Wennerberg liksom Josephson hade blivit en trägen besökare hos den älskvärda fru Alida Knös och hennes poetiskt talangfulla dotter, i vilkas hem han snart var som barn i huset. Förbindelsen med »de små Knösarne», som knappast hade någon direkt betydelse för Wennerberg som musiker, utvecklade sig till en för livet bestående, förtrolig vänskap. Belysande och underhållande detaljer från deras hemtrevliga umgänge med Wennerberg ger Anna Hamilton-Geete i sin ovannämnda bok. — En annan bekantskap från dessa år berörde emellertid de erotiska strängarna. Tillsammans med överstinnan Silfverstolpe bodde dennas syster grevinnan Wrangel med döttrar. Hos dem anordnades ibland s. k. tecirklar, vid vilka Wennerberg infann sig och musicerade jämte andra kända förmågor. Sär-

[1] Inledningen till Gluntarne.

[2] I, sid. 360.

skilt tilldragande var den unga, ljuva och sympatiska Ava Wrangel. Genommusikalisk och begåvad med en utmärkt skön sångröst, var hon »lika god och älskvärd, som hon var vacker och talangfull».[1] Många män voro hennes tillbedjare, bland dem Josephson. Också Wennerbergs hjärta förblev icke oberört inför denna kvinna, vars lott det blev att efter ett kortvarigt äktenskap ryckas hädan i sin ungdoms blomstring. Jag omnämner detta Wennerbergs platonska ungdomssvärmeri, därför att det inspirerade honom till komposition av flera sånger. För henne skrev han[2] visorna »Hvems barn jag är», »Stackars liten visa» och »En hvardagshistoria» samt duetten Gondolieren, »där texten på ett genomskinligt vis berättar om sångarvännernas känslor — ett par år senare». Det är också möjligt, att Magisterns flamma (i Gluntarne) är skriven med tanke på Ava Wrangel.

Gunnar Wennerberg var annars icke så lätt åtkomlig för ömma känslor. Och hur mycket han än levde med i det rörliga sällskapslivet, fanns det hos honom någonting oåtkomligt, noli-me-tangere-artat. Endast hans intimaste vänner kommo honom riktigt nära, och det var till stor del denna oåtkomlighet, som i förening med ett »intressant» utseende gjorde honom till föremål för undran, gissningar och de unga damernas längtansfulla drömmar. En ung värmländska tyckte[3] vid första intrycket, att Wennerberg såg »högst besynnerlig ut med sitt långa hår» — bekant är för övrigt Wennerbergs en tid originella klädsel: Svedelius[4] minns honom iklädd »menniskofärgade sommarkläder, så att det på avstånd såg ut, såsom han skulle gått naken» — och att han säger så »många kuriösa saker, hvilket gör, att man betraktar honom som en kuriositet och inte rätt vet, om man skall ta honom för en narr eller ett geni». Det var sålunda något förbryllande med Wennerberg: å ena sidan hastigt vorden en oumbärlig och genom sin spiritualitet och sin musikalitet livligt senterad sällskapsmänniska — han var »oemotståndlig» — var han å andra sidan icke den, som omedelbart för andra öppnade sitt innersta. Jag kan icke underlåta att här citera ett parti ur Josephsons karakteristik av sin gode vän (ur

[1] L. DAHLGREN, Grannarna på Kungsängsgatan, Sthlm. 1914, sid. 6.
[2] S. TAUBE, a. a. I, sid. 97.
[3] L. DAHLGREN, Ransäter, Sthlm. 1905, sid. 278.
[4] Anteckningar om mitt förflutna lif, Sthlm 1894, sid. 384.

anförda anteckningar), vilken visserligen färgas av Josephsons något väl ömtåliga känslighet men är ägnad att i olika avseenden belysa den unge Wennerbergs personlighet.[1] Han jämför först Sidner och Wennerberg:

»Det var intressant att vara tillsamman med dem båda gemensamt — de kommo bra öfverens i många stycken: de måste naturligtvis respektera hvarandra. Dock kommo de ej så mycket att söka hvarandra. Detta var kanske mera Sidners fel, som i detta fall är serdeles trög med nya bekantskaper — kanske kom ännu dertill en annan orsak: Sidner så i botten ärlig, kunde ej bortjaga den tron, att Wennerberg ändå spelade någon *rol* med sin besynnerlighet. Detta gjorde, att dessa båda personer ej alltid rätt harmonierade.» Josephson fortsätter, sedan han framhållit, att den gamle vännen, Sidner, är honom lika så dyrbar nu som förr: »Äfven den yngre vännen bibehåller sin rätt — nog är der många kantigheter, som ej kan afnötas, men man får litet emellan glömma, om man stöter sig litet på dem. Frågan är blott egentligen den, att min vänskap till dessa båda måste ständigt fortfara . . . — Just emedan denna vänskap är för mig ett behof, fruktar jag ofta, att den från den andra sidan egentligen, hvad Wennerberg beträffar, ej är annat än ett erkännande af detta behof från min sida. Ett sådant behof tror jag ej han sjelf kan ha — han tyckes mig vara sig sjelf till en stor del nog, och kanske är det just i anledning deraf han ej fruktar att med hård hand vidröra andras ömtåligare sidor. Dock äfven detta behof skall han en gång lära sig finna. — I allmänhet ser han andra för mycket lämpa sig efter honom — alla, som blifvit med honom närmare bekanta, akta honom, värdera honom, älska honom. Många, som kunde förebrå honom hans fel, smeka dem och likväl utan att göra detta med afsigt. Det är verkligen svårt att undvika att smickra hans böjelser. Han vinner en så till sin fördel, men detta gör äfven, att han aktar för ringa, om han ibland på andras bekostnad från alla håll tilltvingar sig uppmärksamhet och gerna nedtystar andra, naturligtvis underlägsna personer. Vill han ega odelad uppmärksamhet, så kan han det — han har en förunderlig förmåga att klart och öfvertygande framställa de sanningar han sjelf bekänner och likaledes att slå blå dunster i ögonen på folk, och många, som visserligen ej *vilja*

[1] Delvis återgiven av S. Taube i a. a. I, sid. 90—92.

ge honom rätt, låta dock ganska lätt förleda sig dertill just derföre att det är G—r W—g. Han är nu med alla dessa både förtjenster och fel en slags tjusare. Alla, äfven de som ej vilja erkänna hos honom något annat än affectation, kunna ej vara likgiltiga för honom — de skola åtminstone förarga sig öfver hans sätt och öfver hans välde på andra. De som klandra honom göra det med bitterhet, de som prisa honom göra det dels med vänskap och kärlek, dels med öfverdrifven enthusiasm. — Emellertid blir han med sina mångfaldiga sofisterier en gåta för de flesta, och just derföre att hans beundrare helt öppet visa sin både beundran och förundran, så vore han mer än vanligt fri från mensklig svaghet, om han ej vid allt detta skulle finna sig både road och smickrad af att insvepa sig och sitt tänkesätt allt mer och mer i sofismernas slöja. Hvad för öfrigt utmärker honom som kamrat är en pålitlighet i viktigare fall, som man väl kan trygga sig till, ett insigtsfullt bedömande af hvad i många fall är svårlöst, en vänfast hjelpsamhet — en själ, som helst sysselsätter sig med lifvets allvarligare frågor, men som vidrörande obetydligheter och småsaker kan åt dessa ge en originell och intressant färg — en sällskapsbroder, som man ej snart torde ledsna vid. — — Hans naturgåfvor och fallenheter äro äfven högst ovanliga. — Lätt fattar han och lätt återger han — och deraf äfven hans lätthet att blanda bort korten för andra, som utan att just vara mindre säkra på sin sak dock sakna förmågan att röra sig i den dialektiska rustningen. Hans vana att på ett ringaktande sätt tala om hjertats behofver, hvilka han påstår blott vara frukter af en missförstådd känslosamhet, faller ibland tung på dem, som vilja vara honom mycket nära. Dock ha stunder emellan oss förflutit, som kanske borde antasta denna hans vana såsom en sjelfsvåldig lek af hans både på skämt och alfvar sceptiska lynne. Men jag för här tvetalan om både hans värma och köld, och vid Gud: jag vill ändå gerna endast tro på hans värma — så komma han och jag ändå på det bästa sättet öfverens.»

Karakteristiken är, som synes, ägnad att framhäva både sympatiska och mindre sympatiska drag hos Wennerberg. Det är tydligt, att Josephson kände, att han intellektuellt ej kunde mäta sig med sin vän; det fanns hos denne ett redan vid denna tid framträdande behov att reagera mot sentimentalitet och känsloutsvävningar (om än Wennerberg själv icke helt gick fri från

ett drag av viss känslosamhet). Detta står i psykologiskt sammanhang med Wennerbergs kärlek till polyfon musik. Å andra sidan får man inte underkänna det berättigade i vissa av Josephsons kritiska synpunkter: Wennerberg, beundrad och eftersökt som han under dessa år var, blev naturligtvis åtskilligt bortfjäsad och kanske väl medveten om sitt värde i sällskapslivet.

Det förefaller nästan, som om livet i Uppsala för Wennerberg skulle bli idel glädje, ljus, poesi och trevnad. Jämt var det musicerande, och man möter titt och tätt tal om att Wennerberg komponerat åtskilligt med ny musik — d. v. s. sånger —, som han föredrog i kretsarna. Man tyckte nog på en del håll, att det blev för mycket musik, och Malla Silfverstolpe hade sina betänkligheter inför detta ivriga musicerande, som tog tiden från de vetenskapliga studierna. Wennerberg själv skriver mycket sällan i breven till hemmet något närmare om sina musikaliska framgångar — förmodligen för att inte oroa föräldrarna i deras omsorger om hans tentamensläsning. Ryktet nådde ändå fram till deras öron, och Wennerberg söker lugna dem i ett brev den 27. jan. 1845[1]: »Hvad nu saken sjelf angår, så hänger dock ej så bra ihop, hvad Thorgny säger, emedan ej allenast bjudningar hos DD. KK. HH. funnos, då ingen musik alls kom ifråga, utan äfven, då ingen Sångare war bjuden. Egentligen woro alltid de musikaliska tillställningarne att anse som prins Gustafs arrangementer, hvarwid Kronprinsen blott då war med, när det sjöngs i Chör.»

II

DE SISTA STUDENTÅREN

Även om musiken i hög grad upptog Wennerbergs fantasi och intresse, fortsatte han dock målmedvetet att läsa. Någon »lärd» man blev han aldrig, men intelligent och vaken, som han var, vållade honom studierna inte alltför stora svårigheter, om de också drogo litet ut på tiden. Det kom därhän, att Wennerberg på våren 1845 avslutade sina tentamina och promoverades till filosofie

[1] Se S. TAUBE, a. a. I, sid. 117 (i F. Wennerbergs ägo).

magister i juni. Sommaren och hösten därpå tillbragte han hos föräldrarna i Lidköping. Hans mål var nu närmast att söka erhålla docentur under Atterbom, och många förslag om avhandlingsämnen döko upp hos honom. Såsom gradualavhandling hade han redan skrivit (på latin) »Om det skönas begrepp inom Kants filosofi». Wennerberg beslöt sig att för vinnande av docentur skriva »Försök till parallellism mellan de religiösa kulternas och den bildande konstens historiska utveckling» (tryckt 1846). I sammanhanget kan också nämnas, att Wennerberg ett par år senare, då han sökte lektorat i Skara, lät trycka »En vederläggning af Hegels kritik af Spinoza» (på latin) och dessutom författade avhandlingar »Om möjligheten för dansen att blifva skön konst igen» och »Om orkestiken hos de gamle».

Man skulle även i musikaliskt hänseende kunna beteckna de uppsalaår i Wennerbergs liv, som följde efter hans återkomst till fyrisstaden på nyåret 1846, såsom ett nytt och betydelserikt skede. Dels började han då att mera offentligt fästa uppmärksamheten vid sig såsom musikalisk personlighet, närmast inom studentsången, dels skulle hans tidigare ingångna umgänge med de s. k. juvenalerna nu avsätta märkliga konstnärliga frukter: i deras miljö inspirerades han till det arbete, som skulle bli hans musikaliskt-poetiska mästerverk under ungdomstiden: Gluntarne.

Ett officiellt erkännande av Wennerbergs musikaliska förmåga kom honom till del, när han återvänt till Uppsala. Samtidigt som Wennerberg blev Västgöta nations kurator, valdes han till dirigent för »Allmänna Sången». På denna post efterträdde han den av sjukdom brutne Fr. R. O. Meijerberg. Emellertid blev Wennerbergs verksamhet som sånganförare icke långvarig; den räckte blott vårterminen 1846, varefter han överlämnade taktstaven till med. kand. J. L. Engström. En avgörande anledning till valet av Wennerberg som sånganförare låg naturligtvis i, förutom hans allmänna musikaliska kvalifikationer, dels de samlande och betvingande egenskaperna i den unge magisterns personlighet, dels den omständigheten, att han själv var en utmärkt sångare. Wennerberg hade rykte om sig att i Uppsala vara »den kanske förnämste sångaren — i hvarje fall den yppersta första-basen».[1] Däremot torde han ännu inte uppmärksammats såsom komponist av studentkörer. Då Wen-

[1] G. KALLSTENIUS, a. a., sid. 94.

nerberg tillträdde platsen som dirigent, hade han veterligt blott komponerat en studentkör, Kung Oscars valspråk (1844), eventuellt någon mer, och hans namn hade icke förekommit på några körprogram. Om Wennerbergs verksamhet som anförare finns inte mycket att berätta. Kallstenius framhåller blott den konsert, som av »Musikvänner inom Student-corpsen» gavs annandag pingst 1846 till förmån för den tilltänkta »Studentföreningen», och vars program förutom orkesterstycken upptog »Studentsånger för större chör», »Svenska folkvisor för större chör», den första av Mendelssohns Antigone-körer, Rungs Gefion och Gylfe och Dübens Kärlekens pris, »den sista förmodligen i arrangemang af anföraren».[1] Några djupare spår lämnade icke Gunnar Wennerbergs dirigentinsats i Uppsalas musikliv, och efter sin avgång, om vars närmaste orsaker ingenting är känt, hände det blott, att han vid festligare tillfällen ledde sångarna i Västgöta nation.[2] Det kan emellertid tagas för givet, att Wennerberg, då han som dirigent studerade och levde sig in i manskörstilen, därur såsom tonsättare mottog en hel del impulser. Hans redan förut väckta intresse för studentkörsång blev säkerligen ytterligare eggat. Här öppnade sig för Wennerberg såsom skapande musiker ett av de viktigaste fält han skulle komma att odla. I rask följd tillkomma under de närmast följande åren — de sista Wennerberg tillbragte i universitetsstaden — en rad medryckande, av fosterländskt patos och manlig kraft burna studentkörer. Första gången Wennerberg vid offentlig konsert företräddes på ett studentsångarprogram med en originalkomposition var sannolikt den 24. maj 1847 på uppsalastudenternas vårkonsert i stora Carolina-salen. Då sjöngs nämligen »Frihet bor i Norden». Snabbt nog tillvunno sig även sådana körer som »Framåt, framåt på ljusets bana», »Hur länge skall i Norden», »Stå stark», »O Gud, som styrer» m. fl. en stor popularitet: Wennerberg förstod som ingen annan att i toner ge liv åt just det, som rörde sig och brann inom studenternas ungdomliga hjärtan. Sin kärlek till studentkörsången skulle Wennerberg alltid bibehålla, liksom han själv alltid till sitt sinne förblev ett stycke hänförd och ungdomlig student trots växande allvar och tilltagande ålder.

Det tack vare Gluntarne så beryktade och omtalade Juvenal-

[1] G. KALLSTENIUS, a. a., sid. 94—95.

[2] S. TAUBE, a. a. I, sid. 137.

sällskapet skall här icke ingående beskrivas. Wennerberg har själv i sin inledning till Gluntarne givit en så utförlig och karakteristisk skildring av sällskapet och livet inom detta, att man icke kan göra bättre än att hänvisa till densamma. Några ord äro dock här nödvändiga beträffande juvenalerna, vilka utgjorde ett icke oväsentligt musikaliskt inslag i uppsalalivet, om än deras musicerande höll sig inom en exklusiv och sluten krets.

Såsom ett slags föregångare till Juvenalsällskapet i Uppsala kan man betrakta den s. k. Turkiska musiken, vars anor leda tillbaka till slutet av 1820-talet.[1] Detta sällskap idkade dels musik i verklig mening, dels senare mer eller mindre bullersamma ensembler med visselpipor, grytlock etc., vilka, isynnerhet då de utfördes utomhus nattetid, föranledde stadens ordningsmakt att ingripa och slutligen 1835 ledde till sällskapets upplösning. Någon tid därefter uppkom ett sällskap, vars medlemmar kallade sig »juvenaler». Det var från början ej något organiserat ordenssällskap utan framväxte ur ett litet kotteri av glada ungdomar av olika »nationer», som på lediga stunder sammanträffade för att förströ sig med sång, skämt och glam.[2] Juvenalsällskapet lade mera an på den vokala musiken än på den instrumentala, vilken särskilt omhuldats av »turkarna». Flera bland dessa, som ägde god sångröst, kommo in i den nya sammanslutningens kör, som under tidigare år var ganska manstark: under åren 1836—1838 uppgick den till nära 40 sångare.[3] Det fanns åtskilliga utmärkta röster bland dem, och man sjöng »jämte en mängd då mycket gängse manskvartetter af Spohr, Kreutzer o. a., helst, och i synnerhet vid gladare tillfällen, ett slags potpourrier, fritt hopsatta af omtyckta bitar ur operor, kända Bellmanssånger eller muntra slagdängor, med ord, lika fritt röfvade på poesiens område och efter behof omstufvade, eller ock för tillfället gjorda».[4] Då och då gåvos också serenader i form av solosånger eller ensemblesånger. Man får inte föreställa sig juvenalernas förbund såsom en speciell musiksammanslutning: de flesta av medlemmarna voro visserligen

[1] Turkiska musiken hette ursprungligen Sanct Hilarii Orden och skulle enligt uppgift ha grundats 1828 (se AXEL HACKZELL, Turkiska musiken, anteckningar till juvenaleriets historia, Uppsala 1921).

[2] Se J. ARSENIUS, Minnesanteckningar, sid. 256—257.

[3] T. NORLIND, Allm. musiklexikon, 2. uppl., art. Juvenalerna.

[4] Inledningen till Gluntarne.

musikaliska, men tyckte — som Wennerberg själv framhåller[1] — att det var vida mer bekvämt att höra musik än att själva göra sådan. En mycket stor roll spelade naturligtvis punschdrickningen, och ett glatt, uppsluppet och studentikost umgänge präglade sammankomsterna, över vilka, trots all ysterhet, vilade en förnämare och finare anda än över »Turkiska musiken». Säkerligen får man akta sig att tillmäta juvenalkretsen någon högre musikalisk kultur, det var nog inga alltför märkvärdiga, konstnärliga prestationer, som åstadkommos, och tjusningen låg i den sorglösa stämning av »leben und leben lassen», vartill på sitt vis det sångliga inslaget bidrog.

Wennerberg hade första gången sett juvenalerna samlade vid majfesten 1843.[2] Kort tid därefter kom han av en händelse in i deras krets — något som Wennerberg utförligt berättar om. Efter en sammankomst på Åkerstens konditori — den första vari Wennerberg deltog — gick han hem med helt nya intryck; böckerna föreföllo honom gråa och dammiga. »Jag vände mig skyggt ifrån dem till klaveret, der jag så ofta i stilla beundran studerat de gamla mästarnes stränga fugor. Der stod äfven nu en sådan framme på notställaren, men — hur främmande såg den ej ut! Noterna liknade knotor i skramlande benrangel, hvilka uttänjda eller hopkrumpna i onaturliga ställningar mekaniskt rörde sig framåt och likformigt efter hvarandra klefvo upp och ned på linierna, satta i gång liksom af en trolsk drifkraft ... Inom mig rörde sig ett virrvarr af rytmer, rim, melodier och ord, ur hvilket fantastiska dimbilder skymtade fram och försvunno lika de skiftande synerna i ett hastigt kaleidoskop. En af dessa bilder hade, ehuru ständigt i något afseende förändrad, oftare återkommit, och jag kände nu en oemotståndlig lust att taga fatt den och fästa den i minnet. Jag gick till klaveret, kastade undan fugan, fick fram ett notpapper, och snart trängdes der om hvarandra toner och ord. — Innan jag lade mig till hvila, var min första juvenalsång färdig. — — — Det gulnade notpapper, på hvilket en gång denna sång nedskrefs, finnes qvar.[3] På dess andra sida synes en mödosamt utarbetad motett i sträf och allvarlig stil.»[1]

I juvenalkretsen mottogs Wennerberg med öppna armar; här

[1] Inledningen till Gluntarne.

[2] Det torde varit enda gången juvenalerna voro samlade offentligt.

[3] Manuskriptet är numera icke anträffbart.

kommo också hans sällskapstalanger utomordentligt väl till pass, och han blev snart den egentliga förgrundsfiguren. Genast hans första juvenalsång »Viva la compagnia» (för solo med kör) — vid vars inövande av en händelse den kände sångpedagogen Isak Berg hjälpte till — vann omedelbart bifall. I fortsättningen försåg Wennerberg sällskapet med en hel rad körsånger. Dessas melodier äro dock icke bevarade; blott en mycket kort och fragmentarisk manuskriptlapp finnes, å vilken Wennerberg skisserat melodi till juvenaleden.[1] I juvenalsångerna förenades ungdomligt svärmisk naturkänsla med naivt och omedelbart skämt. De anammades med begärlighet, och S. Taube[2] konstaterar också, att det var huvudsakligen för att få göra bekantskap med Wennerbergs nya juvenalkompositioner och höra honom föredraga dem, som det strömmade så många gäster till sällskapets sammankomster.

Juvenalernas musikaliska resurser blevo omsider alltmera kringskurna. Det gjorde — kvalitativt sett — mindre, att de äldre »turkarna» snart nog lämnade kören; men under vartdera åren 1844 och 1845 drogo efter avslutade studier två av de bättre sångarna sin färde. Kören bestod innan dess av sex verkliga sångare, och det återstod alltså blott tvenne. Dessa voro Gunnar Wennerberg och Otto Beronius, den förre barytonist, den senare begåvad med en röst, »för hvilken naturen tycktes hafva glömt sätta någon gräns nedåt».[3] Det var således en mycket kraftig åderlåtning juvenalerna utsatts för, men för någon tid hade man turen att i ersättning för den förlorade, mest framstående tenoren få en ny tenor, Daniel Hwasser, vilken visserligen rent vokalt ej kom upp till företrädaren men överträffade honom i musikalisk kultur. För denna trio saknades i hög grad erforderlig repertoar, och det var då Wennerberg komponerade sin trio-cykel *De Tre* (för tenor, baryton och bas). I motsats till de tidigare juvenalsångerna var De Tre mera dramatiskt än lyriskt anlagd. Det var en rad humoristiskt-realistiska scener ur studentlivet, som här rullades upp, och Wennerberg framhåller själv, att »de små musikaliskt-dramatiska föreställningarne, hvilka utan alla sceniska apparater när som helst kunde gifvas, stämde synnerligen väl öfverens med

[1] I S. Taubes ägo. — Originalet till juvenalsången »Lahitt-laha» sände Wennerberg en gång till vännen Curry Treffenberg med ett brev den 10. juni 1868.

[2] a. a. I, 139. [3] Inledningen till Gluntarne.

juvenalernas lynnen».[1] De Tre sjöngs ett slag mycket ofta, men så flyttade Hwasser till Stockholm, och efter detta hördes triorna blott tillfälligtvis. I samband med De Tre skola vi inte försumma omnämna tillkomsten av andra kompositioner för tre mansröster, nämligen en del *serenader*. Visserligen var det juvenalsångare, som deltogo i det nattliga exekverandet av dessa, men de voro icke »juvenalkompositioner» utan till största delen avsedda för det tillbedda föremålet för tonsättarens varma och allt djupare känslor, den unga dottern till greve Claes Cronstedts vid Ågatan. Något högt litterärt eller musikaliskt värde besitta ej serenaderna; de voro improvisatoriska tillfällighetsstycken, uppfyllda av en anspråkslös, svärmisk lyrik, som förvisso icke lämnade den tillbeddas hjärta oberört.

Då Hwasser lämnat Uppsala, krympte juvenalsångens sångarresurser oåterkalleligt samman till två personer, barytonisten och bassångaren. I Eugène von Stedingk hade man dock en mycket god ackompanjatör vid pianot, och för att göra det hela litet fylligare brukade de sjungande själva försöka beledsaga de vokala partierna med olika instrument. Det var emellertid ganska besvärligt, särskilt då det gällde att ömsom sjunga och ömsom traktera något blåsinstrument, och Wennerberg ger en lustig karakteristik av svårigheterna vid utförandet av den först skrivna gluntsången »Bror, jag är ledsen vid lifvet, just jag», vilken ursprungligen var skriven för tre röster, som ackompanjerades av violin, violoncell, klarinett och piano.

Gluntarne — detta Wennerbergs populäraste och mest beundrade verk — blev kronan på tonsättaren-poetens alstring i den juvenaliska andan. Gluntarne fortsätter på den linje Wennerberg inslagit med De Tre, men eftersom han själv och Beronius nu voro de enda kvarvarande sångarne, kunde det här icke bliva fråga om någon trioform. Dramatiska skulle likväl de nya sångerna vara i framställningen — liksom De Tre — och därför var det nödvändigt med minst två sjungande: alltså duettform. Användningen av skilda instrument till ackompanjemanget kom man snart definitivt ifrån, och Gluntarne komponerades i sin helhet till beledsagning av piano.

Vad som i inre hänseende på ett märkligt sätt kom att från tidi-

[1] Inledningen till Gluntarne.

gare juvenalstycken skilja den nya duettcykeln, som påbörjades 1847 men först avslutades under år 1850, då Wennerberg hade lämnat Uppsala, var frihet från det speciellt ordensmässiga och begränsat juvenaliska. Med Gluntarne kom Wennerberg icke endast att ge bilder ur juvenallivet — detta bildade bakgrunden och lånade verket miljö och figurer. Hela skildringen lyftes här upp till att bliva en konstnärlig spegelbild av studentlivet i 40-talets Uppsala, sett med romantikerns och den djupare humoristens ögon. De olika scenerna få något mera allmängiltigt över sig än t. ex. De Tre, de fånga ett skede av uppsaliensisk studentanda i dess betecknande sidor och situationer — dock frånsett detta decenniums politiska studentrörelse, varav juvenalerna föga berördes — och de båda juvenalfigurerna Magistern och Glunten framstå såsom två karakteristiska, odödliga typer. Det blir också en viss tidlöshet över det hela.[1]

Allteftersom nya gluntsånger blevo färdiga, sjöngos de i Uppsala av författaren-komponisten och Beronius. Både text och musik, så utomordentligt enhetligt förenade, väckte det livligaste intresse, flera av sångerna spredos i avskrifter redan 1848[2], och den anklang de väckte gjorde påföljande år frågan om Gluntarnes tryckning aktuell. Nu mer än någonsin var Wennerberg vorden en medelpunkt i Uppsalas studentliv, en beundrad och onekligen också bortskämd person, vars tjusning icke många kunde motstå.

Wennerbergs uppsalavistelse börjar dock närma sig slutet. Det var nödvändigt för honom att tänka på sin utkomst; de romantiska ungdomsåren måste vika för livets reella krav och förhållanden. Visserligen hade Wennerberg för avsikt att i egenskap av docent i estetik under Atterbom stanna i Uppsala, och han erhöll också året efter sin disputation för docentur utnämningen till docent (1847).[3] Hans fader råder honom emellertid att tänka på något mera nyttigt för framtiden, ty ifrågavarande docentur inbringade föga ekonomisk fördel. Mer och mer mognade hos Wennerberg tanken att söka ett lektorat, men beslutet att för levebrödets skull lämna Uppsala, med vilken stad oupplösliga band förenade honom, skedde naturligtvis ej utan stor tvekan och inre stridigheter. I

[1] O. SYLWAN, Fyrtiotalets student, Sthlm. 1914, sid. 143.

[2] Inledningen till Gluntarne.

[3] Samma år blev W. även vald till curator curatorum.

Skara hade en lektorsplats omsider blivit ledig; Wennerberg sökte den och blev antagen, och ehuru två medsökande överklagade utnämningen, blev denna definitivt fastställd. Innan det blev klart med detta, vistades Wennerberg dels i Uppsala, dels — under vintertiden 1849 — i hemmet i Lidköping. Därifrån korresponderade han med sina vänner i Uppsala, bl. a. med Josephson, varvid en del musikaliska spörsmål beröras. I brev till denne av den 21. jan. 1849[1] läser man:

»Käre Josephson! — Tack för ditt bref och besvär! Nå! — Nordblom död! — Du söker wäl, naturligtwis. Men får du ej en hel hop farliga karlar med dig? — Cronhamn, Randel, Aug. Berwald, Kapfelmann m. fl. — hwad wet jag? — Sqvallra om lite hwad du tror; det roar mig werkligen att weta. — — — Tack, som öfverser mina not-krior! Jag skall wäl med tiden laga så, att jag kan korrigera sjelf. Emedlertid tror jag, att jag ej blir någon devouerad anhängare af d. s. k. Harmoniläran. För mitt öra har längesedan det horribla i qvintföljder förswunnit; de böra blott ej wara med i hwardagslag, ty de äro dertill alltför stela (det medger jag!) och kungliga (det skall du medge!).

Hur mår Lindblad? Tänk om han ville söka Cantorsplatsen i Skara! Han har det alltför bra i Stockholm för att någonsin komma sig före att rubba sina stora Capitaler. Nej! — jag bjuder honom på fattigdom och elände, ett 4-octavigt clavér och denna öfvergifvenhet af werlden, under hvilken fantasiens englar wåga sig fram, kläda af sig för att bada vid stränderna af lycksalighetens ö och slutligen simma öfver till salighetens fasta land. Just då ritar han af sina wackraste barn, der han sitter tyst och okammad på sin trästol, och menniskorna känna igen dem med rördt sinne, ty de ha sett dem, de också, men för längesedan i en dröm.» Efter att ha utvecklat en del bisarra hugskott fortsätter brevskrivaren med en fråga, om Josephson tror honom vara tokig: »Deruti tror du aldeles rätt. Derför blef jag också wald till Lektor i logiken. Och hvem sysselsätter sig wäl med logik annat än den, som twiflar på förståndets säkerhet och således will undersöka dess halt. Och den, som alltså twiflar på ett object och likwäl undersöker detsamma förmedelst detsamma, den är wäl . . .» — denna passus låter oss

[1] I H. Josephsons ägo; delvis återgivet av S. TAUBE, a. a. I, sid. 200 ff.

förstå Josephsons yttrande, att Wennerberg roades av att insvepa sina ord i sofismernas slöja — »Ja! wisst är jag tokig. Men det är du med; sjelfwa Farbror Nordblom war ej stort bättre. Alla menniskor, kära du, äro kollriga. Sjelfwa Falkenholm, om hvilken jag hört det rent gudomliga draget, att han helst spelar fiol i skjortan, har säkert han ock någon fix idé, hvaröfver hans genius ibland behöfver gråta».

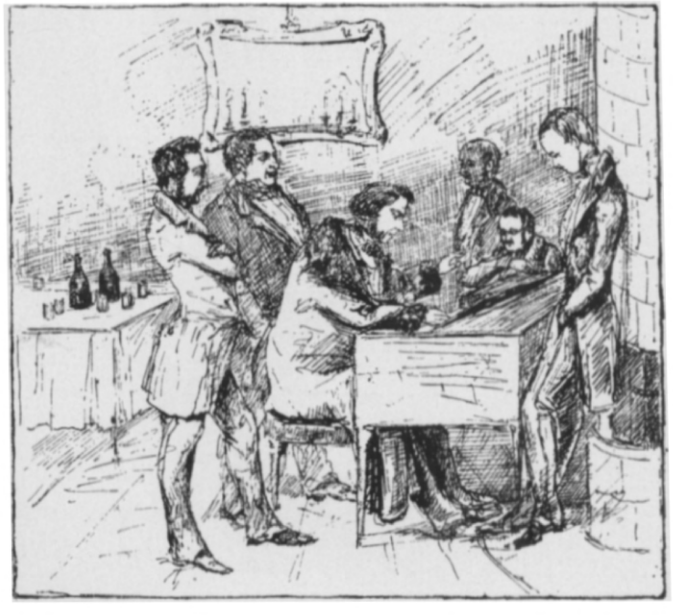
Ett ställe något längre fram i brevet är av intresse, därför att det ådagalägger, att Wennerberg vid unga år uppmärksammade den protestantiska kyrkosången: »Ett ord! — Wet du, hvad du *skall* och *bör* göra, om du kommer till Upsala, och som är det förnämsta du *kan* göra? — Nej! Nå så hör då! Du skall reformera den lutherska kyrkosången! — Sedan förståndet totalt inkräktat predikstolen och med stormsteg tycks wilja attackera altaret och en trångskallig exegetik från den förra och en officiell tros- och synds-bekännelse från den sednare wilja wara Gudstjenst, så protesterar du från din orgel med vox humana i spetsen mot ofoget, och din skall segern bli och Swerges äran.»

I ett senare brev till Josephson, daterat Lidköping den 21. april 1849[1], talar Wennerberg rätt mycket om Gluntarne. Han säger sig under sin hemvaro ha skrivit åtta nya gluntar och, ehuru han förut alls icke var angelägen om samlingens publicerande, är han nu inte längre obenägen att ge ut den häftesvis. Så kommer han in på Jenny Lind, som han ger några spydiga gliringar. »Hvad säger Günther om Jenny Lind? Jag har alltid ansett henne för ej blott ett musikaliskt snille, utan äfven för ett bland de utmärktaste diplomatiska hufvuden, som Europa eger. Detta sista har jag dock ibland betwiflat; men nu tror jag det igen, ifall det är sannt, att hon blifvit methodist och blott sjunger andlig musik. 'Wår tid', hvarom så mycket skräflas, är wäl egentligen en förb. dum tid, då wi willigt erkänna, att de enfaldigheter, wåra snillen behaga göra, äro bewis på det finaste förstånd och den djupaste werldskännedom. — Det gör hon mycket rätt uti, att hon gifter sig. Det borde hon till o. med gjort förr. Det är äfven aldeles detsamma med hvem; blott han bestämdt tillhör det otäcka könet. Men saken är, att han *måste*, efter högst [?] år döden dö; annars blir det skit med wår Jenny, som med mycket annat rart. — — —»

[1] I H. Josephsons ägo; citerat i S. Taube, a. a. I, sid. 242.

Trion O. Beronius, G. Wennerberg och D. Hwasser.

Teckning av J. Arsenius.



Wennerberg föredrager gluntar inför andäktiga beundrare.

Teckning av J. Arsenius.

Från höstterminen 1849 bosatte sig Wennerberg i egenskap av lektor i Skara. Studentåren i universitetsstaden voro oåterkalleligen förbi, och han var återbördad till den lilla stad, där han tillbragt sina skolpojksår och i vars begränsade miljö han nu för flera år framåt skulle verka och arbeta. Detta var, det måste medgivas, icke till gagn för Wennerberg såsom musiker. Han borde nu beretts tillfälle att genomgå en ordentlig och grundlig musikteoretisk lärokurs för någon skicklig pedagog i utlandet liksom ock att höra och lära känna olika slags musik i en omfattning, som endast de större musikmetropolerna, t. ex. vid denna tid speciellt Leipzig, kunde erbjuda. I det senare avseendet skulle visserligen den långa resa han några år senare företog giva honom ett gott utbyte, men det är beklagligt, att Wennerberg aldrig — såsom Josephson, Rubenson, Norman eller Söderman — kunde bedriva kompositionstekniska studier utomlands. Det kunnande han på egen hand och med stöd av tillfälliga råd och anvisningar från vänner redan förvärvat sig var dock tillräckligt, för att han effektivt och utan större svårigheter skulle kunnat vidga och utveckla det på jämförelsevis kort tid hos någon lämplig teoretisk lärare.

III

WENNERBERG I SKARA

Till en början var det inte så lätt för Wennerberg att foga sig i de mindre fria förhållandena på den nya platsen. Han saknade naturligtvis sina många goda vänner i Uppsala och skrev ofta till dem. Men i ensamheten på sin lilla dubblett, som han hyrde hos mamsell Betty Ekström och hennes syster (Adrian Thengbergs moder), hängav han sig gärna åt tonkonsten, och här tillkom nu under närmaste tiden vid minnet av de gångna dagarna i Uppsala och deras tjusning ytterligare en del gluntsånger.

Kände Wennerberg det rätt tomt omkring sig i den nya omgivningen, så började i stället hans namn att i vidare kretsar bliva desto mera omtalat och uppmärksammat. De färdigkomponerade gluntarne, av vilka en del på hösten 1849 första gången framfördes

i Uppsala inför ett större auditorium, blevo spridda under hand litet varstans och mottogos med hänförelse. Wennerberg hade beslutat att giva efter för de enträgna uppmaningarna från olika håll att publicera dem och korresponderar i denna angelägenhet ingående med musikförläggaren Abraham Hirsch i Stockholm. Första häftena av Gluntarne utkommo på hösten 1849. Under följande år, då några återstående gluntsånger tillkommo, fullbordades publiceringen av verket, som med ens gjorde dess skapare till »Sveriges populäraste man», och varöver Harald Wieselgren yttrade[1], att det tog Sverige med storm och kom som en balsam över trötta sinnen och som en frigörelse från den missräkningarnas mara, som 40-talets hetsiga och fruktlösa politiska strider framkallat. Rud. Hjärne berättar[2], att man vid denna tid ej kunde komma någonstädes, »der sångare och behörigt instrument funnos, utan att stycken ur Gluntarne klingade. Så i Upsala, så snart i Stockholm, så säkerligen öfver hela vårt land». I samma mån gluntsångerna raskt trängde igenom, blev Wennerbergs person ett samtalsämne för dagen, och det anmärkningsvärda är, att framgången ingalunda inskränkte sig till tiden närmast efter Gluntarnes publicering; den genklang dessa på kornet tagna, humoristiska och romantiska uppsalabilder väckte, var ej blott sällsynt omedelbar utan också utomordentligt varaktig: alltjämt då Wennerberg såsom musiker och poet föres på tal, är han för den stora allmänheten i första rummet Gluntarnes skapare. Detta opus är hans klassiskt vordna chef-d'œuvre.

Men i det jubel, varmed Gluntarne mottogos, blandade sig även åtskilliga kritiska röster, och dessa kommo huvudsakligen just från kritikernas läger. Den mest omtalade litterära kritiken torde väl vara Bergstedts mycket nyktra och skarpa recension i Tidskrift för literatur 1851. Omdömena från musiksakkunniga voro delvis erkännande, delvis rätt snäva — det sistnämnda särskilt med hänsyn till vissa amatörmässiga ofullkomligheter i den musikaliska strukturen. Vi skola längre fram återkomma till musikkritikernas utlåtanden och nöja oss här med att anföra ett par stickprov. I

[1] Bilder och Minnen, Sthlm 1889, sid. 171.

[2] Från det förflutna och det närvarande I, Teckningar från Upsala Akademi, 1879, sid. 196.

Bore[1] ger märket -t- (= Oscar Byström) en ganska benig kritik och sammanfattar sina åsikter på följande sätt:

»Alla dessa fel utvisa blott, att Herr *W.* är obekant med *rena satsen* och i allmänhet med *harmoniläran*: allt saker, som med lätthet af Hr *W.* torde förvärfvas. Han sjelf, både studerad och bildad i andra fall, bör bättre än vi kunna inse, att *licentia poetica* ej kan öfversättas med *sjelfsvåld*. Dessutom skall Hr *W.* i en framtid önska se sig som en *man* inom tonkonstens område, dertill han visar obestridliga anlag, och då vilja afkasta den då icke längre passande, ogenerade studentrocken, hvilket dock ej låter sig göra utan någon bättre i utbyte. Med ett ord, de anlag, som en gifmild natur med fulla händer slösat på honom, böra ej bortkastas för det osäkra bifallet af publiken — — —. Så mycket angelägnare är derföre, att produkter, hvilka vunnit allmänhetens sympati till så grad som 'Gluntarne', framträda under så vårdad och skön form som möjligt och äfven oväldigt men med sträng uppmärksamhet behandlas af kritiken.»

Märket -u- (= Bauck) karakteriserar i Aftonbladet[1] Gluntarne såsom genialiska men framhåller, att musiken, »särskildt betraktad», har vissa svagare delar, »och — utan pedanteri sagdt — kunde harmonierna stundom vara något mera korrekta, utan att skada idéernas egenhet; men flera partier . . . äro verkligen stort tänkta — — —». Ampla lovord läser man naturligtvis i uppsalapressen.

Samma år Gluntarne förelågo färdiga i musikhandeln, syntes Gunnar Wennerbergs namn också på ett par andra nyutkomna musikhäften, nämligen de två första häftena av hans solosånger. Dessa bidrogo, om än icke i samma grad som Gluntarne, till att göra Wennerbergs namn aktuellt inom vårt musikliv. Här skall heller inte glömmas den rad manskörer av Wennerberg, som 1849—1850 publicerades i samlingen »Odinslund och Lundagård». — Därtill må i sammanhanget nämnas, att under vartdera av de närmast följande fyra åren utkom ett eller ett par opus av Wennerberg: 1851 publicerades De Tre, 1852 Nio trestämmiga serenader, 1853 3. häftet solosånger och sju duetter samt 1854 4. häftet solosånger — samtliga arbeten på Hirschs förlag.

Naturligtvis kunde ej undvikas, att Wennerberg trots sin avskilda existens nere i Skara blev personligen delaktig i en mängd

[1] 24. dec. 1850.

festligheter till hans ära. Särskilt omtalad är den resa, som han under skolferierna företog på nyåret 1850 till Örebro, Stockholm och Uppsala.[1] Då avkopplades han för tillfället helt från alla pedagogiska angelägenheter, firades av gamla vänner, som han återsåg, och av nya sådana, som han förvärvade i mängd. Det var ett festande i all oändlighet, och Wennerberg var outtröttlig i sin förmåga att deltaga däri. Sång var det ideligen, och vid en subskriberad middag för Wennerberg på Börsen sjöngos alla dittills utkomna 24 gluntar, »somliga flere gånger, då de förnämsta sångarne, Julius Günther och Olle Strandberg, nödvändigt ville täfla om hvem, som sjöng dem *bäst*».[2] Det förefaller, som om uppmärksamheten mot Wennerberg under stundens glada stämning antog väl krusande, för att ej säga fjäskande former, och om inte berömmet steg Wennerberg för starkt åt huvudet, så berodde det på det allvar och den intelligens, som hos honom alltid funnos bakom den mest ystra uppsluppenhet i kamratkretsen. — Yttre utmärkelser av annan art kommo Wennerberg snart nog till del: han kallades 1850 till ledamot av Musikaliska Akademien, och av Svenska Akademien erhöll han i december samma år Carl Johans-priset.

Låt oss emellertid nu söka få en föreställning om, hur Wennerberg i musikaliskt hänseende fann sig till rätta i Skara. Över den lilla staden med sin domkyrka och sin traditionsrika skola låg onekligen en viss patina av gammal, fin kultur, som höjde den över grannstäderna.[3] Men att därav sluta sig till förekomsten av något rikare musikliv vid den tid Wennerberg installerades i lektorstjänsten vore förhastat. Tillfällen att höra och göra musik funnos, men voro ganska sparsamma i jämförelse med dem i Uppsala, och det fanns inte många personer i staden, som ens ägde ett klaver. Det var naturligtvis ett första livsvillkor för Wennerberg att, när han ville, ha tillgång till ett instrument, och han styrde också snarast möjligt om, att hans värdinnors gamla dåliga klaver flyttades upp till honom. Frans Huss, vilken som pojke bodde i Skara, berättar därom i Svensk Musiktidning:[4]

»Till möblerna i matsalen på nedre botten hörde ett gammalt

[1] Se J. ARSENIUS, a. a., sid. 169 ff. och S. TAUBE, a. a. I, sid. 247 ff.

[2] S. TAUBE, a. a. I, sid. 250.

[3] S. TAUBE, a. a. I, sid. 177.

[4] N:r 14, årg. 1901.

klavér, som jag fick öfva mig på till mina lektioner för stadens gamle organist och skolans musiklärare, den originelle gubben Zanders. — — — Gubben Z. hade själf ett klavér, så tränadt,att han lofvade 12 skilling åt den, som med knytnäfven kunde slå af en sträng på detsamma. — — — Nå, det nämnda klavéret nere i matsalen, det behöfde nu 'Gunnar', och så flyttades det upp på hans rum. Emellertid fick jag tillåtelse att begagna det till öfverspelning efter middagen, då lektorerna stannade kvar i salen och drucko kaffe ... Wennerbergs vänlighet mot mig kanske kan tillskrifvas den omständigheten, att vi voro födda i samma stad, och att hans föräldrar voro nära bekanta med mina föräldrar samt därvarande släktingar. Allt nog, jag fick taga nyckeln till hans rum och sätta mig och spela där. Det hände ibland, att han kom upp, innan jag aflägsnat mig, och att han då satte fram noter med sånger, som jag fick ackompagnera. Det gamla klavéret blef dock till slut mindre brukbart för mina öfningar, emedan under händerna på skaparen af 'Jätten' den ena tangenten efter den andra lade sig till hvila och tystnad med brustna lifssträngar.» Då Huss besökte Wennerbergs rum, kunde han ej motstå frestelsen att ta reda på vilka böcker och noter denne hade. »Jag fann då på byrå och bord högar af musikklassiker, speciellt verk af gamla kyrkokomponister».

Wennerberg hade givetvis åtskilligt att göra i egenskap av lärare för en mängd mer eller mindre svårhanterliga pojkar. Men då han fick tillfälle, sysslade han ivrigt med musik. En verklig vederkvickelse var honom studiet av en del gamla mästares partitur, och det är i själva verket mycket frapperande, i vilken grad han på denna väg måste hava tillägnat sig kunskap i såväl behandlingen av den stränga satsen som instrumentation. Wennerbergs verksamhet såsom skapande musiker präglas under den första tiden i Skara av de återstående gluntsångernas tillkomst. I förbigående må nämnas, att Gluntarne ännu under vintern 1849—1850 inte måtte varit vidare kända i Skara, ty i ett brev[1] skriver fru Thengberg till sin son, att den nye musikdirektör, som efterträtt Zanders, August Mankell, är förtjust i duetterna och förundrar sig över att ingen hört dem i Skara. Detta tyder på, att Wennerberg inte omedelbart måtte ha skaffat sig något större umgänge i stadens

[1] Den 25. febr. 1850 (i Uppsala univ.-bibl.); se S. TAUBE, a. a. I, sid. 256.

sällskapsliv[1], men småningom började det dugga med bjudningar, den långe lektorn fängslade genom sin intressanta personlighet och med sin underhållande sång, och det dröjde ej länge, förr än han även i Skara blev en central och populär figur.

I Wennerbergs fantasi mognade, då tankarna på Gluntarne icke längre voro dominerande, planer på att komponera en cykel med titeln »Nordens myter». Dessa i halvt dramatisk form tecknade bilder medtog Wennerberg sedermera i sina Samlade skrifter under rubriken Trollrunor. I ett brev till »Knösarne» av den 4. maj 1850[2] framgår, att Wennerberg då hunnit ett gott stycke med arbetet: »Jag har redan släpat ihop lite materialier, både poetiska och musiska, och vet, hur jag vill ha det Hela; men hela detailarbetet, det egentligen mödosamma och tidsutdragande, är qvar . . . Det blir ett försök att ge, inom en poetico-musikalisk ram, den ena taflan efter den andra, hämtade ifrån fornnordisk ande och fornnordisk natur, och således (om det lyckas) nödwändigt sannt fosterländska, äfven i wårt bedröfligt upplysta och färglösa tidehwarf. Ty jag tror hemligt, att hvarje Nordbo (som ej är alltför prosaisk) i djupet af sin själ plägar lite umgängelse med Neckar, elfvor, troll och jättar o. d. Sju sådana här kompositioner har jag allaredan börjat hugga ur blocket.» I själva verket hade Wennerberg börjat därmed redan på 40-talet i Uppsala, ty då tillkom duetten Hafsjungfrun, som ingår i ifrågavarande serie. En blandad kör, Vågornas sång, som hör samman med Hafsjungfrun, är också bevarad, men, med undantag av solosången Strömkarlen, som återgår till »Myterna», finnes nästan ingenting kvar av den musik Wennerberg skisserade till de övriga dikterna. Det hela förblev ett projekt, som aldrig realiserades. Det är för övrigt ovanligt, att Wennerberg i brev talar så utförligt om tilltänkta tonverk. Men — som han säger — han ångrar sig också: »Jag brukar verkligen ej tala om på förhand, hvad jag ämnar. Jag har inga planer, det vet ni. Jag begriper ej, hur detta tillgått. — — — Skall jag skrifva en

[1] Med musikaliska privatbjudningar var det att döma av Wennerbergs brev till Th. Knös den 19. mars 1851 (S. TAUBE, a. a. I, sid. 296 ff.; i S. Taubes ägo) åtminstone vid det laget rätt tunnsått: »I qväll skall jag bort på en ovanlig bjudning i Skara. Den skall bli 'musikalisk'. Till all lycka äro sådana *här* förenade med tämligt besvär och således mycket rara».

[2] Se S. TAUBE, a. a. I, sid. 271 ff. (i S. Taubes ägo).

opera? . . . Ack, inled oss icke i frestelse, utan . . .» Denna passus ger sålunda vid handen, att även en musikalisk insats på det sceniska området, om än mera momentant och avlägset, föresvävade Wennerberg vid denna tid. Då han i De Tre och Gluntarne skapat dramatiskt anlagda genrebilder och i Nordens myter planerat kvasidramatiska romantiska forntidsbilder, funderar han på att taga steget ut — måhända till någon nationell opera i fornnordisk anda, en form, som vid den tiden av så många andra komponister eftersträvades som ett konstnärligt ideal.

Bland andra kompositioner, som han hade uppslag till och delvis utförde, kunna framhållas några duetter, vilka omtalas i senare brev till Thekla Knös. Den 15. febr. 1851 skriver han[1], att han skall gå upp i ett Collegium Scholasticum och göra läsordning för terminen, men att det knäpper i hans gamla klaver, som längtar efter honom, och till vilket han hellre ville gå. Den 5. mars s. å. bekänner Wennerberg[2], att han komponerar rätt flitigt, bl. a. omnämnas ett par duetter och omtalas, att han ibland arbetar på kompositionen av ett Stabat Mater, vilket f. ö. redan påbörjats under uppsalatiden. Av brevet framgår, att han måtte någon gång funderat på ett verk med titeln »Saul» — månne något oratorium? — men att han slagit det ur hågen.[3]

Att Gunnar Wennerberg omsider skulle med det aldrig svikande musikintresse, han ägde, i väsentlig mån bidraga till ett höjande av det musikaliska livet i Skara, var att vänta. Han fick i dessa sina intentioner ett mycket energiskt stöd i den nye musikdirektören Mankell. Dennes företrädare, den duglige och samvetsgranne och för sin tid skicklige musikläraren S. M. Zanders, vilken verkat som domkyrkoorganist sedan 1813 och som musiklärare vid läroverket sedan 1821, hade dock under många år dessförinnan uträttat ett mycket aktningsvärt arbete inom musikundervisningen. Han tillerkännes en »framgång och ett nit, som derstädes åstadkom förut okända resultater»[4], vilket var så mycket mer anmärkningsvärt, då musikundervisningen förut i Skara legat »i ett förskräckligt lägervall». En hel del musik brukade under Zanders'

[1] Se S. TAUBE, a. a. I, sid. 288 ff. (i S. Taubes ägo).
[2] a. a. I, sid. 295 ff. (i S. Taubes ägo).
[3] Se sid. 112.
[4] L. A. ZANDERS, Minne af S. M. Zanders, Norrköping 1864.

ledning utföras vid läroverkets årsexamina — dessa voro »ett slags promotioner i förminskad skala med sina konserter» — och han själv var ej blott en utmärkt orgelspelare, vid gudstjänsterna gripande åhörarna genom enkelheten och det religiösa allvaret i sitt föredrag, utan spelade också väl andra instrument, särskilt fagott och violoncell. Dåvarande kantorn vid domkyrkan, Snöboll, var utrustad med en kolossal barytonstämma, med vars stentorsklang han »ryckte med sig såväl kännare som menige man».[1] Det fanns sångkörer och kvartetter bland ungdomen, »som stodo långt öfver hvad som då för tiden vanligen erbjöds på andra ställen, samt dessutom en orkester, ganska väl försedd med de behöfliga olika instrumenterna, kanske något förstärkt af den i staden då *en corps* förlagda Westgöta regementsmusik under *Gerlachs* anförande.»[1] Skara var även en samlingsplats i mindre skala för åtskilliga resande, konserterande virtuoser.

Den åldrade Zanders avgick från läroverket 1849 — som organist och sånglärare vid seminarium kvarstod han till sin död 1863 — och nya fläktar kommo med hans efterträdare Mankell — i förbigående sagt broder till Abraham och Gustaf Mankell. Mellan honom och den likaledes nyutnämnde Gunnar Wennerberg inleddes ett samarbete, som avsatte mycket goda frukter. De voro varandra ömsesidigt behjälpliga vid föranstaltande av konserter med såväl kör som orkester, och en blick i årgångarna av Skara Tidning från denna tid ger intrycket av en betydligt stegrad musikalisk verksamhet vid början av 50-talet. För Wennerbergs del skedde emellertid under en längre tid — vintern 1851—52 — ett avbrott i skaravistelsen. Han for då nämligen utomlands, och det var först efter återkomsten från denna resa han kunde verka såsom ett mera varaktigt stöd för stadens musikodling. Bland konserter, vilka gåvos under hans första läsår i Skara, skall blott erinras om en sådan den 11. juni 1850 å gymnasiets solennitetssal, ty vid denna framfördes två manskörer av Wennerberg: Fansång och Trummarsch.

Wennerberg med sitt mångsidiga verksamhetsbegär, sitt konstälskande sinne och sitt starka inre kulturbehov kunde naturligtvis icke finna perspektivet tilltalande att som lektor klavbindas i Skara i sina bästa år. Han hade ännu inte varit utanför

[1] a. a., sid. 13.

Sveriges gränser, och en utländsk studieresa måste för honom ha framstått såsom en lockande möjlighet att förvärva nya intryck och på ett effektivt sätt vidga sin erfarenhet. Han ansökte ett stipendium och erhöll också snart 600 Riksdaler ur den Ahlöfska fonden för att — man kan ej underlåta att dra på munnen inför ändamålets formulering — »inhämta kunskap om den estetiska bildningens närvarande tillstånd i Europa»(!).[1] Denna resa skulle skänka honom en rik skörd med musikaliska upplevelser, och vi skola därför göra ett jämförelsevis ingående uppehåll vid hans musikaliska strövtåg i Tyskland, Österrike och Italien. Innan Wennerberg på hösten 1851 for ut efter erhållen tjänstledighet från läroverket, inträffade en händelse, som för intimare vänner och bekanta näppeligen kom som någon överraskning. Med den unga flicka, Hedvig (Hedda) Cronstedt, som han under uppsalatiden uppvaktat med serenader och allt djupare fäst sig vid, ingick han förlovning, och hon skulle sedan bliva hans trogna ledsagerska genom ett långt och arbetsfyllt livs olika skiften.

IV

STUDIERESA UTOMLANDS 1851—52

I sällskap med sin broder Brynolf, som skulle studera måleri, begav sig Wennerberg den 1. oktober från Lidköping. Över Västervik bar det iväg till Malmö, varifrån gjordes en avstickare till Lund. I Köpenhamn blev Wennerberg förtjust i operabaletten, som han fann vara bättre än den i Stockholm.[2] Via Stettin anlände han därefter till Berlin.

Vi skola nu kasta en blick på Wennerbergs dagboksanteckningar, vilka mycket utförligt uppehålla sig vid estetiska intryck och upplevelser på de olika platser han besökte och vittna om resenärens livliga intresse för såväl de bildande konsterna, vilkas studium utgjorde resans huvudändamål, som, i hög grad, tonkonsten. Dagboksanteckningarna befinna sig i familjen Wennerbergs ägo och äro i original ej tillgängliga för forskaren. De äro emellertid

[1] S. TAUBE, a. a. I, sid. 302.

[2] S. TAUBE, a. a. II, sid. 10.

delvis återgivna i S. Taubes Wennerberg-bok, och en del av anteckningarna publicerade Wennerberg själv, i den mån de röra sig om musik, på sin tid i Ny Tidning för Musik (n:r 14, 1853—n:r 1, 1854); det är framför allt denna serie, bärande rubriken »Några ord om musiken i Tyskland och Italien», som i detta sammanhang utgör ett ytterst värdefullt dokument.[1] Det förefaller, som om Wennerberg till tryckningen hade gjort en hel del retuscher och omformuleringar, då motsvarande partier i de av S. Taube gjorda utdragen ur originalhandskriften ofta äro rätt avvikande. I det följande anlitar framställningen, då icke annorlunda anges, de beträffande musik mera utförliga utdragen i Ny Tidning för Musik.[2]

Om man tror, att Wennerberg, direkt kommen från ett svenskt småstadslivs inte alltför högt kultiverade musikförhållanden, skulle känna sig starkt imponerad av de första intryck han erhöll av tyskt musikliv, misstar man sig helt. Det är tvärtom så, att Wennerberg från början med ett mycket kritiskt öra lyssnar till de utländska prestationerna. Ja, man frågar sig, om inte flera av hans omdömen äro väl stränga och snäva. I alla händelser är det tydligt, att Wennerberg har sina bestämda åsikter och tankar, och att han ställer sina musikaliska fordringar ganska högt.

I Berlin, dit Wennerberg anlände i mitten av oktober, hörde han Rossinis Barberaren men fann, att orkestern spelade utan noggrannhet och intresse, och att sångpersonalen föredrog sina partier blott ex officio. Ett par dagar senare uttrycker han sin stora missbelåtenhet med Bellinis Montechi e Capuleti, som befinnes andefattig med recitation utan deklamatorisk omväxling, arior utan melodi, bravurstycken utan effekt och »understundom ett samfällt hojtande, som jag har svårt för att benämna körer». Om solisterna har resenären här vänligare omdömen. Vid en föreställning av Spontinis Olympia saknade Wennerberg »det der Sergels 'tusan djefla', så nödvändigt för ett konstverk». Den 28. oktober hörde Wennerberg Kärleksdrycken men tyckte, att Nemorinos parti av Mantius återgavs högst olyckligt, likaså Dulcamaras av en herr Bost, och fru Tuezek fann han snäll och behaglig i sin sång men odramatisk. Än mera låter Wennerberg sin vredes

[1] Serien sedermera omtryckt i Svensk Musiktidning, årg. 1901.

[2] I övrigt hänvisas den intresserade läsaren till S. Taube's utdrag, a. a. II, sid. 3—166.

åskor ljunga över ett framförande av Mozarts Figaro. »När jag såg det för aftonen glest besatta huset, förargades jag på publiken. Efter operans slut fann jag mig sjelf höra till nämnda publik och kände, att min vrede sökte ett annat föremål. Ett slarf och en likgiltighet, lika oförklarliga som påkostande, . . . gjorde sig, med undantag af första akten, gällande under hela fortgången af operan. Orkestern . . . brådskade ständigt och spelade utan precision. — — Åtskilliga af sångpersonalen kunde icke eller bortglömde under den allmänna dåsigheten sina partier. Hela denna lifliga, sprittande och varma tondikt blef, genom en olycklig enighet hos de utförande, en orörlig och kall klump, ett lik, hos hvilket man här och der med sorg tyckte sig finna och igenkänna drag, oförgätliga och ännu sköna.» För att i någon mån mildra denna obarmhärtiga kritik tillägger Wennerberg i en fotnot, att sådana tillställningar för de besökandes bekvämlighet och välbefinnande, som voro iakttagna vid operan i Berlin, såg han ingenstädes varken förr eller senare.

Angående bekantskaper med mera kända musiker i Berlin veta vi blott, att Wennerberg besökte K. Fr. Rungenhagen, direktör för Sing-Akademie. Han beskrives av den svenske resenären som en gammal mager gubbe med uttråkat utseende, vars fråga »Was wünschen Sie?» i den besökandes öron nästan klingade som »Was wünschen Sie denn eigentlich?» Av den knarrige professorn erhöll Wennerberg inträdeskort till Akademiens repetitioner och ett kort till den konsert, som på aftonen skulle ges av ledamöterna, men överlämnandet beledsagades alls inte av någon förbindlig min.

Efter Berlin kom turen till Dresden. Här undfick Wennerberg delvis betydligt mer givande intryck än i Berlin. Wennerbergs musikintresse delas mellan opera och i synnerhet kyrkomusik. Om ett framförande av Regementets dotter fäller han beträffande sångarna omdömet, att de varken i spel eller sång mäta sig med Jenny Lind, Bock, Kinmanson och Strandberg, men däremot blir han helt entusiastisk över orkestern. Wennerberg tyckte sig aldrig förut ha förnummit ett i detalj så karakteristiskt föredrag, så mycket musikaliskt vett i gemen och »så enigt frambragta nyanceringar af styrka». Ett sådant fortissimo, som han här fick höra, var något nytt, ehuru Berlin-orkesterns

forte var objektivt starkare. »Men ett musikaliskt forte eller fortissimo beror naturligtvis ej på dess massa och kraft i sig utan på dess förhållande till och afstånd från pianissimo. Och Dresdnerkapellets pianissimo var äfven för mig lika nytt som dess fortissimo».[1]

Det är uppenbart, att Wennerberg först riktigt kommer i sitt esse, då han lyssnar till andliga verk. Då märker man, hur intensivt han njuter och följer med, och han uppehåller sig också mycket utförligt vid en körkonsert, som han bevistade i Dresden, och som till stor del upptog kyrkliga kompositioner. — Om en koral av Johann Walther heter det, att den var av den gamla, fromma, i vackraste mening enfaldiga musikarten; formen »var ej mycket friare än hos Ockenheim och mindre omväxlande, än den merendels är hos Josquin». — Wennerberg är, som man ser, rätt förtrogen med den gamla, nederländska musiken —; innerligheten och oskulden i de enahanda harmonierna kändes uppfriskande för det vid överlastade ackord vanda örat. Ett »Vater unser» av Schütz saknade den waltherska koralens okonstlade behag och den mästerliga arkitektoniken i Lottis Kyrie. Av sistnämnda verk njöt Wennerberg i särskilt hög grad; han yttrar därom: »Det var för örat så skönt, att jag är öfvertygad, att äfven de, som blott på konserter à la Musard söka näring för sitt musiksinne, skulle haft svårt för att ej uppmärksamt höra på. Men — hvem bryr sig om Lotti? när se vi hans namn på våra programmer?»

Vid samma konsert hörde Wennerberg vidare ett Magnificat av Porpora och sångnummer ur operor av Hasse, Naumann och Paer. De båda sistnämnda tilltalade honom föga, men i fullkomlig extas råkar Wennerberg däremot över utförandet av Webers Euryanthe-uvertyr: »Bravo åt Reissiger, som anförde så! — Visst drog sig ett ljuft leende öfver hans förklarade anlete, när de sista väldiga accorderna af ouverturen klingade.» — På det digra programmet förekom till slut bl. a. matroskören ur Wagners Holländaren. Man torde kunna utgå ifrån, att det nu var första gången Wennerberg fick stifta bekantskap med någon musik av den store,

[1] Denna passus i de i Ny Tidning för Musik publicerade dagboksanteckningarna motsäges eget nog delvis av dagbokscitatet den 5. nov. i Taubes arbete (II, 26): här heter det, att orkestern, »som af ryktet är så uppburen och utbasunerad, gjorde inga underverk».

nyromantiske mästaren. Det skall redan här förutskickas, att den svenske tonsättaren alltid kom att stå främmande inför Wagners konst, ehuru han längre fram skulle bli i tillfälle att taga närmare del av denna, då den småningom trängde igenom i Sverige. Mycket betecknande är uttrycket för Wennerbergs omedelbara reaktion vid det första intrycket, fastän det var fråga om ett så tidigt verk som det nyssnämnda: »Solo't sjöngs af Tichatschek. Det hela klingade oklart och barockt. Förunderligt att Tichatscheks tenor anses vacker!» Därtill läser man i de av S. Taube[1] gjorda utdragen: »N:r 11) En matrossång af Wagner, om hvilken passande gäller det gamla Kellgrenska: 'man äger ej snille, för det man är galen'.»

Leipzig med dess berömda konservatorium och dess »Gewandhauskonserter» var den kanske mest framstående musikstaden i Europa vid denna tid, hemorten och utgångspunkten för den mendelssohnska och schumannska romantiken. Wennerbergs musikaliska upplevelser utgjordes här av både operabesök och åhörande av symfoni- och kammarkonserter. Efter en föreställning av Fidelio är återigen Wennerbergs kritiska sinne i uppror: »Så kände jag Fidelio *väl* och väntade mig en stor fröjd — ej den största, ty jag har aldrig kunnat inse, att musiken i denna opera är sannt dramatisk — men den krympte ihop till en ganska liten, för att ej säga något uttrycksfullare. En ond ande, under Leonores gestalt, förföljde hela qvällen Beethoven. De herrligaste punkterna söndersargades obarmhertigt. Fru Küchenmeister — sic! — gallskrek med en oförliknelig uthållighet. — — — En dylik sångerska hade aldrig, åtminstone ej ostraffadt, fått uppträda i Stockholm.»

Det är mycket intressant att läsa, vad Wennerberg skriver dels med anledning av Gewandhauskonserten den 13. nov., dels efter ett kammarmusikprogram följande dag. I samband med den förra kommer Wennerberg in på den »moderna» musiken, och det är betecknande, att den »moderna» musik han på sitt sätt tar i försvar icke är den nytyska utan den melodiösa italienska, som var företrädd med en aria ur Bellinis Sömngångerskan. Wennerberg påtalar leipzigpublikens ogillande i allmänhet av annan musik än den s. k. klassiska, men när vid konserten turen kom till de moderna komponisterna, konstaterar Wennerberg, att de ingalunda

[1] a. a. II, sid. 29.

mottogos onådigt. »Konsertpubliken är sig lik öfverallt: talar förståndigt, handlar känsligt. Icke så de i tonkonsten skriftlärde, af hvilka öfverallt finnas representanter eller åtminstone 'skuggor'. När de få tag uti en modern kompositör, helst om han är italienare, rota de sig med högvigtiga miner tillsammans omkring den lättsinnige uppkomlingen, liksom fordom phariséerna kring skökan. Han är då att beklaga. Ty den kristliga inskriften på tempelgolfvet i deras själar: 'Den af eder, som är utan musikalisk synd, skrifve första recensionen', se de ej; och såge de den, så förklarade de den genast för hebreiska. — — Jag tager ingalunda den moderna musikens parti *mot den klassiska;* utan *mot dem*, som tro sig göra något godt med argumentationer af följande slag: detta stycke är af Mozart, alltså herrligt; detta är af Donizetti, alltså eländigt o. s. v.»

Den musikaliska utvecklingen i Leipzig vid denna tid präglades till väsentlig del av den motsättning, som förefanns mellan anhängare av Mendelssohn å ena sidan och dem av Schumann å andra sidan. Wennerberg råkade mitt in i de heta debatterna, och de timmar han under sin leipzigvistelse tillbragte inom kretsen av stridbara unga tonkonstnärer voro honom de angenämaste. Vi veta icke, vilka musiker han träffade; sannolikt var det emellertid Ludvig Norman, som införde Wennerberg i dessa kretsar. Norman hade då slutat konservatoriet i Leipzig och arbetade på egen hand, och i förbigående sagt nämner Wennerberg, att det var angenämt höra Norman omtalas av alla de unga tonkonstnärer han träffade såsom den utmärktaste och förhoppningsfullaste, som på länge utgått från konservatoriet.

För att återgå till striden mellan mendelssohnianer och schumannianer, så gör Wennerberg några rätt intresseväckande anmärkningar i samband med en kammarmusikkonsert i konservatoriet den 14., vid vilken han hörde en kvartett av Mendelssohn och kvintett av Schumann. Disputationerna mellan de båda tonsättarnas resp. anhängare voro, framhålles i dagboken, alltid varma och ofta underhållande. Det fanns visserligen ett moderat parti, som ville göra rättvisa åt båda riktningarna. Men här som annorstädes, där en juste milieu vill förena kämpande ytterligheter, blev detta en dimfigur, »ett olyckligt 'tertium inter duo contradictoria', som ingen vill höra på». Wennerberg medger, att han också med

förkärlek lyssnade till det passionerade tonspråket hos de stridande, ehuru han gillade neutralitetens åsikter. Och så tillägger han — vilket är belysande för hans musikaliska inställning och innehåller en kritik, vars principer våra dagars utveckling gjort påfallande aktuella: »Den Schumannska rigtningen är eller blir emedlertid ganska farlig, ty i sin innersta kärna är den egentligen det subjectivt-skönas sättande jemte eller öfver det objectivt-sköna, ett konstnärens sjelfbehagliga framställande af sina känslor och affecter såsom sina, ej såsom menskligheten i gemen. Den är en variation på det Almquistska themat 'Så jag målar, ty så älskar jag att måla'. Det är klart, att med denna grundsats låter sig lätt förenas originalitet, djup känsla och glödande fantasi! Men svårligen jemnmått, lugn och klarhet. Det är ej om Schumann sjelf jag talar. Hur snillet, *trots* afvägar, hinner sitt mål är nogsamt kändt. Men, tänk hvilka alster hans 'imitatorum pecus' (i fall rigtningen kommer att slå an, hvarpå jag ej tviflar) en gång skall frambringa! Må ingen påstå att en efterapning af Mendelssohn skulle kunna bli lika vidrig; lika litet som en härmning af Franzéns stil kan bli så förvänd och osmaklig som en af Stagnelii.» Dessa Wennerbergs ord ha visat sig innebära ett visst mått profetisk sanning.

Från Leipzig styrde Wennerberg färden till Nürnberg och därifrån till München. Här hörde han Mozarts Cosi fan tutte. Han är förtjust inte bara i operan utan märkligt nog även i själva framförandet. Wennerberg tilltalas mycket av orkesterns placering (under Lachner), och han ritar t. o. m. av och beskriver ingående orkesterplanen. En annan kväll bevistade Wennerberg en föreställning av Sophokles' Antigone med Mendelssohns musik. Men drama och musik sammansmälte enligt Wennerbergs åsikt icke, det förra var antikt, den senare modern. Men antik musik vore otänkbar, uttrycket anser han innebära en motsägelse, såvida musik till sin innersta kärna är romantisk konst. Dessutom påpekas diskrepansen mellan meter och rytm i Mendelssohns körer. — Den 7. december yttras om Meyerbeers Profeten: »Meyerbeer har dragit försorg om att ej kompositören till en opera längre behöfver vara subordinerande. Musiken är ej längre hufvudsak. Den är allenast med i ett bolag för vinnandet af ett gemensamt yttre ändamål. Den Profet, om hvilken jag nu skrifver, är alltså den, som

är komponerad af Rellstab—Meyerbeer—Quaglio—Fries—Schütz —Fenze—Schnitzler et C:o. Många, och bland dem jag, anse Meyerbeer som den mest betydande i denna firma.»

Den 30. november antecknar Wennerberg, att han hos Hauser, konservatoriedirektören, blivit bekant med en professor Mayer vid musikkonservatoriet. Tillsammans med denne går han igenom en hel del musikalier, bl. a. lär Wennerberg därvid känna ett av Händels mest storslagna oratorier: »I dag ha vi så med enthusiasm sjungit och spelat Händels oratorium Israel. Det var mig förut obekant. Hvilka storartade chörer. De förekommo mig nästan alla som jemngoda endast med de herrligaste i Messias, Josua och Judas Maccabäus.» — Andlig musik tog han för övrigt del av i Allerheiligen Kirche, där han hörde gammal god kyrkomusik a cappella och beundrade dennas underbara kraft »i de rediga och isärhållna accordföljderna».

Ett par symfonikonserter hörde även till Wennerbergs musikaliska upplevelser i den bayerska huvudstaden, men de berörde honom icke så djupt som de andliga tonverk, han hörde. Det är roande att se, vilket intryck Berlioz' Romersk karneval gjorde på den kritiske svensken — det var kanske första gången Wennerberg hörde något av programmusikens geniale grundare —: »Berlioz' stycke var ett slags adlat Gungl- eller Musardopus, som oaktadt allt sitt buller, sina småaktiga påfund och sin ytliga fransyska originalitet, likväl höll mig oaflåtligt uppmärksam genom sina intressanta och omvexlande instrumental-kombinationer.»

Kyrkomusik, kammarmusik, orkestermusik och opera — se där Wennerbergs musikaliska kost också i Wien, där han uppehöll sig under senare hälften av december och till ett stycke fram på nyåret 1852. Också här gick det lätt för resenären att göra bekantskaper, och genom professor J. Fischhof infördes han i en musikalisk »Privat-Verein», ett Bach-sällskap, som bestod av 30 personer, intresserade för gammal musik. Det hela påminner Wennerberg om Lilla sällskapet i Uppsala[1] men med den skillnaden, att detta blott var hälften så stort, och att dess medlemmar voro avgjorda händelianer. Fischhof, som dirigerade vid flygeln, anmodade gästen att sjunga med i basen. Som granne hade Wennerberg en äldre, mager man, som sjöng intresserat

[1] Se utdrag i S. TAUBE, a. a. II, sid. 60.

med en ful och sträv stämma. Det var den originelle musikvurmaren och autografsamlaren Fuchs. — Den berömda kyrkosången i kejserliga hovkapellet fann Wennerberg vara ganska vacker, men han gillar ej valet av kompositioner och anser det obegripligt, att en sångkör, vars syfte är att föredraga god kyrkomusik, kan »lägga afsides de gamla italienska mästarnes arbeten och sysselsätta sig med den sednare, om också utmärkta dock alltför mycket figurerade, andliga musiken».

Wennerberg hörde Wiens då förnämsta stråkkvartettensemble på ett förträffligt sätt spela verk av bl. a. Mozart och Spohr; han gjorde också bekantskap med de beryktade Wiener-dansorkestrarna, och på kejserliga operan hörde han Donizettis ogement sövande Dom Sebastian och Aubers Den förlorade sonen. Den sistnämnda operan befanns inte vara så fånigt intetsägande som Dom Sebastian, ej heller så tröttande och skräpigt storpratande som Profeten, och Wennerberg bekänner — det är intressant ej minst med tanke på Gluntarne — att han alltid funnit Aubers musik vacker, osökt, dramatisk och i rytmiskt avseende högst intressant. Men han anser ändå, att denna opera hålles uppe mindre genom musiken än genom en massa yttre, utommusikaliska hjälpmedel och uppröres överhuvud över »den skamlösa lättsinnighet och den rikt dekorerade uselhet, som öfverallt finns i våra moderna operakompositioner».[1] Ett starkare konstnärligt utbyte bjödo Meyerbeers Hugenotterna och Rossinis Wilhelm Tell, vilket opus karakteriseras som »ett herrligt verk». Wennerberg håller fast vid att, som hos Mozart, det främst bör vara musiken, som bär upp operaformen, och detta finner han också i högre grad vara förhållandet med Hugenotterna än med Profeten. I Hugenotterna har Meyerbeer försökt och på många ställen lyckats, »att *sjelf och genom musikens kraft* ordna och sammanhålla de stora massor, dem han företrädesvis älskar att behandla. Han är här icke en accompagnatör åt dekorationsmålaren eller kostumieren, utan han betjenar sig af dessa».

Studieresan gick emellertid vidare till Italien. Även här reagerar dock tonsättarens kritiska öra inför åtskilliga mindre lyckade prestationer, men han får också anledning till ros och entusiasm. Venedig erbjöd icke odelat angenäma sensationer: I Rossinis Semiramis voro sångarna föga utmärkta och körerna »löjligt klena».

[1] Utdrag i S. TAUBE, a. a. II, sid. 63, 64.

Men en opera av Verdi, Stiffelio, tyckte Wennerberg var vacker och framhåller »numror af den för ny-italienska operamusiken egendomliga sentimentalitet, som blott en obillig kan klandra. Den kan nemligen vara och är äfven ofta af en ren och ädel art».

Rom skänkte naturligtvis det kvantitativt rikaste utbytet ifråga om musik och trots vissa missräkningar väl också kvalitativt. Opera och kyrkosång utgöra det väsentliga tillskott, som här tillföres Wennerbergs musikaliska erfarenhet. I Mercadantes Giuramento spelade orkestern slarvigt, skriver han, och beträffande det vokala konstateras, att det icke är i solot och körerna man får anledning att beundra den italienska sången utan i ensemblepartier och i recitativer, beroende kanske på att det dramatiska bäst passar samman med italienska sångsättet, medan det lyriskt innerliga i arior och cavatinor ligger sångarna norr om Alperna närmare. — Bland andra operor, som Wennerberg fick taga del av i Rom, må anföras Donizettis Maria Padilla, Terzianis Alfredo och Verdis Il due Foscari. Tydligt är emellertid, att det framför allt är kyrkosången, som intresserar honom.

I denna lade Wennerberg märke till ett utmärkt vackert crescendo och diminuendo — det var vid en kardinalsbegravning — och till förmågan hos sångarna att under flera takter i långsamt tempo alldeles jämnt hålla ut en ton — något, som på den nordiske lyssnaren gjorde ett helt nytt intryck. Sin längtan att få höra påvlig kapellsång får han tillfredsställd nästan till övermått, ty han säger i ett brev till J. A. Josephson[1]: »Lika mycket som jag i Upsala längtade efter Påflig-Sixtinsk sång, lika mycket trår jag nu efter den Kongl. Svenska, som dånar i din stad. Tro ej, att jag anser miserere-rena i Kapellet dåliga. Ånej! långt derifrån men det fattas något för dessa stackars sångare (sotto voce Maestoso!). Det hela har förlorat egenskapen af att vara Vocal-musik.» Inte desto mindre ställde påvliga kapellet all den kyrkosång Wennerberg förut hört i djupaste skugga, dels genom valet av kompositioner, dels genom utförandet. Man sjöng Palestrina — idealet för Wennerberg inom den rena kyrkomusiken — Allegri (det berömda Misereret[2]), Bai

[1] I H. Josephsons ägo; delvis citerat i S. TAUBE, a. a. II, sid. 132 not.

[2] Beträffande detta verk förvånar sig Wennerberg över den rika utsmyckning, som överhöljde den enkla harmoniska satsen. Dessa tonprydnader anser W. vara »beundransvärda men misslyckade yttringar af en för långt drifven tonsymbolik».

m. fl. — allt i den palestrinska kyrkostilen. Wennerberg tyckte sig aldrig hava hört en renare intonation och berömmer den omärkliga andhämtningen och crescendo- och diminuendoverkningarna. Han är tjusad av den underbart mjukt och rent klingande kastratsången. Mot en viss benägenhet hos sångarna att lösgöra sig från takten, ett försök att även rytmiskt sätta sig över texten, reagerar Wennerberg; det störde, ty det »förflyttade beundran öfver sången till sångarne, som med sådan enighet och jemnhet kunde verkställa denna traditionella 'espressione'».

Vi skola icke längre uppehålla oss vid Wennerbergs på allmänkulturella, konstnärliga och ej minst musikaliska erfarenheter och upplevelser nog så rika första utlandsresa. Man måste tillstå, att Wennerberg under denna, både då det gällde bildande konst och tonkonst, tillvaratog de flesta möjligheter, som ett halvårs uppehåll på olika platser i Tyskland, Österrike och Italien kunde bjuda, och att han alltid med vaket kritiskt förstånd anammade och sovrade sina musikintryck. Det förefaller, som om Wennerberg magasinerade inom sig så mycket mer av musik, som han visste, att han snart nog skulle återvända till den lilla västgötastaden och därmed avstängas från den stora musikvärlden med dess omväxling och dess kulturrikedom. Det var emellertid ändå med lätt hjärta som Wennerberg mot slutet av våren styrde sina steg hemåt: ty hemma väntade honom hans fästmö, Hedda Cronstedt, med vilken han också ett par månader efter hemkomsten ingick äktenskap. Bröllopet firades i Västervik, och därifrån hemförde Gunnar Wennerberg sin unga brud till Skara, där det nya hemmet väntade dem och där den dagliga tjänstgöringen i skolan åter tog vid efter den årslånga tjänstledigheten.

V

LEKTOR WENNERBERG OCH MUSIKEN

Utlandsresan 1851—52 betecknar en period av stark receptivitet i musikaliskt hänseende; som produktiv musiker är Wennerberg då icke i högre grad verksam: veterligt komponerade han under resan blott ett par sånger, eventuellt något mer. Väl installerad i

sitt hem och i sitt dagliga arbete, ägnar han sig på sin lediga tid åter åt ett mera omfattande musikaliskt skapande.[1] Han tar med sin unga hustru också verksam del i ett musikaliskt umgängesliv, som nu artar sig att bli betydligt livaktigare, än när han först kom till Skara, och bidrar i väsentlig mån till den lilla stadens fortsatta musikkulturella utveckling, därvidlag — som tidigare nämnts — i nära samarbete med J. Aug. Mankell. För att närmast fästa avseende vid det allmänna musiklivet i Skara, sådant det utvecklade sig under 50-talet, må här göras några korta antydningar, i den mån det äger intresse i samband med Wennerberg.

En tydligen rätt vanlig form av offentlig musikutövning i Skara såväl som på angränsande orter var soiréer med sång och musik, ej sällan även med dans eller i samband med något dramatiskt spektakel. Den 19. febr. 1853 annonseras t. ex. i Skara Tidning om Fem musikalisk-dansanta soiréer å herr C. P. Öhrns salong, arrangerade av fem herrar, bland dem J. A. Mankell. Men också rena konserter bli mer och mer vanliga. Det är naturligtvis inte fråga om någon större tillströmning av framstående artister utifrån; här skola bland utländska förmågor bara nämnas den blinde bassångaren C. Schweitzer från Stuttgart, som i oktober 1854 gav konsert å solennitetssalen i skolan, och den berömde violoncellisten Kellermann, som konserterade tillsammans med pianisten Door och f. ö. gästade Wennerberg, vars bekantskap han gjort i Tyskland.[2] Med egna förmågor åstadkommos emellertid en hel del uppföranden. För att ta några exempel: Den 9. juni 1853 ger J. A. Mankell en Vocal- och Instrumental-Concert med biträde av skolungdom, amatörer och amatricer och Westgöta regementes musikkår. Man gjorde då en symfoni av Haydn, körer av Nordblom, Hæffner m. m. samt som avslutning två manskörer av Wennerberg, nämligen Kung Oscars valspråk och den då nyss färdigkomponerade »Hör oss, Svea!», som vid detta tillfälle sannolikt fick sitt uruppförande. Denna konsert var, i likhet med många andra i Skara vid denna tid, anordnad i välgörande syfte; det anges, att inkomsten skulle användas till bidrag vid »inköpandet af ett

[1] I ett brev av den 1. febr. 1854 (i H. Josephsons ägo) till Josephson, som då befann sig i Paris, uttalar Wennerberg som sin erfarenhet, att man bör resa ut och höra och se, »men blott för att kunna i sin kammare arbeta sedan».

[2] S. Taube, a. a. II, sid. 187.

Fortepiano för Skolan». Det tycks emellertid ha gått en smula trögt med inköpet, ty året därpå, den 8. juni, ger Mankell ännu en konsert för samma ändamål, en »Historiskt Andelig Concert i Skara Domkyrka med biträde af flera musikälskande Herrar och Damer samt ungdomen vid Läroverket». Man måste tillstå, att programmet är originellt och intressant, och säkerligen spårar man Wennerbergs inflytande i uppställningen av dels Intermezzo [?] av Josquin de Près, koraler av Biskop Bruno och Luther och motett av Palestrina, dels körer av Händel, Haydn, Mozart, aria av Stradella m. m. Närmare jul samma år (den 1. dec.) anordnar Mankell tillsammans med Zanders och C. Gerlach en vokal- och instrumentalkonsert med biträde av »härvarande Sångförening, H:rr Amatörer, Kongl. Westgöta Regementes Musikcorps och den Studerande Ungdomen vid Läroverket» till förmån för stadens flickskola.

Stommen för en konsertverksamhet i Skara av ovan exemplifierade art utgjorde stadens av Mankell ledda musiksällskap. Detta bestod[1] av en blandad kör, åtminstone vid mitten av 60-talet räknande 24 medlemmar (av vilka 14 manliga), och en orkester, sammansatt av 22 personer (av vilka 9 blåsare). Därjämte funnos solopianister och »biträdande musici». Man hade, som framgår av det ovan anförda, också tillgång till regementsmusikkår, och en faktor, som ej får förbises, var kapellet vid läroverket. Detta bestod enl. brev den 21. febr. 1867[2] från Mankell till J. P. Cronhamn av full stråkbesättning samt två klarinetter, två flöjter och åtta mässingsblåsare. »De af dessa lärowerkets lärjungar, som kunna deltaga i musiksällskapets öfningar, blifva hertill serskildt inbjudna af direktionen».[3] Vid större musiktillställningar brukade därjämte i musiksällskapets kör medverka elever både från det högre elementarläroverket och från folkskollärarinneseminariet.

Emellanåt tog lektor Wennerberg aktiv del i musikutövningen som solist. Han var ofta redo att medverka, då det gällde välgörenhetskonserter, t. ex. för hjälp åt nödlidande i Finland under ett missväxtår, varvid Wennerberg med gripande föredrag sjöng Crusells tonsättningar av Fänrik Stål, eller till förmån för brandskadade i Skara och Lidköping.[4] Ibland hade Mankell och Wen-

[1] Se K. Musikaliska Akademiens handlingar 1866, sid. 93.
[2] K. Mus. Akad:s bibl. [KMA.] [3] a. brev.
[4] S. TAUBE, a. a. II, sid. 187—188.

nerberg musikaftnar för de fattiga på fattighuset, och dit hade även stadens honoratiores tillträde.[1] Men inte blott vid välgörenhetskonserter deltog Wennerberg; även vid andra tillfällen sjöng han och då ofta egna kompositioner. Då kören skulle sjunga något verk av honom, var han närvarande vid alla repetitioner. Ida Mankell berättar något därom[2] efter vad hon hört av en dam, som varit med: »Körmedlemmarna . . . hade stor respekt för lektor W. —— Syntes ett missnöjt drag i hans ansikte under övningen, kunde de bli förtvivlade. Hans röst var ej så vacker, men föredraget bedårande». Hon tillägger bl. a.: »Vid alla tillställningar infann sig Lektor W. sist. Detta talades då om som ett bevis för, att han kände sitt stora värde. — Kunde man få Lektor W. att lova sjunga vid en baltillställning på 'Berggrens sal', stod glädjen högt i tak. Pianot rullades in i stora salen, och W. sjöng, accompagnerad av 'grevinnan'». — En annan vokalsolistisk förmåga, som ej sällan anlitades, var Agnes Geijer, som var gift med Adolf Hamilton och bodde på Blomberg, ej långt från Skara. När hon och Wennerberg träffades, blev det för övrigt i regel »musik i oändlighet».[3] På tal om Wennerbergs umgänge, så besöktes han då och då av vänner och bekanta, med vilka han musicerade, t. ex. en pianistiskt begåvad löjtnant Löwegren, som spelar för det unga paret allt vad de önska, Uno Troili och ej minst J. A. Josephson. Men detta var endast tillfälliga visiter, och med såväl Josephson som Lindblad underhåller Wennerberg i gengäld emellanåt en korrespondens, där han berör musikaliska spörsmål.

Den förstnämnde, som 1853—54 befann sig ute på en ny utlandsresa, ville gärna, att Wennerberg skulle resa ut och studera musik på allvar, och man kan förstå, att Wennerberg måtte avundats vännen, vad denne fick höra därute; han betonar emellertid, att den verkligt nationella konsten spirar upp endast i eget land. Ibland kände Wennerberg en stark längtan efter det gamla livet i Uppsala i kretsen av musikaliska vänner. Han skriver sålunda den 24. jan. 1859 i ett brev:[4] »Och vore vi alla tillsamman, som fordom i Uppsala lefde Studentens glada lif kring pianot hos Anner-

[1] Meddelande av Ida Mankell till S. Taube.

[2] Brev till S. Taube 17. febr. 1914 (i S. Taubes ägo).

[3] S. Taube, a. a. II, sid. 183.

[4] I H. Josephsons ägo; citerat i S. Taube, a. a. II, sid. 193.

stedts eller klaveret hos mig, så tror jag mitt minne skulle ha' mer i behåll än någons». I samma brev läser man: »Tack för din exposé af Pacii opera! Hvar lära sig herrar operaförfattare så qvickt konsten att instrumentera? Jag börjar tro, att de kunna den konsten a priori. Det fägnar mig emellertid att, ehuru sparsamt och med stora uppehåll, swenska förmågor bjuda sig före att på swenskt språk sammansätta större arbeten. Fordras blott att inblåsa *swensk anda* i kroppen, och det är ej det lättaste.»

I ett annat brev till Josephson[1] säger sig Wennerberg med mannamod bära både den nya skolstadgan och sitt konstnärliga ensittareskap. Han har vid 41 års ålder samma »klåda att komponera» som förr. »Jag skulle nästan våga påstå, att du och 'lilla sällskapet' äro skulden dertill; och det ges stunder, då jag är färdig att rappa på er allesamman, ta' notbundtarna i båda händerna och dänga dem i skallen på det byke, som drog mig från allvarligare studier . . . — Apropos — tack för ditt vänliga anbud att på din concert ge något af mig. Jag vet sannerligen icke, hvarför jag ej skickat dig något. Jag kunde på det viset åtminstone af andra få höra något omdöme. På ett par concerter här ha ett par körer blivit gifna[2], som jag sjelf inöfvat. Det lät godt, ehuru det blott var 3 i hvar stämma och de skrala dertill. Men i faders öron låter barnskriket bra . . . Nej, nu skiter jag i det subjectet. Du är lycklig du, men jag tror du inte vet om'et. Du har fått grundlig elementarundervisning, har resurser omkring dig, god tid och — rättighet att tala om en oboe som om en statsangelägenhet.» I samma brev omtalar Wennerberg, att han icke har råd att ideligen köpa nya dyra œuvres men likväl gärna vill ha åtskilligt nytt emellanåt. Han frågar Josephson, om denne för akademiska kapellets räkning vill mot andra verk byta till sig Beethovens Missa solemnis, som Wennerberg skaffat sig »för att lite studera instrumentation».

Också med A. F. Lindblad för Wennerberg, som nämnts, korrespondens i musikaliska ting. Han rådfrågar sin äldre och teoretiskt kunnigare kollega om en hel del, särskilt beträffande sitt nykomponerade oratorium Jesu födelse, som han skickar till

[1] Den 20. nov. s. å. (i H. Josephsons ägo); citerat i S. TAUBE, a. a. II, sid. 218—221.

[2] Antagligen ur Davids psalmer.

Lindblad för påseende. Han ber Lindblad att, sedan denne sett på verket, återskicka det med tillbörliga NB och Obs! »Det får bli *mitt* sätt att studera. Hvad öfning på egen hand beträffar, kan *ingen* klandra mig. Att jag ej begagnar underwisning, skall *du* åtminstone ej få skäl att påstå».[1] Brevväxlingen med Lindblad skall även senare beröras i samband med den kritiska behandlingen av Wennerbergs verk.

Vi nämnde Wennerbergs oratorium *Jesu födelse*. Detta var det stora verk, som efter hemkomsten från resan främst sysselsatte hans fantasi. Det utgör en märkessten i Wennerbergs musikaliska utveckling: Jesu födelse är hans första fullbordade andliga verk av större mått. Dess tillkomst får ses mot bakgrunden av en viss förskjutning, som ägde rum särskilt under 50-talet i Wennerbergs livsåskådning och livskänsla. Visserligen förblev han alltid ett stycke ungdomlig student med ungdomsfrisk levnadsglädje inom sig, men man lägger dock märke till, hurusom intresset för allvarligare, särskilt religiösa ting blir allt starkare. För musikern Wennerberg betydde detta, att den redan under ungdomstiden vakna kärleken till andlig musik nu kommer att dominera; vad han hädanefter komponerar på det profana området intar en kvantitativt anspråkslös plats i hans produktion. Det strängt religiösa allvar, som mer och mer präglar Wennerberg, och som fordrade, att det kristna livet skulle ej blott läras utan även förverkligas, ställde honom i nära kontakt med den pietistiska riktningen. Säkerligen bidrog till denna »väckelse» umgänget med den allvarligt sinnade, unga hustrun; tillsammans med henne började Wennerberg ett ingående studium av bibeln.

Tanken att komponera andliga verk i oratorieform hade tidigt föresvävat Wennerberg: troligen redan under uppsalatiden sammanställde han sju oratorietexter i cyklisk följd på basis av Nya Testamentet. Den första av dessa, Jesu födelse, komponerade tonsättaren under loppet av 1850-talet; därjämte sysslade han med andra andliga tonsättningar: *Stabat Mater* och den omfattande serien av *Davids psalmer* (för solo, kör och piano). Det var en njutning för Wennerberg att i sitt enkla, men trevna hem hängiva sig åt musiken genom att studera och komponera; särskilt i till-

[1] Brev den 16. okt. 1854 (i F. Wennerbergs ägo); citerat i S. TAUBE, a. a. II, sid. 194—196.

komsten av de andliga verken tog fru Hedda med livligt intresse del. Hedda Wennerberg skriver till sin mor:[1] »Mamma skulle se hur lustig han ser ut, sittande på sin höga stol med benen sväfvande i luften. Han har köpt sig en liten lampa som hänger öfver Claveret på sidan af den ena bokhyllan, och samma afton den var köpt och påtänd, var han så förnöjd öfver sina tillställningar, att han satt på sin trefotade stol vid sin lampa och sitt claver och läste högt för mig hela aftonen . . .» En annan gång skriver fru Wennerberg[1], att »Gunnar componerar rätt flitigt nu, och jag spelar igenom alla hans herrliga notor och får allt mer och mer reda på hvilka sköna skatter det finns inom musiquens werld. Ack! Gunnar har många Oratorier af Händel och gammal Kyrkomusique af *Lotti*, som nu lär wara nästan glömd utom i Dresden, der han för öfver 100 år war Kapellmästare och der Gunnar hörde messor och Requiem af honom. Säg [oläsl.] Östengren, att jag mången gång tänker på henne och önskar henne här, när jag spelar något skönt ur *Messias* eller *Josua*. Och tala om för henne, att nu kan jag spela och sjunga så mycket jag will *Pergolese*'s Stabat Mater, ty den finnes också på det ena lilla notbordet.»[2]

Att det tog sin tid för Wennerberg att fullborda sådana verk som Jesu födelse och Stabat Mater kan icke förvåna, då man betänker, att han — som han uppger i brev till Josephson[3] — hade 5 à 6 timmars konsistorium i veckan, 20 timmars lektioner i d:o samt »30 kriamissfoster för ögonen». Vi skola inte här komma in på Wennerbergs verksamhet som lektor, men det kan framhållas, att det var med framgång han skötte denna plats, och att han i hög grad förstod att göra undervisningen fängslande för

[1] Brev (u. d.) i S. Taubes ägo.

[2] I samband med Wennerbergs kärlek för religiös musik står hans intresse för det nya instrumentet harmonium. Han frågar i ett brev den 21. mars 1854 (KMA) Drake, om man i Stockholm kan köpa eller beställa physharmonicor. Först nio år därefter fick Wennerberg tillfälle att skaffa sig ett harmonium (S. TAUBE, a. a. II, sid. 190). »Vid pianot satt han endast och hackade, då han utarbetade någon komposition, men vid sin orgel släppte han lös alla sina musikaliska tankar och fantasier i improvisationer, som kanske mer än allt annat gaf själfva själen i hans musik.»

[3] Den 20. nov. 1859 (i H. Josephsons ägo); citerat i S. TAUBE, a. a. II, sid. 218 ff.

eleverna.[1] Wennerbergs intresse för bildande konst utvecklades också vid sidan av de pedagogiska, religiösa och musikaliska intressena, detta i sådan grad, att han t. o. m. hade planer på att skriva en konsthistoria. Det kunde inte undvikas, att Wennerbergs arbete måste bliva splittrat. Man förstår, vilka olika verksamhetsgrenar, som korsade sig hos Wennerberg, då man dessutom vet, att många ville övertala honom söka befattningen som domprost i Skara, och att hans moder ville, att han skulle sluta med musiken för att söka platsen efter fadern i Lidköpings pastorat; eller då man å andra sidan vet, hur Wennerberg, när han 1856 besökte Stockholm, bestormades av musik- och konstintresserade »med böner att blifva chef för de kungliga teatrarna».[2] — Wennerberg kände själv, att han hade för mycket om sig. Musiken fick ofta sitta emellan, såsom antydes i ett brev till Lindblad den 9. febr. 1861[3]: »Som jag ogerna har många jern i elden på en gång och nu måste ha ett (af okända dimensioner och qvaliteter) färdigt till hösten, har jag ock fått taga de öfriga ur ässjan, och bland dem befinner sig det musikaliska. Om och när det får upphettas igen, står i Guds hand». Men — som Signe Taube[4] säger — det musikaliska järnet togs aldrig helt ur elden, det låg och glödde för att när som helst tagas fram.

Vid nyårstiden 1861 kallades Wennerberg av ecklesiastikministern till Stockholm för att deltaga i ordnandet av Nationalmusei angelägenheter. Det var beslutat, att Wennerberg först skulle resa utomlands i och för museistudier, och han for i juli till Tyskland, därpå till Frankrike och så till Holland. Hemkommen begärde Wennerberg tjänstledighet från lektorssysslan på ett år för att vara med i kommitténs för Nationalmusei ordnande arbete. Till julen 1862 var han i Skara igen, men ett par år därefter kallades Wennerberg av nya uppdrag till huvudstaden. Det var meningen,

[1] I Skaradjäknen 1925, n:r 1, skriver E. Lundblad, att Wennerberg hade en sällsynt förmåga att undervisa pojkar. »Han var sträng men rättvis, älskade ej querulanter och tålde icke vare sig pjoskpedagoger eller tantaktiga pedanter. — — Gluntarnes skapare och Davids-psalmernas tonsättare ägde på samma gång en sund och saftig humor och ett djupt, kärleksfullt allvar, tvenne hos en god lärare nödvändiga egenskaper.»

[2] S. TAUBE, a. a. II, sid. 216.

[3] I F. Wennerbergs ägo; delvis återgivet av S. TAUBE, a. a. II, sid. 209—210.

[4] a. a. II, sid. 211.

att han skulle göra upp ett förslag om de konstföremål, som borde förvaras i Nationalmuseum. Dessutom önskade prins Oscar vid den tiden att få Wennerberg till sekreterare vid Musikaliska Akademien — men därav blev ingenting. Allt nog: Wennerberg, som ofantligt roades av museiarbetet, satte på nytt en vikarie för sig i Skara och flyttade med hustrun och barnen upp till Stockholm på hösten 1864. Därmed vidtager ett nytt, märkligt avsnitt i Wennerbergs levnad. Innan Wennerbergs musikaliska verksamhet under denna tid beröres, skola blott omnämnas några under den senare skaratiden av trycket utkomna Wennerberg-kompositioner: Ett par manskörer publicerades resp. 1857 och 1858 i »Odinslund och Lundagård», nämligen »*Fladdrande fana*» och den snart så beryktade »*Hör oss, Svea*». Några år senare följde ännu en manskör, »*I gevär hvar man*», utgiven 1862 i samma publikation. Wennerbergs andliga produktion kommer först till synes med ett häfte *Davids psalmer* 1861, vilket året därpå följes av ett andra häfte samt under 1863 av ytterligare tredje och fjärde häftena. Sistnämnda år utkommer i tryck även klaverutdraget av Jesu födelse, varur vissa nummer hade framförts under Josephson i Uppsala den 19. maj 1861. Kritiken förhöll sig i allmänhet välvillig, ehuru det icke saknades en del snäva anmärkningar.

VI

WENNERBERG I STOCKHOLM OCH VÄXJÖ

Wennerberg kände det givetvis befriande att äntligen efter många års isolering i landsorten få bosätta sig i huvudstaden och därvid bl. a. bliva delaktig i dess jämförelsevis så mycket rikare musikliv. Visserligen var Wennerbergs uppdrag av tillfällig art, men han hyste dock förhoppning om att snart erhålla någon stadigvarande plats i Stockholm. En tanke att söka professuren i estetik i Uppsala efter Malmström uppgav han, då han ej ville tävla med sin vän C. R. Nyblom, som väl för övrigt var självskriven. Hösten 1865 bereddes Wennerberg möjlighet till fast utkomst i huvudstaden, då han utnämndes till expeditionssekreterare vid ecklesiastik-

departementet och byråchef för den högre undervisningen. I nästan samma veva invaldes Wennerberg i Svenska Akademien. Wennerbergs förhoppningar om att bli museiföreståndare vid Nationalmuseum grusades emellertid genom riksdagsbeslut 1868. En märklig politisk bana förestod honom, sedan han inträtt i departementet. Då den första De Geerska ministären avgick våren 1870, blev Wennerberg ecklesiastikminister i Adlercreutz' regering. En krävande arbetsbörda och många representationsplikter lades därvid på Wennerbergs skuldror. Här skall icke beröras den mångfald viktiga politiska och sociala frågor — förslag till ny fattigvårdslag, till värnpliktslag, till omorganisation av elementarundervisningen o. s. v. — som allt mera tog Wennerbergs tid och tankar i anspråk. Särskilt vid riksdagen 1874 gick det hett till, och Wennerberg utsattes för skarpa angrepp från motståndare. Åtskilliga frågor voro därvid på tal, bl. a. frågan om utgivandet av en ordbok och påbjudandet av Svenska Akademiens ordlista i skolorna. Överhuvudtaget var det en orolig och jäktig tid för Wennerberg, och att musiken därunder måste komma betydligt i bakgrunden, var den oundvikliga följden. Först under de allra sista åren av sin levnad, när han befann sig i sin ålders höst, och han lättats från den politiska bördan jämte andra värv, kom tonsättaren Wennerberg att på nytt utveckla en mera omfattande produktivitet.

Det var sålunda beklagligt nog, att Wennerberg, just då han blivit bofast i en musikaliskt livaktigare miljö och befann sig i sin mannaålders mognaste år, varunder man under gynnsammare omständigheter skulle kunnat vänta sig den rikaste alstringen av hans hand, genom maktpåliggande arbetsbördor hämmades i sitt musikaliska skapande. Måhända hade han annars hunnit fullborda flera verk i den tilltänkta oratorieserien, av vilken efter Jesu födelse endast ytterligare tvenne oratorier blevo komponerade, och därtill andra större alster, kanske en Faust-opera, vartill Auerbachs Keller (se sid. 72) kan sägas bilda en liten förstudie. Men om tonkonsten inför de praktiska göromålen trängdes tillbaka kvantitativt, så är därmed ingalunda angiven någon kvalitativ återgång; förhållandet är snarare tvärtom, och jag är böjd för att i Wennerbergs oratoriska produktion just se den musikhistoriskt mest intressanta delen av hans insats.

Inför den »obegripliga tillgång på musik», som Wennerbergs mor kunde se utav tidningarna[1], att det fanns i Stockholm, stod Wennerberg med ungefär lika kritiskt sinne, som när han for utomlands första gången. Han kan vara lika missbelåten över framförandet av egna verk som av andras, såsom man ser i ett par brev till Josephson.[2] Den 11. mars 1865 skriver han med anledning av att en del nummer ur Jesu födelse hade givits den 1. mars vid en konsert av D. R. Walin i Jakobs kyrka: »Sedan jag hört den klena ensemblen i qvartetten och retat mig öfver vår älskelige Mankells petiga sätt att ackompagnera ariosot, trängde jag mig ut genom kyrkodörren, och kände mig till mods så som jag blifvit publice afstraffad. Ja, nog gjorde Walin bättre affär än jag.» Inte stort mer belåten måtte Wennerberg ha varit efter Oberon på operan, ty han säger i samma brev: »I förgår hörde jag Oberon för första gången; och det vill mycket till om jag skall wedervåga en andra». Det förefaller, som om det här närmast vore Webers verk, som ej tilltalade honom, men måhända var utförandet inte särdeles lyckat. I brev den 22. febr. 1866 läser man några nya slängar åt den gamle Abraham Mankell, som vid denna tid överlevat både sin tid och sig själv: »Wår wän Anjou gör en god gerning, då han finkammar Abraham. Måtte han blott ej uppträda för strängt, ty då få vi snart se Martyrkransen skugga 'Mankells milda öga'.» Wennerberg tillägger: »Enleveringen har jag ej hört och tror knappt jag får någon qväll ledig till det. — I afton går jag åter på mitt hufvudnöje i musikväg: Nerudas qvartettsoiréer. Förra gången spelte de som englar; och jag väntar detsamma i qväll, då repertoiren stoltserar med endast de tre stora (instrumentalisternas!) namn.»

Om Wennerberg i den mån han fick tillfälle besökte operaföreställningar och konserter, så var det honom dock kärast att i hemmets lugn närma sig och syssla med den konst, som mer än allt kunde skänka honom en momentan avspänning i en jäktad politisk tillvaro. Han satte sig då helst ned vid sitt harmonium, särskilt när han plågades av oro, tvekan och bekymmer; ». . . det var lätt», säger S. Taube[3], »att i de olika tongångarna aflyssna de stäm-

[1] S. TAUBE, a. a. II, sid. 290.

[2] I H. Josephsons ägo; delvis återgivet av S. TAUBE, a. a. II, sid. 294 f.

[3] a. a. III, sid. 8.

ningar, som behärskade honom. De kunde brusa ganska våldsamt eller förirra sig i skorrande dissonanser, men om harmonierna till slut öfvergingo i denna psalm [Vår Gud är oss en väldig borg], då förstod man, att han återfått sinnesjämvikt, och att han ödmjuk och tacksam kunde lägga allt i Guds hand.»

Om än de andliga tonerna lågo Wennerberg varmast om hjärtat, så hade han dock även i musiken det glada ungdomslynnet kvar, och det hände, att han mitt under viktiga statsangelägenheter förströdde sig ett slag vid instrumentet med några glatt improviserade melodier, och då brukade också barnen samla sig kring pianot och följa med i fantasierna.[1] Det var i förbigående sagt en glädje för Wennerberg att se sina uppväxande barn med intresse omfatta musiken, och då de blevo litet äldre, hände det ofta, att far och döttrar sjöngo och musicerade tillsammans. Därvid gick man ibland igenom nya sånger, som Wennerberg nu dock tämligen sparsamt komponerade. Sådana tillkommo särskilt på somrarna, då Wennerberg med familj regelbundet bodde ute på Drottningholm (i teaterhuset). De flesta solosånger, som utkommo i resp. häftena V (1870) och VI (1876), torde ha skrivits under dessa stockholmsår, såsom Palinodia, Italienaren med gipsbilder, Sen uppå fåglarne, Ved Kong Carls Baare m. fl. Här skall också nämnas, att fem duetter av Wennerberg utkommo i tryck 1876. Vidare äro att anföra ett häfte Fem trestämmiga serenader (1875), av vilka de tre första komponerats på 70-talet, samt några manskörer, bland dem den av politiska motiv inspirerade »*Säg oss ditt namn*» och den lustiga *In Lenom*.

Dessa smärre stycken får man dock betrakta såsom mer eller mindre tillfälliga alster. De arbeten tonsättaren Wennerberg helst sysslade med under denna tid voro säkerligen dels en del nya Davids psalmer — häft. 6—8 utkommo 1866 och häftena 9—10 1869 —, dels det längesedan påbörjade Stabat Mater, ett stort anlagt verk för soli, kör och orkester. Men arbetet på sistnämnda opus skred långsamt fram och fick tidvis liksom förut alldeles läggas åt sidan. Någon lättnad i de trängande sysslorna — och därmed en smula mera tid övrig för Wennerberg att komponera — bereddes honom då han 1875 återigen flyttade till en landsortsstad, denna gång Växjö, i egenskap av nyutnämnd landshövding. Den inre poli-

[1] S. Taube, a. a. III, sid. 68.

tiska spänningen hade nämligen tillspetsats, och resultatet av den uppkomna regeringskrisen blev, att Wennerberg jämte två andra statsråd avgingo ur regeringen. Wennerberg hade förhoppningar på att bli biskop i Skara men erhöll oväntat få röster vid valet. Han tillträdde då i stället landshövdingebefattningen i Växjö.

Alltjämt i besittning av ungdomlig vitalitet och verksamhetslust kom Wennerberg att under nu följande år dela sin arbetskraft mellan riksdagsgöromål — han invaldes nämligen 1876 i riksdagens första kammare — sina landshövdingeplikter och musiken. Han tog energisk del i läroverksfrågor, skogsvård, brännvinslagstiftning, härordnings- och skattefrågor o. s. v. Dock förefaller det, som om det musikaliska skapandet åter tog fastare form i hans fantasi. Under själva riksdagssejourerna i Stockholm blev det naturligtvis inte mycket musik utav; Wennerberg skriver till sin hustru den 24. febr. 1882[1]: »Detta ständiga resandet är nog tröttsamt och tager bort tid från mitt Stabat, som snart skulle vara färdigt, men jag inbillar mig, att det är hälsosamt . . .»[2] Hemma på landshövdingsresidenset i Växjö idkades däremot rätt mycket musik. S. Taube framhåller särskilt ett par tillfällen, då en ung sångare, Teodor Björksten, som familjen lärt känna, kom ned till Växjö och deltog i musiklivet hemma hos Wennerbergs. Björkstens höga tenor förenade sig med tvenne döttrars alt och sopran och landshövdingens kraftiga bas, »och med dessa resurser inom hemmets väggar kunde man utföra snart sagdt hvilken musik som helst, alltifrån Pergolesis 'Stabat Mater till moderna operor. Landshöfdingen måste slutligen stänga pianot under 'kanslitid'.»[3] — Det var kanske framför allt vid jultiden, som musicerandet tog fart. På nyårsafton brukade man i familjen sjunga Tegnérs sång om Rings död, och sedan sjöng man »riktig musik» vid piano eller orgel. Ofta hände det då, berättar S. Taube[4], att ungdomen dröjde kvar, sedan de äldre sagt god natt, och ibland kom landshövdingen in igen, klädd i nattrock, »förtviflad öfver ett orätt tempo eller

[1] Se S. TAUBE, a. a. III, sid. 118 (i S. Taubes ägo).

[2] Det kan nämnas, att Wennerberg under riksdagsperioderna tidtals vistades i Uppsala såsom guvernör för prinsarna Oscar och Carl och från 1885 en kort tid för Eugen. Han återupplivade därvid många minnen från gamla tiders Uppsala.

[3] S. TAUBE, a. a. III, sid. 99.

[4] a. a. III, sid. 190.

några illa sagda ord, tvingande de sjungande att taga om igen alltsammans».

Ett kompositionsarbete, vars plan endast till en del fullföljdes, var tonsättning av partier ur Goethes Faust. Redan tidigt hade detta djupsinniga drama gripit och fängslat Wennerberg. S. Taube[1] håller före, att Wennerberg, om han utbildat sig till musiker i stället för till ämbetsman, troligen skulle försökt sig på att skriva en Faust-opera. Nu hade Wennerberg under sin vistelse i Växjö, för avsikt att komponera en serie scener ur verket, men den enda, som fullbordades, var *Auerbachs Keller* (för soli, manskör och orkester). Josephson skriver 1876 skämtsamt i ett brev till Wennerberg[2]: »Jo, jag tackar! Herr Landshöfding! Sitta på kansliet och lägga noter för alla advokaters advokat, herr mefistofeles». I november samma år skickar Wennerberg den fullbordade, i studentikos liedertafelstil hållna scenen till Josephson och O. D.; följande vår framfördes stycket också av O. D. i Uppsala, vid vilket tillfälle tonsättaren var närvarande. Flera år senare skrev Wennerberg en annan komposition för Uppsala, nämligen »*Fredens välsignelser*», som blev tonsättarens sista manskör, och som framfördes vid invigningen av den nya universitetsbyggnaden 1887.

Det har talats om den utvecklingsfas hos Wennerberg, som medförde en stark stegring av hans religiösa intressen och känslor och som t. o. m. föranledde, att han betraktades som »läsare». Med tiden modifierades Wennerbergs »läseri» betydligt, så mycket mer som andra intressen pockade på utrymme, då han kommit med i det politiska livet, men det religiösa draget förblev dock i centrum av hans personlighet, bestämde hans åskådning och i väsentlig grad hans konst. Hans religiösa intressen inom musiken togo sig under denna tid icke blott uttryck i sysslandet med egna andliga kompositioner — han publicerade resp. 1884 och 1886 en följd nya Davids psalmer — utan också i ett arbete på revidering av den svenska koralboken. Vad var naturligare, än att ett dylikt arbete i icke ringa grad skulle fånga Wennerbergs intresse. Upprinnelsen till Wennerbergs deltagande i detsamma var följande: Josephson hade på uppdrag av Musikaliska Akademien fortsatt Berwalds påbörjade omarbetning av Hæffners koralbok och utgav

[1] a. a. III, sid. 85.

[2] Anteckningar av S. Taube.

1877 ett »Förslag till ändringar», omfattande 140 av våra psalmer (ps. 60—200).[1] Till att börja med anmodades nu Wennerberg av Musikaliska Akademien att granska Josephsons bearbetning. Först var han inte vidare hågad att åtaga sig uppdraget: dels hade han sin tid mycket upptagen, och dels önskade han, som han skriver i ett brev till Josephson[2], att han alldeles sluppe ifrån granskningen, »enär den, ifall den skall få något värde, icke är ett lätt arbete, utan tvärtom fordrar mycken omsigt». Snart var emellertid Wennerberg med intresse inne i spörsmålet. 1880 skriver Josephson och ber honom komma till det stora koralmöte, som skulle äga rum i Uppsala i juni. Josephson tackar för Wennerbergs »lena granskning» av koralförslaget och ämnar efter mötet söka att ytterligare ta itu med saken; »det var icke lätt under Hæffners tid, han hade många motståndare. Nu äro meningarna legio. Och jag är icke mannen att föra detta verk till målet.»[3]

Kort före mötet avled Josephson, och man hade då desto mer blicken fästad vid Wennerberg såsom den, där vore skickad att leda revisionen. Wennerberg valdes till ordförande i den kommitté, som tillsattes vid mötet. Alb. Wideman berättar om arbetets förlopp och oförmodade strandande i ett brev till S. Taube den 29. sept. 1915[4]: »Kommitténs första och enda sammanträde ägde rum i Växjö under påföljande vinter, vill jag minnas. Vid detta konstituerande sammanträde, som hufvudsakligen behandlade planläggningen af det förestående arbetet m. m., ingick Landsh. W., såvidt jag nu kan erinra mig, icke i några närmare principuttalanden ang. koralens form etc. För min del tror jag icke, att Landsh. W. då definitivt fixerat sin ställning till koralfrågan, utan ville han nog först allsidigt pröfva och sedan döma. Jag håller dock före, att han i hufvudsak anslöt sig till prof. Josephsons uppfattning — — —».

Det kan i detta sammanhang ha sitt intresse att lära känna Wennerbergs åsikter om den protestantiska gudstjänstmusiken i jämförelse med den katolska ritualen, då han under sin första ut-

[1] N. P. Ödman, a. a. II, sid. 305

[2] Den 12. juni 1877 (i H. Josephsons ägo, Uppsala); citerat i S. Taube, a. a. III, sid. 148.

[3] Se S. Taube, a. a. III, sid. 148.

[4] I S. Taubes ägo.

landsresa befann sig i Dresden. Han uttalar i dagboksanteckningarna[1] som sin mening, att en förmedling mellan båda borde åstadkommas, och märkligt är, att han reagerar mot den protestantiska församlingssången: »Bed i våra lutherska kyrkor församlingens ledamöter under psalmsången hålla igen sina skrikande halsar, och i stället höra en kör, som *kan* sjunga! De kunna ju, om de nödvändigt vilja njuta af sin sång, göra det vid den husliga andakten bäst de gitta. Lika otillfredsställande de predikningar jag hört i katolska kyrkor varit, lika rå och olidlig har sången i de lutherska ofta förekommit mig.»

Huruvida dessa uttalanden ännu på 80-talet motsvarade Wennerbergs egentliga åsikter, må lämnas därhän. Därvidlag var det naturligtvis rent konstnärliga synpunkter hos Wennerberg, som skuro sig emot liturgiskt-religiösa sådana. Alltnog — några uttalanden i dessa avseenden fällde Wennerberg icke offentligt i samband med koralrevisionen: vid denna gällde det mera specifika frågor om gestaltningen av de olika koralerna, ingalunda något om församlingens mer eller mindre önskvärda deltagande i sången, vilket härvidlag var en självfallen sak. För den, som intresserar sig för Wennerbergs åsikter ifråga om koralerna och deras behandling, må här in extenso meddelas Wennerbergs förord till granskningen av Josephsons förslag[2]; av detta förord framgår bl. a. Wennerbergs önskan att inskränka de enskilda meningarna om koralbehandlingen och att basera denna på en såvitt möjligt objektiv, allmängiltig grund.

»I det Förord, som Dir. Josephson lemnat till sitt ändringsförslag vid Hæffners koralbok, säger han: 'Jag vet väl, att ett arbete, sådant som det föreliggande, skall blifva föremål för många olika omdömen, och att åsigterna om rätta sättet för en koralbearbetning skola visa sig mycket olika'. Häruti har han ovedersägligen rätt, enär dessa omdömen och åsigter måste till största delen bero på subjectiva grunder, ensidigt musikaliska eller liturgiska syften, traditionela fördomar och tycken o. s. v., så länge icke bearbetaren lemnats några vissa och bestämda principer att följa och noggrannt iakttaga. Att åter gifva sådana är ytterligt svårt, enär inom konstens område, dit ett arbete af detta slag till en väsendtlig del hörer,

[1] Ny Tidning för Musik, 1853—54.

[2] Hdskr. i KMA.

hvarken den vanliga logiken kan tjena som rättesnöre för eller får lägga band på verksamheten, än mindre några fattade beslut, vare sig ock af myndigheter, böra tillerkännas kraft af lag. Det enda sättet att inskränka de enskilda meningarnes områden och röja tillbörlig plats åt allmängiltiga åsigter och principer i detta fall torde vara, att personer, ur olika synpunkter intresserade för koralsången i vår Svenska Kyrka, lemnades tillfälle att discussionsvis pröfva hvarandras fordringar och förslagsmeningar, då helt visst i många afseenden en fastare och bredare grund, än den man hittills haft mödan att stå på, skulle kunna förvärfvas. I det sagda ligger skälet dertill, att jag icke här anser mig böra framställa *mina* principer rörande koralens rätta behandling. De skulle nämligen ingalunda förmå höja sig till någon större giltighet än hvars och ens annans utan måhända blott bidraga till ökandet af meningsoredan. Med anledning af 'Förordet' anser jag mig endast böra nämna, att jag hvarken vill räknas till dem, 'som anse hvarje försök till ändring af den Hæffnerska Koralboken vara alldeles obehöfligt', ej heller till dem, 'som önska en omarbetning af hela vår koralbok efter mönstret af de tyska, rytmiskt behandlade koralböckerna'. Jag anser icke heller, att »'en mera omvexlande och färgrikare harmonisk behandling bör förvisas ur vår psalmbok' — dock under vissa inskränkningar. De anmärkningar jag härmed tager mig friheten medsända må icke betraktas såsom uppkomna av ett begärligt 'nagelfarande af ovigtiga enskildheter i Prof. Josephsons förtjenstfulla arbete, utan endast såsom tillämpningsexempel af de allmänna åsigter, dem jag icke ansett tillständigt att vid detta granskningsarbete underställa Akademiens pröfning.

Växiö d. 2 oktober 1879.

G. Wennerberg.»

Som man finner av ovanstående, ställde sig Wennerberg i koralfrågan på en mycket objektiv ståndpunkt, han vill gå en »juste milieu-väg» och underordnar sina rent personliga smakomdömen. Under sådana omständigheter var det naturligt, att man vid koralmötet skulle finna Wennerberg synnerligen lämplig att bli ordförande i koralkommittén. För att man nu skulle ostört kunna fortsätta med kommittéarbetet, anhöll Wennerberg hos regeringen om penninganslag åt kommittén, och han var förvissad

om, att det skulle beviljas. Ecklesiastikministern Hammarskiöld ställde sig emellertid oförstående till saken[1], i det han menade, att koralarbetet icke var av »kollegial natur». Det väckte förvåning och missnöje bland kommitténs ledamöter, att det i frågan icke sakkunniga statsrådet ställde sig så avvisande inför en sådan auktoritet som Wennerberg. Följden blev nu den, att Wennerberg drog sig tillbaka, och att kommittén upplöstes. Wideman[1] uttalar som sin övertygelse, att »Wennerberg, sedan han väl kommit sig in i koralarbetet, som tydligen intresserade honom, skulle ha skänkt oss mer än en koral af högt och bestående värde». Därav blev nu intet. Däremot fick Wennerberg en del år senare ett förnyat tillfälle att syssla med revidering och ordnande av svensk kyrkomusik, nämligen då det gällde musiken till den svenska mässan. Därom skall talas något längre fram.

Såsom 70-åring blev Gunnar Wennerberg på nytt ecklesiastikminister: han inträdde 1888 i den bildtska ministären. På hösten detta år flyttade familjen upp till Stockholm, där Wennerberg hyrde våning vid Valhallavägen. Det blev nödvändigt för honom att ånyo uppgå i åtskilliga, aktuella politiska frågor. Här skall i förbigående nämnas, att han i riksdagen genomdrev en nybyggnad för konstakademien och därvid stod i opposition mot »opponenterna»: ty Wennerberg gillade ej den nya strömningens krav på »obegränsadt undseende för individualiteten»[2], för vilken akademien ansågs farlig. Det är påfallande, att Wennerbergs åsikter i fråga om både bildande konst och musik härvidlag äro mycket överensstämmande. — På grund av meningsskiljaktigheter angående en professorsutnämning vid Karolinska institutet — Wennerberg vägrade underteckna den utnämning konungen hade bestämt — avgick emellertid Wennerberg 1891 för andra gången från ministerposten — ett steg, som var honom påkostande, då han gärna velat fullfölja sitt arbete med skolreformen. Om vårt land därmed förlorade en betydande och verksam personlighet på ecklesiastikministerposten, så kom i gengäld detta Wennerbergs tillbakaträdande hans musikaliska verksamhet tillgodo. Den åldrade statsmannens levnadshöst företer en anmärkningsvärd och fängslande musikalisk blomstring: det var, som om åtskilligt av det han under åratal gått och burit

[1] a. brev från Wideman.

[2] S. Taube, a. a. III, sid. 221.

inom sig och önskat men icke hunnit förläna tonande gestalt, nu bröt fram och tog konstnärlig form. Ej sedan skaraåren — och ej ens då — hade musiken så uppfyllt hans inre liv som efter avgången från den arbetsfyllda ministerposten. Dessa sista år medförde också i yttre avseende en del märkliga händelser för musikern Wennerberg. Nu uppföras Jesu födelse — i fullständigt skick — Stabat Mater och Jesu dom, med andra ord verk, vilka, om de icke togo publiken på samma sätt som de profana ungdomsalstren, dock gjorde Wennerbergs namn som tonsättare i den gedignare genren respekterat. Wennerberg gav här prov på en i beaktande av hans amatörskap överraskande och aktningsbjudande förmåga i handhavande av större former och medel.

Första fullständiga uppförandet i Stockholm av Jesu födelse ägde rum den 28. febr. 1888 av Musikföreningen under Conrad Nordqvists ledning i Storkyrkan. Verket emottogs mycket välvilligt av kritiken, som ingående uppmärksammade detsamma. Recensenten i Nya Dagligt Allehanda[1] framhåller, att Wennerberg även i detta verk ådagalägger, hur han arbetat med kärlek och med hela sin själ; »deraf denna naturliga ton, denna friska omedelbarhet i stämningen, som understundom får söka ersätta mästarens säkra hand. Att han i sjelfva valet af ämne härvidlag kunde hafva varit lyckligare, derom råder väl icke något tvifvel. Men just derför framstår hans tonsättareförtjenst i en desto vackrare dager, då han, detta oaktadt, lyckats ernå så många partier af sann fantasi och fängslande kraft.» Adolf Lindgren i Aftonbladet[1] anser, att Jesu födelse i sin helhet visserligen icke är något första rangens verk, men att det dock är ett vackert arbete och »särskildt framstående i vår inhemska oratoriekomposition, som sedan Hæffners och Frigels dagar varit ytterst tunnsådd». I Stockholms Dagblad[1] anmärkes, att oratoriet i vissa delar kunde varit mera genomfört och i andra något mer märgfullt; men i sin helhet, skriver recensenten, uppbäres oratoriet av en utpräglat kyrklig stil, »som visserligen ej når kände mästares, men ändock eger religiös bärkraft»; om instrumentationen säges, att den är verkställd av van hand och med stor smak samt »ej så prålande, att intresset drages från det vokala och textordens betydelsefulla innehåll».

Uppförandet vid detta tillfälle av det nästan 30 år tidigare fär-

[1] Den 29. febr. 1888.

digkomponerade oratoriet blev sålunda till en märkesdag i tonsättarens levnad: det var hans verkliga debut inför offentligheten i egenskap av oratoriekomponist. En särskilt festlig prägel erhöll för Wennerberg denna dag genom den bankett, som Musikföreningen höll efter konserten på Grand hôtel, och till vilken tonsättaren var inbjuden som hedersgäst. 300 personer, dels medverkande, dels »musikvänner», voro närvarande. Wennerberg höll därvid ett tal. Han talade om hur han redan vid unga år börjat komponera, dock utan studier, hur han senare sökte skaffa sig de nödiga förkunskaperna i Albrechtsbergers och andras lärda verk, som dock voro honom för djupgående, och hur efter bekantskapen med Bach och Händel hans håg för den andliga tonkonsten småningom växte. Wennerberg erinrade om hur han även ägnat sig åt andra riktningar omväxlande med den kyrkliga. »'Anch'io sono pittore' hade varit honom en glädjande förnimmelse, men han vore ej blind för att andra möjligen kunnat bättre märka hans svagheter. Hans största njutning af den musikaliska verksamheten hade varit de inspirationens ögonblick, som förunnats honom.»[1]

Det vänliga mottagande, som kom Jesu födelse till del, sporrade säkerligen Wennerberg till att äntligen lägga sista handen vid sitt Stabat Mater. Han hade nu rätt god tid därtill, även om han efter avgången från regeringen visst icke lämnade politiken (han var åter ivrigt verksam i riksdagen och yttrade sig ej utan viss bitterhet i försvars- och unionsfrågor). Det fullbordade Stabat uppfördes av filharmoniska sällskapet första gången i Stockholm den 28. februari 1893 under Andreas Hallén i Musikaliska Akademien. Också detta uppförande — förnyat strax därpå, den 13. mars — medförde en imponerande framgång för den åldrige konstnären. Posttidningens kritiker[2] bedömer Stabat Mater såsom ett betydelsefullt och storartat musikverk, och på andra håll framhålles den gripande religiösa stämning, som behärskar kompositionen. Det var ett ovationsartat bifall efteråt. »När konserten var slut, såg man den gamle tonsättarens resliga, af åldern oböjda gestalt skrida fram genom salen bort till estraden och bjuda dirigenten och solisterna handen till tack.

[1] Se Stockholms Dagblad den 29. febr. 1888.

[2] Post- och Inrikes-Tidningar, den 1. mars 1893.

Men situationen vardt hastigt alldeles omkastad: hela salongen reste sig och en åska af handklappningar helsade Gunnar Wennerberg, den gamle fräjdade tonsättaren, som sjungit så mycken glädje och lefnadslust, så mycket allvar, fosterlandskärlek och vemod in i svenska hjertan.» — Då Stabat Mater kort därefter gavs i Uppsala, skedde i samband med framförandet en imponerande hyllning till tonsättaren; därvid uttryckte teol. kand. Nathan Söderblom studentkårens tack till Wennerberg för allt, vad han givit studenterna.

1870-90-talen — dessa decennier beteckna i vår musikhistoria inbrottet av de nytyska strömningarna. Mer och mer tränger den wagnerska musiken igenom, och i växande mån verkar densamma befruktande och impulsväckande på våra tonsättare. Söderman var pioniären för den »nyromantiska» strömningen. Efter honom kom Andreas Hallén, som med övertygelse kämpade för Wagners konst, och på 90-talet framträder också småningom en skara unga förmågor, mer eller mindre influerade av och entusiastiska för den nya stilens ideal: en W. Peterson-Berger, en W. Stenhammar, en H. Alfvén o. a. Inför hela denna intensivt romantiska utvecklingstendens med dess strävan till rikare färger — harmoniskt och instrumentalt — och till genombrytande av den slutna formstrukturen, inför den måleriska och »litterära» syftning, som denna yngre musikaliska generation representerade — inför allt detta stod Wennerberg avgjort främmande. Det var en utveckling, som ingalunda motsvarade hans ideal och hans i den gamla musiken skolade estetiska uppfattning. Det hände då och då, att Wennerberg besökte operan eller konserter, men han kunde aldrig förlika sig med Wagner, som han enstaka gånger ej undgick att få höra. Sonen Gunnar sökte ibland förmå sin fader att gå och lyssna till den store musikdramatikerns verk, men vanligen kände sig Wennerberg alls inte hågad därför: »När man är trött, bör man icke höra Wagner, det skall man göra, när man vill *studera*, det är ansträngande och för litet uppmuntrande. — Sonen tycker alldeles motsatsen, men han disputerar icke gärna om musik och konst med fadern. Han känner sig alltid tryckt af dennes kraft och öfverlägsenhet i diskussionen, mot hvilken han endast kunde ställa sin känsla som opposition.»[1]

[1] S. Taube, a. a. III, sid. 254.

Men annars gick Wennerberg gärna särskilt på operan på gamla dagar. Operachefen Burén hade under senare år låtit ställa en plats till Wennerbergs förfogande, och denne brukade i regel sitta på en plats strax ovanför orkestern. Det berättas[1], att Wennerberg på en middag gjorde bekantskap med Grieg, men Wennerberg smet omsider, ty han ville gå på operan och höra Trollflöjten. Men då han suttit en stund på sin plats, kom Grieg och satte sig bredvid honom: den norske gästen hade också »smitit» av samma anledning. Denna deras gemensamma längtan att få höra Mozart gjorde, att de kände en alldeles särskild sympati för varandra. Mozart var bland operakompositörer den som Wennerberg skattade högst. Av moderna operaverk beundrade han Bizets Carmen.[2]

I den åldrige Wennerbergs längtan efter att höra och njuta av musik blandade sig småningom den känsla av vemod han måste erfara vid en tilltagande dövhet. Denna hindrade honom att på samma sätt som förr uppfatta musik vid konserter och operaföreställningar: han nöjde sig då i stället med att iakttaga de olika instrumentens insatser. — Det var honom dock, liksom förr, en tillfredsställelse att sitta hemma vid harmoniet och improvisera, och därunder mognade väl också den musikaliska utformningen av tonsättarens sista verk: de båda oratorierna *Jesu dom* och *Jesu död*, vilka Wennerberg komponerade såsom ett sammanhängande helt men till slut beslöt att gestalta som två olika oratorieverk. Han arbetade på dessa under slutet av 90-talet. Jesu dom blev då sannolikt fullbordad och kom till uppförande i Filharmoniska Sällskapet den 7. maj 1901. Jesu död däremot hann Wennerberg icke helt avsluta, men sju nummer ur verket framfördes efter tonsättarens död vid Musikaliska Akademiens högtidsdag 1902. I den korrespondens Wennerberg förde med sin brorsdotter Sara, som vid slutet av 90-talet studerade musikteori i Tyskland för Jadassohn, berör han bl. a. sitt arbete på Jesu dom och Jesu död. I brev av den 21. april 1898[3] läser man: »Vi ha Riksdag nu och jag har dagligen att göra för den. Dock — de timmar, som bli öfver,

[1] a. a. III, sid. 277.

[2] S. TAUBE, a. a. III, sid. 276.

[3] I Sara Wennerberg-Reuters ägo; publ. i Svenska Dagbladet den 22. jan. 1922.

användas troget åt instrumenterandet af Oratoriet. Och jag har nu tid att ordentligt arbeta med detta.»

Wennerbergs musikaliska kunskaper togos ännu en gång, under hans sena ålderdom, i anspråk för officiellt uppdrag i fråga om vår kyrkomusik. Man tillsatte nämligen 1894 en kommitté, som skulle utarbeta musikbilagor till den nya, samma år stadfästa kyrkohandboken; det gällde alltså nu icke koralerna utan den svenska mässan. I kommittén, vars ordförande Wennerberg blev, sutto utom denne Conrad Nordqvist, Richard Norén, Gustaf Smith (sekreterare) och den skicklige kontrapunktisten Johan Lindegren. Den sistnämnde var inte så lätt att tagas med — han utmärkte sig för en mycket stor envishet i sina åsikter — och Nordqvist fick ofta vara »den förmedlande länken» i kommittén.[1] Ju längre samarbetet i kommittén fortskred, desto större värde satte emellertid Wennerberg på Lindegren, och när det hela var färdigt, förskaffade Wennerberg honom till på köpet en orden. Under arbetets gång satte sig Wennerberg mer och mer in i frågan och studerade flera verk om kyrkomusik. S. Taube framhåller[1], att han ej alltid fann det lätt att »hålla medelvägen mellan det kyrkliga allvaret — fritt från allt öronljufligt smek — och den lofvärda fordran, som nutidens musikaliska känsla ej utan skäl söker tillfredsställa.» Arbetet avancerade så pass fort, att resultatet i mars 1896 var färdigt föreläggas för Kungl. Maj:t, som den 23. april 1897 stadfäste ifrågavarande bilaga med titeln »Musiken till svenska mässan». Det är onödigt att här komma in på någon redogörelse för bilagan och för de principer, som ligga till grund för denna: den intresserade läsaren hänvisas till det synnerligen utförliga företal kommitterade skrivit till bilagan. De säga sig hysa åsikten, att valet av det musikaliska stoffet företrädesvis borde ske inom den lutherska och »särskildt den svenska kyrkans rikhaltiga, äldre liturgiskt-musikaliska litteratur» — denna värdefulla skatt, som lutherska kyrkan tagit i arv från medeltidskyrkan och i sin mån ytterligare riktat. Därvid anknöt man till Hæffners och Åhlströms åsikter och sökte fullfölja den av den förre framställda planen. Då Hæffner utgav sin mässa, åsyftande att höja den liturgiska sången ur dess under 1700-talet iråkade förfall, ville han återuppliva omväxlingen av olika melodier för samma stycken,

[1] Se S. TAUBE, a. a. III, sid. 273.

ehuru avsikten ej kom till utförande: denna tanke ha de kommitterade realiserat. Företalet slutar med ett eftertryckligt betonande av den liturgiska körens berättigande vid den lutherska gudstjänsten. Att Wennerberg själv bidragit till mässmusiken med två sånger, »Vi prisa dig» (n:r 27) och »O Guds lamm» (n:r 66), må här nämnas.

Vi ha nu hunnit fram till de allra sista åren i Gunnar Wennerbergs långa och skiftesrika levnad, men in i det längsta visar det sig, hurusom intresset för musik hålles levande och — frånsett dövheten — ogrumlat. Wennerberg får nu tid att på ett ovanligt utförligt sätt korrespondera i musikaliska frågor: så isynnerhet, som redan nämnts, med brorsdottern Sara Wennerberg, vars studier han mycket intresserade sig för och gärna följde. — Av visst intresse är även Wennerbergs brevväxling med den isländske folkvisesamlaren, pastor Bjarni Thorsteinsson, vilken tillfrågade Wennerberg om dennes åsikt beträffande de s. k. tvesongsmelodierna. Wennerberg svarade, att han ej kände till dem och ej vore rätte mannen att ge upplysningar om folkvisor, som fordrade ett speciellt studium. Sedan utvecklades en korrespondens närmast mellan Wennerbergs lilla dotterdotter och pastorn och därefter också mellan Wennerberg själv och denne. I brev till Thorsteinsson den 10. oktober 1899[1] skriver han bl. a. med anledning av att Thorsteinsson sänt en av honom utarbetad isländsk mässa: »Det är ingen ringa sak att åstadkomma en liturgisk musik. Sjelf har jag ju måst medverka till vår kyrkas. När meningarne om dess rätta art äro delade, börja underhandlingar, och med dem följa medgifvanden. Och så tappas en enhetlig karakter. Hvad nu beträffar den isländska, så synes mig den — liksom vår — än för Gregorianskt stel, än för modernt vek i harmonin. — — — Jag sjelf, nu 82 år fylda, är förunderligen frisk och arbetsför, har ännu åtskilliga både stats- och kommunaluppdrag och sysselsätter mig på de långa lediga stunderna med instrumentering af mitt opus finis, ett oratorium 'Jesu dom och död', som snart torde bli färdigt.»

Det återstår blott att omnämna ett par händelser i Wennerbergs levnad, som höra samman med hans musikaliska insats och verksamhet. Wennerberg var livligt intresserad av den nordiska musik-

[1] I B. Thorsteinssons ägo (Siglufjord); se S. TAUBE, a. a. III, sid. 275, 276.

fest, som föranstaltades i Stockholm 1897 i samband med konst- och industriutställningen. Han höll högtidstalet vid festbanketten på Hasselbacken, och det gick liksom en skälvning av rörelse genom salen, när den gamle, reslige mannen talade om »tonernas rike som ett heligt rum, där visserligen Gud bor».[1] — På hösten samma år vidtogos förberedelser till den första allmänna, svenska manskörfesten. Man önskade då att få en nydiktad och nykomponerad, för detta tillfälle avsedd sång av Wennerberg, men denna förhoppning gick icke i uppfyllelse. — De mest glädjande musikaliska tilldragelserna för Wennerberg under den sista tid han hade kvar att leva voro uppförandena av Jesu födelse, framförd av Musikföreningen på hösten 1900, och Jesu dom, vilket sistnämnda verk, som förut omtalats, gavs av Filharmoniska Sällskapet på våren 1901. Det var varma och uppriktiga erkännanden, som vid dessa konserter kommo Wennerberg till del. Man konstaterade, att Jesu dom var »ett ytterst märkligt verk från en 83-åring, alltigenom välljudande och flytande» och betonar »den omisskännliga fromheten och den uppriktiga naiviteten».[2] Vid framförandet av verket hyllades Wennerberg spontant av en nästan fulltalig publik i Musikaliska Akademien; föreningens ordförande Burén utbragte ett leve för tonsättaren, och mellan oratoriets två avdelningar lyckönskades han i kungliga logen av änkehertiginnan Teresia.

Wennerberg var, då Jesu dom blev given, icke längre samma spänstiga åldring som förut: på våren året förut hade hans maka gått hädan, och detta var ett svårt slag för honom; hans kraft var därmed egentligen bruten. Dagarna förflöto långsamt, och han skriver till gamle vännen Arsenius[3], att han känner sig olustig och overksam, när ej politiken ruskar upp honom eller arbetet på hans sista oratorium kommer honom att glömma bort vad som sker i världen. Wennerbergs sista stora upplevelse blev den ståtliga och minnesvärda hyllning, som ägnades honom vid vårfesten i Uppsala 1901. (I samband med den insamlades en Wennerbergfond på 10,000 kronor). Det var konsert i aulan med flera av Wennerbergs kompositioner, och i aftonsolens sken mottog han

[1] Se S. TAUBE, a. a. III, sid. 281.

[2] A. Lindgren i Aftonbladet den 8. maj 1901.

[3] Brev den 10. jan. 1901 (i Uppsala universitetsbibl.); se S. TAUBE, a. a. III, sid. 293.

på trappan vid Linnéanum sista gången den högstämda hyllningen från en månghövdad studentskara i hans egen, traditionsrika studentstad.

Framemot sommaren for Wennerberg till Leckö kungsgård. Där avtogo krafterna alltmer, och den 24. augusti 1901 slocknade livslågan hos den gamle studenten, statsmannen och konstnären, nestorn bland vårt lands då levande tonsättare.

WENNERBERG SOM MUSIKALISK PERSONLIGHET

Det finns tonkonstnärer, skapande och exekverande, vilkas känslor och intressen så helt och fullt uppgå i musik, att de inför andra områden av mänsklig verksamhet stå mer eller mindre främmande. Vilket otal typer träder oss ej till mötes på musikens område, vilka utanför sin speciella, centrala livsuppgift verka nästan hjälplösa och »borta». Den i det dagliga livet opraktiska och i allmänna frågor inte särdeles intelligent överlägsna, men i sin art geniala musikertypen — den är välbekant för envar. Å andra sidan, för att framhäva en konträr typ, påträffar man ofta sådana utövare av tonkonsten, i vilkas mångsidigt omspännande begåvning musiken ingår som en viktig, mer eller mindre dominerande faktor, men likväl lämnar rymlig plats åt andra intressen, praktiska eller andliga. Med denna sistnämnda typ närmar man sig ej sällan den kategori, som bär dilettantens eller amatörens prägel, ehuru glänsande prov på motsatsen anträffas; vi behöva blott nämna en av musikens allra störste: Richard Wagner.

Kastas en blick på våra egna tonsättare under förra århundradet, återfinner man typer av båda slagen. En Söderman eller Sjögren skulle kunna hänföras till den förstnämnda kategorien, likaså möjligen en A. F. Lindblad, som dock äger en ganska påtaglig intellektuell skärpa. Däremot kan Franz Berwald, vår genialaste och kunnigaste instrumentalkomponist under 1800-talet, räknas till den andra gruppen: han var en på praktiska områden driftig och uppslagsrik man, som besatt en märklig tankeklarhet. Hos honom förblir emellertid musiken i stort sett det väsentliga, det är tonsättaren Berwald, vars namn kommit till eftervärlden. Ännu tydligare stämpel av vittutgrenad verksamhetslust och intressenas mångfald bära en Geijer och föremålet för denna undersökning, Gunnar Wennerberg. Båda hyste en djup kärlek till musiken, men den

kom endast att utgöra en viktig, själsligt ingripande och produktiv faktor bland flera andra. Geijer var vetenskapsman, tänkare, pedagog, estet, poet och tonsättare, Wennerberg var statsman, tänkare — om än av mindre mått — pedagog, estet och tonsättare: syntesen synes sålunda mycket likartad. Båda förvärvade sig huvudsakligen på egen hand den nödiga tekniska skolning, som är ett villkor för realiserande av musikaliska intentioner och uppslag, men ingendera av dem nådde till en fullt tillfredsställande behärskning av materialet. Såväl Geijer som Wennerberg framstå som markanta gestalter i vår musikhistoria, men deras insatser på andra kulturområden äro inte mindre betydande, ja, vad Geijer beträffar avsevärt större.

En avgörande utgångspunkt vid skärskådandet av Wennerbergs musikaliska personlighet utgör sålunda den omständigheten, att han icke var en absolut, helgjuten musiker utan en kulturpersonlighet, utrustad med en märklig skapande musikbegåvning. För honom var, ur vidare synvinkel sett, tonkonsten heller icke den så att säga »l'art pour l'art», som den lättare blir för en genuin och i sig fulländad musikertyp: musiken blev för Wennerberg — och därmed erhåller den sin rätta psykologiska bestämning för denne tonsättares vidkommande — mindre ett mål än ett medel. Ett medel i studentikost underhållande syfte, ett medel till patriotisk väckelse och till religiös uppbyggelse. Det fanns hos Wennerberg knappast det behov av rent musicerande för musikens egen skull — om man nu inte fäster särskilt avseende vid hans tillfälliga improvisationer — som återspeglas i en Berwalds symfonier och kammarmusikverk. För övrigt är just i detta sammanhang belysande, att Wennerberg visserligen lärde sig olika instrument men ingalunda uppnådde någon större färdighet på dessa: påfallande är t. ex., att man endast under ungdomstiden hör talas om att Wennerberg idkar ensemblemusik. Wennerberg har såsom skapande musiker aldrig beträtt den rena instrumentalmusikens område; han komponerade icke något orkesterstycke och skrev inte ett enda kammarmusikverk, och veterligt har han heller aldrig gjort något försök i sådan riktning. Ty just det sångliga elementet, eller m. a. o. texten, förtydligade den estetiska och etiska uppgift tonkonsten såsom ett medel fullföljer i Wennerbergs pro-

duktion.[1] Det hör också till saken, att, om Wennerberg icke var någon anmärkningsvärd, exekverande instrumentalbegåvning, så var han däremot en fängslande sångarbegåvning. Detta betygas av många, bl. a. C. R. Nyblom, som skriver[2], att Wennerberg utan att ha ägnat sången något arbete eller mottagit egentlig undervisning var en mycket framstående solosångare. »Härtill bidrogo två stora förutsättningar: för det första en härlig röst och för det andra denna sällsynta förmåga att sjunga fullkomligt naturligt, som annars brukar vara förbehållen endast den mest fulländade konst. Han hade dessutom till sitt förfogande hela skalan av uttrycksmedel: en utsökt diktion, ett skiftande minspel, dramatiskt temperament, det högstämdaste patos och den finaste humor.»

Det var icke så, att Wennerberg på något sätt principiellt ställde sig avog mot instrumentalmusiken i likhet med vissa musikbedömare särskilt på 40-talet, såsom en Abr. Mankell. Visserligen uppskattade han icke i någon högre grad pianomusik med undantag av Beethovens sonater och Bachs fugor[3], men han intresserade sig dock för både kammar- och orkestermusik.[4] Att emellertid hela den ytliga salongsvirtuositet, som präglade åtskilliga av 30—50-talens instrumentalverk, aldrig utövade någon lockelse för Wennerberg, behöver knappast understrykas. Inte heller senare mobiliserade han något intresse för den virtuosa solistkonsten. I brev till Sara Wennerberg den 24. maj 1898[5] skriver han t. ex.: »Här har varit och är mycket musikaliska tillställningar, men jag är sällan der, oaktadt jag ofta får fribiljetter. Jag sitter ju helst hemma i nattrock på eftermiddagarna — och dessutom kan man

[1] Om sångens lyftande och stärkande hjälp skriver Wennerberg följande (brev till K. Valentin u. d.; i S. Taubes ägo): »Mig har den alltid varit en sådan under de mångskiftande göromål och pligter, som blifvit mig ålagda under en lång lefnad. Ej underligt då, om jag önskar att den måtte varda detsamma för alla andra ock.»

[2] Ord och Bild, 1900.

[3] Se S. TAUBE, a. a. III, sid. 276.

[4] Ett belägg härför ger det råd, som den åldrade Wennerberg lämnade sin unga brorsdotter Sara i brev från Karlsberg den 18. juni 1899 (i Sara Wennerberg-Reuters ägo). Han uppmanar henne (se sid. 96) att skriva en stråkkvartett och tillägger: »Man lurar sig lätt af sångkomposition, der vackra ord ge inbillningen fart och frestelse att tycka det vanligaste vara utmärkt».

[5] I Sara Wennerberg-Reuters ägo; citerat i Svenska Dagbladet den 22. jan. 1922.

ledsna på att höra ett och detsamma pianoklinket. Här har varit en mängd sådana der trollkarlar på piano — Gud signe dem!» Wennerberg var överhuvud ingen musikalisk virtuos. Han fordrar levande uttryck och inre sanning och mening i musiken, och i denna fordran ligger innefattat något av den etiska livskänsla, som präglar Wennerbergs syn på såväl musik och annan konst som i allmänhet. Jag vill ej underlåta att anföra några reflexioner över musikaliskt föredrag, som Wennerberg antecknade i sin dagbok[1] i anledning av den utmärkta ensemblen vid en kammarmusikkonsert, som han hörde i München 1851:

»De [stämmorna] talade så, som en som klart begriper och innerligt känner, hvad han har att säga. Detta är ingalunda ett vanligt fall vid det musikaliska talandet; tvärtom hålles det blott som sådant tillräckligt tillfredsställande, och man drager sällan i betänkande att ge det sitt lifligaste bifall, då det höjer sig till den slags formella vältalighet, som är de s. k. virtuosernas starkaste sida. Men hur tom är icke denna vältalighet och hur ovaraktigt dess intryck! Den är en 'ljudande malm och en klingande bjellra', då deremot den, som uppkommer, när en konstnärlig ande vet att göra den musikaliska bokstafven lefvande, är rik och nästan oförgätelig. Hur mångfaldigt kan icke t. ex. det lilla ordet: kom! utsägas, och hur enfaldigt måste det icke skrifvas! Hur skiftande är det icke i verkligheten, allteftersom det kommer från en glad, vemodig, öm, vresig, liknöjd eller inställsam persons läppar, och likväl hur enahanda på papperet! De flesta spela dock endast noter såsom noter; och blott dessa äro tillräckligt 'svåra', och det lyckas executören att obehindradt och raskt framkasta dem, så öfverhöljes han af applaudissementer. — — — Man fäster i allmänhet för mycken vigt vid tankens *framställning* och för liten vid framställningens *tanke* eller hela dess inre betydelse. Man säger med förtjusning: 'ej en enda not gick förlorad'; men man förbigår med likgiltighet, om dervid hela meningen strök med.»

Det är — för att överföra saken från interpretationens till skapandets område — denna »framställningens tanke», som hos Wennerberg i stort sett är av så stor betydelse, att musiken, rent som sådan betraktad, intar en mera sekundär ställning: i själva framställningen låg mindre hans styrka, redan därför att han aldrig nådde

[1] Återgivna i Ny Tidning för Musik, 1853—1854.

till något fulländat handhavande av de tekniska resurserna. — Granskar man nu det tanke- och känsloinnehåll Wennerberg genom musiken vill framställa, frapperar genast dess egenartat sammansatta karaktär. Däri avspeglar sig också den sammansatta natur, som var Wennerberg egen. För den som lär känna Wennerberg uteslutande genom hans populäraste verk, Gluntarne, framstår han utan tvivel som den sorglösa, romantiska och ungdomliga studenttypen, som knappast ger intryck av att brottas med alltför tyngande livsproblem. Den åter, som endast hört hans studentkörer, skapar sig säkert intrycket av en samlande och väckande personlighet — den blivande statsmannen — vars sinne glöder av patriotisk entusiasm. Tänka vi oss slutligen, att någon stiftat bekantskap med Wennerbergs musik blott genom de oratoriska verken och Davids psalmer: intrycket av tonsättarens religiösa känsloliv skulle då vara så oblandat, att man väl kunde föreställa sig Wennerberg såsom en man av det andliga ståndet, såsom präst — en post, som ju icke var främmande för Wennerbergs planer i det praktiska livet. Allt som allt förnimmer man, hurusom musiken för Wennerberg tjänar som medel att i konstnärlig form just framställa stämnings- och känslokvaliteterna inom dessa varandra delvis mycket olikartade, andliga livsområden.

För det stora flertalet är i våra dagar Wennerberg Gluntarnes skald och tonsättare — Gluntarnes enorma spridning och popularitet ha, även om en del manskörer också har blivit var mans egendom, kommit Wennerbergs övriga gärningar att träda mera i skuggan. Dessa gluntar äro frukten av ett äkta romantiskt temperament — de inslag av mustig realism, som finnas, ändra ingenting i denna principiella bestämning —, de förete en ungdomligt svärmisk romantik, vari konstnären på ett ypperligt sätt vet att förena poetisk känsla med humor. Wennerberg var ju också själv ett stycke äkta student-bohem, humoristisk och underhållande eller »intressant» melankolisk — alltid åtrådd såsom den »oåtkomlige» av lättantända kvinnohjärtan. Det romantiska grunddraget hos Wennerberg var icke präglat av någon intensiv och blodfull lidelse — något, som måhända står i psykologiskt samband med det »noli me tangere»-artade hos honom — och därför blev den musik, som återspeglar den romantiska sidan i Wennerbergs personlighet, icke utmärkt av något djärvare och på något vis formsprängande grepp:

det vilar över både solosånger, duetter och serenader en kyskt-svärmisk och vek poesi, vars återhållsamhet äger en viss klassiskt betonad renhet och medför en ofta väl asketisk enkelhet i behandlingen av de melodiska och klangliga uttrycksmedlen. Det var icke en tillfällighet, att Wennerberg hyste en ofta ådagalagd kärlek till Rossinis, Donizettis och Bellinis musik: den tjusning och melodiska sötma, som ligger i äkta italiensk, klar kantilena, motsvarade just Wennerbergs musikaliskt-romantiska känsla, som naturligtvis också tilltalas och näres av Webers, Spohrs, Schuberts och Mendelssohns musik. Men därmed är dock gränsen given. Vi skola längre fram återkomma till detta.

Wennerberg var av ett utpräglat manligt kynne, vari inrymdes en kraft, som ej sällan fick karaktären av barsk kärvhet och strånghet. Denna sida lämnade i hans personlighet icke rum för en intensivare utveckling i rent romantisk riktning. Men den tog sig ett utomordentligt typiskt uttryck i Wennerbergs studentkörer. »O Gud, som styrer» och »Hör oss, Svea» ha som få körer i vårt land verkat samlande och gripande på otaliga lyssnare, och denna verkan bottnar i den suggestiva, patriotiska hänförelse, som i förening med en aldrig svikande tro på moralisk rätt och sanning genomsyrade Wennerbergs personlighet. Denna etiska styrka var också den bärande i Wennerbergs gärning som statsman.

I den fosterlandskänsla, som besjälar Wennerbergs studentkörer, så i dikt som i musik, ligger också innefattat ett uppriktigt religiöst drag, vilket givetvis får sin mest renodlade, konstnärliga gestaltning i hans andliga verk: oratorierna, Stabat Mater och Davids psalmer. Därmed äro vi inne på en sida hos Wennerberg, som till synes direkt kontrasterar mot det studentikost sorglösa och humoristiska draget. Denna kontrast verkade förbryllande redan på Wennerbergs samtid, ej minst på hans goda vänner, och det är oförnekligt, att Wennerbergs företeelse därigenom får något visst problematiskt över sig: han var en dubbelnatur, och man har icke utan skäl förvånat sig över, att den som kunnat skriva Gluntarne och De Tre med deras ej sällan burleskt bacchanaliska situationsskildringar också kort efter komponerat så pietistiskt fromma sånger som Davids psalmer eller ett så till sin tendens upphöjt verk som Jesu födelse. En enklare uppfattning, som under Wennerbergs egen tid vann burskap och hållit i sig

in i våra dagar, gick ut på den lättfunna förklaringen, att Wennerberg efter uppsalatiden skulle utvecklats i så allvarligt, religiös riktning, att han direkt ångrade utgivandet av Gluntarne; Wennerbergs senare skede skulle sålunda fattas närmast som en religiös och moralisk reaktion gentemot förhärligandet av det ungdomliga studentlivets bekymmerslöshet och uppsluppenhet. Det är emellertid nödvändigt utgå ifrån, att det profana och det religiösa draget hos Wennerberg funnits jämsides a priori. Av det föregående framgick, huru studenten Wennerberg intresserade sig för djupgående filosofiska och religiösa spörsmål och för den andliga musiken. Wennerberg talar ju också om att på baksidan av manuskriptet till den första juvenalsången stod en motett i sträv och allvarlig stil och tillägger: »Gud vet, om ej alla mina följande sånger haft något dylikt på baksidan».[1] Likaväl som det religiösa och etiska draget var levande hos den unge studenten, likaväl levde det friska och glada studentlynnet kvar hos den mognade, av livets allvar uppfyllde mannen. Inte för ro skull skriver han 1859 till Josephson[2]: »Du och flera skulle kanske lätt vara öfvertalade att tro, att år och omständigheter totalt förändrat mig; men det är icke så. Så fort ett tillfälle erbjuder sig, som påminner om förra tider och fordna åsigter — ja, sannerligen är jag icke samma långa Magister som förr, samma 'grå gäst', som ej tid försvagar. Ware detta blott icke sagdt till min vanheder!» Detta uttalande härrör märkligt nog just från en tid, då Wennerberg var som mest påverkad av den religiösa väckelsen.

Man kan sålunda icke säga, att Wennerbergs växande intresse för andliga frågor och andlig musik kom vare sig plötsligt eller som ett förnekande av eller definitivt avståndstagande från tidigare ideal. Det var här fråga om en förskjutning i hans inre liv, så att det religiösa intresset, som dittills uppvägts av det profana, nu kom att väga tyngst.[3] För musikern Wennerberg betydde detta,

[1] Jfr sid. 35.

[2] Brev från Skara den 20. nov. 1859 (i H. Josephsons ägo); återgivet av S. TAUBE, a. a. II, sid. 218 ff.

[3] I sin docentavhandling »Försök till en parallelism mellan de religiösa kulternas och den bildande konstens historiska utveckling» — som förblev ett fragment av ett efter större linjer påtänkt arbete — är det i detta sammanhang intressant att finna, hur Wennerberg tagit som sin uppgift att bevisa ej endast, att konsten har sitt ursprung i religionen utan att den levat och även

att de andliga musikaliska formerna hädanefter utöva den största lockelsen för hans fantasi. Man kan till en början tveka om, vilket av dessa omnämnda, motsatta drag hos Wennerberg bör anses såsom det för Wennerbergs personlighet mest karakteristiska. Bäst torde emellertid vara att vid en allmänkarakteristik av Wennerberg utgå från den mognade mannens livsuppfattning; att därvid det religiöst-allvarliga och etiska draget blir liksom den djupare bakgrund, mot vilken övriga egenskaper avteckna sig, måste givetvis konstateras. Den som tager del av Wennerbergs andliga tonsättningar, får ett fastare grepp om det innerst centrala i hans personlighet, än den som bedömer Wennerberg ur Gluntarnes synvinkel — detta oavsett, att det sistnämnda verket tjusar genom en mera omedelbar, improvisatorisk genialitet. Djupare sett betecknade denna dubbelnatur hos Wennerberg icke någon psykologiskt svårförklarlig kombination av absolut motsatta egenskaper — däri låg mera en »plastisk motsägelse» än en absolut sådan, för att använda en term av H. St. Chamberlain — men att sammansättningen är mycket egenartad och frappant, måste betonas, liksom ock, att den hos mången givit anledning till både undran, missförstånd och missnöje. Det fanns flera bland Wennerbergs vänner, som icke sympatiserade med hans särskilt under 50-talet påtagliga inställning i »läsare»-riktning. Till dem hörde A. F. Lindblad, som därvidlag ej tvekade att ge rättframt uttryck åt sina åsikter. Han var en svuren motståndare till all pietism. S. Taube skriver därom[1]: »Han kunde icke försona sig med Wennerbergs lutning åt detta håll och ansåg det som fullkomligt oförenligt med hans karaktär. Han ansåg troligen, att Wennerberg förfäktade en omöjlig sak, då han försökte sammansmälta ett djupt kristligt lif i dess strängaste form med sin friska lifsglädje och ville åtminstone ha rättighet att fördöma detta som en dubbelhet, som han icke kunde fördraga höra försvarat.»

Det står emellertid utom allt tvivel, att Wennerbergs »läseri» var framsprunget ur ett äkta, personligt behov, och det kanske ovedersägligaste vittnesbördet om det etiskt-religiösa allvaret hos

framdeles måste leva i intim förbindelse med den religiösa kulten (jfr C. ANNERSTEDT, Inträdestal i Svenska akademien, Sv. akad:s handlingar, XVII, Sthlm. 1903, sid. 50).

[1] a. a. II, sid. 211.

honom giva hans andliga tonverk. Om vi vid bedömandet av Wennerberg såsom *musiker* äro benägna att tillmäta den religiösa känslan betydelse av verkligt centralt personlighetsdrag hos honom, så sker detta icke blott med hänsyn till den helt dominerande ställning andliga tonformer intaga i hans produktion från och med inträdet av den mogna mannaåldern utan ock på grund av den trots inte alltför utförliga uttalanden deciderade och markanta musikåskådning, som Wennerberg hyser. Därmed kommer man också in på ett skärskådande av hans allmänna ställning i det musikhistoriska sammanhanget.

Gunnar Wennerbergs aktiva verksamhet såsom musiker omspänner mer än sex decennier, och han fick under sin 84-åriga levnad bevittna hela den romantiska strömningens oerhörda uppblomstring, dess höjdpunkt med Richard Wagner och dess övergående i impressionistisk riktning. Hela den fängslande utvecklingskurva, tonkonsten under 1800-talet genomgår, var sålunda samtidig med Wennerbergs utveckling som tonsättare. Wennerberg var född i den uppspirande romantikens tid, och han var icke gammal, då han i Uppsala eller redan tidigare lärde känna fläktarna av den musikaliska romantikens nya atmosfär. De slogo emot honom dels i form av välljudsmättad italiensk bel canto — beundran för Rossini, Donizetti, Bellini m. fl. låg i luften — dels i fransk musik i lätt, melodiös stil — Auber! — dels i en innerlig tysk lyrik, präglad av nya, mera skiftande klanger och färgvalörer. Det var under dessa år — då vid sidan av de klassiska mästarna den yngre generationens romantiska strävanden vunno allt rikare terräng — som Wennerberg småningom utvecklade sin musikaliska fysionomi, och naturligtvis måste han, såsom ett barn av sin tid, framträda som romantiker. Wennerberg befann sig också rent psykologiskt sett på det ungdomligt svärmiska och känsliga stadiet, och så länge student-lyriken var den dominerande faktorn i hans konstnärliga genius, måste han med naturnödvändighet framstå som den romantiske tonsättare han är i speciellt Gluntarne, serenaderna och solosångerna.

Som redan antytts, var Wennerberg med sin säreget sammansatta personlighet icke predisponerad för en intensivare utveckling i romantisk riktning. Hela hans temperament var också i grunden mera ljust än dunkelt, och endast under de tidigare stu-

dentåren behärskas han av den inre disharmoni, världsmelankoli och pessimism, som utgöra en så fruktbar jordmån för den genuint romantiska konsten. I samma mån han inträder i sin mogna mannaålder, tränges det svärmiskt-poetiska åt sidan för osminkad manlig stränghet och samlat allvar. Romantikens fortsatta utveckling mot uppmjukande av formen och konturerna, mot upplösning av den tonala enheten och mot en i en allt rikare skala växlande mångfald av harmoniska och instrumentala klangfärger, romantikens framhävande av det utpräglat subjektiva och dess benägenhet till en sjukligt trånande sensualism — allt detta blev för Wennerberg något främmande och, man kan säga, direkt osympatiskt. Läsaren återhänvisas i detta sammanhang till de belysande uttalanden om Schumanns och Mendelssohns musik, som ur Wennerbergs dagboksanteckningar från första utlandsresan citerats å sid. 54—55. Man får alltså bevittna, huru Wennerberg alltmera fjärmar sig från de estetiska ideal, till vilka århundradets fortsatta romantiska (och speciellt »nyromantiska») musikutveckling syftade. Ja, det vore icke oriktigt att karakterisera Wennerbergs egen utveckling i egenskap av musiker såsom fortgående i motsatt riktning mot tidens allmänna. Wennerberg som musikalisk typ framstår i sin helhet — utan att därmed inlägges något som helst värdeomdöme — såsom konservativ, reaktionär och i märklig grad otidsenlig. Betraktar man andra, med Wennerberg samtida svenska tonsättare, t. ex. Fr. Berwald, A. F. Lindblad, J. A. Josephson, Ludvig Norman, Albert Rubenson eller August Söderman, så skall man hos dem alla iakttaga en mer eller mindre märkbar förändring i stilen, i stort sett betingad av tidens alltmer skärpta romantiska utvecklingstendens. Minst framträder detta hos den klassiskt betonade Berwald, vars egenartade tonspråk alltid bär den formella balansens och klarhetens prägel, mest göra sig tidssymptomen gällande hos den yngste av nämnda tonsättare, Söderman, vars stil undan för undan omvandlas i djärvare riktning under återverkan från nyromantikens mästare.

Gunnar Wennerberg åter erbjuder det bland våra komponister ovanliga exemplet av en man, som, från att ha varit en romantiker — den där skänkt vår musiklitteratur ett av dess mest senterade verk — ställer sig i uppenbar opposition mot de tidsbetonade,

symptomatiska tendenserna, detta väl icke såsom polemiker utan just som skapande konstnär.

Denna Wennerbergs konservatism och reaktionära ståndpunkt voro icke liktydiga med ett negativt beskärmande över den samtida musikutvecklingen. Det var för honom ej fråga om att blott stanna kvar vid ungdomstidens försiktigt och begränsat romantiska stil, att med andra ord bli en vanlig efterdröjare. Därvidlag blev den religiösa, etiska sidan hos honom själv en källa till positiv utveckling mot den musikaliska stil han som mogen konstnär varmast hyllade, och som han redan under studenttiden hyste ett spontant intresse för: den stränga, objektiva andliga tonkonsten. Onekligen var det en inre sundhet hos Wennerberg, som kom honom att reagera mot den »moderna» riktningen, och det blandar sig en viss bitterhet i tonen, då han på gamla dagar skriver till brorsdottern Sara: »Det går fort att åldras inom konsten, men fortast om man vill vara modern. Tror du ej, att Grieg redan af de sista förståsigpåarna anses lite . . .?»[1] Från sin ungdom älskade Wennerberg den gamla polyfona nederländska musiken och dess mästare, t. ex. Okeghem och Josquin de Près; han beundrade Palestrina, och bland efterföljande italienare hyste han kärlek till särskilt Lotti och Marcello; Bach och framför andra Händel hörde till de konstnärer Wennerberg heller aldrig upphörde att åberopa som förebilder, och naturligtvis stodo honom den klassiska musikens mästare, särskilt Mozart, nära. — Jag vill icke försumma att här återgiva en del karakteristiska uttalanden av Wennerberg, vilka just kasta en pregnant belysning på hans ståndpunkt i dessa avseenden.

Vill man att börja med ha ett exempel på hur Wennerberg reagerar t. o. m. mot den form han tidigare gärna odlat, nämligen visan, och hur han deciderat tar avstånd från det subjektivt-romantiska, behöver man blott läsa följande rader i ett brev från början av 1899 till Sara Wennerberg[2]: »Du vet, hur jag tycker. Att skrifva visor med pianoaccompagnement tycker jag icke mycket om, men ogillar det ej, emedan det är det enda sättet att få lite

[1] Brev den 13. mars 1900 (i Sara Wennerberg-Reuters ägo); citerat i Svenska Dagbladet 22. jan. 1922.

[2] I Sara Wennerberg-Reuters ägo; publ. i Svenska Dagbladet den 22. jan. 1922; återgivet av S. Taube, a. a. III, sid. 278.

betalt. Men du skall skrifva en violqvartett: det betalar sig ej i kontant, men det kan skilja dig från hela detta sällskap, som pjunkar vid pianot om vår- och höststämningar, lycklig och olycklig kärlek, vemod och öfriga epidemiska magplågor o. s. v.» Detta är visserligen ord av en åldring, men inte desto mindre uttrycka de något av det innerst mest äkta och typiska hos Wennerberg. I ett annat brev till brorsdottern[1], daterat 21. april 1898, framhållas i slående kontrast antipatien för Wagner och sympatien för Händel: »Ja, den gubben Händel, han duger. Lärd, allvarlig, dramatisk och med aktning för menskliga rösten, som han aldrig behandlar som ett orkesterinstrument, tager han ännu i dag sina åhörare med storm. — Gunnar var samtidigt och hörde Valkyrian och var förtjust. Jag har hört den 2 gånger men tänker ej besvära en tredje.» Händel var och förblev Wennerbergs »favorit» och »store läromästare»[2], och han finner i Händels oratorier en så storartad stil och en så gripande kraft, att han ej vill sätta någon på det området över denne. Wennerberg finner honom i jämförelse med Bach mindre lärd, men beträffande den senare upphör Wennerberg ej att förundra sig över, att hans »solosaker äro så orimliga för den menskliga rösten».[3]

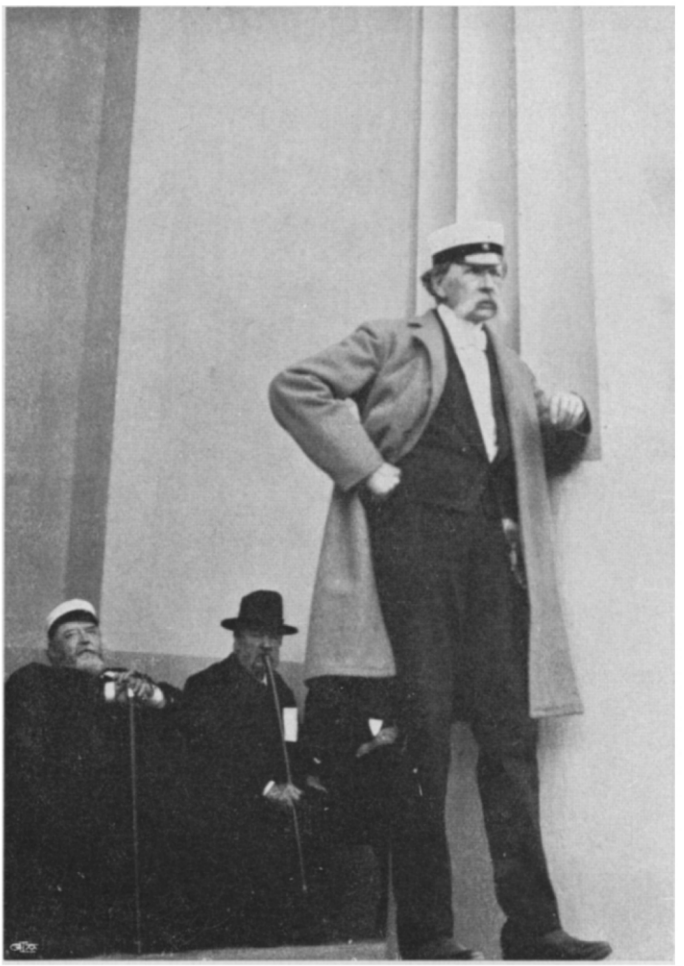
Kärleken till Händel var i själva verket den stora, positiva och för hans musikaliska utveckling mest befruktande upplevelsen. Händel blev idealet för honom i sin upphöjda värdighet och manliga kraft, i sin etiska höghet och överpersonliga resning. Vilken roll Händel spelat för Wennerberg framgår emellertid ej blott av dennes hänförda uttalanden om honom utan också indirekt av Wennerbergs oratorier, för vilka den protestantiske mästarens oratoriestil i väsentliga avseenden varit en gagnande förebild. Vi återkomma härtill i den kritiska delen.

Knappast mindre beundrande ställer sig Wennerberg inför en sådan gammal mästare som Palestrina. Denne är för honom den ouppnådda förebilden inom den rent kyrkliga musiken; härutinnan står Palestrina framom både Händel och Bach, »oaktadt dessa mästares andliga kompositioner i kraft, allvar och djup väl

[1] I Sara Wennerberg-Reuters ägo; publ. i Svenska Dagbladet den 22. jan. 1922; återgivet av S. TAUBE, a. a. III, sid. 278.

[2] Brev till Sara Wennerberg den 6. juni 1898.

[3] Brev till Sara Wennerberg den 24. maj 1898.



Gunnar Wennerberg talande till studenterna från trappan utanför Linnéanum vid vårfesten i Uppsala 1901.

kunna sättas främst bland alla tiders. Men andlig och kyrklig, ehuru hvarandra närastående begrepp, äro ingalunda enahanda; det förras omfång är betydligt större. Lika ensidigt och orimligt det derföre skulle vara att vilja sätta Palestrina öfver Bach eller Händel *i andligt-musikaliskt afseende*, eller ens jemte en Mozart eller Beethoven *i rent musikaliskt*, lika ensidigt och orimligt anser jag det vara att förneka honom företrädet framför dessa och sednare kompositörer ur *kyrkligt-musikalisk* synpunkt.» Senare tiders form finner Wennerberg visserligen kunna vara friare, skönare och rikare än Palestrinas, men det är »med formen i den Palestrinska kyrkosången som med språket i Bibeln eller Lagboken. Det är lätt att hitta på ett vackrare och språkrigtigare uttryck för meningen, men svårligen ett kraftigare och enklare.»[1] Wennerberg håller före, att Palestrina alltjämt kunde och borde uppträda som reformator i den kyrkliga tonkonsten. »På 1550-talet hade han att bekämpa en ensidig förståndsrigtning inom den andliga musiken, på 1850-talet skulle han få att strida mot en lika ensidig känslorigtning inom densamma.»[2] Det är med sann och inre övertygelse Wennerberg pläderar för denna upphöjda, översinnliga musik; han finner däri en så underbar kraft, »att det vid vår tids mjuka och förmedlande modulationer vanda örat tycker den vara ett våld och anser dess verkan föga vacker». Wennerberg tillägger spetsigt nog: »Det förstås, får man veta att en Ockenheim eller Palestrina skrifvit så, så tiger man visserligen, men njuter ingalunda. Jag har ofta varit i tillfälle att märka detta äfven hos utmärkta musici.»[2]

Också i samband med Antonio Lotti gör Wennerberg några uttalanden, vilka här må anföras såsom synnerligen betecknande för hans intensiva beundran för den förening av stränghet i satsen med sångbarhet, som utmärker såväl Händel som den gammalitalienska vokalpolyfonien. Wennerberg skriver efter åhörandet av Lottis Kyrie i Dresden 1851:

»Den [Kyriet] slutar med en fuga, ej af den lösa sorten, som sprattlar sig fri i 8:de eller 9:de takten, utan en sträng, allvarlig, som talar till slut samma språk, om samma sak, ur samma skäl, till samma mål; ej en sådan, som i all sin formela förträfflighet har

[1] Ur dagboksanteckningar, publ. i Ny Tidning för Musik, 1853—1854.
[2] Ibid.

det felet att icke stå i öfverensstämmelse med texten eller icke vara sångbar — ett mycket vanligt fel i icke-italienska kompositioner — utan en för öga, öra och känsla lika underbart herrlig, en sådan som t. ex. Händels 'Durch seine Wunden' i Messias.» Det är också karakteristiskt, att Wennerberg berömmer utförandet, därför att det ej gav rum för rallentandos, portamentos, forte och piano utan fortgick »i sträng takt», med »noggrann angifning af hvarje ton» och i »jemna och fulla drag såväl med stråken som anden». Wennerberg har genom att verkligen leva sig in i denna art av musik utvecklat en stark känsla för stil, men det ligger här nog något mer än blott stilkänsla, det är en reaktion mot den romantiska subjektiviteten, som lyser fram. Wennerberg lägger emellertid — det måste fasthållas — icke i dagen någon spekulativ tendens: Bachs instrumentalt-kontrapunktiska konstruktion ligger honom icke så nära som Händels och gammalitalienarnas mindre abstrakta, mera klangligt omedelbara vokalstil. Wennerberg, med sin avgjorda inställning på den mänskliga sångrösten och dess resurser, fordrade även av den stränga musiken hänsyn till klangligt välljud, han såg fullkomligheten däri, att det reellt klangliga icke skulle undertryckas av själva idén. I detta avseende var Lottis Kyrie mönstergillt: »Man kommer så lätt, genom tusende rön, derhän att man säger: ja, det der är förträffligt, men det tager sig ej ut; för tanken är det skönt, men för örat har det ej det fulländade behag som t. ex. denna visa, denna vals ... Det var *ej så* jag tänkte nu, under afhörandet af detta Kyrie.» — Strax därefter läser man följande, ur hjärtats djup sprungna rader: »Jag kanske uppskattar de äldre italienska mästarne för högt, men då har det säkerligen sin rot i ett temligen allmänt underskattande och förgätande af deras arbeten. Hur vanligt är det ej att träffa älskare af musik, ja, till och med utmärkta idkare af densamma, som ej känna mer af Palestrina, Leo, Lotti, Marcello, Caldara och andra italienska mästare än namnen! Och hur idealiskt-herrliga saker hafva ej de skrifvit för det ädlaste af alla instrumenter — menniskorösten! Ära och kärlek åt *allt* skönt! — Det uttömmer sig lika litet inom musiken i namnen Mozart, Haydn och Beethoven, som inom måleriet i Rafaels, Dürers och Rubens'.»[1]

[1] Ur dagboksanteckningar, publ. i Ny Tidning för Musik, 1853—1854.

Det är verkligen intressant att jämföra uttalanden som dessa med dem, som några få år senare gjordes av August Söderman under hans första utomlandsvistelse. Man förstår därvid, i vilken grad det kan vara motiverat att karakterisera Wennerberg såsom »otidsenlig». Söderman hör den nya musiken med öppna och mottagliga sinnen och talar i sina brev knappast om någon av de gamla mästare Wennerberg med liv och själ beundrar, han påverkas av de nya strömningarna och blir en typisk exponent för det tidsskede, vari han levde. Wennerberg hade som icke någon annan svensk tonsättare vid denna tid sina ideal förlagda åt ett helt annat håll, och han hämtar, då han kommit över studentåren, näring och impulser för sin musik icke väsentligen ur sin egen tid utan från det förgångna. Men härvidlag låg det i Wennerbergs smak icke något uttryck för akademisk torka och improduktivitet, han är i sin genre en lika entusiastisk apostel som exempelvis Norman, Rubenson och Söderman voro det, då det gällde den samtida musiken. I själva verket kunna Wennerbergs åsikter i våra dagar på sätt och vis tillmätas en större *aktualitet* än under hans egen tid: ty nutiden med sina antiromantiska, »sakliga» tendenser står otvivelaktigt den förklassiska tonkonsten betydligt närmare, än vad 1800-talet gjorde.

Man kan nu fråga sig: då hos Wennerberg under hans mannaålders fulla kraft sinnet för den stränga, religiösa musiken i samband med den psykologiska förskjutningen inom Wennerbergs personlighet blir dominerande, i vilken mån förblev då i trots därav sinnet för det mera romantiskt mjuka, drömmande och stämningsbetonade levande hos honom? Detta senare drag existerade alltjämt, och det återfinnes i några smärre profana kompositioner. Det framträder även flerstädes i de andliga verken, framförallt i det av katolsk stämning och italiensk melos influerade Stabat Mater. Det är ett icke sällsynt förhållande, att hos utpräglat manliga och kraftbetonade karaktärer förefinnes en viss sentimentalitet, och så är även fallet med Wennerberg. I denna sentimentalitet, ehuru visserligen samhörande med ett pietistiskt känsloliv, bevaras och utlöses måhända tydligast under tonsättarens senare utvecklingsskede hans inneboende romantiska känsla. Wennerberg är härvid påverkad av Mendelssohn men ännu mer uppenbart av den

nya italienska musiken, d. v. s. inte så mycket av den modernare andliga som av den dramatiska.[1]

Wennerberg är en av vårt lands mest representativa *äktsvenska* kulturpersonligheter. Antingen man tänker på studenten, lektorn eller statsmannen, så utgör det fosterländska draget en av de mest betvingande egenskaper, som besjäla hans väsen och verksamhet. Denna nationella känsla kom naturligtvis även att göra sig gällande i hans konståskådning, såväl beträffande den bildande konsten som i fråga om musiken. Vid en diskussion i riksdagen med anledning av striden mellan Konstakademien och »opponenterna» yttrade han bl. a.[2]: »Man kan med rätta få ett stort erkännande blott såsom en framstående konstnär, men man kan förtjäna ett ännu större, om man tillika lyckas ställa sin konst på en nationell grund». Wennerberg har som skapande musiker spelat på decideratnationella strängar i sina studentkörer och i några sånger även anknutit till folktonen.[3] Dock är det i körerna framför allt texten och det bakom samlade dådkraftiga temperamentet, som skänka den nationella prägeln. Man måste annars konstatera, att Wennerbergs rent musikaliska *stil* icke är direkt svenskt utpräglad. Det nationella elementet är åtminstone icke avgörande, och varken Gluntarne eller de andliga verken äga några påfallande svenska egenheter i melodik och harmonik. Detta är så mycket anmärkningsvärdare i en tid, då den nationalromantiska rörelsen i musiken tog ett utomordentligt imponerande uppsving, då folkmelodier började samlas i mängd och utnyttjas i högre konstnärliga syften. Även i detta avseende står Wennerberg — icke teoretiskt, men i praktiken — väsentligen på sidan om tidens aktuella strömningar. Man får emellertid ta med i räkningen Wennerbergs dominerande intresse för andlig tonkonst, i vilket sammanhang ett tillgodogörande av den nationellt-folkliga stilen låg mindre nära till hands än inom profana former.

Gunnar Wennerberg var inom musiken autodidakt, och strängt taget skulle man kunna benämna honom en högtbegåvad, musik-

[1] Jfr sid. 58. [2] S. TAUBE, a. a. III, sid. 224.

[3] Wennerberg uppskattade dock livligt våra folkvisor och var särskilt förtjust i Per Svinaherde. C. R. NYBLOM (a. a. II, sid. 222) berättar om Wennerbergs föredrag av denna visa: »Så har aldrig någon uppträdt i den sången, med en enkel, men talande handling, som lifslefvande visade, huru kungasonen växte upp ur svinaherdens låga skepelse».

älskande amatör. Han var själv väl medveten om gränserna för sitt musikaliska kunnande och önskade, att han erhållit en ordentlig undervisning, något som lyser igenom, då han skriver till sin brorsdotter[1]: »Ja, tack skall du ha, som begagnat din undervisning så bra! Sådan har jag aldrig fått. Det lilla jag kan har jag måst lära mig sjelf på lediga tider.» Väl fick Wennerberg, som förut nämnts, då och då råd och vinkar av vänner bland musiker (A. F. Lindblad, Josephson och C. Nordqvist), men regelbunden undervisning åtnjöt han ju aldrig. Och att på egen hand förskaffa sig tillräckligt omfattande teoretiska insikter i förening med tadellös praktisk-teknisk kompositionsfärdighet — därtill gavs honom icke nog tid och ro. Då man sålunda fastställer, att Wennerberg som musiker var amatör, ehuru en sådan av ovanliga mått, är därmed given en viktig synpunkt, vilken måste medverka vid värdesättandet av Wennerbergs musikaliska gärning. Att bara utan vidare klandra eller rycka på axeln åt vissa tekniska brister eller ojämnheter vore felaktigt. Det problematiska ligger innefattat i frågan: i vilken mån har Wennerberg trots begränsningen och den relativa knappheten i sin teoretiska och tekniska utbildning förmått realisera sina konstnärliga intentioner; har förmågan i tillräcklig grad hållit jämna steg med gestaltningsviljan, för att det färdiga konstverket som sådant skall äga inre, organisk livskraft?

Svaret på denna centralt siktande fråga skall i utförligare form framgå ur den följande kritiska undersökningen av Wennerbergs kompositioner. Här skola endast framhållas ett par allmänna drag. Naturligtvis märker man ibland, i synnerhet i verk från ungdomstiden, ett dilettantiskt handlag, men mer och mer skönjes, hur han blir förtrogen med de musikaliska uttrycksmedlen, så i form, stämföring och harmonik som — under senare år — i instrumentation. Det var ju självfallet, att Wennerberg med sin uppriktiga beundran för Händel och de gamla italienarna skulle söka tillägna sig en skrivteknik av det gedigna slaget, framför allt då i den kontrapunktiska stilen. Och i själva verket går lusten för kontrapunkterande stämföring igen mer eller mindre i nästan hela hans produktion, från det tidigaste stadiet och fram till de allra

[1] Brev den 2. aug. 1899 (i Sara Wennerberg-Reuters ägo); citerat i Svenska Dagbladet den 22. jan. 1922.

sista verken. Wennerbergs förmåga att skriva »sträng sats» kan gott tävla med eller t. o. m. överträffa den hos mången, jämförelsevis utbildad och studerad tonsättare.

Om icke av mästerlig art, så var dock Wennerbergs av naturlig fallenhet i förening med energiskt arbete betingade kompositoriska teknik så utvecklad, att han inom ej blott mindre, enklare vokalformer, utan även större och anspråksfullare kunde gestalta sina konstnärliga ingivelser. Det är härvid att märka med vilken växande säkerhet Wennerberg rör sig inom mycket olika uttrycksfärer, både lyriska, episka och dramatiska. — Men, kanske någon anmärker, Wennerberg ägde icke något rikare flöde av ursprungliga musikaliska ingivelser; han verkar ej sällan ganska torr och intetsägande, och måhända skulle en mera otadlig teknik icke ha kunnat uppbäras av någon nog stark, konstnärlig fantasikraft. Det må på sitt sätt äga sin riktighet: Wennerberg var icke någon rent musikaliskt sett rik natur, och varken i originalitet eller impulsivitet kommer han i bredd med t. ex. Söderman. Det kan i förbigående nämnas, att i regel togo hans musikaliska idéer icke så snabbt och omärkligt form i hans inre, att konstverket stod färdigt i hans fantasi och nedskrivandet mera blev en yttre, mekanisk process. Wennerberg hör — vilket ju står i samklang med hans berörda musikaliska grundåskådning — till den kategori av skapande musiker, för vilken komponerandet är förenat med arbete. Det mera lätta och improvisatoriska greppet i Gluntarne och andra ungdomsverk ändrar ingenting härvidlag i princip. Det är bekant, att Wennerberg i regel satt vid pianot, då han komponerade, och liksom prövade sig fram. Visserligen kom ofta själva lusten att komponera, den impulsgivande idén, över honom vid andra tillfällen, men han var icke någon av dessa romantiskt-artistiska typer, som bara gå och vänta på inspiration; Wennerberg skriver en gång: »Man skall aldrig tro, att inspirationen kommer genom att ha ledigt. Den kommer alltid säkrast under arbete med annat än det man tänkt sig. Så har det hänt mig — och mången annan, har jag märkt.»[1]

Oaktat den objektive bedömaren måste medgiva en viss begränsning av Wennerbergs musikaliska fantasikraft, skall dock i detta avseende, liksom i fråga om tonsättarens tekniska kunnande, fram-

[1] Brev till Sara Wennerberg den 4. sept. 1899 (i adressatens ägo); citerat i Svenska Dagbladet den 22. jan. 1922.

hävas, att man i Gunnar Wennerbergs musik möter en visserligen icke mästerlig och förvisso ojämn, men dock i sin helhet respektingivande, i enskildheter många gånger mycket fängslande, ställvis genial och i den svenska musiken historiskt intressant konstyttring. Om vi återknyta till den förut ställda frågan, i vilken mån Wennerberg, trots angivna hämmande moment, lyckats förverkliga sina konstnärliga avsikter, så skall redan här anteciperas det svar, som resulterar ur den kritiska undersökningen: att komponisten därigenom att han i stort sett icke går utöver gränsen för sin förmåga och icke i konstverken sträcker sina intentioner längre, än att de i regel motsvaras av den kompositoriska behärskningen, skapat verk, vilka icke skola undandraga sig intresset hos dem, som inom musiken vilja lära känna en av vårt lands märkligaste, mest ideella och vitala kulturpersonligheter under förra seklet.

GUNNAR WENNERBERGS MUSIKALISKA VERK

Vid en överblick av Gunnar Wennerbergs kompositioner ger sig en naturlig uppdelning, motiverad ej blott ur yttre synpunkt utan även av psykologiska orsaker och ur utvecklingssynpunkt, genom att först betrakta tonsättarens profana verk och därefter komma in på de andliga kompositionerna. Undersökningen av den förra gruppen börjar med Wennerbergs visor för en röst och piano och de med dem närbesläktade fristående duetterna. Därpå behandlas hans trior för mansröster, nämligen serenaderna och cykeln De Tre, som bildar den naturliga bryggan över till Gluntarne. Vidare uppmärksammas a cappella-körerna — såväl manskörerna som de blandade körerna — samt det med de förra närbefryndade men i Wennerbergs produktion dock ensamstående verket Auerbachs Keller. — Gruppen av andliga kompositioner omfattar Davids psalmer, några smärre körer, oratorierna och Stabat Mater. Med den senare gruppen gör Wennerberg — trots Gluntarne — sin ur rent musikhistorisk synpunkt mest intressanta insats. Författaren är fullt medveten om, att hans åsikter i detta fall icke delas av dem, som i Gluntarne se Wennerbergs förnämsta musikaliska gärning men däremot finna hans andliga verk uteslutande ledsamma och betydelselösa. Det gäller enligt min uppfattning att vid en *musikhistorisk* granskning av Wennerberg i betydlig mån korrigera den gängse värdesättningen av hans verk. Därvid är det en viktig förutsättning att i möjligaste grad gå till undersökningen med sinnet oberört av det rika flöde av såväl ensidigt panegyriska som lika ensidigt negativa omdömen, som fällts över Wennerberg som musiker.

PROFANA KOMPOSITIONER

I: 1

VISOR OCH DUETTER

Wennerbergs i tryck utgivna visor för en röst och piano äro till antalet 36; därtill komma 7 sånger, som förblivit opublicerade. Huruvida ytterligare solosånger komponerats, må lämnas osagt, sådana äro i alla händelser icke påträffade. Övervägande delen av solosångerna härrör från det tidigare skedet av tonsättarens levnad — de flesta äro skrivna på 1840-talet — och det är, som förut påpekats, uppenbart, huru Wennerberg sedan småningom mer och mer fjärmar sig från visan, den form, med vilken han — om man frånser den motett av Wennerberg, som skulle ha framförts i Uppsala 1841 — som komponist tilldrog sig den första uppmärksamheten bland sina umgängesbekanta i universitetsstaden. Det har förut[1] framhållits, hurusom den enkla visan just på 30—40-talen utgjorde den framför andra favoriserade musikformen, inom vilken den musikaliska naturbegåvningen omedelbarast ansågs komma till sin rätt. Den utgjorde tidens musikaliska lösen i vårt land, och det var ju så mycket naturligare, att Wennerberg i denna genre skulle försöka göra sig gällande, som han dels själv var både poet och musiker, dels hade nära inpå sig sådana betydande romanstonsättare som Geijer och A. F. Lindblad och var intim vän med den unge, drömmande lyrikern Josephson.

Här skall nu göras en överblick av alla såväl tryckta som otryckta visor av Wennerberg, varvid först upptagas sådana, som med säkerhet eller på goda skäl kunna inplaceras i en viss kronologisk följd; därefter upptagas övriga sånger. Samtliga de otryckta visorna och ett flertal av de publicerade ingå i en i Wennerbergs kvarlåtenskap befintlig notbok (tvär-4:o), signerad »Gunnar Wennerberg Upsala 1840».[2] Vad beträffar det yttre i denna mycket viktiga handskrift frapperas man genast av den i stort sett tydliga och omsorgsfulla pikturen. Intressant är att se, i vilket slags musikalisk »omgivning» Wennerbergs äldsta solosånger presentera

[1] Sid. 18. [2] I S. Taubes ägo.

sig: de 21 visor av Wennerberg, som boken innehåller, äro nämligen instuvade bland sånger av Geijer, A. F. Lindblad, Händel, Gluck, Rossini, Schubert, Mendelssohn m. fl. Karakteristisk är förekomsten av en avskrift av fugorna »Er trauete Gott» och »Durch seine Wunden» ur Händels Messias. De i denna notbok förekommande sångerna, vilka nästan alla äro daterade, markeras här nedan med »ms ntbk». Numreringen är förf:s egen. Det bör blott tilläggas, att Wennerberg vid sina egna sånger använder pseudonymen Tunhem.

1. *Den ensamma*, »Swala lemna ditt bo», ord och musik af Tunhem, den 18. maj 1840. *Outgiven.* Ms ntbk.

2. *Gretchens Gesang aus Göthens Faust*, »Meine Ruh' ist hin», musik af Tunhem, den 24. maj 1841. Tryckt 1854 i IV. häftet av Wennerbergs på Abr. Hirschs förlag utgivna solosånger. Ms ntbk och i Musikhist. museet.

3. »*Det regnar så stilla på blomster och blad*» (även betitlad *Vallersjöns saga*), ord och musik af Tunhem, juni 1841. *Outgiven.* Ms ntbk.

4. *Orate pro me omnes!* (även betitlad *Botgörare-visa*), »Sakta susen, I blommande lindar», ord och musik af Tunhem, den 6. december 1842. *Outgiven*, men musiken dock i förändrad form använd för *Ve mig* (se nedan). Ms ntbk.

5. »*Sof, oroliga hjerta, sof*», orden af Runeberg, musik af Tunhem, den 3. januari 1843. Tryckt 1850 i I. häftet solosånger. Ms ntbk. Även utg. i arrang. i Sånger med Guitarre-accompagnement af Gunnar Wennerberg, 1. häftet, Hirsch.

6. *Farwäl till mitt hem*, »Sjunk sakta, o! sakta mot hafvet», ord och musik af Tunhem, den 27. januari 1843. *Outgiven.* Ms ntbk.

7. *Kaiser Barbarossa*, »Der alte Barbarossa, der Kaiser Friederich», orden af Rückert, musiken af Tunhem, den 14. februari 1843. Tryckt 1850 i II. häftet solosånger. Ms ntbk samt i Musikhist. museet.

8. *Till A. K.*, »Himlabarn, som magten äger» af Tunhem, den 17. februari 1843. Tryckt 1870 i V. häftet solosånger. Ms ntbk.

9. *Den fader- och moderlösa visan*, »Hvems barn jag är», den 19. februari 1843. Tryckt 1850 i II. häftet solosånger. Ms ntbk.[1]

10. *Gretchens Gebet a. Faust*, »O! neige, Ach! neige, Du schmer-

[1] Skriven för Ava Wrangel (S. TAUBE, a. a. I, sid. 97).

zenreiche», musik af Tunhem; odaterad, men med all sannolikhet skriven efter den föregående visan under vårterminen 1843. Sången är ofullbordad; ett motiv sedan använt i inledningen till Jesu födelse. *Outgiven.* Ms ntbk.

11. *Andenken*, »Ich denke dein», von Matthisson, musik af Tunhem, den 9. juni 1843. Tryckt 1853 i III. häftet solosånger. Ms ntbk.

12. *Afsked*, »Så skiljas vi åter», ord och musik af Tunhem, augusti 1843. Tryckt 1850 i II. häftet solosånger; utgavs separat 1888 (i hög sättn.) och 1896 (i låg sättn.). Ms ntbk och i Musikhist. museet.

13. *Min wisa*, »På mig sjelf jag tror, mer än på någon ann'», ord och musik af Tunhem, september 1843. *Outgiven.* Ms ntbk.

14. *Sirius*, »Sirius! Återsken af ljuset», ord och musik af Tunhem, den 22. december 1843. Tryckt 1854 i IV. häftet solosånger. Ms ntbk.

15. *En Hwardagshistoria*, »Nog minns jag mig och en annan wän», ord och musik af Tunhem, den 24. december 1843. Tryckt 1850 i I. häftet solosånger; även i a. Sånger med Guitarre-accompagnement, 1. häftet. Ms ntbk. och i Musikhist. museet.[1]

16. *Fiskaren på Kinnekulle*, »Solen alltren öfver kullens topp», ord och musik af Tunhem, den 4. augusti 1844. Tryckt 1850 i I. häftet solosånger; även i a. Sånger med Guitarre-accompagnement, 1. häftet. Ms. ntbk och i Musikhist. museet.

17. *Chidher*, »Chidher, der ewig junge, sprach», af Rückert, musik af Tunhem, augusti 1844. *Outgiven.* Ms ntbk.

18. *Till Tonerna*, »Swäfven höga toner, himlaburna wäsen», ord och musik af Tunhem, den 2. oktober 1845. Tryckt 1850 i I. häftet solosånger. Ms ntbk och i Musikhist. museet.

19. *Swensk Soldatsång*, »För frihet, fädernesland och kung», ord och musik af Tunhem, november 1845. Tryckt 1853 i III. häftet solosånger. Ms ntbk.

20. *Tösa på Swältera*, »Jak wånnar 'ak wore så långt härifrå», ord och musik af Tunhem, augusti 1846. Tryckt 1850 i II. häftet solosånger. Ms ntbk.

21. *Zigeunerlied*, »Im Nebelgeriesel, im tiefen Schnee», von Göthe, musik af Tunhem, augusti 1846. Tryckt 1850 i I. häftet

[1] Skriven för Ava Wrangel (S. TAUBE, a. a. I, sid. 97).

solosånger; även i Sånger med Guitarre-accompagnement, 1. häftet. Ms ntbk och i Musikhist. museet.

Med ovanstående 21 kompositioner äro angivna samtliga i anförda notbok förekommande sånger av Wennerberg. Till återstående visor återfinnas manuskript endast i ett par fall, och ingen av visorna kan med avseende på tillkomsten exakt dateras.

22. *Jätten*, »Jag bor i bergets salar» (Tegnér). Enl. S. Taubes meddelande komponerad 1848. Tryckt 1850 i I. häftet solosånger. Ms i Musikhist. museet.[1]

Till 1840-talet hänföra sig[2] följande fyra sånger.

23. *Djævelsklokken*, »Nu lystig, I Svende» (Ingemann). Tryckt 1853 i III. häftet solosånger.

24. *Strömkarlen*, »Nu är dagen bergad» (Wennerberg). Tryckt 1870 i V. häftet solosånger. Ett ms till dikten finnes i Kungl. biblioteket.[3]

25. *Ve mig!*, »Gråten, gråten, I regnskurar alla» (Wennerberg). Tryckt 1876 i VI. häftet solosånger. Musiken identisk med den till Orate pro me omnes (se n:r 4).

26. *Stackars liten!*, »Stackars liten visa» (Wennerberg). Tryckt 1854 i IV. häftet solosånger.[4]

Också följande två sånger, som utkommo 1850 i resp. I. och II. häftet solosånger, torde kunna räknas till 1840-talet:

27. *Liden Harpepiges Klage*, »Fader- og Moderlös» (Ingemann). Även tryckt i Sånger med Guitarre-accompagnement, 1. häftet. Ms i Musikhist. museet.

28. *Blücher*, »Der König Wilhelm Friedrich sprach» (Rückert).

Till år 1852 kunna med tämlig visshet hänföras två sånger, vilka båda komponerades under Wennerbergs vistelse i Italien:

[1] Jätten sjöngs ibland i Uppsala av unison baskör med ackompanjemang av basuner (C. R. Nyblom, Minnen II, sid. 230). Därpå torde Wennerberg syfta, då han skriver till »Knösarna» (S. Taube, a. a. I, sid. 276): »Sjöngs Jätten för kör? — Min sättning är alldeles förkommen.» S. Taube (ibid.) anmärker härtill: »Denna Wennerbergs sång, skrifven för basröst, brukade ibland sjungas af studentkörens basar unisont med en imponerande kraft, som alltid åstadkom stor effekt».

[2] S. Taube, a. a. I, sid. 97.

[3] Under titeln *Strömkarlen spelar* arrangerad för piano (2 händer), utg. i Album för piano af Svenska Tonsättare, Sthlm Carl Gehrman.

[4] Skriven för Ava Wrangel (S. Taube, a. a. I, sid. 97).

29. *Min vår*, »Tusen sinom tusen sippor» (Wennerberg). Tryckt 1853 i III. häftet solosånger.[1]

30. *Säg att jag kommer*, »Susande vind, som far af emot Norden» (Wennerberg). Tryckt 1853 i III. häftet solosånger.[2]

1854 utkommo i IV. häftet solosånger följande visor, vilka ej kunna dateras och måste ha komponerats senast nämnda år:

31. *Skalden*, »Hvem står der med ögat lyft till Gud» (Wadman).

32. *Farväl*, »Snart fält och lunder, berg och dalar» (Tegnér).

På 1850-talet komponerades enligt upplysning av S. Taube:

33. *Önskan*, »Ack blefve nu strålande salen» (Th. Knös). Tryckt 1876 i VI. häftet solosånger.

1862 skrev Wennerberg ett par visor, varav den ena för Erik Böghs samling Hundrede Viser, som utkom i Köpenhamn nämnda år och var dedicerad Wennerberg. Denne hade vid hemresan från utlandet på hösten 1861 uppehållit sig i danska huvudstaden, där han träffade Bögh, som i hög grad värdesatte upphovsmannen till Gluntarne. Han bad Wennerberg om ett bidrag till nämnda samling, vilket denne också lämnade med:

34. »Dengang jeg endnu var en Pusling» (n:r 1).

Denna solosång av Wennerberg har mig veterligt aldrig blivit publicerad separat.

Den andra sången från 1862 var[3]:

35. *Palinodia*, »Sjuder än ditt heta blod» (Wennerberg). Tryckt 1876 i VI. häftet solosånger.[4]

Beträffande följande tre sånger kunna kompositionsåren ej med full visshet fixeras, men de tillkommo alla på 60-talet:

36. *Wallflickan*, »Kovalle mina kor, kovall» (Wennerberg).

[1] Det är denna visa, som avses, då Wennerberg i sina dagboksanteckningar den 14. febr. 1852 skriver: »Det är söndag i dag, jag har skrifvit en liten beskedlig vårlängtan till Hedda». (Se S. TAUBE, a. a. II, sid. 118.)

[2] Tillkomsten av denna sång torde kunna ställas i samband med följande rader i dagboken för den 28. mars 1852: »Jag har ej stått ut att göra något i dag. Jag har mest varit hemma. Min skymningsstund vid pianot gjorde jag mycket lång, och jag har talat länge och innerligt om dig och till dig der. Har du hört något? Jag tyckte ibland det var, som om tonerna fört tillbaka ett eko från dig.» (Se S. TAUBE, a. a. II, sid. 128.)

[3] Enl. meddelande av S. Taube.

[4] Palinodia sändes av Wennerberg såsom ett slags försoningsgärd till A. F. Lindblad efter ett häftigt gräl dem emellan rörande C. J. L. Almquist. Wennerberg yttrade själv därom till Fr. Huss: »Jag erkänner visst, gudbevars, att

Publicerad 1865 i första årgången av Ny Illustrerad Tidning och troligen komponerad året förut.[1] Sedan tryckt 1870 i V. häftet solosånger.

37. *Italienaren med gipsbilder*, »Ute i verldens hvimmel» (Wennerberg). Publicerad 1865 under titeln Il gessajo i första årgången av Ny Illustrerad Tidning. Sedan tryckt 1876 i VI. häftet solosånger.

38. *Sen uppå foglarne*, *Sen uppå liljorna*, »Du fattiga sparf på den gungande qvist» (L. S.). Tryckt 1876 i I. häftet solosånger och event. komponerad 1869.[1]

1870 trycktes i V. häftet solosånger följande tvenne visor, som alltså tillkommo senast nämnda år:

39. *Carl den Femtes Sang i Liigkisten*, »Ding, dang, Klokkeklang» (Ingemann).

40. *Schlummerlied*, »Ich war ein böses Kind» (Rückert).

De sist tillkomna av Wennerbergs solosånger torde ha varit:

41. *Ved Kong Carls Baare*, »Det kimer, kimer saa tungt om Land» (Munch), vilken komponerades 1872 och trycktes 1876 i VI. häftet solosånger.

42. *Wade Hampton*, »Our babies lisp Wade Hampton's name (Eliza Peronneau Mathewes). Utg. 1879 i Washington av John F. Ellis & Co. (I samma häfte även publicerad i sättning för blandad kör a cappella). Skriven på beställning från Amerika s. å., då man firade den amerikanske frihetshjälten Wade Hamptons minne.

Samtliga Wennerbergs tryckta sånger för en röst och piano äro, med undantag för tvenne (se ovan), utgivna av Abr. Hirsch. De publicerades i sex häften resp. 1850, 1850, 1853, 1854, 1870, 1876. I den av C. F. Hennerberg upprättade förteckningen över Gunnar Wennerbergs tonverk (sid. 246 ff.) upptagas de olika sångerna häftesvis. Här skall blott tilläggas, att i arrangemang för en röst och piano på Hirschs förlag 1890 utgavs den ursprungligen för blandad a cappella-kör komponerade sången *Trasten i höstqvällen*,

Almquist var ett snille, men han var en fähund också, det vet hela världen. — Nå, Lindblad och jag skar ihop på skarpen, men jag var på den tiden mycket frommare, än jag är nu, och brydde mig inte om att vidare disputera med honom. Dagen därpå skickade jag honom den där lilla sången Palinodia för att blidka honom.» (Svensk Musiktidn., årg. 1901, n:r 15.)

[1] Enl. upplysn. av S. Taube.

»Var tyst du trast, som klagar» (Wennerberg). Denna ökar antalet av Wennerbergs tryckta solosånger till 35.

Det låg nära till hands, att Wennerberg, då han var mitt uppe i det musikintresserade sällskapslivet i Uppsala, också skulle vända sig till duettens med den enkla solovisan och -romansen närbesläktade form. Av Wennerbergs hand finnas — bortsett från Gluntarne, som stå i en klass för sig — bevarade 14 duetter, av vilka en förblivit otryckt. De övriga 13 utkommo på Hirschs förlag dels separat — n:r 1—7 1853, n:r 8—12 1876 och n:r 13 1884 — dels samlade i ett band 1891. Beträffande tiden för duetternas tillkomst äger man icke i något fall detaljerade, exakta uppgifter. Övervägande antalet tillkom under 40-talet och början av 50-talet. Här nedan upptagas i ungefärlig kronologisk ordningsföljd Wennerbergs duetter (samtliga med pianoackomp.).[1]

1. *Hafsjungfrun* (*Hafsfrun*), »Hör, hör hvad ljuflig sång» (Wennerberg), för alt och bas. *Outgiven.* Komponerades vid början av 1840-talet. Ms äges av Fru Sara Wennerberg-Reuter. KMA har ett ms i avskrift.

2. *Cordax damnatarum*, »Maesto plangore sonat campana» (Wennerberg) för sopran och alt. Denna duett återgår antagligen till förra delen av 1840-talet.[2] Trycktes 1876 (n:r 12).

3. *Gondolieren*, »Se, Signora» (Wennerberg) för sopran och baryton. Härrör från 1840-talet, emedan den[3] skrevs för den 1848 avlidna Ava Wrangel. Tryckt 1853 (n:r 1). Ms äges av Fru Sara Wennerberg-Reuter.

4. *Marketenterskorna*, »Som fågeln är jag glad och fri» (Wennerberg), för två altar. Komponerad vid slutet av 40- eller början av 50-talet. Tryckt 1853 (n:r 2).

5. *Du är min!*, »Du är min, din bild jag äger» (Wennerberg), för sopran och baryton. Komponerad vid slutet av 40- eller början av 50-talet. Tryckt 1853 (n:r 3).[4]

6. »*Du bist mein Mond*» (Rückert), för sopran och bas. Kom-

[1] Numreringen är förf:s.

[2] Troligen avses densamma vid ett ställe i NYBLOMS En 70-åringsminnen (I, sid. 81). Då Nyblom uppe hos Sidner först träffade Wennerberg, stod på notstället en duo av Wennerberg »i gammal italiensk stil till latinsk text, som Wennerberg sedermera sade vara den första större komposition, han då försökte».

[3] S. TAUBE, a. a. I, sid. 97.

[4] I Samlade skrifter intagen under titeln De nygifta.

ponerad troligen före 1851, emedan Wennerberg i brev av den 5. mars 1851[1] till Thekla Knös omnämner ifrågavarande duett såsom färdig och bekant. Tryckt 1853 (n:r 4). — Av annat brev framgår, att Wennerberg, då det skrevs, nyss komponerat två nya duetter. Man läser nämligen: »'Hur går det med Saul?' frågar M. T.[2] — Det går inte alls. Jag försöker ej heller. Componerar gör jag temligen flitigt ändå; det mesta liknar till andan 'Du bist mein'. Jag har skrifvit twänne dylika duetter, som jag ämnar sända opp till — ja, hwarför inte —? H[edda]. Hon egde några förut, hwarför skall jag ej få öka samlingen? — Ä' de wackra? — Ja, säg *då!* — Den ena har de små snällaste ord af Ingemann (hon sjunger danska så wackert), den andra de små täckaste af M. T.» De båda nykomponerade duetterna voro

7. *Båtfärd*, »Kom, o kom» (Th. Knös), för alt och bas. Tryckt 1876 (n:r 8).

8. »*Tidt er jeg glad*» (Ingemann), för alt och bas. Tryckt 1876 (n:r 9).

Beträffande följande tre duetter kan förmodas, att de äro tillkomna vid ungefär samma tid, måhända något tidigare eller event. något senare, dock icke senare än 1853, då alla tre utkommo (n:ris 5, 6 och 7):

9. *Flickorna*, »Ack, undra ej om glad jag är» (Wennerberg), för två sopraner.

10. *Sotarne*, »Nu är jag här uppe igen» (Wennerberg), för två barytoner.

11. *Was lispeln die Winde?*, »In goldnen Abendschein getauchet» (Rückert), för sopran och alt.

På 1850-talet skrevs följande duett, vilken från början förekom i Jesu födelse men sedermera uteslöts därifrån:

12. *Julsång*, »Lofsjungom Herrans nåd och magt» (Wallin), för sopran och tenor. Tryckt 1876 (n:r 11).

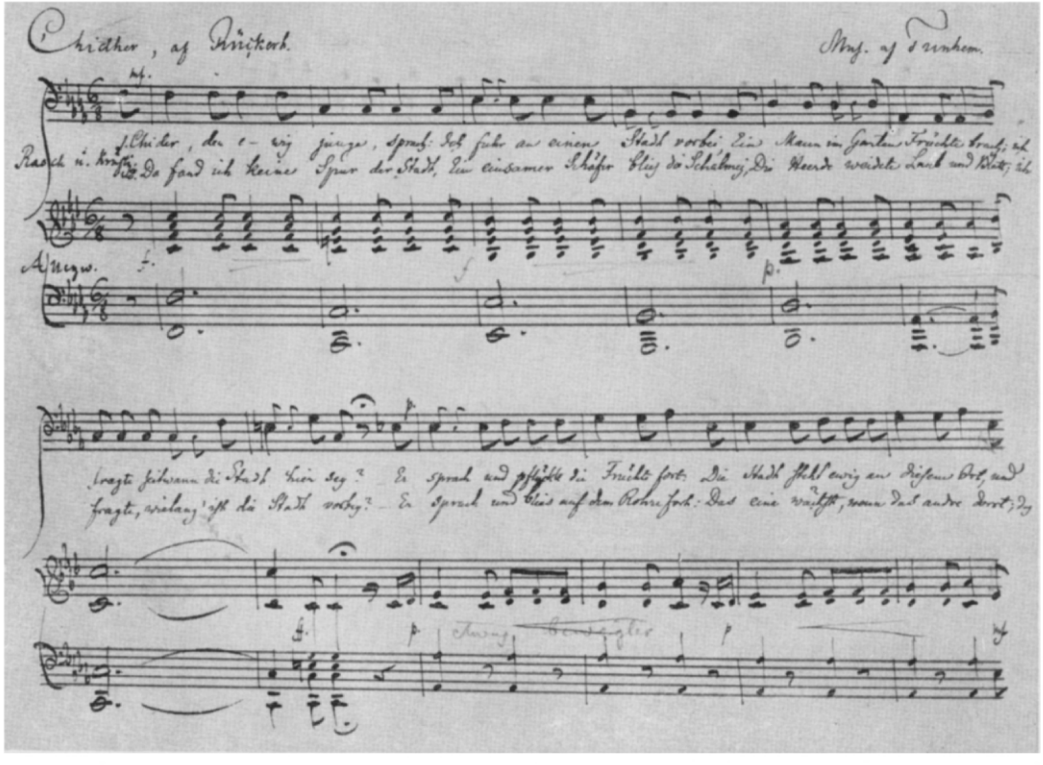
13. »*Der Liebe Leben*» (Rückert), för sopran och tenor. Komponerades[3] omkring 1870. Tryckt 1876 (n:r 10).

Sist bland Wennerbergs duetter skrevs:

14. *Scen ur* »*Cid*», »I den djupa midnattsstund» (efter Herder af O****), för alt och baryton. Denna duett, som utkom i tryck

[1] S. TAUBE, a. a. I, sid. 295 (i S. Taubes ägo).

[2] Jfr sid. 47.

[3] Enl. meddelande av S. Taube.

Första hälften av Wennerbergs outgivna sång Chidher.

Facsimile ur tonsättarens handskrivna notbok (1840). I Signe Taubes ägo.

1884 (n:r 13), komponerades 1875; man finner i a. a. (III, sid. 70—71. not) av S. Taube några rader rörande tillkomsten av stycket: »När han [Wennerberg] en gång stod och talade med den vackra fröken Thyselius, frågade mig en nyligen hitflyttad diplomat, hvem den unge mannen var, som uppvaktade mademoiselle Louise. Jag fick det nöjet att svara: 'Mais Monsieur, c'est mon père, le ministre de l'instruction public!' — Han hade just det året skrifvit en duett för kung Oscar och henne. Kungen hade bedt honom därom, och Wennerberg hade då valt som text en scen ur kungens öfversättning af 'Cid'.»

Med ovanstående torde Wennerbergs samtliga fristående duetter ha blivit anförda. Det skall blott nämnas, att en påtänkt duett till text av Geibel, som omtalas i brev till Th. Knös den 15. februari 1851[1], antagligen ej fullbordats. Man läser i brevet: »Det knäpper i mitt gamla klaver; det längtar efter mig — och nog ville jag hellre gå till det och skrifva 'Geibelsduetten'. Den blir, så sant jag lefver, i H-dur!» Därtill komma sex påbörjade duetter, vilka[2] jämte Hafsjungfrun skulle bilda den förut omnämnda serien Nordens Myter.

*

Solosångerna och duetterna erbjuda flera moment av intresse för den, som vill lära känna tonpoeten Wennerberg. De intaga icke någon central ställning i hans skapande och bilda icke i den svenska musikhistorien någon viktig insats. Men vi möta i dem drag och egenskaper — särskilt utmärkande för den yngre Wennerberg — vilka på ett lämpligt sätt orientera oss i dennes musikaliska stil, vars närmare bestämning och karakteristik blir uppgiften å de följande sidorna i detta arbete.

Som helhet betraktade äro solosångerna mycket ojämna, vilket är alldeles naturligt, eftersom de flesta beteckna Wennerbergs första, delvis ännu omogna lärospån som skapande musiker. I stort sett stå duetterna redan på ett högre konstnärligt plan. Flera av visorna äro förvisso utmärkta och omedelbart fängslande, andra åter äro alltför obetydliga för att göra anspråk på eftervärldens närmare uppmärksamhet. Wennerberg var ju över

[1] Återgivet av S. TAUBE, a. a. I, sid. 288 ff. (i S. Taubes ägo).

[2] Se längre fram.

huvud ingen banbrytande konstnär, och några nya vägar söker han sig alldeles icke i solosångerna. Dessa intressera sålunda ej ur någon allmännare historisk synvinkel på så sätt som en Josephsons romansproduktion. Wennerberg har här assimilerat vissa impulser från Schubert och Mendelssohn och väl än mer från Geijer och A. F. Lindblad, men utöver en viss försiktig gräns tränga Wennerbergs visor i regel icke, vare sig i form, eller i harmonisk och motivisk behandling av ackompanjemanget. Ja, man måste konstatera, att Wennerberg i fråga om djärvheter och sinne för romantisk kolorit här står ett stycke efter den äldre kollegan Lindblad, och i olikhet med Josephson, som vid sina utomlandsvistelser verkligen upplever och influeras av den schumannska romantiken, företer Wennerberg icke i sina visor — och knappast heller annorstädes — någon påverkan från Schumann eller Robert Franz.

Om Wennerbergs visor icke utgöra något betydelsefullt led i den svenska »liedens» utveckling, så äga de dock ofta, som antytts, avgjort intresse i mera begränsad mening såsom belysande särskilt den tidigaste fasen i Wennerbergs personliga utveckling som tonsättare. I dem framstår Wennerberg såsom jämförelsevis subjektiv: de bikta till stor del omedelbart hans hjärtas tankar och känslor, de äro — frånsett serenaderna — kanske de mest personligt färgade stämningsbilder, som Wennerberg komponerat. Grundstämningen är romantisk, så i dikt som i musik. Men de ha, dessa sånger, en viss ynglingaartad blyghet, deras svärmeri är kyskt, icke sensuellt trånande, de äro känsliga, dock icke så sensitiva som Josephsons romanser. Utan att vara originella i stilen ge de en återklang av lyrikern Wennerbergs fina och något slutna känsloliv, och om därvid den rent konstnärliga utformningen ibland ter sig ojämn och ofullgången, så är det blott helt förklarligt under en tid, då Wennerberg ännu icke vunnit någon särdeles rutin och övning i komposition. De äldsta visorna och duetterna kunna också betraktas såsom mer eller mindre oavsiktliga förberedelser till Gluntarne.

Bortser man från mera relativa, historiska synpunkter för att i stället betrakta sångerna som sådana, såsom konstverk i och för sig, så måste av naturliga skäl gallringen bli strängare. Ett avsevärt antal visor faller då helt ur räkningen. De senterades, även de

obetydligaste, säkerligen på sin tid såsom angenäm sällskapsunderhållning i den intimare umgängeskretsen, där den fascinerande glans och tjusning, som vilade över Wennerbergs personlighet, för åhörarna utan tvivel överskylde många svagheter i sångernas konstnärliga kvalitet. Och det var antagligen under intryck av sin särskilt med Gluntarne ernådda enorma popularitet, som Wennerberg själv fann för gott att till trycket lämna, förutom visor av verkligt musikaliskt värde, även sådana, som han annars skulle låtit vara förbehållna en mera privat bekantskapskrets.

Med hänsyn till solosångernas kvalitativa ojämnheter, måste mottagandet av dem hos musiksakkunniga bliva inte odelat erkännande, och samtidigt som man villigt lovordar de förtjänstfulla inslagen i vishäftena, hyser man i allmänhet uppfattningen, att Wennerberg borde ha företagit ett strängare urval. Här skola närmast anföras några omdömen av intresse i sammanhanget.

En opartisk, rättvis och saklig kritik skrev W. Bauck i Aftonbladet[1] över de två första häftena:

»Af detta verk [Sånger för en sångstämma med pianoforte-accompagnement] har det andra häftet nyss lemnat pressen och utgör således en nyhet, som svårligen någon sångvän skall låta obemärkt passera. Båda häftena skulle man väl önska ett strängare urval, stundom ock en noggrannare redaktion; men man ursäktar synnerligen det förra, desto hellre, som det goda man här finner är författarens *eget*, hvilket i många andra arbeten endast plägar vara fallet med svagheterna. Till de bästa styckena i första häftet räkna vi främst '*Till Tonerna*': en komposition af den art, som äfven en snillrik tonsättare blott i sina lyckligare ögonblick, förmår frambringa. Den förenar känslans djup och skärhet med originalitet i uppfinningen. — Musiken till '*Jätten*' utmärker sig genom en träffande uppfattning af poemet: den oböjliga kraften, den enkla storheten i ordet har äfven öfvergått i tonen. — Äfven '*Zigenarinnan*' är en lycklig ingifvelse: den bär samma vilda, fantastiska färg, som skalden gifvit sin dikt. Bland de öfriga 4 styckena nämna vi '*Fiskaren*' och '*En hvardagshistoria*' såsom rätt melodiska; de båda återstående ega mindre betydenhet. Äfven i det 2:dra häftet fästa vi oss förnämligast vid första numret '*Kaiser Barbarossa*' (af Rückert): en ballad, som skildrar Barbarossa försänkt i oroliga drömmar,

[1] Den 24. dec. 1850.

uti ett förtrolladt underjordiskt slott, der han, enligt sagan, ännu dväljes. Sjelfva tonmålningen bär ock karakteren af en hemsk dröm med sina fantastiska bilder, och den envist ihållande synkoperingen af en enda ton skildrar på en gång det ängsliga bemödandet att slita sig lös samt fruktlösheten deraf. För öfrigt är denna komposition ej af den art, som man fattar genast vid första anblicken; den står på gränsen af hvad som genom toner är uttryckbart. — Ett annat märkvärdigt stycke, ehuru af helt olika färg med det förra, är *'Tösa på svältera'*, en komisk visa i vestgöthamunarten, som beskrifver 'tösas' bekymmer dels för egen del, dels för en 'filebonke', som hotas af den druckne husbonden. Denna humoristiska målning träffar naturen med sällsynt naivitet. De öfriga styckena: *Blücher* — hvars text ej innebär något musikaliskt stoff —, *Afskedet*[1] samt den *Den faderlösa visan* synas oss vara af mindre betydenhet.»

En så god och uppmuntrande kritik kunde emellertid icke de närmast följande häftena av Wennerbergs visor glädja sig åt. En Wennerberg så närstående musiker som Josephson yttrar sin mening rätt oförbehållsamt i en recension över III. häftet[2]:

»Gunnar Wennerberg har äfven skänkt allmänheten ett nytt häfte sånger för en röst, innehållande fem sånger, af hvilka de tvenne första äga intresse, nemligen den känsliga, behagliga *Säg, att jag kommer* och den karakteristiska *Djævelsklokken*. — De öfriga sångerna äro ej af den uppfinning, att de kunna ställas vid sidan af förf:s äldre. Serdeles höra *Min vår* och *Svensk soldatsång* till sådana sånger, dem man opåtaldt kan se i sådana komponisters arbeten, hvilkas författareära och namn äro en likgiltiga, men dem man gerna vill sakna bland G. Wennerbergs kompositioner». — I Aftonbladet[3] skrives om det nyutkomna IV. häftets sånger, att de icke i någon märkligare mån förråda sin härkomst och synas svagare än författarens föregående sånghäften. »Förf. behandlar ackompagnementet stundom nog torftigt, stundom nog luxuöst, och vi kunna ej inse, hvarföre han försmår den musika-

[1] Trots Baucks reserverade omdöme har Afsked blivit Wennerbergs kanske mest populära visa.

[2] Ny Tidning för Musik, 1853, n:r 1 och 2.

[3] Den 30. dec. 1854.

liska ortografien [en mycket vanlig anmärkning mot Wennerberg]. Rätt vackra, ehuru föga nya stycken, äro, enligt vår åsikt, 'Gretchen am Spinnrade' och 'Stackars liten'.»

I samma tidning röna, anmärkningsvärt nog, de två sista häftena av Wennerbergs visor ett desto mer hjärtligt mottagande. Man torde nog därvidlag få taga med i räkningen det ökade anseende, som med åren kom Wennerbergs personlighet på andra områden till del, och som säkerligen hade viss återverkan på musikkritiken. Om V. häftet läser man[1]: »Ibland de många nya tondikter, som nu ha lemnat pressen, äro åtskilliga af ganska framstående värde. I ofvan anförda sånger [Wennerbergs] hylla vi emellertid utan tvekan det mest originella och ursprungliga vi funnit i den stora samlingen. De beteckna ingen anslutning till någon viss riktning, äro ej skrifna i någon annan genre än Wennerbergs och utpräglas af det manliga allvar och den friska kraft, som städse låtit den snillrike mästarens diktning eröfra hjertan.» Numera är det svårt att tillerkänna så ytterst lovordande omdömen objektiv bärkraft. Ett större värde kan tillmätas Adolf Lindgrens recension över VI. häftets sånger[2]: »Wennerberg har utsändt ett nytt solosånghäfte, innehållande sex visor, alla skrifna med denne tonsättares kända, plastiskt klara och periodiskt afrundade melodik. De flesta äro rent lyriska, en ('Ved Kong Carls Baare') i direkt folkton. Den dramatiska anklang, som W. ej sällan älskar att gifva sina stycken, saknas emellertid icke. Den framträder redan något i den lilla sydländska typen, 'Italienaren med gipsbilder', men ännu mer i den patetiska sången 'Ve mig'. I ackompagnementet är W. af en enkelhet, som nu för tiden . . . är i hög grad ovanlig. Att detta enkla ackompagnement skulle kunna tillräknas honom som ett fel, kan väl svårligen påstås, om det än för nutidens blaserade öron förefaller betydligt tunt.»

Betraktar man först Wennerbergs formbehandling i solosångerna, framgår, hur densamma följer principen för enkelhet, klarhet och överskådlighet. Wennerbergs anslutning till den under 30—40-talen förhärskande smaken för visor av okomplicerad och anspråkslös art framträder tydligt i en rätt utpräglad kärlek till strofisk form, och därvid förekommer det, att tonsättaren nöjer

[1] Aftonbladet den 21. dec. 1870.
[2] Aftonbladet den 21. dec. 1876.

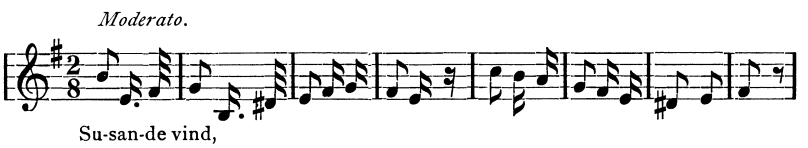
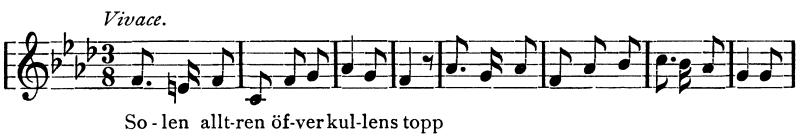
sig med en helt kort melodisk bild på en enda period. Till denna den enklaste kategorien höra sådana visor som Den ensamma och Min visa — båda outgivna och bestående av blott en period — och bland de tryckta t. ex. Ved Kong Carls Baare. Andra strofiska visor ha två åttataktsperioder, såsom den på sin tid ofta sjungna Jätten, eller tre fyrtaktsperioder såsom Andenken eller tre åttataktsperioder såsom En hvardagshistoria. Även de genomkomponerade sångerna äro i regel hållna i enkel, koncentrerad och osammansatt visform, t. ex. Min vår, vars melodi är sammansatt av två perioder, Wallflickan, som är av likartad byggnad, Stackars liten eller Palinodia. Övervägande antalet visor är dock strofiskt komponerat.

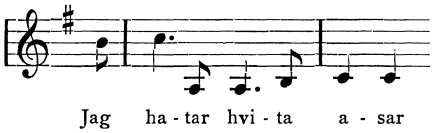
Granskar man närmare den formella strukturen i sånger av den art, som representeras av de ovannämnda, iakttages, att periodbyggnaden är synnerligen klar och i regel symmetrisk, för att icke säga ibland schematisk. Åtta- resp. fyrtaktsindelningen är i regel genomgående — i detta avseende företer Wennerbergs stil under tidigare år endast sällan några egenheter — och i allmänhet bilda dessa perioder icke sinsemellan några egentliga kontraster. Någon gång använder Wennerberg en mera ovanlig periodbildning, såsom i den otryckta »Det regnar», vars melodi utgöres av två perioder på vardera sju takter. Men icke heller i sådant fall avviker Wennerberg från den okonstlade enkelhet och lättfattliga överskådlighet, som utmärka hans melodibildning.

Vad som i hög grad förlänar visorna deras karaktär av tillgänglighet, är tonsättarens tematiska eller motiviska ekonomi. Wennerbergs undvikande av periodiska kontraster i de kortare visorna är naturligtvis betingat av en estetisk nödvändighet inom den trånga ram det där är fråga om. Men gärna håller han även i längre sånger fast vid tematisk enhetlighet, så att de melodiska perioderna med mer eller mindre förändringar dock äro lika i den motiviska strukturen eller åtminstone närbesläktade och ackompanjemangets motiv eller figurer utan väsentliga modifikationer vidhållas alltigenom. Man kan som exempel härpå välja den genomkomponerade Strömkarlen (som för övrigt torde vara Wennerbergs längsta solosång, 7 trycksidor), där det hela, såväl i melodi- som pianostämma, genomföres i ett enda helgjutet drag. Liknande gäller den patetiskt accentuerade Ve mig!, och vad beträffar ackompanjemanget

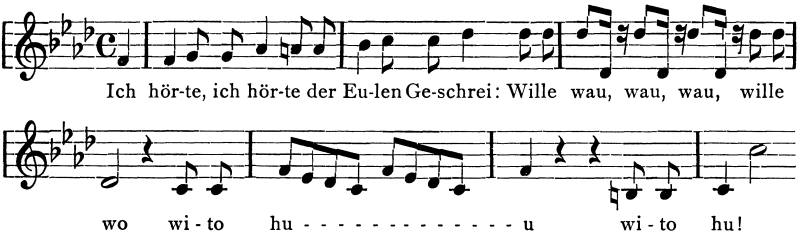
är förhållandet analogt i Kaiser Barbarossa. I denna balladartade sång har pianot från början till slut ett envist synkoperat motiv, vars poetiska och måleriska uppgift beskrevs av Bauck i nyss anförda recension.

Dock möta också flera sånger, i vilka Wennerberg lämnar rum för vissa motsatsverkningar. Han begagnar ibland recitativ. Så i den lilla sången Sirius och i den bredare Djævelsklokken. Eller han låter i en tredelad, genomkomponerad visa mellandelen avvika från de båda ytterdelarna både motiviskt och i fråga om takt- och tonart (Tösa på Svältera). Mer eller mindre oförmedlat kontrasterande partier anträffas ehuru sparsamt. De äro då motiverade genom texten, såsom i t. ex. Djævelsklokken, där en valsmelodi i anslutning till orden »De hilse den Klokke med Drik og Sang» kommer in men dock ur rent musikalisk synpunkt verkar för oorganiskt förknippad med det övriga. — Den enda av sångerna, som till sin anläggning har en kantatartad sammanställning med växling mellan dramatiskt-recitativiska och ariosa bildningar, är den ofullbordade Gretchens Gebet.

Rent melodiskt sett äro Wennerbergs sånger flärdlöst och enkelt melodiösa. Kännetecknande för stilen äro sådana troskyldiga tongångar som följande i Säg, att jag kommer:

eller en sådan anslående och anspråkslös melodi som den i Fiskaren på Kinnekulle:

I båda anförda melodiexempel möter en simplicitet, som är utmärkande för 30- och 40-talens visstil, och som inte företer några mera originella drag. Men Wennerberg kan dock undantagsvis, då texten så betingar, förläna sitt melodiska uttryck vändningar i karakteriserande syfte, som för sin tid torde ha verkat rätt egen-

artade och i viss mån överraskande. Här skola bara anföras några små detaljer. I Jätten låter komponisten sångaren göra ett stort intervallsprång nedåt för att understryka det mörka hatet:

Annars utgöra vidsträckta intervaller knappast någon typisk ingrediens i Wennerbergs stil. — I Kaiser Barbarossa begagnar Wennerberg en melodisk princip av motsatt art, vilken heller icke kommer att bilda något väsentligt kännetecken för Wennerbergs sångstil, nämligen ett recitationsartat upprepande av en och samma ton. Detta inom balladkompositioner — t. ex. Loewes — ofta förekommande uttrycksmedel, vilket en Lindblad icke var främmande för, och som sedan August Söderman med eminent mästerskap skulle utnyttja, upptar Wennerberg här för att måla och framhäva det spöklika, gåtfulla och gravlika hos den i underjorden levande, i förtrollning sovande kejsaren; i hela senare delen, under tre åttataktsperioder, sjunger sångaren på d; i de sista takterna bredes föredraget ut i tunga halvnoter.

Frågar man sig, i vilken mån melodiken i Wennerbergs visor, utom behagligt blid lyrik och måleriska moment, inrymmer någon intensivare, »energetisk» spänning, kan svaret blott bliva, att en sådan endast i liten utsträckning gör sig gällande. Wennerberg är mycket sparsam med både sekvensbildningar och kromatik — dessa för romantiken och enkannerligen nyromantiken så typiska medel att tolka affektstegringar. De kanske mest intensiva takterna i berörda hänseende möta i sången Ve mig! vid orden: »En bön om nåd och förskoning», där ansatser till kromatik spela en viss roll (se sid. 125). Stegringen åstadkommes dock även till väsentlig del med harmoniska medel. — Ett exempel på hur Wennerberg melodiskt söker tolka vild upprördhet och samtidigt giver en målerisk karakteristik av suggestivt fantastisk art är Zigeunerlied, som med sitt exotiska snitt onekligen är en av de jämförelsevis mest originella sångerna. Dock måste anmärkas, att egenarten här är mera en yttre, beräknad effekt i anslutning till diktens spe-

ciella, spökfantastiska innehåll, än uttrycket för en omedveten, ursprunglig originalitet:

Det intryck av romantisk känslighet inom en klar, begränsad och symmetrisk ram, som erhålles vid studiet av form och melodik i Wennerbergs visor, bekräftas vid skärskådandet av den harmoniska strukturen och överhuvudtaget ackompanjemanget. Man kan genast fastställa, att Wennerberg, antingen det är fråga om under 40-talet komponerade visor eller om långt senare tillkomna, såsom harmoniker är fast förankrad i tonalitetens båda centrala stödjepunkter: tonika och dominant, och att en friare modulatorisk tendens endast undantagsvis bryter fram. Även i harmoniken förblir Wennerberg uti sina visor — oaktat enstaka moment av påtagligt avancerad karaktär — ett barn av 40-talets musikaliska kultur. I en så kort liten sång som »Sof, oroliga hjerta» undviker tonsättaren helt varje ansats till harmonisk utvikning. I andra förekommer ett mycket försiktigt tillgripande av en mellandominant för att vidga den annars strängt tonala sfären, t. ex. i En hvardagshistoria alldeles vid själva slutfallet eller i Andenken i fjärde takten från slutet. I Min wår förekommer likaledes en enda mellandominant — nämligen på IV. steget i d-moll — men här är också inlagd den lilla klangschattering, som består i omedelbar växling från moll- till durackord (d-moll—D-dur).

Så finns det naturligtvis visor, i vilka de klangliga resurserna äro något rikare, exempelvis Afsked. Också här förekommer, ehuru omvänt och betydligt mera poängterat än i Min wår, motsättningen dur-moll i anslutning till slutordens efter det föregående vemodet tröstefulla »att vi aldrig, aldrig skiljas mer». Att stället i fråga klingar en smula banalt, beror på dess melodiska och rytmiska karaktär. Mera intressant är emellertid i visan Farväl en harmonisk-kromatisk stegring, anknuten till mellandominanten

på II. steget i D-dur, vilken löses upp till f—a—c, varpå följer själva slutfallet. Det är längtan efter den saknade, kära, som liksom sväller ut i de harmoniska klangerna.

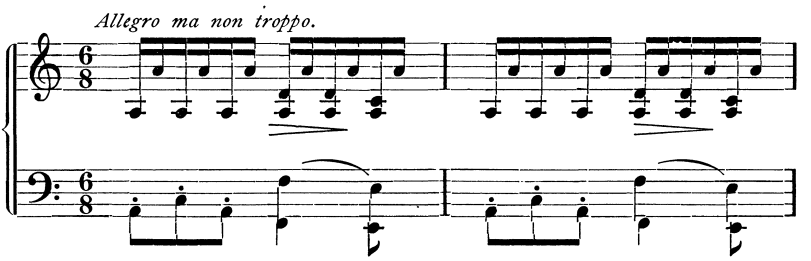
Wennerberg kunde, som antytts, ibland också komma med en del friheter, som nog av mången ansågs bero på »dilettantism», men som dock i flera fall utgjorde medvetna friheter, betingade av diktens innehåll. S. Almquist[1] framhåller med rätta »den dråpliga sluteffekten i 'Jätten', att låta det från början härskande e-moll tvärt sluta i g-dur . . .; därigenom fick W. användning för det allt dittills sparda grova g, som rätta sluttonen för frasen 'jätten skrattar' och 'jag föraktar', kär för en god bas att få klämma till med.» I detta fall föreligger sålunda ett — dock icke ensamstående — undantag från den annars nog så strikta tonala enhetlighet, som Wennerberg i allmänhet upprätthåller. Emellertid var metoden att sluta ett stycke i en med begynnelsetonarten parallell tonart icke så oerhört ovanlig ens på 40-talet, som Almquist vill göra gällande. Ett annat undantagsfall finner man i den poetiska, av nästan mozartsk finhet och gratie utmärkta visan Till sömnens genius; här är den centrala harmoniska känslan förlagd till dominanten, varmed sången både börjar och märkligt nog också slutar, detta i anslutning till den skira, svävande och drömlätta texten.

Då vi framhålla dylika harmoniska drag, beröres ju därmed även den uppgift Wennerberg tilldelar ackompanjemanget. I stort sett har pianostämman i visorna en underordnad funktion, d. v. s. den är i allmänhet rent beledsagande och understödjande. Därvid verkar den ofta alltför torftig och intetsägande. Vissa sånger däremot har tonsättaren försett med ett mera individuellt ackompanjemang, som till sin helhetsgestaltning är ganska målande såväl harmoniskt som i figurativt och rytmiskt hänseende, ehuru det sällan sker, att pianostämman står i något melodiskt självständigt förhållande till sångstämman. En av de i fråga om beledsagning mest asketiska visorna är Skalden, där enkelheten emellertid är avsiktligt arkaiserande[2]; frånsett sluttakterna, är det

[1] a. a., sid. 39.

[2] Om denna visa och en annan skriver fru Wennerberg i ett brev till sin mor (u. d., trol. 1852—53, från Skara; i S. Taubes ägo) några rader: »Gunnars nya häfte var just färdigt, och det sjöngs, och Troili liksom jag tyckte, att det blef ett mycket vackert Häfte — i synnerhet den sista lilla enkla visan [Stackars

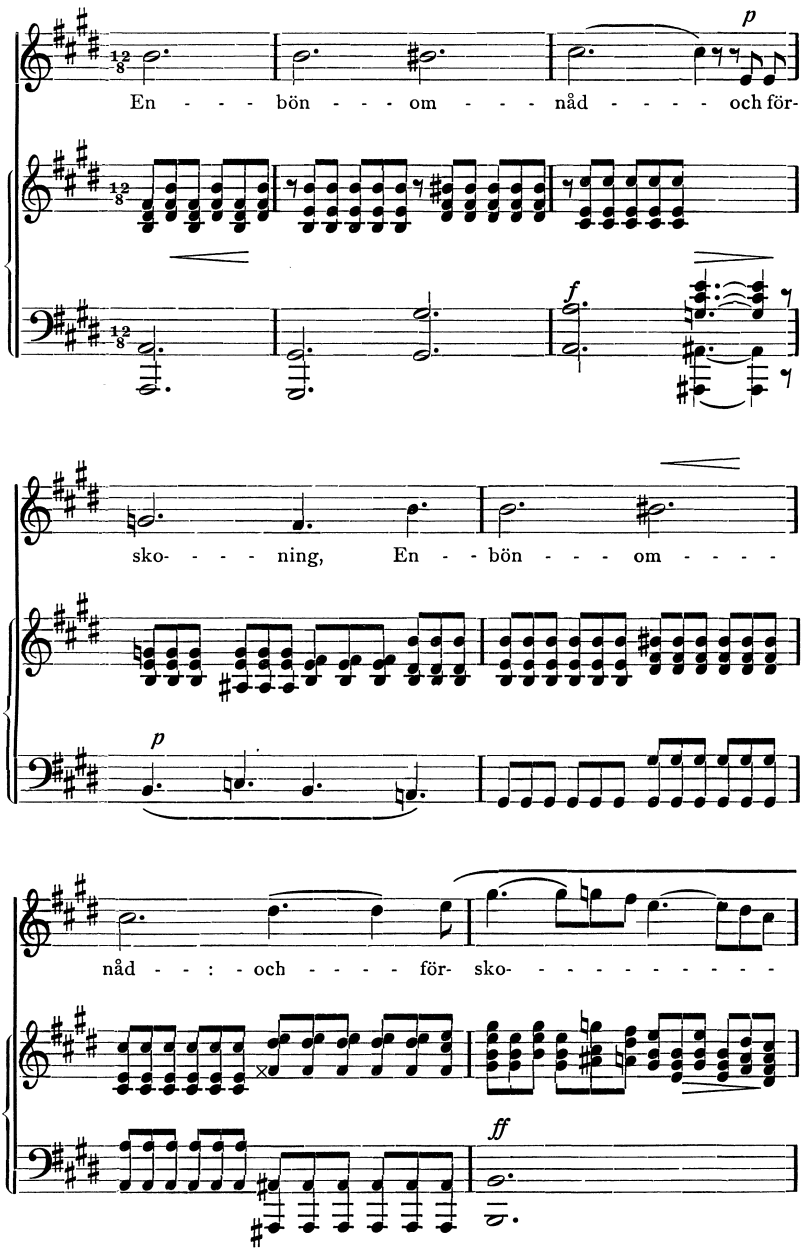
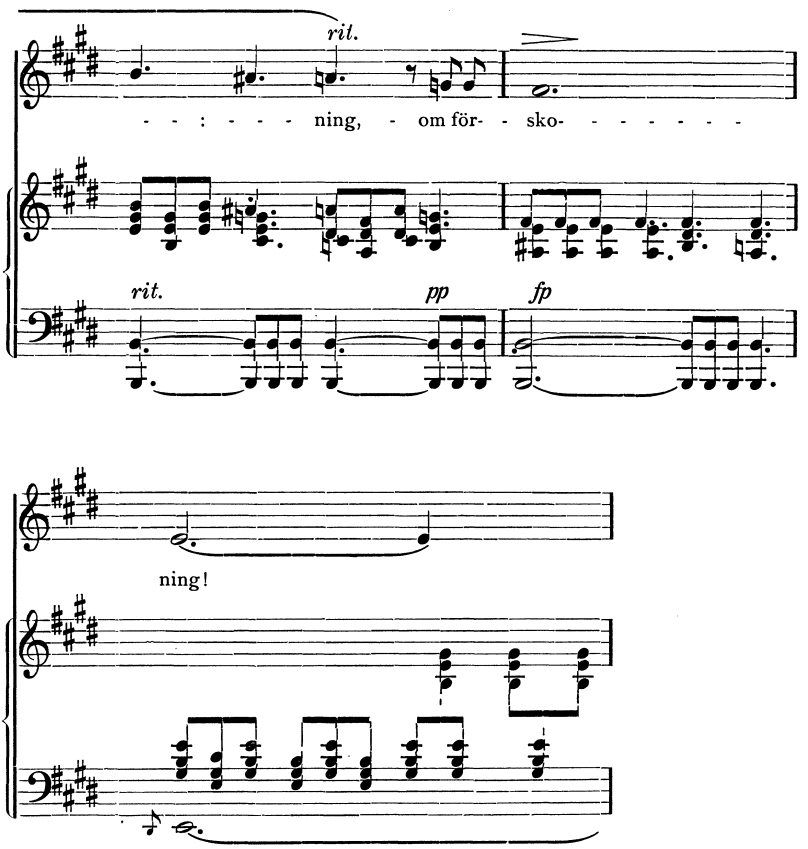
där blott en enkel basstämma, som åtföljer sången. Ett ackompanjemang, som i sin enkla tvåstämmighet förefaller rätt betydelselöst, är — för att välja ur högen — pianostämman i Min wår, och inte heller, då beledsagningen göres figurativt rikare, är den alltid ägnad att understryka det väsentliga i dikten (t. ex. det relativt svåra ackompanjemanget till Farväl). Å andra sidan finnas dock sånger, i vilka just ackompanjemanget på ett lyckligt och artistiskt träffande sätt griper den egentliga grundstämningen och tolkar densamma. Den trotsiga kraften i Jätten, där melodien unisont stödes av de tunga oktavgångarna i basen och tonen h ovanför envist upprepas, framhäves illusoriskt av beledsagningen. I Gretchen am Spinnrade har ackompanjemanget en tydlig målerisk funktion: i den mycket enkla figurationen i 9/8-takt hör man spinnrockens surrande under en elegisk d-mollmelodi. I ackompanjemangsmotivet i den dystra, folkligt balladartade Carl den femtes Sang i Liigkisten förnimmer man både den hemska klockklangen och vaggandet till dödssömnen.

De sånger, i vilka pianostämman kanske är mest framträdande, äro Strömkarlen, som ju också har lämpat sig för utgivande i form av pianostycke, och Kaiser Barbarossa. Ackompanjemanget är i båda av utpräglat illustrerande karaktär. I den senare tränger det fram i verkligt djärv, suggestiv synkopering; i den förra fortlöper det hela tiden i livlig figuration i 16-delar och 32-delar. Strömkarlen sitter i natten på en sten mitt i forsen och spelar:

liten!], den skall Mamma vist också tycka mest om. — Så är der en 'gammalmodig visa' som han kallar den, skrifven liksom orden i Gustaviansk anda [Skalden]. — Den tror Gunnar ej 'den unga tiden' skall förstå sig på, men Troili, han fattade den på det rätta sättet, så Gunnar fick sjunga och sjunga om den, minst 20 gånger, och på slutet stämde alltid Troili in med full hals, så det blef en sådan klang genom hela huset. Och så kommo de öfverens om, att Presidenten Westerstrand skulle tycka bäst om den visan.»

Litet längre fram höres ett motiv i folklig polskstil. Dock må anmärkas, att sångstämman hela tiden går unisont med melodierna i ackompanjemanget.

Emellertid kan man icke underlåta att fästa uppmärksamheten på ett par visor, i vilka en tendens att förläna beledsagningen individuell, melodisk självständighet är skönjbar. Det är då, karakteristiskt nog för Wennerberg, fråga om ansatser till imitation. Man finner dylika i Wallflickan, liksom även i mera genomförd form i Till tonerna. Här gör sig sporadiskt gällande den sida hos Wennerberg, som var inriktad på den polyfona stilen och som för övrigt mycket litet framskymtar i visorna. Imitationsbildningarna äro i nämnda visor motiverade ur poetisk synpunkt. I Wallflickan är det lockropen, som liksom ge ett allt avlägsnare eko. I Till tonerna tolkar det i imitation inflätade motivet de från ljusets rymder svävande, himlaburna tonerna.

De visor, som förblivit otryckta, kunna knappast tillmätas något konstnärligt värde. I dem framträder alltför ofta debutantens osäkerhet i både melodibildning och harmonisering. Ett bristande handlag gör sig exempelvis påmint i en störande benägenhet att låta basen i ackompanjemanget följa sångstämman i oktavparalleller, och modulationerna te sig ofta för ovana och osmidiga. Här skola emellertid ytterligare tillfogas några omdömen utöver de föregående beträffande häftenas bättre visor. Man kan icke hänföra dessa till någon enda, begränsad karaktärsart, Wennerberg har gjort lyckade grepp i den rent lyriska genren: t. ex. den verkligt poetiska Till Tonerna, den enkla, mera realistiskt naturskildrande Fiskaren på Kinnekulle, till sitt uttryck nära besläktad med vissa av gluntsångerna, eller den trohjärtat sorgsna, till folktonen anknytande Ved Kong Carls Baare. Också för gestaltandet av demoniska och fantastiska stämningar har tonsättaren strängar på sin lyra, såsom man kan finna i Kaiser Barbarossa, likaväl som han, ehuru icke så ofta, slår an en patetisk, dramatiskt accentuerad grundstämning. Det mest frappanta exemplet i senare avseende erbjuder Ve mig! med dess två gånger upprepade, i ovanligt intensiv styrka fortgående stegring, särskilt markant genomförd andra gången, då sångstämman kommer upp till tvåstrukna giss, och harmoniken löser sig från aiss—ciss—e—fississ (g) till tonikaharmoniens kvartsextackord h—e—giss. Man lägge också märke till den effektfulla

växling mellan dur och moll, som tonsättaren med sinne för dramatisk skiftning använder:

Den realistiskt humoristiska genren företräder den på sin tid mycket sjungna Tösa på Svältera, vilken uppenbarar ett tydligt inflytande från A. F. Lindblad. Den var i början av 50-talet så populär, att den »till och med på en musiksoaré föredrogs af den italienske sångaren Ciaffei, som med Foronis italienska trupp kommit hit till Stockholm, stannade här någon tid och lärde sig svenska».[1] — Den enda av visorna, som går i den rent patriotiska stilen och kan betraktas som en föregångare till den typ av sånger Wennerberg med sina studentkörer skulle giva en så markant prägel, är den rytmiskt strama och käcka Svensk soldatsång. Den sattes, i förbigående sagt, av C. R. Nyblom fyrstämmigt för

[1] C. R. Nyblom, a. a. II, sid. 230.

Upplands nations sångkör, då denne som student hade uppdraget att vara dess anförare.[1]

*

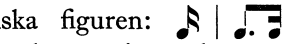
Vid undersökningen av solosångerna har en del viktiga stilkännetecken såväl av speciell art som av hos Wennerberg mera genomgående karaktär iakttagits, och då duetterna knappast erbjuda något väsentligt nytt utöver solosångerna, kan granskningen av dessa ske i mera kortfattad form.

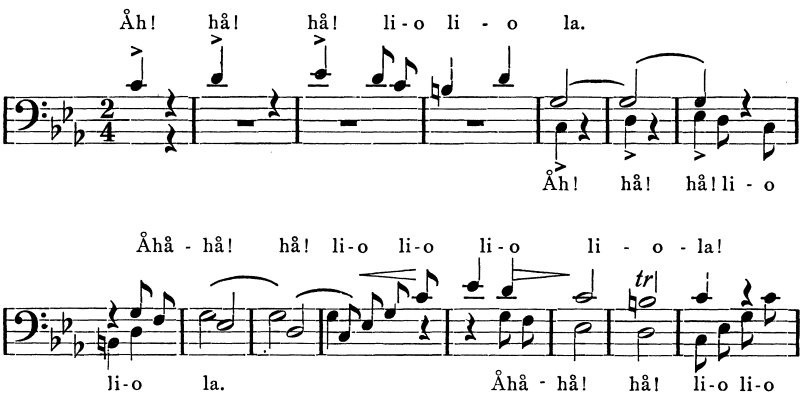
Även Wennerbergs duetter äro ojämna i värde. Som helhetsomdöme måste emellertid sägas, att Wennerberg i regel visar sig äga gott sinne för en vokalt tacksam behandling av de båda sångstämmorna. Sättet att förena dessa betingas dels av simultant sammanförande, dels av dialogisk princip. Den sistnämnda dominerar t. ex. i Gondolieren, vars melodik för övrigt prydes av melismer i sydländsk anda, och där de båda rösterna först mot slutet föras samman. Vid dialogiserandet infaller vanligen den andra stämman med samma motiv, som intonerats av den första (Gondolieren, Marketenterskorna m. fl.), om ock melodien därvid lätt varieras, såsom i Du är min, där sopranen i ett slags omvändning upptar barytonens melodi, varpå stämmorna förenas. Utan några som helst förändringar sker »imitationen» i Tidt er jeg glad, där basen ensam upprepar altens 20 takter långa melodi, som därpå en tredje gång repeteras, då stämmorna gå ihop. Vid dialogiserandet kan Wennerberg även skriva i en utpräglad konversationsstil, så i den skälmska duetten Flickorna. En aning dramatisk fläkt ger också här liv åt situationen, men än mer är detta fallet med den i texten patetiskt brinnande kärleksscenen ur Cid, vilken torde vara en av de svårare duetterna.

Ett undantag från de övriga duetterna med avseende på sångstämmornas förknippande utgör Cordax damnatarum så till vida, som i denna komposition alls icke förekommer någon dialog; sopranen och alten sjunga hela tiden samtidigt, här råder sålunda helt det simultana sammanförandets princip från början till slut. Härvidlag är i allmänhet beträffande duetterna att framhålla, att man sällan lägger märke till något verkligt kontrapunktiskt sätt att leda ihop stämmorna. Den kontrapunktiska ansatsen framträder mera vid

[1] C. R. Nyblom, a. a., ibid.

de dialogiserande ställena, där mer eller mindre korta imitationsbildningar kunna uppstå, t. ex. i Båtfärd. Men annars lägger Wennerberg mindre vikt vid stämmornas individuellt melodiska och rytmiska markering än vid ett smältande harmoniskt välljud. Här framträder i klar belysning det drag hos Wennerberg, som, i viss motsättning till det strängt klassicerande draget, återspeglas i sinnet för tjusande vokalt välljud. Påtaglig är förkärleken för smältande parallella ters- och sextintervaller.

En del av duetterna skiljer sig från de övriga genom en bredare anlagd form. Det är överhuvudtaget anmärkningsvärt, att Wennerberg i duetterna oftare använder en sammansatt form med tematiska kontraster än i solosångerna, något som delvis betingas av det mera dramatiserande grepp, som duett-typen inbjuder till. Medan största delen solosånger hörde till den strofiskt komponerade typen, är icke en enda av duetterna strofisk. — Den bredast anlagda av samtliga duetter är Hafsjungfrun, bestående av trenne olika, längre delar i resp. d-moll 6/8 och D-dur 12/8, förknippade genom några förmedlande takter. Den längsta tryckta duetten är Flickorna. Den har först ett längre avsnitt i Ass-dur 6/8 (allegro), därpå en ny del i samma tonart, 4/4 (appassionato), varefter ett recitativo con brio förmedlar övergången till slutdelen 3/4 (Vivace). Här följa alltså idel nya avsnitt på varandra: A—B—recit.—C. En dylik uppbyggnadsprincip återfinnes i Wennerbergs manskörer; i andra längre duetter, Gondolieren, Sotarne, Båtfärd och I den djupa midnattsstund, återkomma efter den avvikande mellandelen begynnelsemelodien eller -motiven. En helt egenartad byggnad uppvisar Cordax damnatarum. Denna duett inledes med ett förspel på ej mindre än 20 takter, och detta förspel är så till vida originellt nog, som det alltigenom är ett envist upprepande av samma harmoni, c—ess—fiss—a, ur vilken framväxer den återkommande rytmiska figuren:  Därpå börjar själva duetten i ett slags valstakt. Först komma tre perioder på resp. åtta takter, vardera tagna i repris och alla olika varandra; därefter ett nytt parti (agitato), bestående av två perioder, vilket avlöses av den första »vals»-perioden, varpå motiven från förspelet återvända; i anknytning därtill sker avslutningen, där »vænos» sjunges i breda halvnoter. — De återstående kortare duetterna äga ingenting i formellt avseende anmärkningsvärt.

I duetterna liksom i solosångerna omspänner Wennerberg ganska olikartade stämningsområden, och han lyckas i den konstnärliga gestaltningen rätt väl, även om ifrågavarande kompositioner i regel icke äro framsprungna ur samma geniala intuition som Gluntarne. Lätta, skälmska tonfall anslår tonsättaren i Flickorna, där två flickor kivas om samma tillbedda föremål; mera rustik och drastisk humor i soldatstil färgar Marketenterskorna, och en liknande humor av rent realistisk art möter i Sotarne. Sistnämnda duett har ett lustigt mellanparti, där ackompanjemanget helt pauserar, medan de båda sotarna stå och skrika och ropa. Här gives prov på ett i duetterna sällan förekommande kontrapunktiskt skrivsätt, i det att mellandelen är en humoristiskt genomförd, enkel kanon utan beledsagning:

Mera för sig i fråga om innehåll står bland duetterna Julsång, som är en rent religiös lovsång, och Cordax damnatarum.[1] — I övrigt rör det sig om äkta romantiska stämningsstycken, där naturpoesi och svärmeri utgöra grundmotiven. En till sitt poetiska ämnesval typisk duett i denna stil är en av de allra äldsta, nämligen den outgivna Hafsjungfrun. Dess naturromantiska stämning förnimmes i sådana verser som:

[1] Det är möjligt, att den sistnämnda ursprungligen var komponerad såsom trio. S. Taube (muntl. meddelande) anser det icke uteslutet, att den är identisk med en i brev från Th. Knös till J. A. Josephson 21. febr. 1844 omnämnd »catholsk trio, som jag och Wranglarna fingo i Julklapp» (1844). (Se L. Dahlgren, Grannarna på Kungsängsgatan, sid. 28).

Se, det Hafsjungfrun är,
ur skummet hon sträcker sin arm.
Krans utaf liljor kring midjan hon bär
men svek i bländande barm.

Det har omnämnts[1], att Hafsjungfrun ursprungligen var avsedd ingå i en påtänkt cykel, kallad Nordens Myter. Wennerberg hade redan, att döma av eget uttalande, påbörjat sju olika duetter i denna serie, som sedan såsom diktverk intogs i hans Samlade skrifter under titeln Trollrunor. I brev till »Knösarne» den 4. maj 1850[2] delger han en mycket utförlig plan beträffande dessa duetter; han skriver:

»Jag skall nämna dem, efter jag en gång är kommen i prattakten: N:o 1) *Necken och Presten.* Gjord på stoffet af berättelsen: 'Förr skall denna staf grönska, än du blifver salig'. — Duo för Basar. Necken underbar, Presten högtidlig, katolskt ståtlig. När stafven grönskat och Necken under swärmisk fröjd spelar sin harpa, sjunger Presten djupt betagen ett 'Sanctus, Sanctus' etc. etc. N:o 2) *Elfvadrottningen och Stafkarlen* för Sopran och Bas. Stafkarlen, gammal och trött, slumrar in på heden. Elfvadans. Tron på att Elfvorna orsaka ett visst, stilla wanvett. — En wacker sida af rubbning framhållen.[3] N:o 3) *Strömkarlen och Skolpilten* för Tenor och Alt. Pojken skall bada. Binder derförinnan Strömkarlen med wanliga beswärjningsformeln. Strömkarlen dyker opp och lockar pilten. Han [denne] upprepar sin formel. Strömkarlen ökar på med wackra löften; Pojken lyssnar på . . ., men hvar gång han är nära att gå till Strömkarlen, blir han rädd och ropar sitt stående formulär etc. Hela duon hållen humoristiskt.[4] N:o 4) *Skogsrå't och Jägaren* för Alt och Tenor. Börjar med munter jaktsång, waldthornsklang och echo. Under echos röst nalkas Rået. Frestelse. Jägaren segrar ändtligen. Finale: hans stilla tacksamma bön, ständigt dock accompagnerad af en från buskar och snår ljudande echostämma. Det hela hållet 'schauderhaft' på en basis af 'Waldeinsamkeit'.[5] N:o 5) *Hafsjungfrun och Fiskaren* för Sopran och Bas.

[1] Sid. 46.
[2] I S. Taubes ägo; återgivet av S. TAUBE, a. a. I, sid. 269 ff.
[3] Jfr den helt annorlunda Elfvan och prinsen i Trollrunor.
[4] Jfr Strömkarlen och spelmannen i Trollrunor.
[5] Jfr Skogsråret och jägaren i Trollrunor.

Denna känner wisst Mams. T. till lite grand. Fiskaren går under. Ultramarinsk färgläggning. Illusion och Passion — och så död.[1] N:o 6) *Tomtegubben och Dejan* för 2 Altar. Rent komiskt innehåll. Ladugårdslokal, qväll, korna mjölkas. Tomten drar, och Dejan afbryter sina improviserade kärleksqväden med trivial-språk. Dejan låtsar, som om hon ej märkte gubbens närwaro (detta hör till saken, enl. folktron) men ställer till honom sina böner angående Ingemar, smör, ost etc. N:o 7) *Bergakungen och Wallflickan* för Bas och Sopran. Heroisk och hugstor. Hon röfvas efter ett manhaftigt motstånd. Han kraftfull, glad, öfvermodig, en smula rå, beskrifver 'bergets salar' m. m. Börjas med Wallflickans sång i skogen med ovanliga, äkta wallhjonsdrillar och löpningar och hornlåtar. Denna är näst n:o 5 den, som jag bragt närmast slutet.»[2]

På några jämförelser mellan dessa utkast och de i Samlade skrifter medtagna dikterna Trollrunor skola vi icke här inlåta oss. Delvis bibehölls den ursprungliga planen, delvis kom den att väsentligt ändras. — Beträffande musiken måste tyvärr konstateras, att densamma med undantag för några få nummer icke är bevarad; de påbörjade skisserna återfinnas icke bland Wennerbergs efterlämnade papper. Den musik, som finns kvar, utgöres av duetten Hafsjungfrun, som motsvarar större delen av Hafsjungfrun och fiskaren — vars dialog dock ej helt färdigkomponerades — och Vågornas sång för blandad kör och piano, vilken utgör inledningen till Hafsjungfrun och fiskaren, samt solosången Strömkarlen, vilken Wennerberg torde ha brutit ut ur den ursprungligen planerade duetten, och en fragmentarisk skiss till Bergakungen (i S. Taubes ägo). Till Vågornas sång skall framställningen återkomma i annat sammanhang. Hafsjungfrun verkar vid närmare granskning omogen och knagglig i harmoniseringen, men stycket ägde emellertid på sin tid en viss popularitet. S. Taube[3] anför om detsamma: »Hafs-[jung]frun var den första, som skrefs. Det var i Uppsala någon gång på fyrtiotalet, då den sjöngs mycket och beundrades för sin romantiska karaktär och sin praktfulla kolorit. Musiken ... kopierades flitigt och sjöngs mycket äfven på femtiotalet, då den

[1] Jfr Hafsfrun och fiskaren i Trollrunor.

[2] Jfr Bergakungen och borgfröken i Trollrunor.

[3] a. a. I, sid. 273 not.

gällde som en sorts praktduett, som var lika tacksam som svår att sjunga. Den arrangerades också för blåsinstrument och brukade spelas som revelj af Vestgöta-Dals regemente.»

Till slut endast några ord om de övriga romantiskt-lyriska duetterna. En av de bästa, mest inspirerade duetterna i denna genre är tonsättningen av Rückerts Du bist mein Mond, utmärkt av genomgående skira och veka tonfall; också Gondolieren med dess smäktande italienska melismer och mjuka sextintervaller bör framhållas[1], liksom ytterligare ett par Rückert-sånger: Was lispeln die Winde? och den mera ångestbetonade »Der Liebe Leben ist schnell vollbracht». Kärlekens romantik med en elegisk underton tolkas i scenen ur Cid, medan kärlekens ljusaste idyll träder en till mötes i Du är min. Även i Knös' Båtfärd och Ingemanns »Tidt er jeg glad» tolkar tonsättaren ett lätt erotiskt svärmeri.

I: 2

TRIOR: SERENADER OCH DE TRE

Då man kommer över från visorna och duetterna till Wennerbergs trior, d. v. s. serenaderna och cykeln De Tre — vilka samtliga falla inom a cappella-sångens område — förflyttas man delvis in i en annan poetisk atmosfär. I de förut behandlade verken dominerar en i huvudsak älskvärd, lyrisk-romantisk stämning, vars något spröda tonfall endast sporadiskt lämna rum för humoristiskt-realistiska inslag. Sinnet för *humor* blir i väsentlig grad utmärkande för den grupp, som nu kommer ifråga. Detta gäller dock icke serenaderna, vilka äro genuina alster av en svärmisk, känslig lyrik, utan De Tre — dessa burleskt-realistiska, studentikosa buffatrior, som till sin karaktär bilda den närmaste förberedelsen till Gluntarne.

Wennerbergs serenader, samtliga med ett undantag komponerade

[1] C. R. Nyblom (En sjuttioårings minnen II, sid. 230) betecknar Gondolieren som »en slags exotisk praktbild från Venedig». Duetten var »tidigt ute i världen i afskrifter . . . och jag minns, huru jag var med och sjöng den redan 1851 och kände naiva rysningar, när stycket i midten gick öfver från f-dur till dess-dur och b-moll».

för tre mansröster, belöpa sig till sammanlagt fjorton stycken. De äro publicerade i två olika häften på Abr. Hirschs förlag. Det ena utkom 1852 under titeln Nio trestämmiga serenader för två tenorer och bas. Det andra utkom 1875 under titeln Fem trestämmiga serenader. Var eller huruvida manuskript till dessa kompositioner finnas bevarade, är mig icke bekant, frånsett en handskriven stämma till resp. Darrande ton, God natt och Astrea (O, se ej så) i Sara Wennerberg-Reuters ägo. Ej heller är det möjligt att exakt inplacera serenaderna i någon bestämd kronologisk ordningsföljd. De i det tidigare utgivna häftet ingående serenaderna äro komponerade under åren 1845—1850, möjligen med undantag av »O, se ej så», som måhända skrivits något tidigare.[1] De äro följande: 1. »O, se ej så», 2. »Ack säg mig, hvar är du», 3. »Vakna opp», 4. »Darrande ton», 5. »Tindrande stjerna», 6. »Minns du den gången», 7. »Far då väl», 8. »Klagande sång» och 9. »God natt, god natt, min lefnads klara stjerna». I det senare häftet återgå de två sista till slutet av 1840-talet[1]; dessa äro: 10. »God natt, god natt! må goda englar fara» och 11. Slutgodnatt »God natt, god natt, god natt» (komponerad för tre tenorer och tre basar); de tre första däremot äro av betydligt senare datum: de tillkommo på 1870-talet, nämligen 12. »Dig jag sjunger», 13. »Fordom i nattliga stunder» och 14. »O, hur qvällens stjernor skrida». Texterna till serenaderna äro alla skrivna av Wennerberg själv.

Angående tillkomsten av De Tre, vilken berördes å sid. 36—37, hänvisas läsaren till Wennerbergs egen skildring i den upplysande inledningen till Gluntarne. Enligt tonsättarens uppgift inföll blomstringstiden för De Tre under åren 1846—1847. Kanske 1846 eller möjligen något förr tillkommo »inom en kort tid raskt efter hvarandra»[2] ifrågavarande trior. De voro skrivna för tenoren Hwasser, Wennerberg själv och basen Beronius och framkallade stor förtjusning hos juvenalerna, för vilkas krets de voro avsedda.[3] Wennerberg omtalar, att de återgåvos, »sedan

[1] Enl. meddelande av S. Taube.

[2] Inledningen till Gluntarne.

[3] Det är troligt, att KALLSTENIUS har rätt, då han (Blad ur Uppsalasångens historia, sid. 96) vill hänföra buffa-triorna till 1845—1846. Han har nämligen funnit, att Hwasser saknas redan i höstterminens katalog 1846. Visserligen finnes ej något absolut bevis för, att Hwasser var den tenor, som 1. stämman i

de blifvit omsorgsfullt, ehuru under oaflåtligt skämt, inöfvade, med allt det deklamatoriskt-mimiska lif, hvaraf exekutörerna voro mäktiga».[1] Dessa trior, som voro Gluntarnes förelöpare »ej blott till tiden utan äfven och väsentligen till arten», utkommo först efter Gluntarne i ett häfte på Abr. Hirschs förlag 1851 under titeln De Tre. De äro alla komponerade för tenor, baryton och bas utan instrumentalackompanjemang. Triorna äro följande: 1. *Släpp in oss*, »Nå flickor, släpp in oss». 2. *Pirum*, »Om jag innan morgon randas». 3. *Daniel*, »Vet ni, här kan bli rätt roligt». 4. *Vive hodie!*, »Vive hodie! sera, nimis sera». 5. *Såd'na kan de vara*, »God qväll, mamsell, är ingen här ännu». 6. *Ett äfventyr*, »Känner ni den vägen». 7. *Buketten*, »Bröder, grymt jag är bestulen». 8. *Här skall valsas*, »Frågas om ej permission skulle kunna tagas». 9. *Gräl och väl*, »Nå så anamma!» 10. *Den är inte bättre den*, »Vi ha kommit för att fira». Originalmanuskripten till De Tre synas ej vara bevarade. En äldre och något annorlunda version än den 1851 tryckta har emellertid funnits att döma av stämmor (i avskrift) till tvenne nummer hos lektor G. Kallstenius (Uppsala)[2]. Kallstenius framhåller[3]: »De utgivna triorna avvika icke alldeles oväsentligt från de ursprungliga, i handskrift kända: flere av de mest extrema höjdlägena för tenoren och djuplägena för basen äro borttagna, och åtskilliga kraftuttryck äro mycket mildrade, så t. ex. 'Djävulen anamma!' ersatt med 'nå så anamma!', 'ah, dra nu åt fanders, får man inte spy?' ersatt med 'är det då förbjudet att råka i skratt?'[!] o. s. v. I sitt publicerade skick hava buffatriorna blivit möjligare att utföra i ett icke enbart 'studentikost' sällskap men dessutom mist icke litet av sitt ursrpungliga karakteristiska, omedelbara liv.» — Det är också känt[4], att i

triorna skrevs för, men »det kan knappast ha varit någon annan, så oerhört fordrande som stämman är».

[1] Wennerberg tillägger: »Måhända frammanades och uppeggades detta lif alltför mycket af den ständigt växlande rörligheten i ord och toner, genom hvilken de förre sällan unnade några hvilopunkter åt en mer lyrisk känslostämning, som kunnat bereda tillfälle för en utförligare och bredare harmonisk behandling af de senare. Men, det var något nytt — och allt sådant var åtminstone till en tid välkommet . . .» (Inledningen till Gluntarne.)

[2] Avskriften gjord sannolikt av Gustaf Samuel Kallstenius, som vid slutet av 40-talet och början av 50-talet vistades i Uppsala.

[3] a. a., sid. 97 not.

[4] C. R. Nyblom, a. a. II, sid. 228.

uravfattningen de »uppträdande» personerna icke hette A., B. och C. utan hade, »åtminstone i en del af sångerna, konkreta namn, underligt nog af valloniskt ursprung, 'Mineur', 'Miltopé' och 'Hubenette', hvilket särskildt gjorde sig mycket lustigt vid de tre olika skålarna i 'Gräl och väl'.» — I en svart liten annotationsbok, tillhörig friherrinnan A. Fleetwood (Odensviholm), förekommer texten (i dess senare version) i handskrift.

*

De flesta serenaddikterna finnas medtagna i Wennerbergs Samlade skrifter (IV. bandet), där de inordnats i en följd smärre poem, tillägnade H., d. v. s. Wennerbergs maka Hedda. Det är just denna tillägnan, som understryker serenadernas särprägel i Wennerbergs musikaliska produktion. Om man i solosångerna och duetterna kunde se ett uttryck för ett intimt, lyriskt känslo- och fantasiliv hos Wennerberg, så är detta ännu mer genomgående fallet med serenaderna. I dem ljuder den skira, ljusa återklangen av Wennerbergs kärleksupplevelse, i dem vibrera så att säga de mest privata, mest innerliga strängarna i tonsättarens lyra. Det var med dessa små tonsättningar han med sina vänner, närmast Hwasser och Beronius, poetiskt, chevalereskt och under platonskt svärmeri uppvaktade den tillbedda utanför hennes faders hem och tjusade henne — och naturligtvis också många andra — med »en himlasvävande romantik och transscendental erotik» för att använda G. Kallstenius' uttryck.[1] Serenaderna utgöra den mest renodlade kärlekslyrik Wennerberg diktat i ord och toner, och de påkalla ur denna synpunkt ett visst intresse. Man ställer sig då frågan: har erotiken hos Wennerberg framlockat toner av någon särskild egenart och personlig känslointensitet? Bildar det erotiska känslolivet och de erotiska stämningarna någon rik källa hos Wennerberg till omedelbart musikaliskt skapande? Svaret kan icke bliva i väsentlig mån jakande. Kärleken såsom rent personlig upplevelse tog hos Wennerberg konstnärlig form just i smärre visor och i synnerhet anspråkslösa, stämningsfulla serenader — men utan att någonsin övergå till uttrycket för stark passion eller blodfull lyrik. Det har tidigare framhållits, att Wennerberg till hela sitt väsen stod främmande för sensuellt trånande

[1] a. a., sid. 96.

lidelse, hans känslor ägde en mera förnäm innerlighet och därtill kommer, att han — i olikhet med tidens tendenser — icke var någon individualist i den meningen, att han i musiken med förkärlek blottade sitt privata, subjektiva känsloliv — det skedde endast inom en viss försiktighetens och återhållsamhetens gräns. Medan erotiken hos en Söderman utgjorde en betydande drivkraft för hans konstnärsskap, så spelar den — det måste konstateras — en rätt underordnad roll i Wennerbergs musikaliska alstring. Serenaden var den form, som mer än andra motsvarade arten av Wennerbergs svärmeri, och genom den blev honom musiken ett medel att på ett lagom försynt men både verksamt och poetiskt sätt uttrycka vad han kände för den unga kvinnan. Han ville icke skriva någon självpsykologiserande kärlekslyrik, han formade densamma till enkla små hyllningar, fyllda av fin innerlighet och ömhet om än icke genomgående av betydande konstnärligt värde.[1]

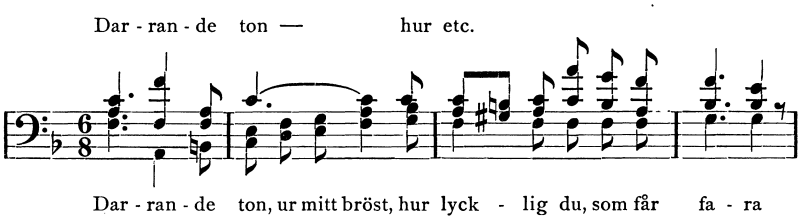
Wennerbergs serenader höra intimt samman med sin miljö och med sin tid; de äro så förbundna därmed, att de numera och utanför studentstadens gränser knappast uppmärksammas såsom rena konstverk i och för sig. De, som tjusats av dem, ha i allmänhet levat just i Uppsala och själva förnummit fläkten av den studentlivets poesi, som låg i luften på Wennerbergs tid. Det är, om man så vill, utomkonstnärliga associationer — minnen av några speciella, romantiska eller tjusande episoder, förknippade med serenaderna — som spela in och därmed lätt förläna styckena en betydelse, som de ur verkligt konstnärlig synpunkt icke alltid äga. Belysande härför är t. ex. vad C. R. Nyblom skriver i sina Minnen.[2] Serenaderna fyllde honom själv och de andra, som sjöngo med, med en alldeles säregen, sällspord njutning, som bestod i känslan av att de själva liksom improviserade dem under utförandet — »så lefvande och obeskrifligt träffande uttryckte de just, hvad vi själfva kände och upplefde. Ingen svensk skald har i det hänseendet så helt och hållet varit ungdomsskalden, studentskalden både i lust och nöd, eller åtminstone den sjungande, i toner

[1] Enl. B. ALMQVIST (Uppsalastudenten i Wennerbergsvers och Strindbergsprosa, Sthlm. 1926, sid. 16) skulle serenaderna till stor del vara inspirerade av Ava Wrangel.

[2] II, sid. 231.

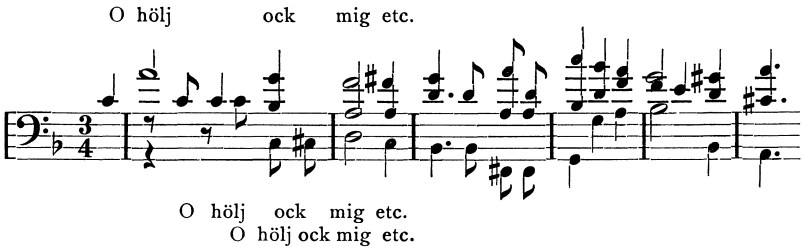
svärmande ynglingaskarans skald som Gunnar Wennerberg. Jag kan ännu på gamla dagar känna, hvad jag kände på 1850-talet, då jag med första tenoren Jonas Widén, den oupphunne rösttjusaren, och någon af de goda basar vi då hade fick stämma upp någon af dessa favoritsånger.»

Ett annat vittnesbörd om den popularitet och tjuskraft Wennerbergs serenadtrior ägde vid ifrågavarande tid, ger J. A. Josephson, som i Ny Tidning för Musik (n:r 1 & 2, 1853) ägnar dem en ingående recension av i stort sett mycket berömmande art. Han erinrar om att var och en, som i Uppsala hört serenaderna föredragas under tysta vår- eller vinternätter av goda sångare, skall medgiva, att han därvid haft en njutning »af ganska egen hänförande art», ty serenaderna besitta så mycken skönhet och tjuskraft, känsla och omedvetenhet, diktarkonst och »en af tonernas lif bestrålad själ».

Den av serenaderna, som nådde den största uppskattningen, var säkert Darrande ton; C. R. Nyblom kallar den »praktsången, som börjar med hexameter . . . och slutar i form af en antik körstrof, men båda klingande af en fullt romantisk berusning . . .» Josephson betecknar den som en dyrbar pärla i serien av Wennerbergs kompositioner och som ett stycke av oskattbart värde. Ett dylikt översvallande beröm förmår naturligtvis icke hålla stånd inför en nykter och objektiv kritisk blick: det är här alls icke fråga om något i värde oskattbart stycke, utan om en inspirerad och vacker liten sång, som ingalunda har någonting märkligt hos sig men tolkad av sköna röster icke förfelar att fängsla åhöraren. Den besjunger i skälvande, poetiska tonfall den älskade, till vars läger den darrande tonen når fram i nattens frid. Själva anslaget förråder en smula Weber-artade tonfall:

Till Wennerbergs mest senterade serenadtrior höra också »Ack säg mig, hvar är du» och »Minns du den gången». Den förra var

»alla unga flickors förtjusning»[1], och gjorde med god tenor en utmärkt effekt med det två gånger återkommande höga c. Den förtjänar ur stilkritisk synpunkt en viss uppmärksamhet på grund av den mindre vanliga periodbyggnaden med perioder på resp. sju och sex takter, varigenom en viss schablonmässighet undvikes. I styckets melodiska karaktär ligger någonting folkligt, ett drag, som även präglar den i såväl dikt som musik fint svärmiska »Minns du den gången». Den blev, yttrar Nyblom[1], »vårt eget så kallade 'lifstycke' . . ., som än i dag kan locka fram tårar bara man tänker på den — en af de innerligaste svenska sånger jag känner.» Påfallande är, att senare hälften av sången är en fortgående upprepning av ett och samma rytmiska motiv. En viss djärvhet har förlänats de båda slutfraserna: efter ett unisont pianissimo med åtföljande fermat kastar sig 1. tenoren in på höga c för att därpå göra ett nonsprång ned till inledningstonen.

Man kan ge Josephson[2] rätt, då han tadlar den harmoniska behandlingen vid »Hjertat som förr var mitt» — ett ställe, som i detta avseende verkar litet konstlat. Komponistens något ovana hand gör sig också gällande i »O se ej så» vid »O känn, hur hvarje tår jag gjuter», där tersfördubblingen på h verkar störande.

En av Wennerbergs finaste serenader är den i ett ljuvt och smältande adagio fortgående Tindrande stjerna, som förråder ett ovanligt känsligt sinne för harmonier och övergångar: rätt överraskande och vacker är modulationen från C-dur till F-dur, som sker genom att melodistämman kromatiskt sänkes från h till b, varvid C-durs dominant omtydes till mellandominant i F-dur, som leder till F-durs dominant. En verkningsfull sång är »God natt» (i det äldre häftet), t. ex. vid följande ställe med de efter varandra insättande stämmorna:

[1] C. R. Nyblom, a. a. II, sid. 231. [2] Anförd recension.

Om sinne för vokal klangverkan vittna de takter, där Wennerberg låter de båda överstämmorna glida nedåt i uthållna toner i sext-paralleller, medan basen upprepar sitt »god natt». Tenoren börjar därvid på c̄. — Sina älskvärda, halvt improvisatoriska behag besitta också sådana små stycken som »Wakna opp», »Far då väl»[1], som dock har ett banalt slutfall, och »Klagande sång».

Någon påfallande stilskillnad mellan de nämnda nio serenaderna och de senare tillkomna bland de 1875 utgivna fem serenaderna finnes icke. Rätt pikant med sina dynamiska kontraster är God natt!, och en lustig bagatell är Slut-godnatt, där texten blott består av orden »god natt», vilka tuggas om i skämtsamt utspunna slutkadenser. Av de övriga, senare komponerade triorna verka »Dig jag sjunger» och »Fordom i nattliga stunder» obetydliga, medan den tredje sången, »O, hur qvällens stjernor skrida», fängslar med melodikens enkla värme; den går i buret, långsamt legato och rör sig i melodien inom det knappa omfånget av en liten sext (h—ḡ). Den naturpoesi och melodiska tjusning, som här slå emot en, äro av alldeles samma slag som i gluntsången »Herre min Gud».

Wennerbergs serenadtrior, tillkomna som rena tillfällighetsstycken, äga något av naturbarnets oberördhet och okonstlade behag. S. Taube har funnit den rätta liknelsen om dem, då hon skriver[2]: »de framsprungo ur en stämning för dagen och lades, när aftonen kom, som en färdigbunden blomsterkrans inför den älskades fötter». — Ser man dem ur historisk synpunkt skall blott framhållas, att Wennerberg härvidlag odlade en form, som i universitetsstaden hade blivit nog så allmän redan på hans tid. G. Kallstenius framhäver[3], att serenaden, såsom utövad av studentsångare, var rotfast i Uppsala på 1830-talet, och att redan från 1825 bestämd uppgift föreligger om serenader.[4] Någonting nytt och till formen originellt beteckna sålunda icke Wennerbergs serenad-trior; däremot kan detta sägas om hans buffa-trior De Tre.

*

[1] Den avviker i texten delvis från versionen i Samlade skrifter.

[2] a. a. I, sid. 184.

[3] a. a., sid. 41.

[4] Nämligen från kronprins Oskars och hans gemåls besök i Uppsala 1825.

Innehållet och stilen i cykeln De Tre, som i likhet med Gluntarne historiskt sett kan betraktas som en sentida avläggare av den i Sverige mot slutet av 1700-talet uppblomstrande »sällskapsvisan», låna sin karakteristiska, studentikost-burleska ton av det sorglöst uppsluppna studentlivet i 40-talets Uppsala, och närmast då av den glada stämningen i Juvenalsällskapet. De Tre är en genuin juvenalkomposition — även om den, som Wennerberg anmärker i inledningen till Gluntarne, i motsats till de äldre, mera lyriska juvenalsångerna var av övervägande dramatisk karaktär. Eftersom musiken till Wennerbergs tidigare juvenalsånger icke blivit bevarad, så är det också i De Tre man gör första bekantskapen med Wennerberg som juvenalkomponist.

Om än juvenalerna i Wennerberg hade sin ledande själ, får man dock fasthålla därvid, att juvenalerna och deras naivt muntra sällskapsliv ingalunda bildade någon för Wennerberg verkligt ingripande och för hans fortsatta utveckling i djupare mening fruktbärande upplevelse. Wennerberg var i själva verket säkert den enda intelligensen av större mått i denna samling levnadsglada studentbohemer. Hans namn skulle även utan juvenalerna ha med berömmelse gått till eftervärlden, men juvenalerna skulle utan de konstnärliga och av humor färgade bilder Wennerberg givit av deras miljö och deras sätt att taga livet, som det kom, för länge sedan ha sjunkit i glömska. För Wennerberg förblev, som Annerstedt säger[1], minnet av juvenalerna så kärt, därför att han hos dem först lärt känna vad det vill säga att vara ung student, »med svällande lifslust, med glädjen tindrande i blicken och sprittande i hvarje åder». Inom juvenalkretsen var det, som om det levnadsglada och humoristiskt studentikosa draget hos Wennerberg slog ut i full blom, och han bibehöll, som förut betonats, alltid något av det juvenaliskt ungdomliga behovet att »slå sig lös», även då livets djupare allvar möter honom.

Ifrågavarande dramatiskt tecknade triocykel uppstod ju närmast ur behovet av att skapa en nödig repertoar för de tre sångare, som efter juvenalkörens fortgående decimering hade att »upprätthålla juvenalsångens vunna anseende».[2] Dessförinnan hade man icke mycket i denna besättning — tenor, baryton och bas

[1] C. ANNERSTEDT, a. a., sid. 21.

[2] Inledningen till Gluntarne.

— att tillgå; det var bl. a. Crusells De fyra skålarne, Du Puys populära »Agander Pagander och Winberg», vars tre figurer gemytligt sällskapa vid bålen på krogen — liksom Wennerbergs »de tre» — samt »några tämligen innehållstomma koloratursånger». Som ett slags föregångare till De Tre skulle man måhända också kunna räkna en av Herman Lundström komponerad trio, De tre bröderna, som omnämnes av Arsenius.[1]

Innehållet i de tio sånger, som bilda cykeln De Tre, är i korthet följande.

I 1. sången (Släpp in oss!) stå de tre herrarna utanför Norbergs schweizeri; de ropa på att bli insläppta, fast det är för sent. Så tas då bommen bort från dörren, de säga adjö till månen och be mamsellen servera dem — men i deras särskilda rum:

»Vårt rum är väl fritt från patrask i qväll?
Servera oss där, mamsell!
Och 'tillåt mig se'n att få säga bien'
och le åt en lurad säng.»

2. sången (Pirum) prisar i trött sorglösa tonfall den bacchanaliska sällheten; om man, innan morgon randas, upphört att andas, det intresserar inte,

»Men ur jordens sinkabirum
Blir jag fri, när jag är pirum»

den saken är studenten åtminstone på det klara med.

I 3. sången (Daniel) — de tre sitta efter födelsedagsfirande uppe i C.:s rum — talar barytonen om att »här kan bli rätt roligt», och påstår, att det på kvällen blir en visit av Daniel. I fortsättningen bli de uppsluppna. Basen säger, att de andra äro fulla, de andra påstå, att basen är full. Dock, intet gräl! De äro fulla alla tre, och det är Daniels fel, »blott han nämns, blir fyllan stor». — N:r 4 (Vive Hodie) utgör blott ett prisande av nuets glädje. — Sångerna n:ris 5, 6 och 7 äro egentligen, som det anmärkes i en not, att anse som särskilda delar av *en* trio, vadan de »rätteligen böra sjungas i en oafbruten följd.» A., d. v. s. te-

[1] Minnesanteckningar, sid. 11.

noren, kommer in på Norbergs schweizeri, finner detta tomt, men anser sig därför inte behöva sitta och torka. Så inträder C. (basen), de beställa sina glas och äro ilskna över den dröjande tredje kamraten, det kräket, som aldrig kan orka komma på utsatt tid. Äntligen kommer B. (barytonen) pustande, ovettig, blek och frusen. Han skall berätta ett äventyr, som han råkat ut för. Därmed slutar 5. trion (Såd'na kan de vara). I n:r 6 (Ett äfventyr) talar nu B. om sin upplevelse: han hade blivit angripen av en gesäll och rånad på sin plånbok — det gamla vanliga grollet i den tidens Uppsala mellan gesäller och studenter går här igen — och B. utropar indignerat:

»Är väl sådant rimligt i så upplysta tider:
Rånas utaf en bland bildningscirkelns individer!»

I den följande 7. sången (Buketten) söka de andra trösta den bestulne vännen; de fråga, hur mycket det kunde vara i den där plånboken. Det framkommer, att den innehöll — en räkning, en Gillebiljett och en pressad bukett, en rökt cigarr och en krökt kam med spegelfodral — men ej en enda slant. Nu bli A. och C. förgrymmade, de hade skattat förlusten till tusen riksdaler, men B. är ledsen för bukettens skull, ty han har fått den av henne, vars namn han viskar. Vännerna se deltagande ut och beklaga förlusten; man kommer överens om, att nog äro pengar och lärdom bra att ha, men en flamma är i alla fall knuten.

N:r 8 (Här skall valsas) är en uppsluppen scen från Norbergs schweizeri, där de tre sitta vid brylåen och äro eniga om att permission skulle kunna tagas

»Från förstånd och från god ton
Ända tills det dagas.»

I den följande sången, n:r 9 (Gräl och väl), är brylåen utdrucken, man har blivit högljudd, är mätt på punschen och hickar. B., som utsättes för kritik, frågar om han inte får dricka så mycket han vill; de andra mena, att »han får så fan ock ej det». Men så skålas det; de rumla, dricka och stå i, alla tre, det goda lynnet kommer åter, och bröderna omfamna varandra under fortsatt skålande.

Sista trion (Den är inte bättre den) skildrar en födelsedagsuppvaktning hos C., som begåvas med punsch och cigarrer men är missmodig över att tiden går och avskyr födelsedagen. Det hela blir en humoristisk motsättning mellan stundens glada uppsluppenhet och sentimental pessimism; till slut enas man i alla fall om att skåla för stunden, som flyr, »den är ändå rätt bra».

Som man ser, är det hela koncentrerat kring de bacchanaliska fröjderna och några allvarligare moment förmå i grunden alls icke störa den juvenaliska bekymmerslösheten, som med säkerhet är återgiven på ett trovärdigt sätt. Över scenernas burleska bilder vilar en försonande humor, som dock icke är av någon djupare halt utan förblir rätt begränsad. — Det är egendomligt, att ordningsföljden mellan triorna icke är densamma i musikupplagan som i de samlade skrifterna. I dessa äro triorna sammanförda i tre »omgångar» och höra inom dessa på ett naturligt sätt samman med avseende på innehållet. Så utgöra n:ris 1, 8 och 9 i följd första omgången; n:ris 5, 6 och 7 bilda — i motsvarighet med musikupplagan — andra omgången, och n:ris 10, 3 och 2 utgöra tredje omgången. N:r 4 har av naturligt skäl — textens korthet — ej medtagits i Samlade skrifter. Den bortrensning av mustiga och oförblommerade uttryck, som Wennerberg företog till utgivningen av musikupplagan, har han ytterligare fortsatt vid styckenas publicering i Samlade skrifter.

Någon större divergens i tekniken mellan Wennerbergs buffatrior och hans serenad-trior finnes icke; samma klarhet och enkelhet i den musikaliska strukturen göra sig gällande, och i De Tre liksom i serenaderna förråder tonsättaren här och var sin något svaga, harmoniska teknik. Båda verken äro skrivna med blick för vokalt tacksamma moment, med vokalt klangsinne, och om än fordrande i omfånget erbjuda de inga djärvheter i stämföringen. — Men De Tre skiljer sig från serenaderna genom sin mera måleriskt-dramatiska situationsskildring och en därav betingad mera utvidgad formbildning, och därtill kommer, att man i buffatriorna lägger märke till kontrapunktiska tendenser och infall, vilka alls icke förekomma i serenaderna.

För att exemplifiera, hur Wennerberg i De Tre låter textens olika faser få sin illusoriska motsvarighet såväl formellt som i andra avseenden, skola här påpekas en del detaljer. Mycket beteck-

nande äro n:ris 5, 6 och 7, vilka direkt höra samman. N:r 5 är sammansatt av fem delar: A_1—B_1—A_2—B_2—C. A_1 är en behagligt och bekvämt vaggande andantino-melodi i 3/8-takt, som tenoren sjunger, då han kommer in på krogen och sitter och väntar på de andra. Men så blir han ändå otålig och faller in med en ny melodi (B_1) i allegrotempo i 2/4, vilken den inträdande basen strax därefter sekunderar. Så fråga de båda, var den återstående kamraten är — detta ställe utgöres av några takters recitativ. Emellertid ta de sig en tår på tand på tu man hand, och därvid återkommer den första delen, ehuru naturligtvis nu i form av duett (A_2). Dock — otåligheten bryter åter fram över den skälmen, som dröjer — den livliga B_2-delen följer här men avlöses av C-delens något mera återhållna parti, som markerar barytonens försinkade entré. Karakteristiskt nog förbytas nu de föregående delarnas C-dur och Ess-dur mot ett knorrigt och missnöjt c-moll, målande den sist ankomnes dåliga humör efter plånboksstölden. — I Ett äfventyr förnimmer man genom det punkterade motivet, hur ännu förskräckelsen sitter i halsen på den andfådde kandidaten. Här låter Wennerberg detta enda motiv räcka till för att i ett penseldrag teckna hela berättelsen om äventyret. Man kan dock anmärka, att den musikaliska gestaltningen verkar för lättvindig och väl enahanda.[1] Har tonsättaren i detta nummer medvetet undvikit varje motsatsverkan eller motivisk omväxling, så är däremot n:r 7 desto rikare på kontraster. Detta stycke är i själva verket så brokigt i sin formella sammansättning, att det därigenom står nästan på en plats för sig i Wennerbergs alstring; den potpourriartade formbyggnaden ter sig: A—b—C—D—e—f—G. Motsvarigheter till dylikt skola vi återfinna i Gluntarne, men ett sammanförande av så många idel nya delar på varandra bildar dock ett undantag hos Wennerberg, som, ju äldre han blir, desto mer håller på formell enhetlighet; här har texten helt varit den bestämmande för musiken. Stycket börjar med ett 18 takters parti i b-moll (6/8) —A—, där kamraterna söka trösta den stackarn. Ett recitativo allegro leder över till en moderato-del i ess-moll (4/4), vars första fras erinrar om melodien i den sista gluntsången. Här redogör nu barytonen för plånbokens innehåll. — Kamraternas upprörda känslor komma fram i ett därpå

[1] J. A. Josephson i Ny Tidning för Musik (1853, n:r 182) understryker, att »hela *äfventyret* är till både musik och ord af den mest målande komiska effekt».

följande allegro animato, upptagande Ess-durmelodien från n:r 5, ehuru något förändrad. Ett litet andante (3/8), som slutar med ett par långa fermat, inträder vid frågan om buketten och dess givarinna. Det åtföljes av några takters sempre legato, varvid B-dur avlöses av G-dur: de be om förlåtelse. Till sist ett i försonligt tröstande tonfall hållet andantino i C-dur, som alldeles vid slutet upptar begynnelsemotivet från n:r 5.

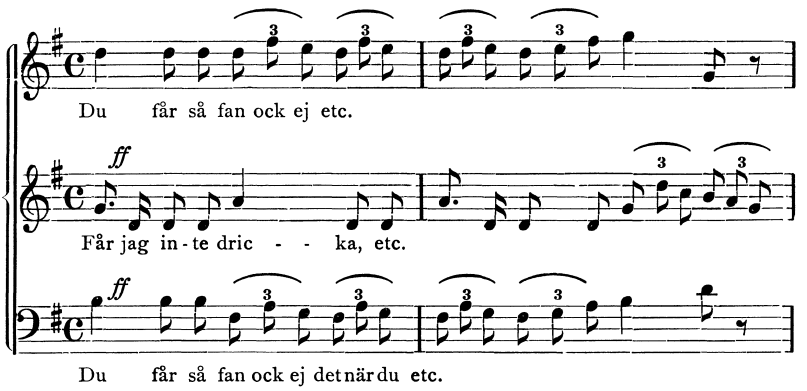
Det är sålunda anmärkningsvärt, att Wennerberg låter denna trio börja i b-moll men sluta i C-dur, varmed dock återknytes till begynnelsetonarten i n:r 5.

En annan trio, som till formen är mycket fri och anlagd på stämningsväxlingar, är n:r 10, vari inrymmas kontrastverkningar mellan dansant, gladlynt rytm och smältande, kantabel melodik.[1] Verkningsfullt förstår Wennerberg också att samtidigt förknippa dessa element såsom vid det ställe, där mot de övriga stämmornas fasta rytm avtecknar sig en skön melodi först i tenoren, sedan i basen. Man kan icke underlåta påpeka, huru komponisten också med smärre melodiska, rytmiska och klangliga detaljer understryker den humoristiska situationsskildring, varom det i dessa stycken rör sig. I Pirum hör man, hur musiken liksom vinglar fram; efter allt pokulerande hickas, halvt trött och olustigt, ackorden fram, varpå dessa besvaras av en sorglöst förnöjd och trygg legatofras i tenoren.

I Släpp in oss! kan man framhålla det målande sotto voce, som sjunges, just då de tre skola gå in — det lätta tonfallet verkar komisk opera — och god natt-hälsningen, där rätt frapperande harmoniska övergångar avteckna sig mot den liggande tenorstämman. — Ej sällan möter en käckhet i uttrycket, som direkt erinrar om tonsättarens studentkörer och som förlänar satsen en äkta wennerbergsk karaktär. — Betecknande nog finner man, som nyss nämndes, kontrapunktiska tendenser, vilka förråda komponistens vid yngre år ännu så länge mera latenta och mindre iögonenfallande intresse för en strängare stil. Det mest markanta exemplet i detta hänseende är Vive hodie!, som gestaltats i form av en strängt genomförd kanon på en studentikost

[1] Josephson påtalar dock (a. tidn.) i detta stycke övergångarna, som »förefalla tvära och otydliga».

glad melodi.[1] Ett prov på tredubbel kontrapunkt ger Wennerberg i Gräl och väl. Efter några inledande takter insätta de tre sångarna tillsammans:



Senare flyttas basens melodi till barytonstämman, och barytonmelodien till basen, medan tenoren förblir densamma. Tredje gången upptages basens melodi likaledes av barytonen, dennes melodi däremot kommer i tenoren och tenormelodien i basen. Det hela är rätt fyndigt gjort och verkar lagom stojigt och högljutt i konversationen. — En viss ledighet i den kontrapunkterande stilen visar även ett ställe i Daniel; det är den bra funna kanon i pianissimo »Tyst! är det en villa?», som börjar i basen. Dock märker man, att sinnet för verklig kontrapunkt ännu icke är frigjort från en dominerande harmonisk inställning: stämmorna äga knappast individuell fysionomi och framstå mera som reliefer mot det harmoniska underlaget.

Innan vi lämna De Tre skall också understrykas, att Wennerberg här lägger i dagen en säkerligen delvis under studium och åhörande av allehanda operaensembler (och väl närmast franska opéra comique'r och italienska buffaoperor) förvärvad, naturlig lätthet i replikföringen, som kan vara både rapp och smidig, ehuru den ännu icke äger den geniala flykt, som skänker densamma i Gluntarne en sådan levande illusion.

[1] JOSEPHSON (a. tidn.) skriver om denna trio: »Om den oaktadt stämmornas sjelfständiga förande uppkommande qvintföljden i A-durs och H-molls treklanger i slutet af 2:dra och början af 3:dje takten pag. 25 är tillåtlig, öfverlemna vi åt

II

GLUNTARNE

Buffatriorna, serenaderna och ett flertal av visorna och duetterna — dessa alster av Wennerbergs konstnärliga dubbelbegåvning, av poeten och komponisten, äro (liksom åtskilliga manskörer) i sin förening av dikt och musik oftast organiskt helgjutna. Men mästerverket i fråga om den mest utmärkta samverkan mellan ord och ton är givetvis Gluntarne. Man har jämfört Gluntarne med Bellmans sånger bl. a. med hänsyn till det intima förknippandet av dessa båda element. Texten kan lika litet undvara tonerna som tonerna texten. Men medan Bellman praktiskt taget aldrig själv komponerade sina melodier utan lånade dem från olika håll och omstuvade dem, så äro orden och musiken hos Wennerberg verkligen framsprungna ur samma enhetligt skapande fantasi, de äro från första begynnelsen samhörande.[1] »Som dubbelgnistor», säger S. Taube[2], »slagna af samma tanke, tändes i samma ögonblick fängslande uttryck i både ord och toner . . .»

Gluntarnes litterära egenskaper ha vid flera tillfällen gjorts till föremål för undersökningar, och det är icke meningen att här ingå på några litteraturhistoriska synpunkter, vilket skulle falla utanför ramen av detta arbete. Det litterära kommer att beröras i den mån det blir nödvändigt för förståelsen av den musikaliska sidan av verket. Till slut torde heller icke kunna bortresoneras, att Gluntarnes plats i främsta rummet tillhör vår musikhistoria, och en kritisk granskning av dem ur musikalisk synpunkt är desto mer påkallad, som därutinnan föga blivit gjort, frånsett en del samtida recensioner.

Gluntarne utgöra det genialaste uttrycket för studenten Wennerbergs lyriskt-humoristiska grunddrag. Detta gäller även från den

mästarna i den canoniska rätten att afgöra; hvad klangen åter af ackorderna på det sista hodie, samma rad, beträffar, öfverlemna vi bedömandet deraf åt förf:s eget æsthetiska öra».

[1] Märkvärdigt nog var Wennerberg åtminstone under den första skaratiden ej själv i besittning av någon Bellmans-musik; man läser i ett brev från fru Wennerberg till hennes föräldrar 1852 (S. Taubes ägo): »Vill P[appa] inte skänka och skicka oss Bellmans Sånger. Gunnar eger ej *en* af hans melodier.»

[2] a. a. I, sid. 176.

rent musikaliska sidan sett. De bästa egenskaperna i visorna, duetterna, serenaderna och buffa-triorna återfinnas i en fängslande syntes i gluntsångerna. Det var dock icke Wennerbergs avsikt, att med dessa skänka något annat än en mer eller mindre tillfällig underhållning, och ingen blev väl mer överraskad över deras enormt hastiga popularitet än Wennerberg själv. Än mindre hade han säkerligen tänkt sig, att denna popularitet skulle bli av så bestående karaktär, som den blivit. S. Taube[1] framhäver också: »Säkerligen skrifna utan någon som helst medveten afsikt att vara ett studentlifvets epos under fyrtiotalet, blefvo de icke allenast detta, utan också ett bestående uttryck för studentlif i alla tider genom sin känsla för det allmänna i allt ungdomslif.»

Gluntarne tillkommo undan för undan under åren 1847—1850. Då juvenalernas musikaliska krafter[2] reducerats till två sångare: Wennerberg (baryton) och Otto Beronius (bas) och en pianist, Eugène von Stedingk, måste Wennerberg rätta sig efter dessa resurser och avstå från trioformen. »Med bibehållande af den *dramatiska form*, som bäst passade för ändamålet, och som redan vunnit ett slags burskap genom De Tre, kunde icke gärna mindre än två sjungande komma ifråga vid utförandet af dessa sånger. Men detta antal var också tillräckligt för åstadkommandet af en dialog. Studenter borde de naturligtvis vara båda, men den ene dock mera 'gammal och van' än den andre, för att de, äfven med skilda karaktärer, icke skulle förefalla allt för lika hvarandra i erfarenhet och omdöme.»[3] — Beträffande ackompanjemangsinstrument hade Wennerberg från början försökt med flera (se sid. 37) men »olämpligheten af något annat instrument såsom stöd för sången än det lättast åtkomliga och skötta var snart insedd». Gluntarne blevo sålunda till »duetter för baryton och bas med ackompagnement af piano».[3]

Gluntarne äro till antalet 30. Dessa sånger skrevos till avsevärd del, då Wennerberg redan hade lämnat Uppsala och i sin nya omgivning med förkärlek dröjde kvar vid minnet av den glada studenttiden i juvenalkretsen. Anmärkningsvärt nog, tillkommo de alls icke i den ordningsföljd, vari de trycktes och som »gjordes beroende af det inre sammanhanget».[3] Wennerberg har i inled-

[1] a. a. I, sid. 170. [2] Jfr handl. i nuv. Juvenalordens arkiv (Uppsala).
[3] Inledningen till Gluntarne.

ningen givit en förteckning på Gluntarne i deras kronologiska ordning med avseende på tillkomsten. Denna förteckning kan ej tillmätas större exakthet, men torde dock få anses såsom på vissa undantag när riktig. Någon ledning för bestämmandet av tillkomsttiden har man icke i de nu bevarade manuskripten, vilka samtliga äro odaterade.

Den äldsta gluntsången är utan tvivel Huru Gluntens svårmod på äpplet skingras af Magisterns vårfantasier. Den var ju från början komponerad såsom trio, ackompanjerad av violin, violoncell, klarinett och piano och torde sålunda ha tillkommit vid den tid, då tenoren Hwasser ännu befann sig i Uppsala, m. a. o. ungefär samtidigt med De Tre. I anförda inledning placerar Wennerberg den emellertid till 1847. S. Taube[1] framhåller dock: »Att den är inspirerad och skrifven på *våren* kan väl ingen tvifla på», och författarinnan sätter den i frågan om tiden i nära sammanhang med ett brev till modern av den 20. april 1846.[2] Skulle det av Kallstenius[3] antydda förhållandet, att Hwasser redan på hösten 1846 icke vore kvar i Uppsala vara riktigt, kan man naturligtvis på goda skäl hänföra sången i dess *ursprungliga* avfattning till våren 1846.

Närmast efter nämnda sång torde Wennerberg ha skrivit Glunten blir Juvenal; den användes alltid vid reception av nya bröder i Juvenalsällskapet; det var då brukligt, att vid orden »Vivas floreas, semperque gaudeas» »magistern» lade sin hand uppå nykomlingens huvud. Ifrågavarande glunt skrevs 1847 liksom Mötet i Domtrappan, vilken B. Almqvist[4] vill hänföra till vintern detta år, »eftersom Flustret ej hör till de uppräknade 'infama lokalerna',» och Huruledes månen intresserar sig för Glunten och Magistern. — Följande år, 1848, var det sista Wennerberg vistades i Uppsala. Det var under denna av avskedets vemod präglade tid, som han inspirerades till en hel rad gluntsånger. Wennerberg anför först Gluntens flamma, så Harpospelet på Schylla, Nattmarschen i St. Eriks gränd och Magisterns flamma. Den av B. Almqvist[5] uttalade förmodan, att sistnämnda glunt skrivits under intrycket av Ava Wrangels död 1848 kan ha fog för sig: den blottar säkerligen känslor, som Wennerberg hade hyst för denna intagande kvinna,

[1] a. a. I, sid. 145. [2] Återgivet i a. a., ibid. [3] a. a., sid. 96.
[4] Uppsalastudenten, sid. 19. [5] a. a., sid. 20—21.

och som vid hennes dödsfall ånyo vibrerat. Almqvists antagande, att man bör kasta om Wennerbergs kronologiska följd så, att Magisterns flamma skulle varit skriven före Gluntens flamma, förefaller mig ogrundat. Vidare hänför sig till nämnda år den duett, som bär titeln En månskensnatt på slottsbacken. Denna satte Thekla Knös[1] i samband med nyårsnatten 1845, då Wennerberg med »Knösarne» vakade in det nya året, — med vad rätt, må lämnas därhän. Ingenting hindrar, att vid duettens tillkomst 1848 minnet av denna natt varit levande för tonskalden.

Under samma år sågo ytterligare följande gluntar dagen: Dagen därpå, Gluntens vigilans, Upsala är bäst, På Flustret en söndagseftermiddag i rötmånaden och Vid brasan på Magisterns kammare, efter en stor middagsbjudning. Beträffande Upsala är bäst meddelar S. Almquist[2], att Wennerberg skulle fått idén till stycket »under en resa i Västergötland, varvid av skjutskärrans enformiga skakningar blev styckets raska, likformigt fortskridande rytm». Tvenne gluntsånger, som aldrig blevo publicerade, voro Presentationen för Miltopé och Sextettens upplösning (mss i Uppsala univ.-bibl.); den sistnämnda skrevs senast 1848, då den omnämnes av Malla Silfverstolpe i hennes dagboksanteckningar vid en beskrivning av en trevlig afton den 8. dec. d. å., varvid Wennerberg, Beronius och Stedingk framförde en del gluntar »alldeles charmant». Såsom melodi till Sextettens upplösning anger hon »Lugn var dagen»;[3] om musiken till Presentationen för Miltopé är ingenting bekant.

Man skulle kunnat vänta sig, att genom brev, som Wennerberg esomoftast skrev till föräldrarna från Uppsala, få veta något om Gluntarnes tillkomst. Men det är alldeles påfallande, hurusom Wennerberg undanhåller varje upplysning i detta hänseende: det är det typiska draget hos Wennerberg, att han ogärna avhandlar sina egna musikverk i brev, och allra minst var det honom angeläget att på något sätt skryta över gluntsångernas växande popularitet. Endast i några brev till musikintresserade vänner nämner Wennerberg, då han med saknad lämnat sitt kära Uppsala, ett och annat om nytillkomna gluntar. Till Josephson skriver han den 21.

[1] A. Hamilton-Geete, I solnedgången II, sid. 33.

[2] Om Gunnar Wennerberg, sid. 45.

[3] Sextettens upplösning (texten) återgiven i inl. till Gluntarne samt — i fullständigt skick — i S. Taube, a. a. I, sid. 197, 198; nämnda melodi okänd.

januari 1849 från Lidköping[1]: »Jag har skrifvit en Glunt, sedan jag kom hem och ännu war warm wid tanken på 'hwad jag fordom war'!» I brev den 28. februari till Beronius[2] får man veta, att han under sin vistelse i hemmet hunnit med tre gluntar. Han skriver nämligen: »Jag kan hälsa dig från följande, under min härvaro tillkomna Gluntar: 1) *Skål för en sådan vår* litet vemodig och supranaturalistisk. 2) *Magisterns misslyckade serenad* blandning af hög patos och nedrigt skoj. 3) *Muffen* buffagenre. Sjelfsvåldigt språk, men tillåtet.» Den förstnämnda av dessa torde vara identisk med den i anförda brev till Josephson omnämnda glunten. Möjligen är det, som S. Taube anmärker[3], härvidlag fråga om den såsom n:r 1 i första häftet utgivna I anledning af Magisterns och Gluntens första bekantskap (att Wennerberg själv i sin kronologi placerat densamma under 1848 kan förklaras så, att den torde ha skrivits alldeles i slutet av detta år): »Dikten är ju som ett allt omfattande minne af ungdomsvänskapen, och tonen tyder på, att det är i eftertankens och saknadens stunder som magistern sjunger: 'Våren är flydd, men med glödande runor hela dess härliga saga finns kvar'.» — Den Muffen betitlade glunten är säkerligen identisk med Impromtubalen. — Också En solnedgång i Eklundshofsskogen skrevs vid denna tid — om Wennerbergs kronologi måste gälla: i slutet av 1848 (vilket dock är osannolikt) — att döma av ett brev till Adrian Thengberg[4], skickat från Lidköping. Wennerberg sänder såsom gengåva för en sonett »en liten idyll — en ibland de sist tillkomne Gluntarne. Den kan måhända äfven utan musik senteras och hetter: *En vårqväll i Eklundshofs-skogen* 'Hvad det är skönt ändå, Här i Naturens sköte Långt bort från . . .' Förlåt detta subb! men jag ser, att jag ej får rum . . . utan att taga för mycket från sjelfva brefvet, och derför skall jag medsända idyllen på ett särskildt papper . . . Ej alla äro så rent idylliska, som denna; men det burleska elementet, förenadt med det idylliska och sentimentala, har för mig ett särdeles behag och vill du af sådant slag ha 'hvad huset förmår', så alltför gerna!»

[1] Brev i H. Josephsons ägo; återgivet av S. TAUBE, a. a. I, sid. 200 ff.

[2] I jägmästare G. Beronius ägo (Umeå); återgivet av S. TAUBE, a. a. I, sid. 203 ff.

[3] a. a. I, sid. 206.

[4] Den 19. april 1849; återgivet av S. TAUBE, a. a. I, sid. 213 ff. (i F. Wennerbergs ägo).

Under 1849 på våren tillkommo flera andra gluntar: troligen Glunten på föreläsning, Gluntens moster och Magisterns monolog efter Gluntens afresa från Alsike och kanske Gluntens misstag, vilken är den enda, som icke finnes upptagen i Wennerbergs kronologiska förteckning.[1] Det skulle i så fall vara fråga om åtta nya gluntar, tillkomna under vistelsen hemma i Lidköping. Detta stämmer med vad Wennerberg skriver i ett brev till Josephson den 21. april 1849[2]: »Den förnyade frågan i ditt bref om 'Gluntarna' skall jag beswara. Låt wara, att de komma, som du säger, i hvar mans mun och bli gamla bekanta, långt innan de äro tryckta! Det är dock (om så är fallet, hvilket jag ingalunda tror — annat än med ett par) blott 10 stycken, som detta är händelsen med. Under min hemwaro nu äro 8 nya fabricerade och med en dylik proportionel tillökning kanske ännu några år, finner du lätt, att de 10 kända blott kunna anses som profbitar, då jag ej släpper ut de andra.»

Till samma år, 1849, hänföra sig även Slottsklockan, Anklagelsen, En qväll på kyrkogården, Afskedet på Flottsund och Efter kameralexamen. Det är — frånsett Slottsklockan, som torde vara skriven i Lidköping — säkert, att Wennerberg, då han komponerade dessa duetter, redan hade installerat sig i sin nya befattning i Skara.[3] Åtminstone skrevs under hösten den ur melankolisk stämning framsprungna En qväll på kyrkogården.[4] Återstående tre gluntar skrevos i början av 1850 likaledes i Skara; dessa äro: Gluntens reskassa, Hemmarsch från Eklundshof med en bondespelman och Examenssexa på Eklundshof.

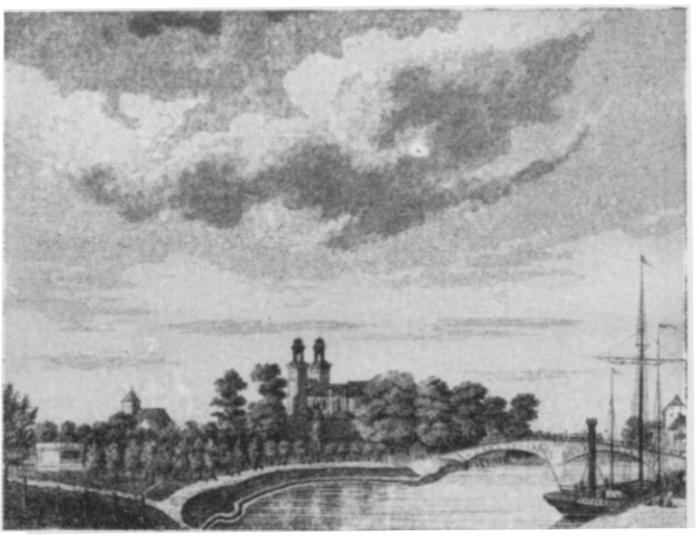
Till de flesta av Gluntarne finnas musikmanuskript bevarade. Dessa finnas dels hos friherrinnan S. Taube (Uppsala) — nämligen tvenne häften, innehållande n:ris 13, 2, 8, 30, 10, 18, 20, 17, 4,

[1] I en artikel, »Gunnar Wennerberg glömde», i Nya Dagligt Allehanda den 22. III. 1929 framkastar Einar Malm en på vissa, kanske icke alltför bärkraftiga grunder baserad förmodan, att Gluntens misstag åtminstone i sin första konception återgår till senhösten 1848.

[2] I H. Josephsons ägo; citerat i S. TAUBE, a. a. I, sid. 242.

[3] Se Inledningen till Gluntarne. FR. HUSS berättar (Svensk Musiktidning n:r 14, 1901), att han såsom granne till Wennerberg i Skara emellanåt hörde denne komponera, bl. a. Gluntarne. Huss mindes ännu »en melodi för mellansatsen i 'Afskedet på Flottsund', hvilken sedan slopades och ersattes af den nuvarande».

[4] Se S. TAUBE, a. a. I, sid. 224.



Uppsalas hamn och Flusterpromenaden på 1840-talet.

Eklundshof vid samma tid.

16 och 7 — dels i Uppsala univ.-bibl., som utom textskisser (hdskr. V 105 a) äger fem häften, innehållande n:ris 1—10, 12—22, 26, 30 (hdskr. vok. mus. 116).[1] Dessutom äger Musikhist. Museet ett manuskript till Nattmarschen i S:t Eriks gränd, varjämte Kungl. bibl. har manuskript (endast text) till Huru Gluntens svårmod på Äplet skingras. — Två nummer av Gluntarne, som egentligen icke passa för vare sig scenen eller konsertsalen, blevo i början av 50-talet av J. Foroni försedda med orkesterackompanjemang, nämligen Glunten blir Juvenal och Harpospelet på Schylla. Dessa sånger gåvos då på operan, »huset var fullt och bifallet stort — hvilket allt», säger Wennerberg själv[2], »icke hindrar, att misstaget var lika fullt och lika stort». Partituren i handskrift finnas hos S. Taube.

Det har nämnts, att gluntsånger mycket snart blevo kända och populära i Uppsala, innan ännu Wennerberg tänkt på något offentliggörande av dem. »Redan 1848 voro», berättar Wennerberg, »flera af Gluntarne spridda i afskrifter ej blott inom, utan äfven utom Upsala. Den begärlighet, med hvilken de mottogos, kunde ju icke annat än kännas smickrande. Helt annorlunda kändes det dock, då under det följande året fråga väcktes om deras tryckning och ett motvilligt medgifvande ändtligen gafs till deras offentliggörande. Det fordrades i sanning hela den oväntade välvilja, hvarmed de af allmänheten omfattades, för att öfvervinna den allt annat än behagliga sinnesstämning, som af detta beslut framkallades.»[2] Wennerberg tycks heller inte ha varit särskilt angelägen om att Gluntarne skulle framföras inför ett större publicum, ty han yttrar med anledning av ett framförande i Uppsala på Gillet den 5. nov. 1849 — sannolikt första gången någon glunt presenterats mera offentligt — i brev till »Knösarne» den 9. november 1849 från Skara[3]: »Hwem ger Beronius och Ciaffei lof att publicera mina högst privata affectioner vid Eklundshof? Hvad frågar en Romare efter 'Skogens sköte' och 'Sippor som höra på'? Lyckligt om min stackars idyll ej blef utvisad ur Salongen, såsom en smula champêtre! Wet M:lle T., att jag tyckte det war så roligt att se det Stedingk accompagnerade! Jag wet, att han

[1] Manuskripten förete vissa, smärre avvikelser i text och musik från den tryckta avfattningen.

[2] Inledningen till Gluntarne.

[3] I S. Taubes ägo; återgivet av S. TAUBE, a. a. I, sid. 232 ff.

precist känner den takt jag vill ha på hwarje Glunt.» Samma glunt framfördes i Stockholm strax därefter den 22. november av bassångaren Walin och Ciaffei, varvid stockholmspubliken första gången fick göra bekantskap med Wennerberg från konsertestraden.

På vårsidan 1849 har Wennerberg givit efter för de många påtryckningarna att låta publicera Gluntarne men är tveksam om utstyrseln; han skriver nämligen i nyss anförda brev till Josephson den 21. april 1849: »Jag har likwäl ingenting emot att så småningom nu ge ut häfte efter häfte af nämnda Compositioner. Men på hvad sätt skall detta tillgå i typografiskt hänseende? Ej kunna de gifvas ut så som wanliga Sånghäften, emedan *orden måste* wara med i sin helhet. Ej tror jag heller de kunna hoppressas som t. ex. musikaliska bilagor efter en bok; dertill äro de alldeles för långa. — Detta tål således att munteligen resonnera öfver med en klok och förståndig karl som du eller Hirsch ell. bäst begge.»

På hösten 1849 är Wennerberg i full färd med att iordningställa sina manuskript och korrespondera angående publiceringen med Hirsch. Vid den slutliga granskningen hade Wennerberg hjälp av Josephson, och även Lindblad bistod honom i fråga om en del harmonisvårigheter.[1] Wennerberg var föga belåten med att förläggaren ville trycka Gluntens parti med diskantklav. »Om han vill sätta öfversta (eller Magisterns) stämma i -clav, det må han; men tänk så otäck den nedra (eller Gluntens) stämman skall se [ut] med -clav, då den ganska ofta går ned ända till g, f och någongång djupare. — — — Jag gitter, min Gud, inte att se Gluntens stämma annat än i Basclav.»[2] Hur det var, så blev Gluntens stämma i alla fall — och till komponistens tillfredsställelse — tryckt med basklav.

I viss förlägenhet var Wennerberg, då det gällde att ge den nya duettsamlingen en gemensam titel. Långt innan tryckningen voro duetterna kända under namnet Gluntarne, men Wennerberg tyckte

[1] Se sid. 26.

[2] Brev till Josephson den 3. nov. 1849 (i H. Josephsons ägo); citerat i S. TAUBE, a. a. I, sid. 242—243.

själv, att det hade »en ful och löjligt trivial klang».[1] Emellertid bestämde han sig för den titel, som redan vunnit burskap. Då Hirsch önskar få en förklaring över denna originella benämning, svarar Wennerberg i brev den 30. december 1894[2]:

»Hvad titeln beträffar vet Hr. H., att den är uppkommen långt innan jag tänkte utgifva samlingen, och på sådant sätt, att jag ej gerna kan förklara den för allmänheten, utan att kanske för närgånget draga in Mag. Beronius i spelet. Han kallades neml. af sina närmaste wänner *Glunten*[3]. ——— Jag tror dessutom, att publiken wänjer sig vid namnet, om den ej redan gjort det . . .»

1. häftet av Gluntarne utkom på hösten 1849 och det 2. på nyåret 1850. De väckte genast stor förtjusning, och i tidningen Upsala skrevs om dem, att de voro »ett originellt, genialiskt och helgjutet arbete» och framhölls den intima överensstämmelsen mellan ord och melodi; »alltsedan Bellmans tid har man icke sett något motstycke härtill». Det konstateras också, att Gluntarne numera utgöra »själen i hwarje gladt studentsamqwäm». — Under loppet av 1850 och våren 1851 utkommo de följande häftena av Gluntarne; den 3. juni 1851 annonseras i Upsala, att 13. (sista) häftet utkommer i slutet av månaden. Verket som helhet blev dedicerat Otto Beronius och Eugène von Stedingk. Närmare upplysningar beträffande denna första och de följande upplagorna av Gluntarne erhållas i C. F. Hennerbergs kompositionsförteckning.

Medan den litterära kritiken över Gluntarne — frånsett Bergstedts bekanta, skarpa anmälan i Tidskrift för litteratur[4] — i stort sett var mycket berömmande, tedde sig den musikaliska fackkritiken mera delad i sina omdömen.[5] Å ena sidan erkänner man Wennerbergs stora begåvning och många ypperliga ingivelser, å andra sidan erhåller han nog så snäva omdömen med anledning av sin otillräckliga kompositionstekniska utbildning. Abraham Mankell skrev en essay över Wennerberg[6], vari han framställer åtskilliga anmärkningar. Det kan ha ett visst intresse att taga del av denne kritikers synpunkter. Han erkänner, att genom texten till många

[1] Inledningen till Gluntarne.
[2] I Kungl. Biblioteket.
[3] Glunt är på uppländskt landsmål liktydigt med pojke.
[4] Årg. 1851. [5] Jfr sid. 42—43.
[6] Se Sveriges tonkonst och melodiska nationaldikt, Sthlm 1853, sid. 99 ff.

Gluntar går en rik anda av poesi, men ingalunda på samma sätt genom alla melodier, av vilka många äro »ovedersägligen plagiater». Han finner, att Wennerbergs melodiska tillgång är någon gång klen, ehuru det bland hans arbeten överhuvud dock även finnas »sköna, rika motiver», t. ex. Magisterns flamma, Anklagelsen och En solnedgång i Eklundshofsskogen. Mankell påtalar »vissa, den rena satsen vanställande, illalåtande ackordföljder». Och även under förutsättning att alla gluntar ägde musikaliskt värde, så frågar Mankell, vad i alla fall studentlivets orgier och cynismer ha att skaffa i Apollos innersta helgedom! Han förvånar sig över, att de uppväxande sångarna ej tröttna att sjunga stycken, vilkas hjältar äro »dåsigt-druckna, half- eller hel-lärda» och frågar, om detta är en ädel genre. Man måste ovillkorligen le, då man läser följande av moralisk förtrytsamhet uppfyllda ord: »Nog är det en underlig tid, i hvilken man icke finner det mindre passande att låta fruntimmer, ja ännu i oskuldens ålder stadde barn, kasta en blick in uti förhållanden, ofta tillräckligt lättsinniga, för att komma dem att rodna på brödernas, på fädernas vägnar».

En annan musikbedömare, Anders Sidner, fällde sina omdömen i privat form i ett brev till vännen Josephson.[1] Sidner är överhuvudtaget förtjust i Gluntarne och gör iakttagelsen, att Wennerberg, oaktat all romantik i sin själ, i sin musik dock står på klassisk grund. Han beklagar emellertid »åtskilliga hårdheter i form och oegentligheter af många slag, som vittna om brist på rutin i stämföring och en viss inskränkthet i utfinnande af kontrapunktiska resurser, hvilket allt gör honom en smula lik skojaren Almquist». — Mycket lovordande är märket B. (= P. C. Boman) i Post- och Inrikes tidningar[2]; där medges, att texten till en och annan sång står vida över musiken, men »i allmänhet är jag,» skriver recensenten, »för min del af den tanken, att i detta verk liksom i Bellmans qväden, poesi och musik så sammanvuxit, att de icke, utan att ömsesidigt såras, kunna lösryckas från hvarandra».

*

[1] Citerat i S. Taube, a. a. I, sid. 263 (i H. Josephsons ägo).

[2] Den 25. okt. 1851.

I de båda typerna Magistern och Glunten, i deras sätt att taga livet och i deras livssyn och uppfattning — i allt detta ligger innefattat något studentikost ungdomligt, som förblir giltigt långt utöver ett visst begränsat skede. Det är den sorglösa studentbohemen, som i dem inkarneras. Att Wennerberg i viss mån låter sitt eget jag personifieras i Magistern och haft vännen Otto Beronius som modell för Glunten är bekant, men detta är av sekundär betydelse: det viktiga är, att Wennerberg skapat tvenne odödliga typer, vilka utgöra medelpunkten i en serie geniala bilder av svenskt studentliv och studentkynne. Glunten själv är den mest renodlade representanten för den älskvärda sorglöshet, indolens och romantiska epikurism, som trivdes så väl särskilt i juvenalernas krets. Han är den oförfalskade överliggaren, som alls inte tycker om att orda om morgondagens bekymmer utan lever i nuet. Visserligen kan han ibland känna sig led och misslynt över »denna förpestade verlden», då han — d. v. s. som han själv tycker — fäktat och arbetat och stretat för att taga sin kameral, vilken han också slutligen får med nog så skrala betyg. Men i det hela är han godlynt, och det dåliga humöret är i hans naiva natur lika lätt förflyktigat som det är kommet. — Gluntens vän i glädje, dryckjom och »sorger» är Magistern, som också han förstår att ta livet från den glada sidan, men dock äger en djupare humor, mera erfarenhet och större intelligens än Glunten; han ser på det hela med den romantiske ironikerns blickar, är medveten om de mänskliga svagheterna och ingjuter i skämtet »en droppe vemod».

I vilka scener föras nu dessa tvenne studenter — som »strunta i politik, hata finesser och le åt världens förtal»[1] — fram för åhöraren? Naturligtvis spelar krogmiljön sin stora roll med dess bacchanaliska fröjder och uppsluppenhet; det mest karakteristiska exemplet i detta hänseende torde vara den livfulla bilden Harpospelet på Schylla, vilkens rappt tecknade realistiska interiör har något bellmanskt i färgen, liksom även Impromptubalen. Den burleska humor, som är förknippad med festande och fylla, kommer också fram i en scen som den, där de båda herrarna vingla hem arm i arm, rätt som det är ligga pladask i smutsen och dras upp ur dyn av brandvakten (Nattmarschen i Sanct Eriks gränd). Detta

[1] K. WARBURG, Illustrerad svensk litteraturhistoria IV: 2, sid. 166—167 (2. uppl.)

är ett groteskt-realistiskt drag, som till väsentlig del utmärkte De Tre, men som dock i Gluntarne får lämna rymlig plats åt även andra slags scener av mera poetisk art. Både Magistern och Glunten, som mitt i alla fröjder dock alltid bevara en inre, medfödd kultur, ha utpräglat sinne för naturen, som ger dem anledning till svärmiskt fantiserande och lyriska betraktelser, ofta uppblandade med en dosis vemod och sentimentalitet i känslan av tiden, som förrinner. Man möter allt detta i Examens-sexa på Eklundshof: de kalla på kyparen och beställa en hel del saker (som dock inte visa sig vara alltför otadliga), uttrycka sin förtjusning över den omgivande idyllen:

»Här är gudagodt att vara,
o, hvad lifvet dock är skönt.»

Magistern håller rörd ett tacksamhetstal till Glunten, som omsider »slocknat» och somnar i gräset, varpå Magistern mediterar:

»O, hur stilla solen sjunker ned vid Rickombergas lunder!
Kom och lägg dig här i gräset! Tyst, jag hör det gro» etc.

En av de mest genuina naturdikterna är En solnedgång i Eklundshofs-skogen, där de båda vännerna prisa naturen och dess lugna, fridfulla skönhet — ett poem som R. F. v. Willebrand[1] anser vara ett av den svenska lyrikens »allra mest glänsande smycken». En annan gång se vi Magistern och Glunten, inspirerade av den svärmiska månskensromantiken, påvisa för varandra olika platser i omgivningen: parken och Fyrisslätten, Sandgropen, tullen etc. (En månskensnatt på Slottsbacken).

Ibland hör man Glunten anförtro sina förtretligheter åt Magistern, såsom i den av viss drastisk humor präglade Glunten på föreläsning: han hade verkligen bevistat en föreläsning för att bli observerad, men tyckte det blev tråkigt, somnade och snarkade, så att hela auditoriet brast i skratt och professorn fick sluta. En typisk bild är också Gluntens moster — han beklagar sig över sin moster fröken Hoppenrath (för övrigt ursprungligen benämnd Mamsell de Sperath), som gör honom samvetsförebråelser för hans lättja — liksom Gluntens vigilance, där Magistern råder vännen att gå till sin moster för att klara en penningknipa, skulden till hökar Liljegren.

[1] Gluntarne och deras skald (Finsk Tidskrift, 1917).

Det händer även, att en smula kärlekssvärmeri spelar in, ehuru mera episodiskt. Magistern håller en misslyckad serenad utanför den hulda tärnans fönster, eller han dröjer vemodigt vid minnet av sin flamma, »Skönaste hägring på min ungdoms himmel» och fruktar, att »den gamla gnistan lefver under askan än». Det är ett gammalt hjärtesår, som tiden ännu inte helt hunnit läka. Också Glunten har sin lilla »kärlekshistoria», mera drastisk än poetisk, och erinrar sig sin flamma, vars »rosenröda läppar redan upphört att glöda» och som oförmodat befinnes vara — professorns fru. Den ironiska motsättningen mellan det drömda idealet, längtan efter en tjusande kvinna och den trista verkligheten kommer fram i Gluntens misstag, där dryaden med »den skönaste vad», då hon vänder sig om, visar sig vara — Gluntens moster.

Ej blott i samband med det erotiska svärmeriet känner man en vemodets underton. Den framträder även vid andra tillfällen och kan utlösa sig såsom en romantisk världssmärta och t. o. m. livsleda. Därmed tränger Gluntarnes värld avsevärt utöver ramen för det vardagligt studentikosa och juvenaliska. Glunten sitter t. ex. med Magistern på »Äplet», leds vid livet och vill dö. Men det är dock inte så farligt med Gluntens svårmod; han tröstas av Magistern vid supen med fantiserandet om den kommande våren. Vid tidigare tillfälle botar Magistern sin väns leda vid »denna förpestade verlden» genom att förmå honom bli juvenal. Ett djupare vemod återspeglar Slottsklockan: »Först i skymningen af den annalkande skilsmässans skugga ana de båda vännerna klocktonens rätta innebörd. Dess spröda klang . . . inställer deras egen tillvaro i relation till det gångna. Klockans mellanstämma, bärande bud från flydda tider till än ej nådda, öppnar för ett ögonblick evighetens perspektiv öfver nuet . . .»[1] Avskedets smärta talar ur Magisterns monolog efter Gluntens avresa:

»Ack, hvad vårt lif är eländigt!
Finns någon fröjd på vår jordiska stråt,
som ej börjar med stånd
och så ändas med gråt?
Nämn en sällhet som varar beständigt!»

Vid ett tillfälle anslås verkligt dystra och bittra tonfall, nämligen i En qväll på kyrkogården. Magistern tror ej på vänskapens bestånd

[1] WILLEBRAND, a. uppsats.

efter döden, och Glunten känner sig illa berörd, men tillstår till slut, att han är av samma tro. Denna sång framfördes blott en gång i juvenalkretsen, ty den ansågs vara alldeles för dyster.[1]

Språkligt sett äro Gluntarne utomordentligt levande: dialogen såväl som de monologiska partierna är genomförd med ovanligt säker blick för en naturligt flytande språkbehandling. Wennerberg har med beundransvärd ledighet inpassat en vardagligt-realistisk samtalston i en konstnärlig-poetisk form. Magistern och Glunten prata precis, som man föreställer sig konversationen i de juvenaliska studentkretsarna, okonstlat och inte med bestigande av »den höga koturnen». Men även vardagsprosan, ja t. o. m. studentslangen är, som Nyblom[2] framhåller, höjd till fin lyrik, när stämningen så fordrar, och språket, som under Wennerbergs penna utvecklar en mycket stor rikedom på rim, smälter särdeles väl samman med melodien.

Med sistnämnda anmärkning komma vi in på det musikaliska elementet i Gluntarne. Med rätta har man prisat den intima överensstämmelse mellan ord och musik, som Wennerberg i dessa uppnått. Gluntarne kunna icke uppskattas på rätt sätt, om icke texten och musiken få ömsesidigt stödja och komplettera varandra, och det är betecknande för denna ypperliga samverkan, att den praktiskt taget i regel framgått ur en samtidigt både litterär och musikalisk ingivelse[3], ehuru utarbetningen av texten i en del gluntar torde ha föregått den musikaliska utformningen. Bland dem, som efter verkets utgivande betonade nödvändigheten att se Gluntarne från både litterär och musikalisk synpunkt, var J. G. Carlén, som skrev därom i ett (numera oanträffbart) brev till Arsenius. Med anledning därav skriver Wennerberg, som tagit del av Carléns omdömen, i sin tur till Arsenius[4]: »Carlén säger, att Gluntarne hvarken må ensidigt från poesiens eller musikens sida betraktas. Detta är fullkomligt rätt. Och jag tackar hvar och en, som rättar

[1] J. Arsenius, a. a., sid. 165.

[2] a. a. II, sid. 225.

[3] S. Almquist framhåller i a. a., sid. 45: »I inventionen höll han ... båda [musik och poesi] noga tillsammans, satte ej musik till förut färdiga verser eller omvänt. Än var själva urmotivet till en 'Glunt' en tonföljd, som intresserade till arbete, än en rolig replik, en komisk situation eller ett rytmiskt motiv.»

[4] Brev den 25. maj 1850 (i Uppsala universitetsbibliotek); delvis publ. i S. Taube, a. a. I, sid. 264.

sig derefter. Men, hwarför då kalla 'Magisterns flamma': 'Mozartlik skön', och 'Månskenet' [på slottsbacken] 'trivial'? — Det gifs ingenting trivialt annat än det, som ej hänger tillsamman; hvars form och innehåll svära mot hvarandra. Passar melodien i Månskenet till orden, så är den ej trivial. Men väl wore dessa orden, sjungna till Magisterns flammas melodi, infamt triviala, äfvensom musiken, tänkt som draperi åt orden.»

Man kan medgiva, att alla strofer i En månskensnatt icke passa lika väl med melodien — detsamma gäller även några andra av de strofiskt komponerade gluntarne — och att därigenom kan uppstå vissa intryck av trivialitet. Det blir i fortsättningen tillfälle att påpeka ett eller annat ställe, vid vilket dikt och musik icke alldeles organiskt smälta samman; men oavsett detta måste konstateras, att Gluntarne som helhet utgöra ett sällsport helgjutet verk med hänsyn till samhörigheten mellan dikt och musik.

Det är viktigt att icke förlora denna samhörighet ur sikte, även då man granskar och vill värdesätta Gluntarne ur speciellt musikalisk och musikhistorisk synpunkt. Ty vid flera ställen, som rent musikaliskt sett verka torftiga, fysionomilösa eller tekniskt antastbara, anpassar sig musiken inte desto mindre väl till texten, varigenom den likväl fyller sin uppgift. Man får akta sig att skärskåda Gluntarnes musik med alltför »samvetsgrant» pedanteri, att haka upp sig på små petitesser och därvid förbise det inre poetiska greppet, den träffsäkra dramatiska åskådligheten och den måleriska blicken hos poeten-tonsättaren. Gluntarnes musik får icke bedömas för strängt teoretiskt — vilken musik är väl mindre spekulativ än denna! — och ojämnheterna tar man gärna på köpet med tanke på den geniala helheten. Då vi nu övergå till att undersöka Gluntarnes musik, kommer framställningen sålunda icke att i någon högre grad befatta sig med de smärre detaljfel och brister ifråga om harmonisering, ortografi o. dyl., som finnas, och som få tillskrivas Wennerbergs flera gånger framhävda musikaliska amatörskap.

Vi framhöllo (sid. 147) Gluntarne såsom den genialaste frukten av det lyriskt-humoristiska grunddraget hos Wennerberg. Lyriken genomsyrar hela verket i förening med humorn. Men till sin gestaltning äro Gluntarne halvt dramatiska, och därvid utgjorde De Tre det omedelbara förstudiet. Man liksom tydligt ser för sig de

olika scenerna mellan Magistern och Glunten. Denna dramatiska åskådlighet vore omöjlig, utan att dialogen även musikaliskt gestaltats med dramatisk blick. Jag vill icke hålla för troligt, att Wennerberg skulle ha lämpat sig för att komponera en opera i större stil, även om de rent tekniska förutsättningarna hade funnits. Men man skulle kunna tänka sig, att Wennerberg under yngre år kunde ha komponerat något sceniskt verk i lättare, buffa-artad stil. Ty det sinne för musikalisk situationsskildring, som uppenbaras redan i De Tre och än mer i Gluntarne, är odisputabelt och träffsäkert, och med hänsyn till de begränsade medel Wennerberg i Gluntarne rör sig med, är det desto mer frapperande, hur levande och målande han förmår fånga och forma, vad han vill skildra.

Det vore oriktigt att tillerkänna själva den musikaliska stilen i Gluntarne epitetet »originell». Gluntarne som helhet betraktade äro nog så originella, men det rent musikaliska uttryckssättet fängslar — liksom överhuvud är fallet med Wennerbergs musik — icke genom någon egenart eller originalitet. Wennerberg framstår i Gluntarne såsom eklektiker. Men om också vissa motiv och vändningar verka en smula »lånade» och väl bekanta från annat håll, så måste dock sägas, att de i allmänhet placerats och begagnats på ett mycket verkningsfullt och fyndigt sätt. Wennerbergs musikaliska skapande fantasi är icke outtömlig och flödande, inte ens i mästerverket Gluntarne, men tonsättaren har här i anslutning till texten förstått att såsom i intet annat verk ställa allt på sin rätta plats, och icke minst viktig är den inspiration, som nästan hela tiden varit konstnärligt verksam. — Om man så vill, är det lätt att finna åtskillig musik som verkat influerande på Gluntarnes musikaliska stil. Jämförelsevis minst betydande är anknytning till svensk folkton — någon utpräglat nationell tongivning är icke karakteristisk för Gluntarne —; jag kan överhuvud icke understryka S. Almquists åsikt[1], att som möderne för Wennerbergs musik och alltså även för gluntmusiken våra folkvisor äro självskrivna. Att vid vissa ställen en viss anklang förefinnes är alldeles riktigt, men att därav ledas till uppfattningen, att våra folkvisor på något avgörande sätt påverkat Gluntarnes musik, är icke motiverat.[2]

[1] a. a., sid. 40.

[2] Som exempel på en melodi, som bär folklig prägel, hänvisas till menuettmelodien i »Nu tror jag det kan vara tid att tänka på refrängen».

Mera berättigande ligger i Almquists mening, att både melodi och harmoni i Wennerbergs tonkonst ytterst härstamma från Hæffners koraler. »Särdeles tydligt», skriver han[1], »märker jag inflytandet av de svenska (som 8, 215, 111, 76, 264) med deras lättflytande, manligt vackra melodier.» Men även härvidlag går Almquist för långt, och man kan med bästa vilja åtminstone icke godtaga de hæffnerska koralerna såsom källa till gluntmusiken, även om de kanske ha spelat en viss roll, och några direkta melodiska reminiscenser av betydelse kan man svårligen tala om: väl skulle däremot kunna sägas, att det i visst avseende existerar en allmän frändskap mellan Wennerbergs musik som helhet och Hæffners osminkade och flärdfria stil; detta gäller givetvis mest Wennerbergs andliga tonsättningar och manskörer. Beträffande Gluntarne kan man välja t. ex. melodien till På Flustret en söndagseftermiddag, som äger något av enkel, värdig koralkaraktär.

Vad särskilt angår Gluntarne, framstå andra stilistiska anknytningar såsom mera väsentliga. Givetvis har lieden, enkannerligen sådan densamma utvecklades här hemma av Geijer och A. F. Lindblad, varit förebildande för Wennerberg, speciellt i fråga om mera rent lyriska partier. Också anspråkslösare, populära sällskapsvisor komma i betraktande, och något av Bellmans kynne vilar onekligen över mer än en melodi. En reminiscens från Geijers Söderländskan i Norden påpekar S. Almquist[2] i begynnelsemotivet i En solnedgång i Eklundshofs-Skogen. Vill man möta tonfall, tydligt erinrande om A. F. Lindblad, bör studeras t. ex. Slottsklockan. Här och där kunde Wennerberg komma med en eller annan djärvhet, som i den tidens smak tedde sig mycket vågad: däri gick han utöver Geijer och följde jämna steg med Lindblad, som också han inte skydde att ibland skriva på ett sätt, som utmanade den konservativa musikkritiken. I fortsättningen blir tillfälle att påvisa några exempel på Wennerbergs för sin tid anmärkningsvärda »djärvheter», vilka i våra ögon te sig mycket naturliga och föga påfallande. Här skola blott erinras om ett par ställen, som påpekats av Almquist[3]: en oförneklig avvikelse från den gängse smaken gör tonsättaren, då han i En solnedgång i Eklundshofs-Skogen låter melodien direkt sätta in på inledningstonen fiss emot G-dur-treklangen, och i Gluntens vigilance är den

[1] a. a., ibid. [2] a. a., sid. 41. [3] a. a., sid. 39.

överstigande kvarten ass—d i melodien vid »Lycklig den, som inga värre björnar äger» rätt slående.[1]

Men utom lieden och visan kommer i hög grad tidens operalitteratur i betraktande, då man vill undersöka den musikaliska jordmån, varur Gluntarne framväxte. I första rummet tränger sig namnet Weber inpå en. För Weber hyste Wennerberg — och detta väl särskilt under yngre år — en stor kärlek; läsaren erinras om, med vilken förtjusning Wennerberg, då han på genomresan till Uppsala 1837 uppehöll sig i Stockholm, åhörde Preciosa.[2] I Uppsala hade Wennerberg ofta tillfälle att höra om icke hela operor så dock brottstycken ur sådana av Weber liksom en mångfald andra Weber-kompositioner. Weber har närmast påverkat Wennerberg i fråga om melodibildningen, särskilt vid lyriskt kantabla ställen. Man kan exempelvis spåra webersk anda över melodien till En solnedgång i Eklundshofs-Skogen eller i det melodiösa Ass-durstället i En qväll på kyrkogården.

Att också Spohr, som vid denna tid åtnjöt en mycket stark beundran även hos oss, skulle påverka Wennerberg, var naturligt. I själva verket kan sägas, att Spohr haft en åtskilligt mycket större betydelse för den romantiska utvecklingen i vårt land, än vad man i allmänhet föreställer sig. Numera, då Spohr — delvis alldeles oförtjänt — kommit i glömska, är man benägen att tillerkänna Weber en desto större betydelse vid det romantiska genombrottet, men åtskilligt, som tillskrives påverkan från denne mästare, återgår i lika eller ännu högre grad till Spohr. Inte minst gäller detta Gluntarne. Det är ingalunda svårt att påpeka en mängd vändningar och motiv i Gluntarne, som förråda tonsättarens förtrogenhet med Spohrs »Jessonda». Icke så, att Wennerberg skulle osjälvständigt ha kopierat något ur Spohrs opera; men Wennerbergs sätt att gestalta melodiken har avgjort influerats av den tyske mästaren (även om Wennerberg är avsevärt försiktigare med kromatiken).

Vid sidan av den tyska romantiken med Weber och Spohr komma också i betraktande inflytelser från dels de samtida

[1] Almquist (a. a., sid. 39) frågade Wennerberg, om denne kunde minnas sig ha hört något sådant. »Nej, det kunde han inte; 'men det *är* bra!' Ja, däri kunde jag av hjärtat instämma.»

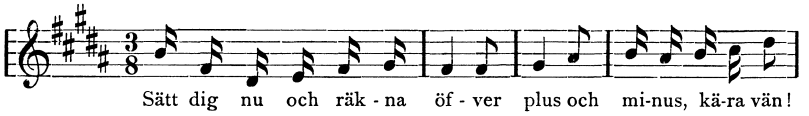
[2] Sid. 13.

italienska operakomponisterna, vilka dock mera påverkat Wennerberg i andra verk, dels fransmannen Auber, vars musik Wennerberg[1] alltid funnit vacker och osökt, dramatisk och rytmiskt intressant. Vissa lätta, dramatiskt-pikanta och spirituella tonfall i Gluntarne erinra något om denne mästare. Det synes, som om överhuvud intryck från den komiska operastilen varit nog så levande hos Wennerberg vid konceptionen av gluntmusiken: därom vittna rytmik, vissa motiv och recitativ etc.

Då det gällde formen för duetterna, hade Wennerberg tvenne metoder att följa: den strofiskt komponerade och den genomkomponerade formen. Den förra med sitt rotfäste inom den enkla visans domäner tillmötesgick det krav på musikalisk enkelhet och lättfattlighet, som var en förutsättning för dessa duetters popularitet, och med det strofiska kompositionssättet ställdes också texten så i förgrunden vid framställningen, att åhörararen med musiken såsom stämningsmålande underlag kunde lättare samla sin uppmärksamhet på innehållet. I den genomkomponerade typen kunde, särskilt i den mån densamma medförde en mera kantatartad, sammansatt form, dramatiska faser och motsättningar få en anspråksfullare musikalisk motsvarighet — något, som vid mera brett anlagda situationsskildringar kan vara behövligt och motiverat för att undvika intryck av musikalisk enformighet och för att starkare markera olikartade moment i texten. Wennerberg kom att tillämpa såväl den strofiska som den genomkomponerade formen, dock övervägande den förra. Av de 30 gluntsångerna äro 21 — d. v. s. ungefär två tredjedelar — strofiskt komponerade, medan 9 äro genomkomponerade. Största delen av Gluntarne håller sig sålunda inom den enkla visans formella råmärken. Men att Wennerberg många gånger förmår avvinna denna okomplicerade form mycket goda verkningar, är uppenbart. Svårigheten ligger i detta fall däri att med ett enda grepp göra musiken så karakteristisk och passande för alla stroferna, att melodiens upprepande icke innebär någon konstnärlig inadvertens. Detta låter sig naturligtvis bäst göra i de rent lyriska sångerna, men i andra uppstår ett svårare problem.

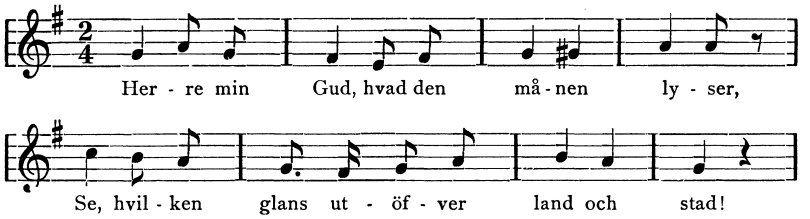
En fara vid den strofiska typen var även den, att musiken för mycket kunde tvingas åsido och bli ett fullständigt neutralt underlag. Denna olägenhet, som gäller de mera beskrivande tex-

[1] Jfr sid. 57.

terna, har Wennerberg icke alldeles sluppit undan: det finnes gluntar, där musiken fått en så allmänt ackompanjerande uppgift, att den verkar väl intetsägande. Så är fallet i Gluntens reskassa, som har 10 strofer, vilka sjungas till en melodi, bestående egentligen blott av en upprepning av denna fras:

Texten inbjuder ju inte heller här till någon rikare musikalisk iklädnad, ehuru dock replikskiftet i musiken kunde ha fått en mera spirituell utformning. Väl neutral verkar också musiken till Glunten på föreläsning, vars melodi består blott av två perioder i 6/8, hållna i godmodigt »vaggande» stil: här beror hela intrycket på framställningen av texten med dess karakteristiska humor.

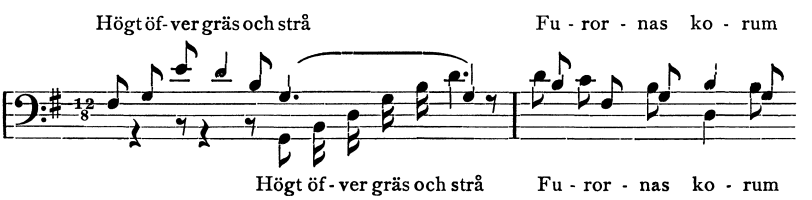
En smula påtagligare fysionomi äger melodien i Magisterns flamma. Den fortlöper med en viss »schmelz» och känslosamhet i B-dur, men inte heller här står musiken i nivå med texten: den återspeglar inte särdeles målande den vemodssmärta Magistern erfar inför sina platonska kärleksminnen. En skiftning i musiken inträder vid refrängen »Hvarför fick jag ej bli qvar?», där Wennerberg föreskriver passionato. Men det gör sig inte lika bra vid andra strofens »Alla ville bums jag ta' i famn», och B. Almqvist[1] framhåller med rätta, att hela andra strofen i Magisterns flamma är alldeles oförenlig med melodien både i ordval, betoning och stämning.

Vi ha sålunda kommit att iakttaga, hur Wennerberg vid strofisk komposition icke undgår dels att låta den musikaliska parten bli för intetsägande, dels att nå en ren diskrepans mellan melodien och någon eller några av stroferna. Det senare är givetvis också fallet i En månskensnatt på slottsbacken, här dock beroende på att texten särskilt i tredje strofen i sin beskrivande omständlighet blir väl platt. Utan tvekan kan man säga, att den melodi, som Wennerberg komponerat till denna gluntsång hör till de allra mest innerliga och inspirerade, som finnas av hans hand. Utan att vara sentimental fylles den av en mjuk, lyrisk och poetisk känsla:

[1] a. a., sid. 91.

Vad som förlänar den melodiska linjen dess bundna, lugnt varma karaktär är bl. a. dess avsaknad av större intervallsprång: inom varje fras förflyttar sig själva melodien, frånsett en kvartintervall i sjätte frasen, genomgående stegvis. Fint gjorda äro utvikningarna genom mellandominanter: så leder redan första halvperioden från I—V_7 över mellandominanten (VI_7) till II; andra halvperioden för tillbaka till tonikan; den tredje börjar på tonikan såsom mellandominant: (I_7)—IV—(VI_7)—II, varpå följer en utvikning till e-moll; i denna period stegras den lyriska intensiteten i harmoniskt avseende till textens: »Der flammar Sirius, der Orion, Der plaskar Svanen i ætherns bad». I all sin enkelhet är denna gluntmelodi en av de mest helgjutna och stämningsfulla. Så mycket mer omaka verkar det, när denna melodi i tredje strofen förenas med orden:

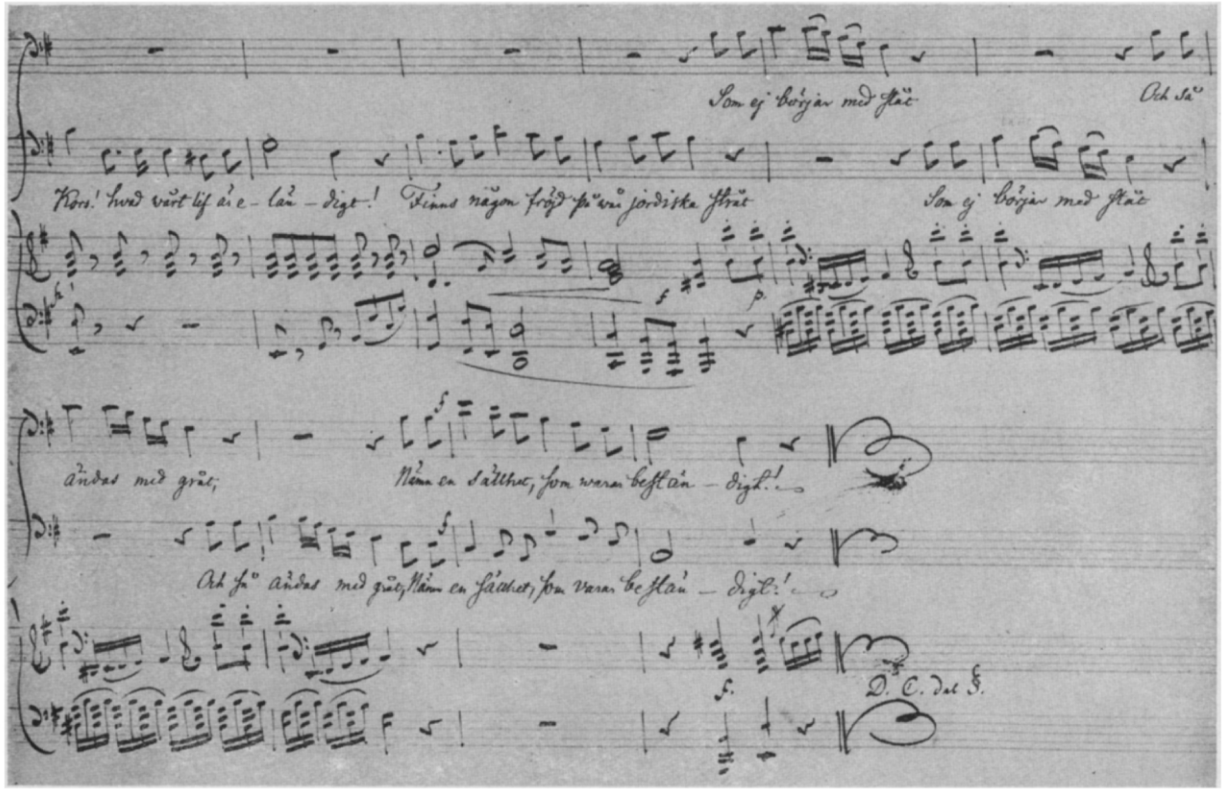
Mag.: »Der ligger Parken och Fyris-Slätten
Fet utaf fordna kämpars blod och märg;

Gl.: Sandgropen här, den förfärliga jetten,
Klädd i sin ruskiga och gråa färg;» etc.

Ifrågavarande glunt med sin knappa, osammansatta byggnad äger ren viskaraktär. Detsamma gäller den ifråga om det fridfulla stämningsinnehållet närbesläktade, alltigenom lyriskt-idylliska En solnedgång i Eklundshofs-Skogen, vars musik även den andas ljuv, ostörd poesi utan att dock kunna räknas till de allra bästa sångerna. Ett ställe som det följande frapperar genom den viga rörligheten i basstämman och klingar vokalt onekligen »tjusigt»:

Den enkla visans stil går igen i flera andra gluntar; men hur skenbart anspråkslös den musikaliska skruden i dessa än kan te sig, så är dock intressant att se, hur väl tonsättaren i några enkla perioder och deras ackompanjemang förstår att fånga det väsentliga i den stämning eller situation dikten tolkar. Man känner i sådana fall ingalunda något behov efter utförligare, genomkomponerad gestaltning, beroende naturligtvis också på att dikterna i fråga direkt inbjuda till strofisk behandling. Ett utmärkt prov på ett uniformt musikaliskt grepp är Uppsala är bäst med dess jämnflytande, motiviskt enhetliga melodik. Det finns hos denna en behaglig, ostörd »låt gå»-karaktär, den fortlöper raskt utan komplikationer och avbrott. Först är det Magistern, som yttrar sig och frågar, om inte Uppsala är märkvärdigt bra, »Bättre än någon annan fläck på hela jorden?», varpå följer Gluntens instämmande, att »maken till den sta'n, Finns ej ta mig fan». De äro båda utomordentligt ense om Uppsalas förträfflighet. Det godmodigt humoristiska i Gluntens repliker understrykes genom de återkommande oktavsprången uppåt. Det frappanta i denna sång ligger i dess medvetna, rytmiskt-melodiska monotoni, vilken också motsvaras av det strikta tonika-dominantförhållandet: i ackompanjemanget finnes icke någon annan harmonisk gång än I—V. I denna konsekventa enkelhet ligger en viss originalitet.

Den jovialiskt småtrevliga stämningen efter ett behagligt rus, då de båda prata om månen, som sniken står och glor bakom gardinen, beledsagas av en menuettartad, halvt smågemytlig och lätt, halvt sentimental melodi (Huruledes månen intresserar sig för Glunten och Magistern). — Eller också gäller det att måla den glada hemmarschen på kvällen från Eklundshof, då Glunten och Magistern i upprymd stämning bege sig hem i sällskap med några kamrater efter en krogfest. Wennerberg har här just på pricken fått fram det friska, för att inte säga överförfriskade marschhumöret; det hela är lagt på den rent rytmiska bogen: melodi finns egentligen bara i pianostämman. Stycket, som är mycket kort och alls icke använder modulationer, giver utmärkta prov på en livfull duett-ensemble i parlandostil; under åtta takter halvsjunger Magistern uteslutande på f och sekunderas av Gluntens litet andfådda fraser.

Några andra gluntsånger, som i möjligaste mån koncentrera



Facsimile av originalmanuskript till den sista »glunten» i dess ursprungliga version (såsom duett).
Uppsala Universitetsbibliotek.

den musikaliska tolkningen av det poetiska innehållet, må anföras. Vi ha den lättfotade bagatellen Mötet i Domtrappan. Den lediga farten i den för åtta strofer avsedda melodien är väl närmast inspirerad av den i första verserna angivna situationen: Glunten, rädd för bysättningskarlarna, kommer springande i domtrappan. Vidare: den lustiga Gluntens misstag, där minnet av den fatala förväxlingen mellan en anad skönhet och Gluntens moster i Flusterparken framstår i humoristisk belysning och utlöser sig i den uppsluppna refrängen: »Visst va' vi lite mosi'a af nektar och ambrosia»,[1] den gladlynta Efter Kameral-examen, där den tillfredsställelse Glunten erfar efter äntligen genomståndna examensmödor uttryckes i en rytmisk, glättig menuettmelodi, samt Impromtubalen, den sistnämnda en av de ifråga om melodien kortaste men beträffande texten längsta duetterna (här sjungas ej mindre än 15 strofer till en och samma melodi). Impromtubalen målar animerad dans över gungande golv; man ser, hur glädjen, pratet och stimmet stå högt i tak. Det är bellmansk färg över det hela med den svettiga, hickande köksan, uppasserskan Lotta, som tappar kjolen, den krossade disken, den gormande värden, »madam» och doktorn, som trilla under bordet, kassörn, som spyr etc. Den oförväget »gå på»-aktiga melodien passar ypperligt till alla stroferna, kanske med undantag av den sista, där orden:

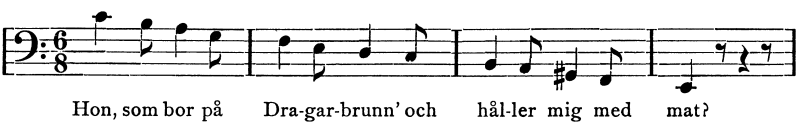
»Ja, sic transit gloria mundi,
Knappast född blir glädjen lagd på bår.»

föga harmoniera med melodiens karaktär.

Det finns emellertid strofiska gluntsånger, som så till vida avvika från den enklaste vistypen, som de förete något mera växlande och delvis mera i enskildheter måleriska drag eller icke följa det vanligaste uppbyggningssättet. I båda avseenden intresserar genast den första glunten, I anledning af Magisterns och Gluntens första bekantskap. Den är tredelad, och varje del består av två 8-taktsperioder, men den kan ej hänföras till någon gängse typ med schemat A—B—A. Dess byggnad ter sig på följande sätt. $\underline{a_1—a_2}_{I}\ \underline{b—c_1}_{II}\ \underline{c_2—d}_{III}$. Första delen anslår mera en halvt melodisk

[1] Enligt Wennerbergs kommentar till Gluntarne utfördes denna sång ursprungligen så, att omkvädet sjöngs i chorus av åhörarna, »endast med den lilla förändringen af vi till ni.»

konversationston, allegro animato, med frågor och repliker. Andra delens första period (b) präglas av den halvt vemodsbetonade längtan minnet kan föda, understruken med kromatiskt färgade tongångar; andra perioden (c) åter är mera melodiös. I tredje delens d-period slutligen kommer en festlig klimax. Alla dessa perioder äro ypperligt anpassade till textens olika faser. Lika levande som första delen tolkar Magisterns fråga »Minns du, hur ödet oss förde tillhopa adertonhundra och trettiosju?» och Gluntens svar därpå, lika levande göres erinringen om hur »Viken tidens flyktiga minnen» grep deras sinnen. Mot den kromatiskt nedgående överstämman liksom pressas basen uppåt. Men stämningen slår om i lätt sorglöshet, då Magistern erinrar Glunten om hans fråga »Behagar Herrn ett glas?» Den nya fasen illustreras i den melodiösa, bekymmersfria Ass-dur-melodien. En god effekt mot slutet — vid skålen för de framfarna år — är den, att pianot pauserar under två takter för att därpå insätta fortissimo på dominanten (c—e—g). Melodien får där även en verkningsfull stegring upp till tonikan.

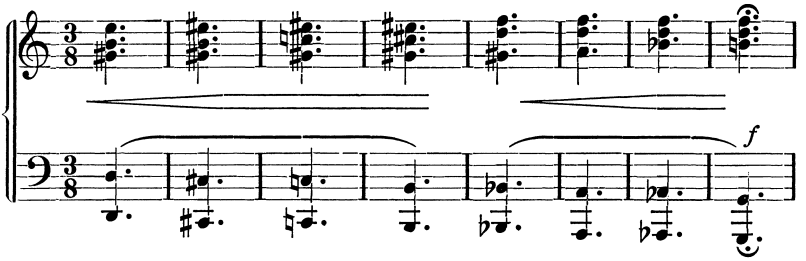
Ej heller en så kort sång som Dagen derpå, vilken, som titeln anger, tolkar »dagen efter»-stämningen, saknar sin speciella anläggning med avseende på den tredelade formen: ingen av perioderna är identisk med någon av de övriga, ehuru den motiviska enhetligheten alltigenom är iakttagen. Magistern tycker, att gårdagen var bra med lustiga skålar och gratis förtäring; melodien uttrycker behaglig lojhet efter utståndet festande. Men Glunten finner dagen vara bister nog och önskar, att han hållit sig hemma och har i varje strof utom den sista en klagande invändning: här kommer melodien, återspeglande Gluntens mindre ljusa sinnesstämning, över till mollunderdominantregionen. Därpå förena sig båda. Den följande duetten, Gluntens moster, är mera motiviskt omväxlande så till vida, som den har en mellandel i dur, som kontrasterar mot ytterdelarna. Duetten börjar med att Glunten sjunger en melodi, som suckar av bekymmer över den fasliga mostern, fröken Hoppenrath. Mycket karakteristisk är den därefter följande skalan, som kliver ned i de djupaste regionerna:

I mellandelen (A-dur) raljerar Magistern över Gluntens uppfattning av mostern och menar t. ex. i första strofen, att hon bär sina år med heder och säger sig i den andra vara nog lycklig att inte ha några mostrar i staden etc.

Än mera åskådlig framstår Huruledes Gluntens svårmod skingras, vars musik symboliskt nog börjar i c-moll men slutar i parallelltonarten Ess-dur. Gluntens missmod är återgivet i den första periodens mörka och tunga tonfall, som låta ana, att det dock inte i grund och botten är så farligt beställt med svårmodet. Magisterns vårljusa känslor komma som balsam och omstämma vännens svårmod i ljusare färger vid tanken på våren och naturen. Det är lindbladska tonfall, som klinga igenom, då de tillsammans sjunga om hur det blir grönt i varendaste dal och lärkan drillar och göken gal.

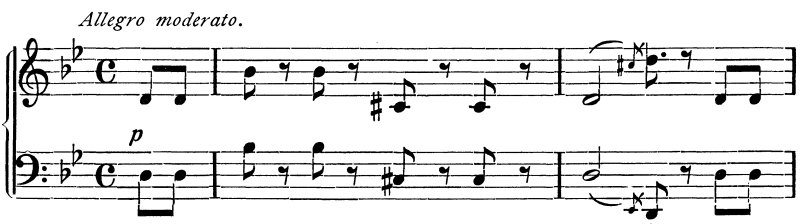
Det återstår att omnämna några andra, strofiskt komponerade gluntsånger, nämligen den populära Vid brasan på Magisterns kammare, vars smekande melodi liksom skymningen gjuter vilans balsam i lederna, den humoristiska Gluntens flamma, där stämningen pendlar mellan vemodsfyllt a-moll — Gluntens minne av det fatala äventyret med professorns fru — och glättigt F-dur, i vars obesvärade melodi de båda uttrycka sin lust att sitta hela Guds da'n och stoppa pipa och vrida kran (ett briljant stycke!); vidare den utmärkta duetten Gluntens vigilance, På Flustret en söndagseftermiddag samt Magisterns monolog, den allra sista av Gluntarne och den enda av dem, som icke är en duett utan solosång.[1] Den sistnämndas enkla och rörande melodi hade måhända med fördel kunnat erhålla en mera expressiv harmonisering.

De intressantaste av Gluntarne äro ur musikalisk synpunkt de genomkomponerade. Bland dem möta de mest dramatiskt och brett utförda duetterna. Dock höra till dem även mera enkla och osammansatta stycken: den skira och poetiska Slottsklockan, i vilken det stundande avskedets smärta förnimmes, äger den enkla visans omedelbara, lyriska tjusning. Enkel i sin musikaliska struktur är också Anklagelsen, som dock är genomsyrad av en viss dramatisk fläkt. Påfallande är här, hur sparsamt Wennerberg använt ackompanjemanget; mest intressant är det ställe, där Glunten kromatiskt

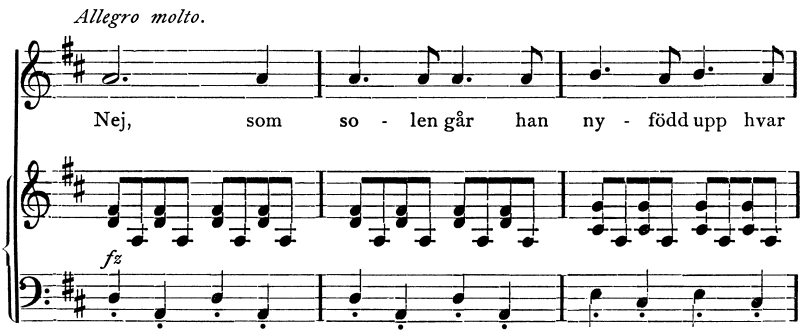
[1] Ursprungligen var dock även denna glunt komponerad såsom duett och bär i ett ms (S. Taubes ägo) titeln »Gluntens sorg öfver alltings fåfängelighet, besynnerligen wänskapens.»

stiger nedåt i allt mindre notvärden, medan pianot ligger med ackord:

Förmodligen väckte väl ett dylikt ställe på sin tid undran genom den modulatoriska oförvägenheten i harmoniseringen.

Inom en jämförelsevis knapp ram uppvisar även Afskedet på Flottsund markanta växlingar i anslutning till dikten. Formen är så till vida påfallande, som den börjar med ett recitativ i opera- eller oratoriestil — här skönjes något av den senare oratoriekomponisten — vilket passar väl till situationens allvar. Verkligt dramatiskt verkar det därpå följande allegro agitato med de upprörda triolerna. Det kommer in en nästan tragisk fläkt, då närmare slutet den förminskade septimharmonien giss—h—d—f plötsligt inträder, och ett nytt kort recitativställe vidtar, vilket leder över till ett avslutande allegro vivace.

Det framhölls, att den dramatiska teknik, som utmärker Gluntarne, är influerad av den komiska operastilen. Opéra-comique's eller buffa-operans tonfall förnimmas exempelvis tydligt nog i Glunten blir juvenal; man lägge märke till förspelet, som just anslår det rätta tonfallet, eftersom man inte bör taga Gluntens »leda» vid livet alltför mycket på allvar:

I denna duett har Wennerberg så troget följt och åskådliggjort textmomenten, att den rent musikaliska formbildningen giver vika för en mera potpourriartad. Det torde icke finnas någon möj-

lighet att inrangera denna sång under någon bestämd formtyp; den poetiska situationen, textinnehållet betingar formgivningen. Musiken har sex tydligt urskiljbara delar, försedda med resp. olika tempobeteckningar. Läsaren torde själv med lätthet kunna iakttaga den omväxlande gestaltningen genom en hastig blick på noterna. Här skall blott framhållas den utmärkt effektfulla, plötsliga övergången från andra delen, allegretto, som slutar med Gluntens vemodstyngda fras i djupaste basregionen »ja, för mig är glädjen död» till tredje delen, allegro molto, som medför ett plötsligt omslag i stämningen: det blir oväntat liv och fart över det hela, då Magistern slår bort alla bekymmer och föreslår en glädjens skål. Här har man ett stycke typisk »komisk opera» med en musik, sprittande av gott humör och uppsluppenhet:



En käck och frisk marschrytm karakteriserar också samma del. Det är de vinkande fröjderna, som ge musiken dess spänstiga svikt och rosiga färg. Hela denna sång är ett ypperligt exempel på den förvånansvärda ledighet, varmed Wennerberg behandlar de båda sångstämmorna ömsom tillsammans, ömsom i växling och ömsom solo. De äro förda med ett lätt, obesvärat grepp och sekunderas av en vid flera ställen mycket karakteristisk pianostämma — vilken för övrigt också med utmärkt verkan användes för att pausera, såsom vid den sista, vokalt tacksamma perioden. — Innan framställningen kommer fram till de omfångsrikaste gluntarne, skall här ytterligare nämnas den genomkomponerade duetten Nattmarschen i Sanct Eriks gränd, vars drastiska och burleska situation erinrar om Bellman. Wennerberg formar dock ej musiken till någon naturalistisk illustration: genom bibehållande av marschrytmen heltigenom har han givit målningen en lyckligt stiliserad

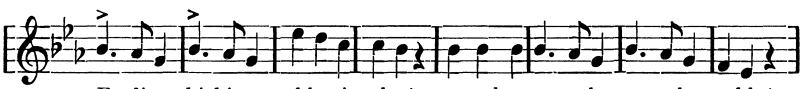
karaktär. Man skulle blott kunna anmärka, att rytmen är väl fast och koncis för att höra samman med ett par vingliga och utfestade studenter — i synnerhet när de ligga pladask i smutsen. Till formen är denna marsch tvådelad, men överraskande och ovanligt är, att Wennerberg låter första delen gå i B-dur och den andra i Ess-dur, i vilken tonart sången också slutar. Motiviskt innehåller andra delen nytt material.

De mest sammansatta gluntduetterna äro Harpo-spelet på Schylla, Magisterns misslyckade serenad, Examens-sexa på Eklundshof och En qväll på kyrkogården. Om alla dessa fyra gluntar kan sägas, att de ha tydlig karaktär av hela dramatiska scener, och de tilldraga sig också ur musikalisk synpunkt det starkaste intresset. Formen är i dem sammansatt och brokigt växlande: håller sig tonsättaren i de strofiska numren inom den enkla vis-stilen, så begagnar han sig här mera av kantatens teknik med dess sammansättning av ariosa och recitativiska partier. Ja, det vore icke ur vägen att betrakta de större, genomkomponerade gluntarne såsom historiska arvtagare till den under 1700-talet vid sidan av solokantaten blomstrande s. k. sujetkantaten — en dramatiskt anlagd duettform.

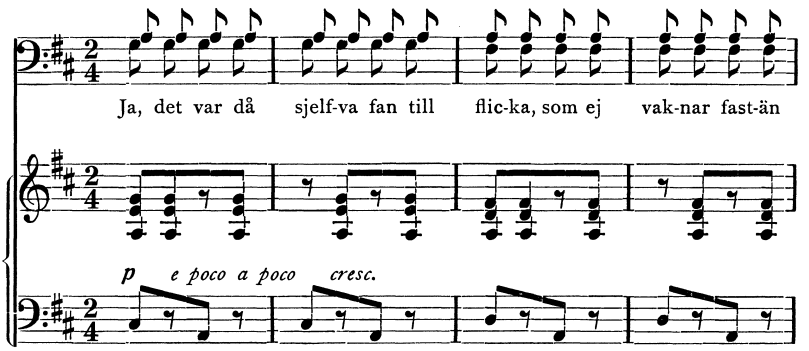
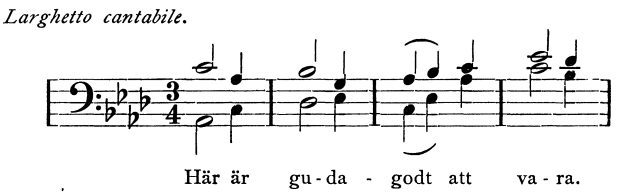
Formen i dessa fyra gluntar betingas helt av textens växlande situationer. I Harpospelet på Schylla urskiljas tre olika delar. Den första (A) sträcker sig fram till »leggerem. e quasi parlando» och hålles i vanlig tredelad form; därpå en ny del (B), som är mera brokig med växlande motiv och tempi. Tredje delen (C) är den längsta och kommer med ytterligare nya motiv, endast svagt erinrande om första delens. Något rent musikaliskt sammanknytande element förfinnes icke. — Magisterns misslyckade serenad är likaledes potpourriartad, sammansatt av andante affettuoso, allegro ma non troppo, andante affettuoso, allegro ma non troppo och presto (efterspel). Det är sålunda fem delar, av vilka dock den tredje har samma motiv som den första, den fjärde samma som senare hälften av den andra och efterspelet samma som förra hälften av denna. — Den med hänsyn till olika tempi mest omväxlande sången är Examens-Sexa på Eklundshof — den längsta av alla gluntar. Det skall strax närmare talas om dess uppbyggnad; här må blott anföras de många skilda tempobeteckningar, som möta i densamma: allegro vivo — allegro commodo — allegro vivo —

allegro commodo — larghetto cantabile — allegro vivo — un poco meno allegro — andante pastorale — (allegro molto) — (allegro commodo) — allegro vivo. — Kantatartad sammansättning utmärker också slutligen En qväll på kyrkogården, som omfattar fem delar, samtliga motiviskt skiljaktiga.

I Harpospelet på Schylla öppnas ridån för det nattliga uppsalalivet på krogen Schylla. Glunten och Magistern sätta växelvis in med uppsluppen brio, de ropa sina beställningar och mana flickorna att sjunga. Larghettots preludierande löpningar och antydan till »Webers sista tanke» (egentl. en av C. G. Reissiger komponerad vals) föranleda Glunten till utropet: »Nej, för Guds skull! Inga klagovisor kära barn!» Efter några gratiösa valstakter (»Suck-vals») kommer en intressant övergång från Ass-dur till e-moll och vidare till f-moll, varpå följer en C-durmelodi, vars original är körrefrängen i den tyska studentvisan »Ça, ça geschmauset»:



Den avklippes en smula ironiskt av ett andanterecitativ, men så fortsätter kvintillerandet några takter, tills Magistern och Glunten göra slag i saken: »Nej, nu är det slut». De upprepa i tempo vivace envist var sin åttondelsfigur, medan ackompanjemanget blott växlar mellan Ess-durs tonika och dominant — ett typiskt buffaställe för övrigt. En sak är av intresse: faktiskt pekar åttondelsfiguren (g-f-ess-ass-g-f) i Magisterns stämma mot en helkadens i Ass-dur, men denna tendens motverkas så eftertryckligt som möjligt genom pianostämmans Ess-durkadenser. Först då de hållit på att envisas uti åtta takter, kommer den eftersträvade övergången till Ass-dur genom inträdet av dess i sångstämmorna.

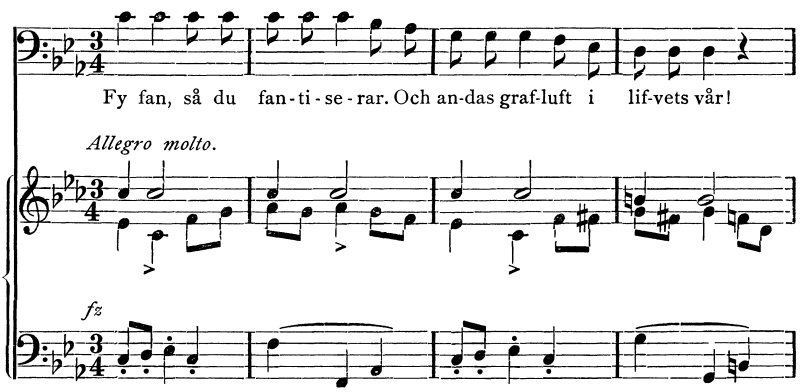
I Magisterns misslyckade serenad må framhållas den ironiska anstrykning, som Wennerberg förlänat Magisterns utgjutelse — en ironi, som framträder dels i melismerna, dels i den synkoperade rytmen, vilka visa Magisterns ansträngning att verka en smula spansk och smältande. Mot detta kontrastera Gluntens filbunkslugna, jämna åttondelar: flickan sover som en stock. — Vidare må påpekas det operaartade recitativet vid replikerna »intet ljud», »intet ljud». Också i följande ställe ha vi för oss den oförfalskade komiska operastilen:

Examens-Sexa på Eklundshof börjar med ett festligt och »uppspelt» anslag med den marschartade inledningen. Alldeles ypperligt följer därpå insatsen av Magistern och Glunten, vilka kalla på kyparen med de repeterade oktavsprången c̄—c. De bestämma vad som skall serveras och ge order om böckling, blommor och sill. Hela detta parti ter sig formellt sett: a_1—b_1—a_2—b_2. Sedan vidtager en ny del, som är en liten betagande, lyrisk pärla, i stilen erinrande om den svärmiska manskvartettens:

Detta ställe är en av de mest poetiska ingivelserna i gluntmusiken överhuvud, en sång av verklig innerlighet och sommarljus fridfullhet. Något tunt verkar måhända ackompanjemanget, vars drillar och små figurationer avse att illustrera fågelkvittret och humlornas surr. Lärkdrillen återges med en längre 32-delspassage uppåt och nedåt. Några takter från förspelet leda över till den längsta delen, un poco meno allegro i F-dur, vars uppsluppna tema har typiskt buffa-snitt.

De kritisera maten, dricka och skåla. Men så känner sig Magistern lyriskt stämd: förtjust över solnedgången, föreslår han, att de lägga sig i gräset (andante pastorale). Glunten har somnat, och Magistern sjunger hela tiden ensam; diskanten i det tvåstämmiga ackompanjemanget får övertaga Gluntens roll och går nästan

bara tersvis mot sångstämman, medan basen hela vägen är en orgelpunkt på Ass-Ass. — Pianot kvintillerar sedan solo, och under reminiscenser av tidigare motiv slutar det hela — musikaliskt sett något matt och ointressant — med Magisterns »Det var strunt till examen han tog till slut».

Den allvarliga En qväll på kyrkogården är i sin gravmörka högtidlighet en av de stämningsfullaste Gluntarne och står till sin hela karaktär på en plats för sig. Det är verkligen en oförställd känsla inför förgängligheten, som talar ur gluntens fråga, om ej tadlet skall tröttna att bryta staven över dem, sedan graven slutit dem i sin famn. Magistern svarar med en halvt försonande, halvt bitter fras, som låter oss förstå, att han bättre än Glunten genomskådat det hela och vet, att man inte kan vänta bättre av människorna:

»Nej, kära du, det tror jag ej;
Tadlet det tröttnar aldrig, nej!»

Den vackra, kantabla Ass-durmelodien skulle ur rent textlig synpunkt kunnat ersättas av ett recitativ, men den tenderar dock hän mot recitativstil särskilt vid övergången till c-moll, vari den målande allegro assai-delen med dess jagande och upprörda motiv fortlöper. Här illustrerar Magistern de goda vännernas tillfälliga upprördhet vid en underrättelse om Gluntens död, och i ett suckande, lugubert andante ser Magistern i sin inbillning, hur vännerna dystra stå och tycka livet är öde, men träffas se'n och »minns knappt den döde». De tomma kvinterna i sista takten av var period tolka tomheten och gravstämningen. — Men Glunten tröttnar på de något bittra reflexionerna:

Man lägger märke till den relativt kontrapunktiska stämföringen. I detta parti, närmast vid »Men, hvarför gräla så?» med dess dissonanser mot orgelpunkten g, kommer in en fläkt av verklig, själslig oro, här är något, som förmått rubba Glunten ur hans själsjämvikt, något, som han med sin enkla, primitiva natur till varje pris vill komma bort ifrån.

Gluntarne äro i sitt slag ypperliga. De äro framsprungna ur en genial ingivelse, och det är inte utan bärande orsak, som de i vårt land (och även i de andra nordiska länderna) förmått tillvinna sig den mest vidsträckta beundran. Det går icke att upphöja Gluntarne till rangen av stort och odödligt mästerverk, och det skall icke förnekas, att de blivit på flera håll överskattade, till stor del tack vare deras förmåga att hos åhöraren väcka associationer, att framkalla minnen av en ungdomlig studenttid, vilka äro av helt utom-konstnärlig art, men dock bereda den f. d. uppsalastudenten ett ogement privat nöje att få återuppväckta. Å andra sidan är det oriktigt att, såsom ibland sker särskilt i våra dagar, hänsynslöst beskära det värde Gluntarne inrymma: därför att mycket i dem icke motsvarar studentandan just i vår tid, då överliggaren undanträngts av arbetsmyran, den romantiska studentbohemen av en mera nyktert inställd studieungdom, så får man icke förbise den äkta prägel de äga såsom uttryck för den gamla, charmfulla uppsalamiljön och ej heller den bild de giva av den studentikosa stämning, som dock alltid är till finnandes, om än tider och generationer växla. Det är blott skada, att Gluntarne alltför ofta höras i ett förklenande, dilettantiskt utförande. Gluntarne äro icke lätta, de fordra sina speciella uttolkare med det rätta humöret och greppet. Wennerberg framhåller också själv beträffande exekverandet av Gluntarne, vilket ofta berett honom nöje men än oftare varit dåligt nog: »De äro hvarken passande för sångare, som vilja låta höra sina vackra röster och därvid godtyckligt behandla orden såsom blotta artikulationsmedel, ej heller för deklamatörer, hvilka obesväradt våldföra musiken för nöjet att få grimasera eller rätt tydligt krysta ur sig någon favoritfras. De äro små sjelfva och fordra alltså hvarken stora stämmor eller stora åthäfvor. Hvad de fordra, för att vara hvad de vilja vara, är känslans och uttryckets sanning, sådan denna älskar att visa sig i hvardagslag bland förtroliga vänner.»[1]

[1] Inledningen till Gluntarne.

III

VÄRLDSLIGA KÖRVERK A CAPPELLA. — AUERBACHS KELLER

Gunnar Wennerbergs popularitet såsom tonsättare grundar sig, om man bortser från Gluntarne, på hans världsliga körer, och närmast då manskörerna. Tillkomsten av Wennerbergs profana a cappella-körer infaller under en tidrymd av omkring 40 år; veterligt skrevos under denna tid 19 manskörer och (sannolikt) 9 blandade körer. Vi skola nu först beakta den förra och utan tvekan viktigaste gruppen.

Med absolut visshet kan icke avgöras, vilken av Wennerbergs studentkörer, som är den äldsta. Det är mycket möjligt, att Wennerberg redan under sina tidigare år i Uppsala komponerade manskörer, vilka kanske också framfördes men snart nog blevo bortglömda. Sedan 1830 existerade ju i universitetsstaden »Allmänna Sången», vilken konstituerades såsom förening 1842. Det starka uppsving studentsången under 40-talet genomgick måste ju ha sin återverkan på Wennerberg, som själv deltog i densamma. Studentsång exekverades vid alla möjliga officiella tillfällen — det kan erinras om det första studentmötet i Uppsala i juni 1843 — och vid mera privata tillställningar, t. ex. vid landshövding v. Kræmers mottagningar, vid vilka Wennerberg brukade vara med.[1] — 1844, då Wennerberg var 27 år, komponerade han med säkerhet åtminstone en manskör, nämligen *Kung Oscars valspråk*[2], »Bjöd så i Thule en konungased» (Wennerberg), skriven till Oscar I:s tronbestigning. Den blev dock icke framförd förr än vid en konsert å Gustavianum den 29. november 1848. Möjligt är emellertid, att *Nordisk Studentsång*, »Framåt, framåt på ljusets bana» (Wennerberg), också härrör från samma år: denna kör skulle enligt Wennerbergs eget meddelande till S. Almquist[3] vara hans äldsta, och det är måhända den, som Malla Silfverstolpe åsyftar, då hon i sina dagboksanteckningar skriver under den 5. maj 1844: »Wennerbergs marche sjöngs vac-

[1] Se för övrigt G. KALLSTENIUS, a. a., sid. 93.
[2] Hette ursprungligen Ynglingahelsning.
[3] a. a., sid. 40.

kert». S. Taube uppger emellertid[1] 1848 såsom det sannolika kompositionsåret för denna kör. Manuskripten till ifrågavarande två körer synas icke ha blivit bevarade.

Som tidigare omnämnts, blev Wennerberg vid början av vårterminen 1846 Meijerbergs efterträdare såsom dirigent för studentsångarna. Större betydelse kan icke tillmätas denna Wennerbergs kortvariga verksamhet, men det är väl troligt, att han därunder ytterligare sporrades till att komponera för manskör. Det är emellertid icke bekant, huruvida nya körer av Wennerberg sågo dagen under ifrågavarande termin. Kallstenius förmodar[2], att Wennerberg arrangerat en sång av Düben, »Kärlekens pris», som framfördes vid en konsert av »Musikvänner inom Student Corpsen» pingstdagen 1846, sannolikt dirigerad av Wennerberg. Men originalkompositioner för manskör från detta år känna vi icke, för så vitt ej dit kan hänföras *Helsning till Kronprins Carl*, »Du, som i arf fick de stora Carlars namn» (Wennerberg); under titeln står i den tryckta upplagan Upsala 1846, men S. Taube uppgiver[3] 1847 såsom kompositionsår. Sistnämnda år framfördes den 2. juni vid uppsalastudenternas vårkonsert i stora Carolina-salen *Svensk frihetssång*, »Frihet bor i Norden» (Wennerberg), vars komponist på programmet angavs vara Wennerberg med frågetecken. Man får nog uppfatta detta som ett bevis på blygsamhet från Wennerbergs sida, ty det är troligt, att tonsättaren, som K. Nyblom anmärker[4], inlämnat kompositionen anonymt till sångföreningens dirigent (då J. L. Engström), och att denne sedan gissat sig till auktor. Antagligen var kören, vars text är Wennerbergs egen, komponerad samma år.

Under 1848 tillkommo åtminstone fyra manskörer, bland dem tre med text av Nybom. Dessa tre äro: *Fansång*, »Stå stark, du ljusets riddarvakt», *Marsch*, »Om alla strängar på den svenska luta»[5] och *Trum-Marsch*, »Tram, tram, trumman går». Den samma år komponerade marschen »*Hur länge skall i Norden*» har text av tonsättaren själv. Manuskriptet till den sistnämnda, som tillägnades »Allm. Studentsången», finnes i Uppsala universitets-

[1] a. a. I, sid. 173. [2] a. a., sid. 94—95. [3] Privat meddelande.

[4] Gunnar Wennerberg, Sthlm. 1925, sid. 5.

[5] Karakteriserad som ett vredesutbrott på grund av Sveriges passiva ställning vid danska kriget — en utpräglat skandinavistisk sång.

bibliotek, liksom även manuskriptet till Trum-Marsch, också den tillägnad »Allmänna Sången i Upsala» (hdskr. vok. mus. 66: 19—20). Orsaken till att detta år, 1848, medförde så pass många körer har väl sin orsak i den särskilt patriotiska stämning, som låg i luften. Det var då danskarna stredo för sitt land, och skandinavismens vågor gingo högre än någonsin. Ur denna krigiska stämning framgick också Nyboms »Så säga Sverges studenter», vilken Wennerberg — sannolikt också 1848 — klädde i toner. Om denna sång, vars musik icke har blivit bevarad, anmärker S. Taube[1]: »Till denna varmhjärtade sång, typisk för ungdomlig hänförelse, hade Gunnar Wennerberg komponerat musiken. Den föredrogs, så ofta man ville lägga sina skandinaviska sympatier i dagen».

Året 1849 medförde Wennerbergs kanske förnämsta manskörverk, den i sitt slag storslagna hymnen »*O Gud, som styrer folkens öden*» (Wennerberg), vilken sjöngs jämte »Stå stark» vid studentföreningens konsert i Uppsala den 30. mars 1849. Tonsättarens med säkerhet mest populär vordna manskör, den berömda »*Hör oss, Svea*» (Wennerberg), vars manuskript äges av KMA och förvaras i Musikhistoriska Museet, skrevs fyra år senare (1853), då Wennerberg verkade som lektor i Skara. Här tillkom också påföljande år, 1854, en manskör till text av Thekla Knös, »*Fladdrande fana, lös dina vingar*», vilken komponerades »med anledning av en fanöverlämning till hans egen nation».[2] Sedan dröjde det förmodligen till år 1861, innan nästa manskör av Wennerberg såg dagen: från detta år härrör troligen *Skarpskyttemarsch*, »I gevär! hvar man» (Wennerberg).

Med undantag av »Så säga Sverges studenter», som aldrig trycktes, och Helsning till Kronprins Carl (se nedan) äro alla nu nämnda manskörer intagna i publikationen »Odinslund och Lundagård»; se närmare därom Hennerbergs förteckning.

Det var naturligt, att Wennerbergs intresse för manskören, vilket alltid förblev starkt och levande, skulle vara särskilt framträdande under den tid han ännu vistades i studentstaden. Då han lämnat Uppsala och inte längre stod i den intima kontakt med studentsången han tidigare gjort, blev — såsom redan framgått — Wennerbergs alstring på detta område sparsammare, och kommer

[1] a. a. I, sid. 170.

[2] K. NYBLOM, a. a., sid. 10.

man in på 1860-talet, så måste konstateras, att Wennerbergs produktion för manskör under detta decennium ter sig mycket mager. Utom Skarpskyttemarschen härrör blott *Lumbers hög*, »På Wångaslätten vida» (Wennerberg) från denna tidrymd. På äldre dagar blir Wennerberg däremot på nytt mera produktiv på manskörens område. 1870-talet medför *Gud bevare Sverige*, »När i välmakts goda dar» (Wennerberg), som hör till Wennerbergs mindre bekanta körer, och *In Lenom*, »Så contigit in Lenom» (Munkvers från medeltiden). Beträffande den sistnämnda meddelar S. Taube[1], att den troligen skrevs på vårvintern 1871, strax innan Wennerberg blev statsråd. Dessa tre körer: Lumbers hög, Gud bevare Sverige och In Lenom, publicerades jämte ovannämnda Helsning till Kronprins Carl i en självständig samling sånger för manskör, »Fyrastämmiga sånger för mansröster utan ackompagnement», vilken utkom 1880 på Hirschs förlag.

1871 skrevs även den av fransk-tyska kriget och revolutionen i Paris influerade marschen »*Säg oss ditt namn, du fruktansvärde*» (Wennerberg), vilken trycktes 1873 i samlingen 100 svenska sånger för mansröster, redigerade av J. A. Josephson och Fr. Arlberg, och senare utgavs i Studentsången (I, n:r 95). — Då underrättelsen kom om Karl XV:s död i sept. 1872, blev Wennerberg därav djupt gripen. Mitt under strängt arbete skrev han, berättar S. Taube[2], några dagar efteråt *Kung Carls drapa*, »Kall på båren» till uppsalastudenternas sorgefest över monarken. »Det var intet smicker, ingen grannlåt — det var endast några enkla, allvarliga ord». Manuskriptet till denna sång, som trycktes 1872 i Uppsala hos Edqvist & Berglund, finnes i Uppsala universitetsbibliotek (hdskr. vok. mus. 117). Med manuskriptet är hopbundet ett brev från Wennerberg av följande lydelse:

»H. H. Sedan jag af tidningarna sett, att Upsala Studentkår ämnar fira Kung Karls minne någon dag längre fram, tager jag mig friheten sända medföljande Sång till användande vid festen, i händelse den finnes lämplig.

Med utmärkt högaktning

Stockholm d. 9 okt. 72. G. Wennerberg.»

[1] Gamla anteckningar, hdskr. [2] a. a. III, sid. 25—26.

Sju år efter denna drapa utgavs *Min ros*, »En gång en ros jag såg» (Wennerberg) i den på Abr. Lundquists förlag publicerade samlingen Bibliothek för Qvartettsångare (häfte 7 n:r 168). Ursprungligen är dock denna sång icke skriven för manskvartett utan för kvartett av blandade röster och barytonsolo[1], men i denna version torde den icke vara bevarad. Däremot finnes den i S. Taubes ägo i sättning för manstrio (hdskr.). Wennerberg skrev denna sång till sin hustru på hennes 50-årsdag; han själv sjöng vid tillfället solopartiet, och barnen utförde de övriga stämmorna.

Wennerbergs sista manskör är *Bön*, »Fredens välsignelser» (Wennerberg), vilken tillkom 1886 och trycktes i Studentsången (II n:r 122). Den framfördes första gången vid jubileumskonserten med anledning av invigningen av Uppsala nya universitetsbyggnad den 17. maj 1887. — Återstår att nämna ytterligare några manskörer. I KMA finnas handskrivna stämmor till en *Marche*, »Kännen I solens blickar» (Album Mkv. 224), vilken icke torde vara publicerad. I arrangemang för manskör utgåvos den egentligen för blandad kör komponerade Trasten i höstqvällen (Universalalbum för Qvartettsångare, häfte 4, Abr. Hirsch) och fem av Davids psalmer (n:r 28, 33, 92, 100 och 150). Därtill kommer En junidag (se blandade körerna), vilken enligt uppgift[2] arrangerats såsom manstrio.

På den blandade a cappella-körens område är Wennerbergs alstring avsevärt mer begränsad. Tonsättarens sånger för blandad kör a cappella äro följande: *Trasten i höstqvällen*, »Var tyst, du trast, som klagar»[3], *Vigselhymn*, »På den väg de skola vandra» — komponerad 1873 till O. Beronius' bröllop —, *Sommarsöndag*, »Ljusa skyar segla»[4], *En Junidag*, »Ack, hvilken härlig dag», *Molnens*

[1] Meddelande av S. Taube; se även S. TAUBE, a. a. III, sid. 101—102.

[2] Svensk Musiktidning 1901, sid. 95.

[3] Även utgiven såsom solosång med piano och som manskvartett.

[4] Tillkom under en av sommarvistelserna på Drottningholm. S. Taube (a. a. II, sid. 284) nämner därom: ». . . men så kom söndagen. Då flydde familjen från sin annars så älskade park, lämnande den åt alla lustresande och tågade i stället till 'Söndagsberget'. Hit följdes alla åt, och här midt uppe i skogen, med utsikt öfver hela segelleden, firade vi söndag på mjuka ljungbäddar under höga furor. Här lärde vi oss sjunga i stämmor den kvartett som blifvit till en vacker högsommardag och som i toner och ord tydligt målade vårt söndagsberg: 'Ljusa skyar segla' . . .»

sång, »Vida vandra vi hän i rymden», *Aftonklockan*, »Kända toner genom luften dallra» samt *Vår båt*, »Vår båt i qvällen glider». Dessa sju sånger, vilkas texter alla härröra från tonsättaren, utgåvos på Hirschs förlag 1875 i ett häfte, »Fyrastämmiga sånger för sopran, alt, tenor och bas utan accompagnement». De tillkommo alla åren närmast före tryckningen.[1] — Den i Amerika 1879 publicerade sången *Wade Hampton*, »Our babies lisp Wade Hampton's name» (se sid. 110) trycktes i ett och samma häfte för både soloröst med piano och blandad kör a cappella. Wennerbergs bidrag till svenska mässan, de båda körerna »Vi prisa dig» och »O Guds lamm», beröras i samband med tonsättarens andliga verk. En blandad a cappella-kör av Wennerberg, som icke torde vara tryckt, är »*Hvar finns det landet, der i ljuflig ro*»; den finnes i avskrift hos friherrinnan S. Taube.

Slutligen äro att nämna ett par profana verk för kör med ackompanjemang, nämligen *Vågornas sång*, »Hör oss, hör oss» och *Auerbachs Keller*. Den förra, komponerad för blandad kör med piano, är egentligen inledning till duetten Hafsjungfrun.[2] Den utgavs aldrig; manuskriptet finnes hos friherrinnan S. Taube. — Auerbachs Keller är Wennerbergs enda profana körverk med orkester. Detta verk, som komponerades 1876, utkom i klaverutdrag på Hirschs förlag 1878 under följande titel: »Scenen aus Goethes Faust I. Auerbachs Keller in Leipzig für Solostimmen und Chor»[3]. Kompositionen tillägnades O. D. i Uppsala. Originalpartituret finnes i Musikhistoriska Museet. Redan under yngre år hyste Wennerberg ett starkt intresse för Goethes väldiga drama, vilket lockade hans musikaliska fantasi. 1841 komponerade han, som förut nämnts, Gretchens sång »Meine Ruh' ist hin», och från samma decennium torde härröra den påbörjade solosången Gretchens Gebet, »O! neige, ach! neige».[4] Att tonsättaren Wennerbergs intresse för Faust inte upphörde därefter, bevisa ett från senare tid härrörande, beskedligt stycke i Geijer-stil, »Recitativ und Quartett aus Göthes 'Faust', Im Gartenhäuschen», vartill manuskriptet, fullständigt ut-

[1] Uppgift av S. Taube.
[2] Sid. 131.
[3] = manskör.
[4] Se sid. 107.

skrivet med pianoackompanjemang, finnes i friherrinnan S. Taubes ägo, samt just Auerbachs Keller. Att döma av överskriften, »Scenen aus Goethes Faust I», ämnade Wennerberg låta Auerbachs Keller följas av en eller flera andra scener ur Faust, men denna avsikt fullföljdes icke.

Den 17. november 1876 skickar Wennerberg från Växjö Auerbachs Keller, åtföljd av följande brev till Josephson:

»Hedersvän! Här sänder jag Dig nu mitt opus färdigt, under anhållan att Du ville bli barnets gu'far. Ja, onekligen skulle det fröjda mig mycket att på nyåret någon gång få komma till er och höra det. När Du sett igenom den senare och större afdelningen, som för Dig är aldeles obekant, kunde Du göra mig den glädjen och låta mig veta ditt tycke. Jag vet nog, att jemte mycket svagt äfven framtittar åtskilligt, som Du väl ogillar som alltför bizarrt, t. ex. Mefistofeles sång vid trolleriet med vinet. Men, vill han sjunga så, som jag tänkt mig det, bör det kunna gå för sig. Åtskilligt i första afdelningen, som föreföll mig lite förhastadt, har jag ändrat och tror det nu vara bättre. Att jag tänkt mig det böra utföras af Mefistofeles såsom hufvudperson, 4 solister och en kör, syns af noterna. Mot slutet låter jag Hr Siebel gå till väders (till c och d), och detta kan ju anses orimligt nog. Då det emellertid finnes tenorer, som på bottnen af en kör med lätthet och god effekt kunna gripa de der tonerna, så har jag satt dit dem. Saknas förmågan, är omläggning för tillfället lätt gjord. Jag tycker just, att Sällskapet O. D. är synnerligen väl utrustadt för att taga hand om mitt opus, och jag skulle bli särdeles belåten, om det vann något bifall. — — —»[1]

Auerbachs Keller framfördes första gången av O. D. vid en konsert i Uppsala den 21. april 1877; på programmet stod därvid också »Så contigit in Lenom».

*

Wennerbergs ställning till manskören karakteriseras träffande genom att återgiva hans eget yttrande om studentsången, då han

[1] Brev i H. Josephsons ägo; delvis publ. i S. TAUBE, a. a. III, sid. 85—86.

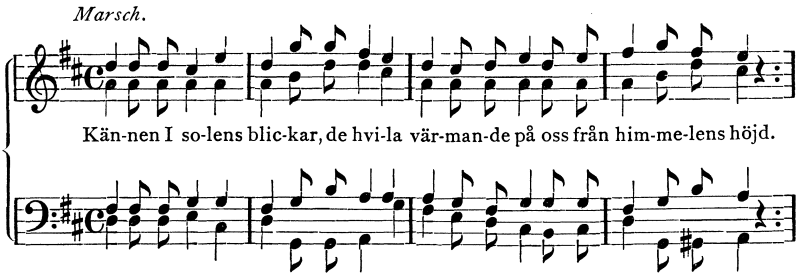
framhåller, vilken utomordentlig hänförelse den förmår framkalla, när den »trogen sin starkt begränsade men höga uppgift, tager sig före att på 'ärans och hjältarnes språk' sjunga ut hvad som ligger den på hjärtat».[1] Ett dylikt uttalande visar tydligt nog, hurusom Wennerberg var fullt på det klara med både begränsningen och styrkan i manskören. Kallstenius hävdar[2], att det är bland studentsångerna, som Wennerbergs »musikaliska betydelse framför allt bör sökas», och han frågar: »Vad vore uppsalasångens repertoar utan de stolta wennerbergska hymnerna?» Om den sista frågan är berättigad, så är därmed icke sagt, att Wennerbergs stora popularitet som studenternas sångarskald i första hand eller i huvudsak beror på den rent musikaliska kvaliteten. Vad som ställer Wennerbergs manskörer på en så framskjuten nivå, är den besjälade manliga kraft, den fosterländskhet och det ungdomligt entusiastiska temperament, som inrymmas i dem såväl i ord som ton. Rent musikaliskt sett kan man på detta område ej komma utöver vissa, rätt snäva gränser — det insåg Wennerberg själv bättre än mången; och såsom speciellt musikaliska konstverk te sig Wennerbergs körer heller icke alltid fulländade, även då de äro nog så verkningsfulla. Musiken utgör här ett suggestivt medel till ideell samling och lyftning.

Inom studentkörsången kan man i huvudsak särskilja dels fosterländska sånger i form av marscher och hymner — denna genre låg Wennerbergs kynne närmast — dels mer eller mindre folkligt betonade natur- och kärlekssånger av viskaraktär, till vilka såsom en typisk grupp kunna hänföras serenader. Frånsett de sistnämnda[3] är det uppenbart, hur föga Wennerberg skrivit inom den naturmålande och erotiska genren. Tämligen ensamstående i detta avseende är sålunda i tonsättarens produktion den otryckta, rätt enkla kören »Kännen I solens blickar», som lovsjunger Uppsala, den »eviga ungdomens urgamla stad» såväl som Wennerbergs hembygd, därvid prisande naturen och våren. Första reprisen av sången återgives här:

[1] S. TAUBE, a. a. I, sid. 136.

[2] a. a., sid. 97.

[3] Wennerbergs serenader äro solistiskt tänkta, varför de behandlats i annat sammanhang.



Någon kanske i detta sammanhang vill framhålla den till hustruns 50-årsdag skrivna Min ros, vilken dock från början icke var någon manskör. Här är det emellertid icke fråga om erotiskt svärmeri — det är den till åren komne maken, som tacksamt och med familjefaderns känslor erinrar sig sin ungdoms älskade och hyllar sitt livs ledsagarinna.

Det finns också en kategori studentkörer, som skulle kunna betecknas som den humoristiskt-studentikosa. Denna har Wennerberg riktat med ett enda körstycke, den gammalsvenska segervisan In Lenom. Några realistiskt humoristiska folklivsbilder har Wennerberg ej skapat; sådana möta överhuvudtaget icke inom svensk manskörlitteratur före Södermans Ett bondbröllop. — Wennerbergs genre är sålunda beträffande studentkören nästan helt den patriotiska hymnens och marschens, och däri såg väl Wennerberg själv just studentsångens centrala uppgift. Liksom i fråga om Gluntarne är det även här — ehuru på annat sätt — utom-musikaliska, utom-konstnärliga element, som spela in och i hög grad förläna konstverket dess förmåga att fängsla och suggerera. Den patriotiska inspirationen som sådan lyser också ibland med ett starkare, mera glödande sken än dess konstnärliga frukt.

I vissa körer lägger Wennerberg i dagen sina rojalistiska sympatier; så i Kung Oscars valspråk och i Helsning till Kronprins Carl, som besjälas av trohetskänsla inför kungligheten. Allmän fosterländsk idealism och tro på det rätta och sanna uppbära »Framåt, framåt på ljusets bana»:

»För sant och godt och skönt vi stride,
Mot mörkret dra vi våra svärd,»

och Sveriges urgamla frihet besjunges i »Frihet bor i Norden»,

som riktar en spets mot grannen i öster, då det talas om »troll i drakskepp östanifrån». Till ren aktivism, framsprungen ur begäret att ila danskarna till hjälp, övergår tonen i de nybomska dikterna, särskilt »Om alla strängar» och Trum-Marsch. Hotet från Ryssland eggar i »O Gud, som styrer» till ett hänfört prisande av Sveas frihet, för vars vidmakthållande den högste anropas. Samma patos adlar också »Hör oss, Svea», vars ord klinga med äkta, stolt kraft och kämpalust. Flera exempel behöva icke tagas. Även då Wennerberg på äldre dagar ägnar sig åt manskören, är det — bortsett från Min ros — politiska stämningar, som komma till tals; så med något dunkelt uttryck i »Säg oss ditt namn», som skrevs, när »lågorna från Pariserkommunen blandade sin fasa med skimrande löften om nya värden i den gamla kulturen».[1] I »Fredens välsignelser» anslås t. o. m. ungdomstidens aktivistiska strängar: i bitterheten över att fredens goda frukter missbrukas och bliva till fredens förbannelser anropas Gud att fråntaga oss freden — det är kanske inte utan, att en del bitterhet från Wennerbergs erfarenhet av riksdagen och det politiska livet här får sin utlösning.

I de blandade körerna är stämningssfären en annan: i dem passade mindre de krigiska känslorna, och i gengäld framstår Wennerberg här som äkta naturlyriker, såsom i Trasten i höstqvällen eller En Junidag.

I fråga om manskören, låg för Wennerberg givetvis en fördel däri, att han genom denna lärde sig att arbeta med små medel och att med dem söka åstadkomma så stora verkningar som möjligt. Wennerberg förstod, vad som rent vokalt sett är tacksamt för de olika stämmorna och utvecklade snart förmågan att skriva, så att satsen »klingar». Ibland ställas dock ovanligt höga fordringar på resp. stämmors omfång, vilket gör vissa ställen ganska svårutförbara för en genomsnittskör.[2] Wennerbergs sätt att behandla stämföringen kunde i vissa fall vara mera levande, smidigt och rytmiskt varierande, och harmoniseringen förråder här och var ett mindre förfaret handlag — allt ojämnheter, som möta också i tonsättarens andra

[1] S. Taube, a. a. III, sid. 23.

[2] S. Almquist (a. a., sid. 43—44) påpekar svårigheten i tredje reprisen av »O Gud, som styrer»; melodien ligger här i andra basen, och övriga stämmor ackompanjera i höga lägen. »W. sade mig, att det först var Arpi, som lyckades få detta att låta som det skulle.»

verk. Lindgren[1] sätter emellertid inte utan skäl ifråga, om beskyllningen för dilettantism hos Wennerberg »egentligen är någon förebråelse, när det gäller en konstart, så nära förbunden med det dilettantiskt ursprungliga och folkliga, som manskvartetten enligt sin natur måste vara». Lindgren tillfogar: »I själfva verket ha flera af våra bästa kvartettkompositörer varit föga fackmässigt skolade musici, och just detta har nog i sin mån bidragit till den anda af frisk och djärf omedelbarhet, som utmärkt våra kvartetter . . .»

Beträffande det konstnärligt-musikaliska greppet må framhållas, att detsamma väl icke kommer i dagen på ett så lysande genialiskt sätt som i t. ex. Södermans Ett bondbröllop. Wennerbergs studentkörer äro inga överlägsna mästerverk i fråga om musikalisk fantasi. Men deras rytm och melos uppbäras av en så spontan entusiasm, att denna väl kan uppväga vissa ojämnheter i det musikaliska uttrycket. Detta förblir för övrigt i de wennerbergska studentkörerna i enlighet med dessas idéinnehåll och poetiska skrud rätt ensartat: det osminkat manliga i greppet ger sällan vika för mjukare tonfall. I detta avseende skiljer sig Wennerberg markant från lundasångarnas tonskald, Otto Lindblad, som representerade en i viss mån motsatt huvudriktning inom vår romantiska studentsång: mot Wennerbergs fornmannakraft och hugstorhet står, som Lindgren framhåller[1], hos Lindblad det veka och blida natursinnet. »Hvad var naturligare, än att det förra skulle koncentrera sig i den ursvenska staden kring minnena af asadyrkan och blot, den senare åter i det sydsvenska lärosätet med dess blidare klimat och dess närhet till det 'söde og blöde' grannfolket?»

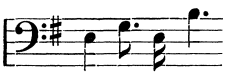
Det är här icke meningen att närmare analysera Wennerbergs manskörer, vilket till stor del skulle medföra en upprepning av tidigare uppmärksammade stilistiska kriterier. Det må räcka med påpekande av en del betecknande drag i formellt och harmoniskt avseende. — Det finns körer, som i formavseende förete den enklaste typ. En sådan är »Om alla strängar»: här är det fråga om en enda fyrtaktsperiod, som repeteras fyra gånger, därav tre gånger unisont i antifonisk växling mellan basar och tenorer. För att exemplifiera de enklaste körerna vad formen angår, skola här också nämnas den strofiskt komponerade Kung Oscars valspråk, vidare »Framåt, framåt på ljusets bana», Trum-Marsch, »Hur länge skall i Norden»,

[1] Ny Illustrerad Tidning, 1897, sid. 347.

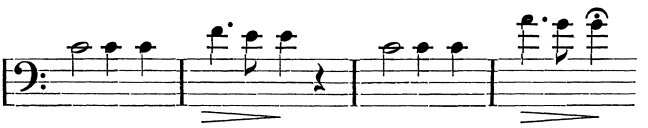
Gud bevare Sverige, In Lenom och Min ros, vilka alla bestå av blott tvenne perioder, samt den strofiska Helsning till Kronprins Carl och Kung Karls drapa, som ha tre fyrtaktsperioder. I en del baserar den motiviska konstruktionen på en rytmiskt markant grundtyp, som är genomgående; i Kung Oscars valspråk t. ex. är denna den klart daktyliska typen ♩ ♪ ♪ utan några som helst omskrivningar; i »Framåt, framåt» är det följande rytm, som repeteras och obetydligt förändras: ♪ ♪ ♪ | ♩ ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥 (𝅗𝅥). Ibland kan den rytmiska uniformiteten verka för påtaglig, såsom i »Om alla strängar» där den eggande rytmen onekligen skulle verka litet »tjatig», om ej stycket vore så kort. Denna fara har tonsättaren ej undgått i Trum-Marsch, som ger ett skolexempel på den rytmiska envishet, som kan utmärka Wennerbergs musik.

Det händer emellertid också, att inom denna enkla ram olika motiviska tankar användas: så i »Hur länge skall i Norden», vars båda perioder te sig som a|:b:, eller i Helsning till Kronprins Carl, vars perioder a—b—c fortlöpa i ett utan repriser. Anmärkningsvärt är emellertid, att Wennerberg även i de större manskörerna på ett ofta ganska påfallande sätt sammanställer olika musikaliska partier sålunda, att de visserligen vart och ett sjungas i repris men i följd bilda tematiskt skiljaktiga grupper, varvid ingen av dem återkommer. Dessa »repriser» motsvara i regel olika strofer, och de avspegla tydligt olika tankefaser i dikten: här blir sålunda texten formbetingande. Så är fallet i »Stå stark», vars formschema ter sig: |:a:|:b:|:c:|:d:|, d. v. s. varje period är olik de övriga: period a är käckt rytmisk, uppfylld av energisk framåtanda, b är mera melodiskt mjuk i anslutning till orden »än ligger stilla frid», c är manligt beslutsam och fast: »Men kommer någon våra fjäll för nära», d slutligen är soligt ljus, »trio»-artad vid tanken på hjältedöden på ärans bana. Samma sammansättning — fyra åttataktiga, varandra olika perioder med repris av varje — har »O Gud, som styrer», ehuru här dock a och b äro rätt nära besläktade. Också i »Hör oss, Svea» och »Fladdrande fana» är konstruktionen i princip densamma. I den förra kören är kontrastverkan mellan de olika perioderna så markerad, att stycket i avsaknad av tillräcklig inre, organisk slutenhet gör ett för brokigt intryck; detta understrykes också genom tonartsväxlingen mellan delarna. Ett exempel på motsatt tillvägagångssätt ger »Säg oss ditt namn», vars fyra perioder sins-

emellan bära en viss motivisk-rytmisk enhetsprägel; denna åstadkommes närmast genom begynnelsemotivet:



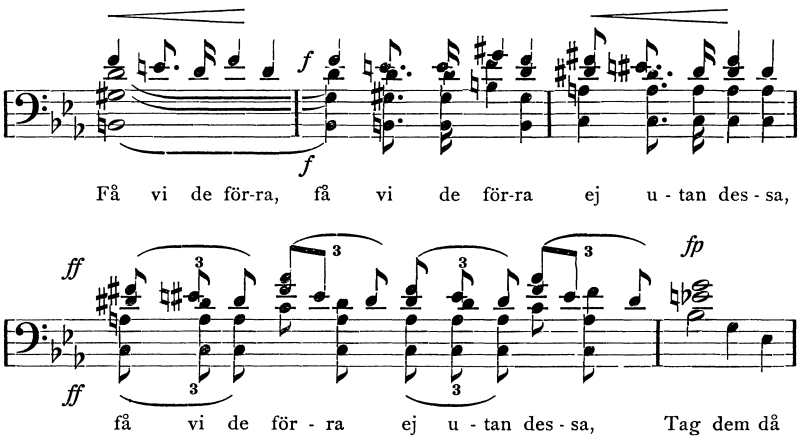
som återkommer i alla fyra perioderna.

Den allra största, bredast anlagda och enligt förf:s åsikt konstnärligt mest högtstående bland Wennerbergs studentkörer är tvivelsutan »Fredens välsignelser». Denna sång skiljer sig till formen från alla de föregående. Liksom ett omkväde användes följande motiv till orden »fredens välsignelser» och »fredens förbannelser»:

Sedan detta motiv inlett, följer en åttataktsperiod a_1 (med repris); därpå upprepas »omkvädet», modulerande från grundtonarten, C-dur, till e-moll. Här insätter en ny period, a_2, i vilken a_1:s basmelodi, ehuru något fritt förändrad, i omvändning upptages i 1. tenoren; det rör sig m. a. o. om ett slags fri, dubbel kontrapunkt. För tredje gången kommer »omkvädet», nu modulerande till häftigt c-moll, period b. Denna övergår direkt i den avslutande delen, c, som bygger på motiven från »omkvädet».

Formellt utmärka sig de wennerbergska studentkörerna — liksom även de blandade körerna — för sin klarhet; endast »Fredens välsignelser» kännetecknas av mera konstfull arkitektonik. Det kan hända, att Wennerberg, såsom i »Hör oss, Svea», med icke tillräckligt fast hand spänner den sammanhållande tråden — här blir det mera texten, som stöder — men i allmänhet äga körerna en viss lapidarisk slutenhet. Rytmen, icke en kontrapunktisk sådan utan en homofont-simultan, utgör främst den motivbildande kraften, och ut ifrån denna erhåller den wennerbergska manskörmelodien sin nästan aforistiska energi och spänstighet — men också en viss enformighet, i det den rytmiska grundtypen icke nog varieras.

Beträffande harmoniken måste konstateras, att densamma spelar

en mera underordnad roll. I allmänhet håller den sig inom snävare gränser utan att komma med överraskningar i modulationsväg. En av de ifråga om tonartskontraster jämförelsevis mest oförvägna körerna är »Hör oss, Svea», där första perioden modulerar från d-moll till a-moll (dominanten), varpå andra reprisen inträder med A-dur; tredje och fjärde perioderna gå däremot i F-dur. »Säg oss ditt namn» bör också uppmärksammas, emedan stycket börjar i e-moll (period a—b) men slutar i C-dur (period c—d). Mest intressant och djärvast i den harmoniska behandlingen är »Fredens välsignelser». Här kan framhållas det ställe, där den tredje perioden med en intensiv stegring, fylld av en osedvanlig kinetisk energi och spänning, modulerar från C-dur till Ess-dur.



Av verkligt elementär verkan är den rytmiskt trängande triolanhopningen på förminskade septimharmonien a—c—diss—fiss och den stolta utlösningen på Ess-durtonikans kvartsextharmoni. Ess-dur fasthålles hela perioden, varefter den sista perioden över c-moll för fram till ett slutligen återuppnått C-dur, vilken tonart dock inträder först med det avslutande ackordet.

Alla Wennerbergs studentkörer kommo icke att verkligen tränga igenom och nå popularitet. Det mest flagranta exemplet härpå är »Fredens välsignelser», detta utbrott av missnöje över liknöjdheten inför fosterlandet; denna kör är också utan tvekan den svåraste och mest krävande — något som förklarar, att den aldrig vunnit någon spridning. Någon vidsträcktare popularitet tillvunno sig

heller aldrig i jämförelse med flera av manskörerna Wennerbergs blandade körer, bland vilka må framhävas den poetiskt mjuka och känsliga Trasten i höstqvällen. — Andra körer blevo, då de först hördes, mycket omtyckta, men råkade sedan i glömska. Till dem höra »Framåt, framåt på ljusets bana», Svensk frihetssång och Trum-Marsch, den sistnämnda på 50-talet »ett bravurstycke för Uppsalasången» under Arpis ledning.[1] »Hur länge skall i Norden» sjunges i senare tid (med annan text) vanligen blott såsom »nubbvisa»; det berättas, att tonsättaren, när han själv en gång hörde sången i denna travesterade form, »rynkat ögonbrynen och blivit mäkta förgrymmad».[2]

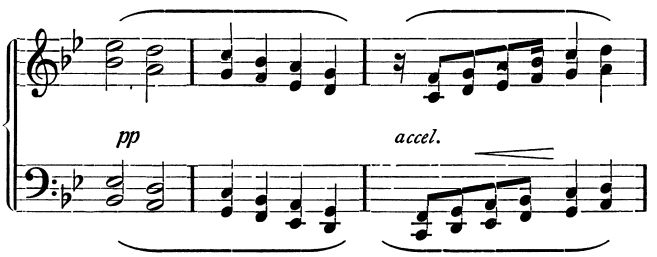
Ofta sjungen är »Säg oss ditt namn», utan tvekan en av Wennerbergs bästa studentkörer, men i popularitet kan den dock icke jämställas med »Hör oss, Svea», med vilken kör Arpi vann segern med sina sångare i Paris 1867, och »O Gud, som styrer». De sistnämnda värdesättas särskilt av Carl Rupert Nyblom[3], och R. F. von Willebrand[4] skriver om »O Gud, som styrer»: »Här har han [W-g] ock själv diktat texten och vid detta tillfälle mer än annars i kvartetterna fått in ett moment av äkta poesi. Den välfunna antitesen 'och starkare än Sveaborg' i samklang med basarnas hamrande tonsteg nedåt hör nog till det stoltaste, som studentsånglitteraturen har att uppvisa. Ingen, som hört den sången väl sjungas, skall förneka, att den är ett mästerverk.»

*

Innan framställningen kommer över till Wennerbergs andliga tonsättningar, skall blott fästas en smula uppmärksamhet vid Auerbachs Keller. Om man så vill, kan Auerbachs Keller betraktas såsom fragment av en opera: stycket skulle med fördel kunna framföras i dekorativ, scenisk inramning och med kostymer. De uppträdande personerna äro Mephistopheles (baryton), Siebel (1. tenor), Altmayer (2. tenor), Brander (1. bas) och Frosch (2. bas); därtill kör av studenter.

Kompositionens två avdelningar fortlöpa var och en i ett; sär-

[1] C. R. Nyblom, a. a. II, sid. 234.
[2] K. Nyblom, a. a., sid. 6.
[3] a. a. II, sid. 234. [4] Finsk tidskrift, 1917.

skilda »nummer» förekomma sålunda icke, ehuru dock växlingen mellan recitativiska och ariosa partier är markerad; här och var flyta dessa emellertid omärkligt över i varandra. — Wennerbergs grepp på situationen saknar icke dramatiskt liv. Förmodligen skulle tonsättaren icke med nog kraft och fantasi kunnat genomföra en hel opera i anslutning till Goethes drama — därtill var dock Wennerberg — frånsett ofullkomligheter i tekniken — i grunden för litet teatermusiker — men just i den kantatartade stil, som Auerbachs Keller företräder, kände sig Wennerberg väl till rätta, så mycket mer som det här till stor del rör sig om körer i gemytligt studentikos liedertafelanda med dramatiska inslag här och var. Det dramatiska är naturligtvis närmast anknutet till Mephistopheles' parti, som förlänats en ganska träffande karakteristik, t. ex. då tonsättaren får fram Mephistopheles' diaboliska humor, då denne sjunger om Spanien, vinets och sångernas sköna land. Utmärkt är Mephistopheles' sång »Es war einmal ein König», som har rytmisk svikt och en melodi, som i all enkelhet är pregnant. Mera dramatiskt målande blir musiken i andra avdelningen. Det diaboliska uttryckes i återkommande melismatiska figurer och än mer, vid »Trauben trägt der Weinstock», i de parallella, tomma kvartgångarna:

Wennerberg lyckas här utmärkt att i ett allvarligt, nästan religiöst tonfall få fram något ihåligt parodiskt. — Verkligt uppsluppen, nästan en smula i stil med Offenbach, är melodien »Und ist so kanibalisch», som plötsligt avbrytes av Siebels förskräckta utrop »Helft, Feuer!» med ett dramatiskt, häftigt tremolando. Mera nätt och graciös än sarkastisk och infernalisk är den valsartade avslutningen, där Mephistopheles efter sina ironiska svartkonster tar avsked, och de andra vakna upp ur förtrollningens illusioner.

ANDLIGA VERK

I

DAVIDS PSALMER OCH SMÄRRE KÖRER

Gunnar Wennerbergs tonsättningar av Davids psalmer och hans oratoriska verk äro samtliga alster av det senare »skedet» i tonsättarens levnad — det skede, varunder kärleken till den andliga tonkonsten växer sig allt starkare och till stor del undanträngер intresset för profana former. Största uppmärksamheten tilldraga sig oratorierna och Stabat Mater. Före behandlingen av dessa verk torde dock vara på sin plats att närmare betrakta Davids psalmer, i vilka Wennerbergs fysionomi såsom andlig tonsättare inom en mindre, men likafullt karakteristisk ram träder oss till mötes.

Mycket litet är att berätta beträffande de yttre omständigheterna vid tillkomsten av Davids psalmer. Man kan utgå ifrån, att de i allmänhet komponerades tämligen kort före utgivandet. Men då publiceringen av psalmerna, vilka på Hirschs förlag utkommo häftesvis, sträcker sig från 1861 till 1886 — dock delvis med många års mellanrum —, så är därigenom också uppenbart, att Wennerberg alltemellan sysslade med kompositionen av dem under mer än tvenne decennier, något som otvivelaktigt talar för att Wennerberg varit särskilt fängslad och intresserad av ifrågavarande uppgift. Utförliga meddelanden om de olika editioner, i vilka Davids psalmer utgått, återfinnas i Hennerbergs kompositionsförteckning.

Första upplagan utkom häftesvis i tvenne serier, omfattande resp. sångnumren 1—40 och 41—55. Titeln på första serien (10 häften) löd: »Stycken ur Davids Psalmer satta för Soloröst och Chör med accompagnement af Piano». Första häftet (n:r 1—5) trycktes 1861, andra häftet (n:r 6—9) följde året därpå, tredje (n:r 10—13) och fjärde (n:r 14—18) trycktes 1863 och det femte (n:r 19—21) påföljande år. Häftena sex (n:r 22—26), sju (n:r 27—29) och åtta (n:r 30—32) utkommo alla tre 1866, och häftena nio (n:r 33—36) och tio (n:r 37—40) 1869. — Titeln på den andra serien löd: »Ur Davids Psalmer för Soli och Kör med Piano. Ny

följd.» Andra seriens första, andra och tredje häften (resp. n:r 41—43, 44—47[1] och 48—49) utgåvos alla 1884, de fjärde och femte häftena (n:r 50—52, 53—55) 1886. I övrigt skall här blott tillfogas, att andra upplagan utkom i tre delar, de två första 1877 och den tredje 1890; bland arrangemang märkas sådant för en röst med piano- eller orgelackompanjemang och en sättning av fem psalmer för manskör a cappella.

Av ovanstående finner man, att i utgivandet av psalmerna en mycket lång paus inträffade mellan första och andra serien. Mellan 1869 och 1884 utkommo inga psalmer, varför man får antaga, att Wennerberg under denna tid skjutit denna gren av sin kompositionsverksamhet åsido. — Huruvida Wennerberg själv på allvar verkligen avsett att instrumentera psalmerna eller en del av dem, torde vara tvivelaktigt. Då och då ha nog förmodligen tankar i den riktningen närts hos honom, vilket framgår av brev till Abr. Hirsch. Albert Rubenson, senare direktör för konservatoriet, hade nämligen bett att få framföra några nummer av Davids psalmer med orkester. Wennerberg skrev — sedan han först bett att få sig tillsända fyra böcker 22-radigt notpapper — med anledning därav till Hirsch:

»Du nämnde aldrig något om instrumentation. Detta skulle roat mig ganska mycket, helst då Rubenson, ifall han funnit mitt arbete i någon del orimligt, kunnat gjort nödig förbättring. Nu hinner jag ej, emedan jag som Consistorii Kassaförvaltare får dagligen roa mig med att skrifva siffror och på små lediga stunder skrifva rent partituret till oratorium. Bed därför R. sjelf göra mig den hedern att instrumentera de psalmer han ämnar gifva; och vill han vara *mycket* vänlig, så kunde jag ju någon gång få se arbetet. För närvarande intresserar mig nemligen partiturer ofantligt. Hwar qväll, sedan jag stoppat omkring mig, studerar jag Beethovens D-durs-Messa eller Mendelssohns Paulus, de enda partiturer jag eger, utom ett par af Bach och Händel, som väl äro en smula antiqverade för vår tid.»[2] — Huruvida Rubenson sedan verkställde instrumenteringen, är mig icke bekant.

Märkligt är, att bland kvarlåtenskapen efter Wennerberg endast få manuskript till Davids psalmer finnas. I Uppsala universitets-

[1] N:r 45 är enligt uppgift komponerad redan under 1840-talet.

[2] Brev från Skara den 2. jan. 1864. I S. Taubes ägo.

bibliotek finnas manuskript (dock ej original) till n:r 33, »Icke oss, o Herre» samt körstämmor till n:r 10, »Görer portarne höga». Friherrinnan A. Fleetwood äger manuskript till n:r 50, »Hyller sonen». Till n:r 25, »Min själ längtar och trängtar» samt till n:r 10, »Görer portarne höga» och n:r 48, »Halleluja», vilka Wennerberg intagit i resp. Jesu födelse och Jesu dom, finnas manuskript såsom ingående i dessa oratorier. Några hållpunkter beträffande tillkomsten av psalmerna utöver tryckåren erhållas ej genom manuskripten. I ett fall (n:r 45) kan man bestämma tillkomsttiden till 40-talet; i övrigt får man nöja sig med uppgiften, att psalmerna i allmänhet komponerats rätt snart före utgivandet. Dock kan man med skäl förmoda, att Wennerberg redan under 50-talet sysslade med komposition av Davids psalmer, ty om sådana rör det sig sannolikt, då han i brev den 20. nov. 1859 skriver till Josephson[1] om ett par körer, som han själv inövat och som framförts på ett par konserter i Skara (se sid. 63). Frånsett detta torde ett offentligt framförande — med goda solister och större kör — först ha skett just genom Josephson i Uppsala. S. Taube[2] berättar, att Wennerberg en gång var närvarande i Uppsala vid en repetition, varvid han själv sjungit solostämman för att »vägleda inöfningen». Det var vid detta tillfälle fråga om psalmen »Hör mig, när jag ropar», och Wennerbergs »allvarliga och andaktsfyllda utförande lär djupt gripit åhörarne».[3]

Psalmerna voro väl närmast en frukt av Wennerbergs särskilt efter giftermålet växande bibliska intresse. Han brukade ju ofta med sin hustru fördjupa sig i bibeln (se sid. 64), och därunder torde väl tanken uppstått att tonsätta en hel cykel av Davids psalmer. Fru Wennerberg, som stod jämförelsevis främmande för den genre, som representerades av Gluntarne, var desto mer förstående inför makens psalmkompositioner, vilka till stil och anda motsvarade hennes varmt religiösa, förtröstansfulla sinnelag. S. Taube framhåller också[4]: »... särskilt tyckte hon, att han [Wennerberg] hade en stor, vacker uppgift i komponerandet af sina psalmer. Att han komponerade dessa psalmer var säkert den största glädje för henne».

[1] I H. Josephsons ägo; återgivet av S. TAUBE, a. a. II, sid. 218—221.
[2] a. a. II, sid. 221. [3] S. TAUBE, a. a. II, sid. 221.
[4] a. a. II, sid. 215.

Söker man efter förebilder, skulle väl särskilt vara att framhäva den gamle italienaren Marcellos psalmkompositioner, ehuru några direkta reminiscenser knappast kunna anses vara framträdande. Wennerberg beundrade emellertid Marcello liksom så många andra klassiska italienare, och i brev till Josephson, som då vistades i Paris, den 1. febr. 1854[1] ber han vännen att köpa just Marcellos psalmer åt honom. Bach och framför allt Händel ha därjämte, liksom även en Mendelssohn, utövat inflytande, vilket emellertid icke hindrar, att Wennerbergs psalmsånger uppbäras av en personlig religiös känsla. Den märkligaste av Wennerbergs svenska föregångare i denna genre var J. H. Roman (1694—1758), med vars tonsättningar av Davids psalmer Wennerberg dock icke torde ha stiftat någon närmare bekantskap.

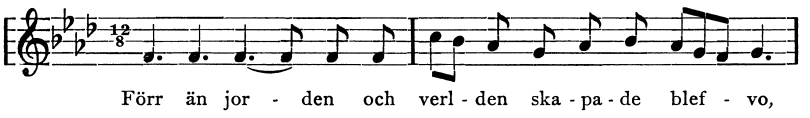
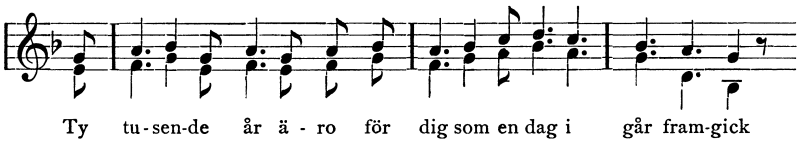
*

Psalmerna förete ur formsynpunkt ingalunda någon schematisk och ensidig anblick: i periodsammansättningen och i fördelningen av perioderna på solo och kör kan Wennerberg uppvisa rätt varierande tillvägagångssätt. Tonsättaren använder såväl tvådelad som tredelad form, liksom han även komponerar psalmer, vilka svårligen kunna inpassas i någondera av dessa. I vissa psalmer är solisten dominerande, i andra åter kören; i en grupp har solisten första hälften och kören den andra, i en annan inträder kören responsorieartat, varvid solist och kör alltså växla, o. s. v.

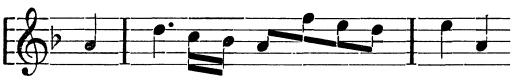
Ett exempel på tvådelad uppbyggnad har man i n:r 2, »Hör mig, när jag ropar», som helt igenom arbetar med enhetligt motivmaterial. Solisten börjar med en fyrtaktsperiod, till vilken anknytes körens likaledes fyrtaktiga svar; efter en ny, responsorieartad växling mellan solo och kör följer en kadenserande period av särskild karaktär. Nästan samma byggnad företer den andra hälften av psalmen. — Klart tredelad är n:r 3, »Herre, vår Herre», i vilken delarna särskilt markeras genom olika tempi: largo—allegro moderato—largo; mellandelen avviker tematiskt från de övriga. Solisten sjunger de två första delarna och kören den sista. — En mindre schematisk form, som närmast har karaktären av »recitativ och aria», möter i n:r 19, »Gud var mig nådelig»: denna psalm inledes med ett recitativ på två åttataktsperioder (adagio); därpå inträder ett

[1] I H. Josephsons ägo.

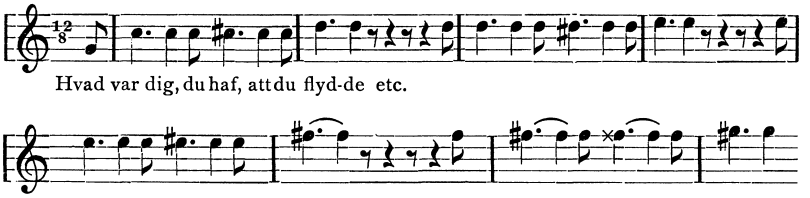
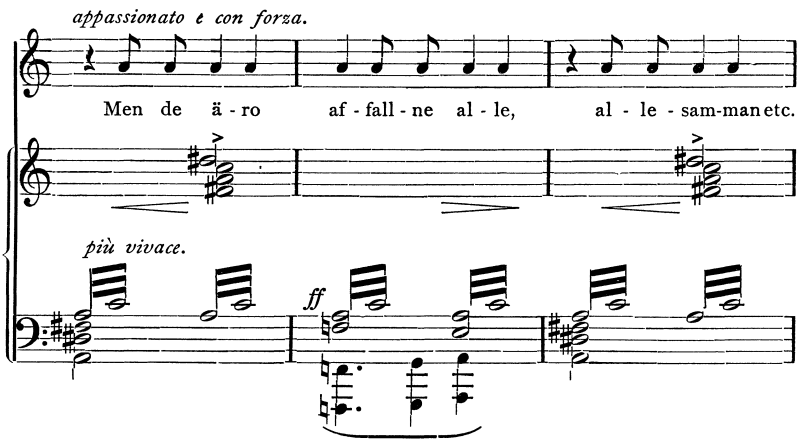
mera ariost parti med solisten, varpå psalmen avslutas med solo och kör. Svårare att hänföra till någon gängse formtyp äro n:r 7, »Himlarne förtälja» och n:r 20, »Mitt hjerta, mitt hjerta». Detsamma gäller flera andra psalmer, i vilka Wennerberg på ett ganska påfallande sätt förstår att undvika stel regelmässighet i periodbyggnaden; man kan t. ex. påpeka den egenartade periodiseringen i n:r 11, »Herre, visa mig dina vägar», där solisten har två grupper (A_1—A_2), vilkas resp. taktsammansättning ter sig $4^1/_2+4+3$, varpå kören inträder med en femtaktsperiod. Periodindelning i fem, sex och sju takter är ofta förekommande i Davids psalmer, och däri förete dessa onekligen ett mera ovanligt snitt än Wennerbergs profana sånger. Nu hör naturligtvis till saken, att psalmerna med sin prosatext i betydligt högre grad än versifierade texter inbjuda till friheter och avvikelser från det gängse schemat ifråga om periodisering.

En av de ur formsynpunkt mest intressanta och mest komplicerade psalmerna är n:r 27, »Herre, du är vår tillflykt», vilken må beskrivas litet närmare. Den inledes med ett högtidligt largo, som innehåller ett solorecitativ. Därpå vidtager allegro non molto (solo):

Solisten sjunger ett stycke, varpå moduleras från f-moll till F-dur; kören inträder meno allegro:

Efter det kören deltagit, följer ett starkt modulerande, uttrycksfullt solorecitativ, åtföljt av en period i kören. Allegrot tages sedan i repris av solisten, och körens meno allegro-parti återkommer, avlöst av ett tredje recitativställe på några takter. Psalmen utmynnar i ett avslutande largo i F-dur. I ett stycke som detta möter en avgjort dramatiserande tendens, och icke utan skäl kan

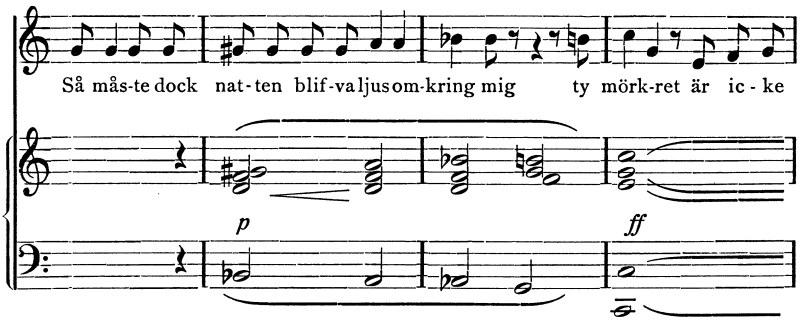
man betrakta detsamma som en förstudie till oratorierna. De stilistiska element, som utmärka dessa, finnas här redan utbildade.

Den brokiga formbildning, som Gluntarnes och De Tre's tonsättare i situationsmålande syfte kunde anlägga, har dock i allmänhet i psalmerna, liksom ock i oratorierna, givit vika för det stramare formella grepp, som i grunden stod i samklang med Wennerbergs kynne, och som förmärkes, även då uppbyggnaden — såsom i ovan beskrivna psalm eller såsom i t. ex. den skira, poetiska psalmen n:r 37 »Herre, du utransakar mig» med dess sammansättning av recitativ, arioso, adagio och koral — kan te sig nog så växlande. Strävan till *monotematisk* gestaltningsprincip är framträdande: Wennerberg undviker det episodartade, förlorar sig icke i onödiga utvikningar och ekonomiserar med motivmaterialet. Det blir tillfälle att i samband med oratorierna återkomma till denna för den mognade Wennerberg karakteristiska egenskap. Här skall blott för att belysa ifrågavarande tendens hänvisas till psalmen n:r 34, »Jag lyfter mina ögon»: denna sång är så gott som helt och hållet uppbyggd på ett enda motiv, som upprepas i olika lägen:

Det repeteras, frånsett ett recitativställe, hela tiden ej mindre än sexton gånger mer eller mindre lätt förändrat; därtill kommer en del av motivet tre gånger, varjämte det spelas enbart av pianot. Ett annat prov på monotematik har man i den nästföregående psalmen n:r 33, »Icke oss, o Herre», i vilken ett motiv med upprepade kvartintervaller är genomgående. Det förtjänar emellertid anmärkas, att i regel texten i dessa psalmer alls icke såsom tidigare tonsatta profana dikter ger anledning till tätare tematisk växling — det är ofta blott en enda koncentrerad tanke, som i en eller ett par meningar får sin formulering.

Liksom i tidigare behandlade verk är i Davids psalmer den melodiska anläggningen sångligt väl tillrättalagd. Melodiken är i allmänhet enkel och värdig. Wennerbergs kärlek till äldre och nyare italiensk vokalmusik gör sig påmind liksom även studiet av Händel. Wennerberg undviker kromatik och formar den melodiska linjen med diatonisk klarhet, anspråkslöst och flärdfritt.

Gärna uppbygger tonsättaren melodien på treklangssteg; detta kan iakttagas i n:r 40 »Lofver Gud» eller n:r 32, »Då Israel ut ur Egypten drog»; undantagsvis understrykes en känslostegring genom intensivare kromatiskt inslag, såsom i den senare psalmen, där solisten stiger uppåt i halvtonsteg:

Påfallande är det rikliga bruk Wennerberg gör av recitativ, som inleda eller förmedla kantabla partier. Det förekommer, att solostämman får en deklamatorisk prägel såsom uttryck för lidelse och upprördhet, så i n:r 44, »De galne säga i sitt hjerta», där man frapperas av följande ställe. Solisten »deklamerar» patetiskt på en och samma ton, understödd av ackompanjemangets häftiga och kraftiga tremolando:[1]

Långt vanligare äro emellertid rena recitativ, i vilka Wennerberg vinnlägger sig om en omsorgsfull och exakt deklamation med iakttagande av karakteristiska skiftningar. Man lägge märke till vilken fin verkan tonsättaren åstadkommit i följande takter i n:r

[1] Jfr sid. 120.

37, »Herre, du utransakar mig»; recitativet med dess kromatiska stigning i anslutning till textens »så måste dock natten blifva ljus omkring mig» och dess klara durtreklangskaraktär vid slutet är mycket expressivt och psykologiskt format:

Man kan också studera det långa, secco-artade recitativ, som inleder n:r 19, »Gud var mig nådelig».

Att Wennerberg lade stor vikt vid den recitativiska gestaltningen, är bekant. I sina dagboksanteckningar från första utlandsresan[1] uppehåller han sig synnerligen utförligt därvid. Han ger uttryck för sin beundran inför italienarnas sätt att utföra recitativ, och ehuru det därvidlag närmast rör sig om operaformen, kunna vi ej underlåta att, då framställningen nu är inne på det wennerbergska recitativet, återgiva tonsättarens ingående uttalanden, vilka här få bilda en liten parentetisk utvikning. Wennerberg skriver:

»Här — i recitativet — visar sig hastigast och mest påfallande, huruvida den sjungande besitter något dramatiskt anlag eller ej. I senare fallet förvärras merendels det onda genom bemödandet att med röstens styrka eller klangfullhet ersätta bristen på naturlig och omvexlande deklamation. Recitationen blir så en i högsta grad tillkonstlad och osammanhängande *sång*; och sjelfva sången monoton och ful, då den, till följe af recitativets väsende, måste sakna melodi. Den röst, Italienaren använder här, ligger vida närmare intill tal- än sångrösten; den kan följaktligen med mer tydlighet, färgskiftning och naturlighet återgifva längre och omvexlande ordsatser. Någon gång närmar han sig ett tillbörligt 'arioso', eller blir föredraget mera sjungande, men oftare får man höra honom använda ett rent 'parlando', utan alla quasibestämningar. Att

[1] Se Ny Tidning för Musik, 1853—1854.

återge orden rätt och begripligt är för honom hufvudsak; och detta är äfven kompositörens hufvudsakliga mål vid skrifvandet af ett recitativ, skulle jag tro. Der största vigten lägges vid tonsatsen och icke vid ordsatsen, blir recitativet, såsom sådant, förstördt. Detta gäller nu egentligen om det s. k. enkla recitativet, som både är det äldsta och det af Italienarne mest använda, men i betydlig mån äfven om det accompagnerade och taktmessiga. Det gäller äfvenså företrädesvis om komiska operan, men i hög grad också om den heroiska och romantiska. Blott ett exempel! Att Gluck är en mästare i recitativet, nekar säkert ingen. Låt någon föredraga Agamemnons herrliga aria: 'O Artemis' och vid de i densamma förekommande recitativerna begagna sig af det hos oss och tyskarne vanliga recitationssättet, nemligen med sångröst; och jag frågar med tillförsigt, om det ej nödvändigt måste bli tvunget, liflöst, fult. — — — Det är onekligen en stor fördel för den italienska sångaren, att recitativet har ett motsvarande musikaliskt element inom sjelfva folklifvet, att det hos honom ej blott förekommer som konstyttring, utan äfven i alldagliga samlefnaden visar sig som en nationel egendomlighet. Jag har ofta varit i tillfälle att höra, huru vid lifligare samtal eller under upprörd sinnesstämning de sista stafvelserna eller orden i hvarje sats uttalas på ett sätt, som tydligt påminner om de vanliga tonfallen i recitativet. Mellan uppretade och grälande gondolierer i Venedig var det till och med vanligt, att hela satser framsades recitativiskt; och de kringståendes då och då i chorus yttrade: 'che cosa?' . . . 'va via!' . . . 'brutta bestia!' . . . 'benissimo!' . . . o. d. föreföllo mig rätt ofta, genom ett märkbart, om ock alldeles omedvetet, iakttagande af den talandes slutton, som de korta och bestämda accordanslagen af orchestern vid ett recitativ på scenen. Emilio del Cavalieres uppfinning af denna musikform bestod väl egentligen deruti, att han från gondolen och barcan, der den lefde ett friskt men rått naturlif, inflyttade honom på scenen och der öfverlemnade honom åt en högre konstutveckling.»

— — — Det icke oviktiga bruk Wennerberg gjort av unisona körpartier, vilka införas såsom verkningsfull kontrastverkan, bör framhållas. Man kan hänvisa till n:r 27, »Herre, du är vår tillflykt», där det unisona stället vid »Vårt lif varar sjutio år» gör sig väl med den kraftfullt markerade stegringen a—b—h—c. I n:r 38,

»Herre, hör min bön», går Wennerberg så långt, att han — frånsett den allra sista takten — gestaltar hela det förvisso korta körpartiet unisont.

Ur harmonisk synpunkt erbjuda psalmerna icke någon större rikedom på intressanta detaljer. Det är nog så betecknande för den harmoniska stilens flärdlöshet, att tonsättaren ofta nöjer sig med den gängse rörelsen från tonika till dominant och vice versa med mycket sparsamma utvikningar. Emellertid saknas icke ställen, som påkalla uppmärksamhet, om också de klangliga medlen hålla sig inom gränsen för det enkla och okomplicerade. I n:r 3, »Herre, vår Herre» kan påpekas den plötsliga färgschatteringen genom växling från E-dur till e-moll, tolkande textens reflexion över Guds namns härlighet och människans litenhet; denna klangmotsättning går igen också i fortsättningen av psalmen. — Vid enstaka partier kan modulationsföljden bliva relativt avvikande från grundtonaliteten, så i n:r 10, »Görer portarna höga», vid textens »Det är Herran stark», särskilt då frasen upprepas av kören. Den ledande linjen utgöres av den kromatiskt nedåtstigande basen.

Ett visst intresse erbjuder n:r 32, »Då Israel ut ur Egypten drog». Dess modulationsprincip beror på ett i stora terssteg fortgående utbyte av grundtoner. Första partiet går i E-dur, det andra i Ass-dur, det tredje i C-dur, varpå åter E-dur. De harmoniska fundamentförflyttningarna bilda den musikaliska parallellen till den vision texten vill förmedla av det vandrande israelitiska folket, som från Egypten kommer tillbaka till sitt land. Det sker under växande hänryckning, naturen bävar inför Herren, Jakobs gud. Ovan framhölls den kromatiska stegringen i solostämman i denna psalm; den fortgår över harmonikens upprepade dominant-tonika-rörelse i olika tonarter: d: V—I, e: V—I, E: I, fiss: V—I, Fiss: I, giss: V—I; därpå åter E-dur med tillgripande av mollunderdominanten.

Intresse tilldrager sig den klangliga anläggningen även i n:r 48, »Halleluja». Också här finner man »fundamentförflyttningar» i terser. Stegringen uppåt i en liksom ljusare tonarts-region — C-dur följer omedelbart på Ass-dur — tolkar den växande jubelkänslan. Senare vidtar en ganska märklig modulationsföljd mgeno omtydningar från tonika till dominant. Sedan Ass-dur återuppnåtts, förflyttas harmonien från denna tonarts dominant till G-dur, som omtydes till C-durs dominant. En ny modulationskedja med

dominantomtydningar når fram till ass-moll; då ryckes satsen ett mediantsteg nedåt till ett djupare och varmt strålande E-dur; från vars dominant, H, tages terssprång uppåt till Ess-dur, d. v. s. Ass-durs dominant. — I denna psalm framvisar sålunda Wennerberg en anmärkningsvärd och för hans stil ganska ovanlig frihet i tonartsbehandlingen — en frihet, som dock karakteristiskt nog icke beror på kromatik utan, som framgått av ovan sagda, på dels tersvisa förflyttningar, som äro utmärkande för romantikens färgkänsla, dels modulationer i kvintcirkel.

Flera gånger har ordats om Wennerbergs intresse för den polyfona stilen, t. ex. hos nederländare, Palestrina o. a. Men i de tonsättningar av Wennerberg, som tidigare varit på tal — alltså de profana verken — har endast undantagsvis den kontrapunktiska tendensen varit framträdande. Då man nu sysslar med psalmerna och längre fram oratorierna, alltså med Wennerbergs andliga verk, blir tonsättarens strävan att också som skapande konstnär ådagalägga sin sympati för den strängare stilen betydligt påtagligare.

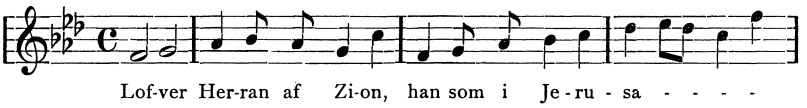
Den andliga stilen markeras mera handgripligt genom här och där införda koralpartier i kören, som därvid fortgår i halv- eller fjärdedelstoner not mot not. Dock finner man även koralartade ställen, som i Bachs anda fått en mera figurerad gestalt (såsom i n:r 44, »De galne säga i sitt hjerta», vid »Så skulle Jakob»). Även vid koralpartier av den förra arten ledas emellertid stämmorna på ett melodiskt rätt individuellt sätt trots den rytmiska likformigheten. — Wennerbergs kontrapunktiska stil är väsentligen anknuten till imitationsprincipen. I regel skriver Wennerberg icke någon egentlig kontrapunktisk sats, om han icke får tillfälle att tillgripa imitationen. Hur beundrande han än stod inför den förklassiska polyfonien, så var han dock väsentligen skolad av sin egen tids sätt att se musiken: sinnet för verklig kontrapunktik låg icke i luften, och då man skrev en kontrapunktisk sats, så var denna i allmänhet så genomsyrad av harmonisk, klanglig känsla, att resultatet för det mesta blev ett slags skenpolyfoni. Det fordrades sålunda, att man, för att utveckla sinnet för det linjemässiga i musiken, ginge utom sin egen tid och desto mer trängde in i barockens och gotikens musikaliska uttrycksformer. Så lätt var detta givetvis icke, och

faran var, att den arkaiserande tendensen kunde leda till mer eller mindre livlösa pastischer. Det effektivaste medlet att inrikta satsen på en linjär bog utgjorde den ärevördiga imitationen i dess olika former, vilken direkt påbjuder ett horisontalt tänkande. Det är märkbart hos Wennerberg, hurusom han just behöver imitationen för att vara verkligt kontrapunktisk. Han tänker även i andra fall visserligen på stämmornas melodiska individualitet, men i allmänhet förmår han icke genom rytmiska motsatsverkningar förläna dem tillräckligt markerad självständighet. Kontrapunktiskt försvagande verkar också den ofta använda parallelliteten mellan stämmorna i terser och sexter. Ett av de bästa exemplen på fritt figurerad kontrapunktik erbjuder n:r 9, »Herren är min herde», vars faktur på samma gång besitter en tilltalande enkelhet. Pianot kontrapunkterar mot solisten så gott som hela tiden tvåstämmigt, varvid råder påtaglig likvärdighet mellan parterna.

Ett slags antifonal »kontrapunktik» åstadkommes genom det ibland förekommande sättet att dela kören i två harmoniska komplex, vilka liksom besvara varandra, i det det ena är vilande, medan det andra har rytmisk funktion.

Wennerbergs fallenhet för kontrapunktiskt uttryckssätt framträder emellertid från sin fördelaktigaste sida i sådana partier, där han gör bruk av imitation, antingen det sker mer tillfälligtvis eller i mera genomförd gestalt (fuga). Här frapperas man av den verkligt respektabla tekniska säkerhet i behandlingen av stämmorna, som tonsättaren lägger i dagen. En viss stelhet i rytmen tyder visserligen ibland på amatörmässigt handlag, men frånsett detta kan Wennerberg i imiterande stil — varpå tidigare verk lämnat mera sporadiska prov — komma skickligt tillrätta med nog så komplicerade, polyfona svårigheter. Man skall finna detta i oratorierna, men också Davids psalmer intressera i viss grad i detta hänseende. Kontrapunktisk stämföring med utnyttjande av imitationsteknik möter i flera av psalmerna; så t. ex. i n:r 15, »Jag hafver varit ung» eller i n:r 36, »Vid de elfvar i Babel», vid »Huru skulle vi sjunga». Med känsla för stegringens effekt begagnar Wennerberg gärna imitationsbildningar mot slutet i en psalm; en typisk slutklimax i denna stil har n:r 53, »Ack, Herre, straffa mig icke», med körens »O, var mig nådelig». Motsatsverkningar genom ömsevis liggande och figurerade stämmor och samtidigt fortgående stegring genom

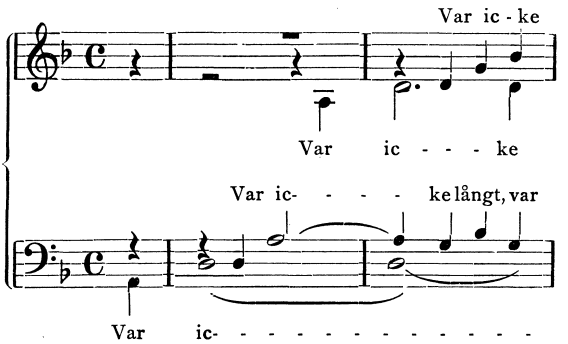
stegvis förflyttande uppåt utgöra ett för Wennerbergs andliga stil typiskt drag.

Det mest markanta exemplet på den behärskning av de kontrapunktiska medlen, som Wennerberg under sina kärleksfulla studier på egen hand i de förklassiska partituren alltmer förvärvade, ger den sista psalmen, n:r 55, »Lofver Herrans namn», vars senare del är en jublande och krönande fuga på följande tema:

Denna är den enda genomförda fuga, som förekommer i Davids psalmer, och är en av de mest lyckade Wennerberg skrivit. Den är också frukten av ett senare skede än det, varunder flertalet psalmer tillkom: den hänför sig till 1880-talet, då Wennerberg hunnit bli alltmera inställd på den strängare stilens krav. Uppbyggnaden av ifrågavarande fuga ter sig i korthet sålunda:

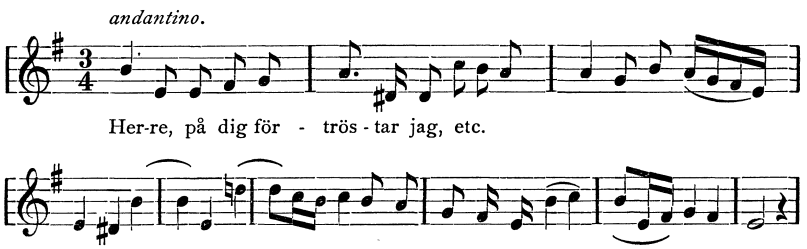
Exp.: Tema i sopr., alt, tenor och bas. Mellanspel (2 takter). *I. genomf.:* Tema i sopr. (lätt förändrat), tema i alt. Mellanspel (4 takter). Tema i alt (omvänt), tema i ten. (varierat). Mellanspel (2 takter). Tema i sopr. (omvänt). Mellanspel (2 takter). *II. genomf.:* Tema i bas, ten. och alt (trångföring). Slutet mera fritt med liggande stämmor och orgelpunkt. Som man ser, följer Wennerberg icke helt ett traditionellt schema utan grupperar de tematiska insatserna jämförelsevis fritt.

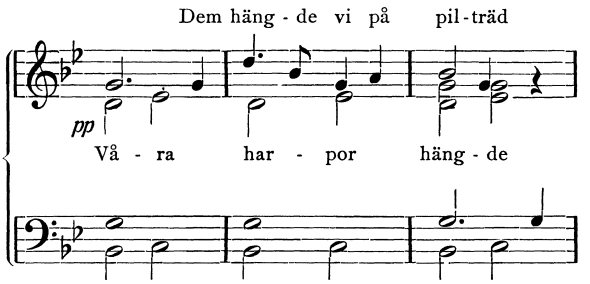
Det blir tillfälle att i samband med oratorierna återkomma till Wennerbergs strävan till polyfon gestaltning. Här skola nu blott tillfogas ytterligare några iakttagelser av vissa, speciella drag i belysning av den i texten angivna poetiska stämningen. I själva verket är det en rätt skiftande skala av olika religiösa stämningar, som återspeglas i psalmerna, inte bara textligt utan just också musikaliskt, ehuru detta knappast är ögonblickligt påfallande.

Man möter talande uttryck för förtvivlan och hopplöshet, så i n:r 8, »Min Gud, hvi hafver du öfvergifvit mig». Verkningsfullt är här mot slutet det upptornande av intervallerna, vilket liksom motsvarar den växande enträgenheten i de bönfallande orden »Var icke långt ifrån mig»; det sker två gånger efter varandra:



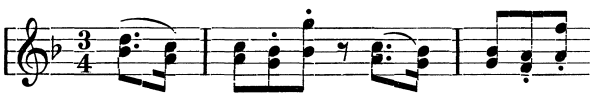
Detta sätt att torna upp ett körkomplex såsom uttryck för skärpt enträgenhet hos den bedjande får också användning inom ramen av en jubelhymns ljusa glädje i n:r 14, »Saligt är det folk».

Bön om frälsning genom Guds barmhärtighet tolkas i n:r 13, »Herre, på dig förtröstar jag», vars melodi äger en märkbar, nästan seg intensitet. Här gives ett prov på hur Wennerberg, som i de andliga verken annars mera ansluter sig till en utpräglat vokal, melodisk grupperingsprincip i stil med Händel, tillägnat sig något av en Seb. Bachs metod att organiskt utveckla en melodi i ett enda drag; det verkar nästan instrumentalt att före den nionde takten ej införa en enda paus:

Den av Gud övergivne, som sörjer i sin själ och ängslas i sitt hjärta, står för oss i n:r 5, »Herre, huru länge», vars tonfall erinra något om Wennerbergs Stabat Mater. — En av de genom sitt elegiska stämningsuttryck mest gripande psalmerna är n:r 36, »Vid de elfvar i Babel». Här liksom ser tonsättaren framför sig det gråtande folket, vars känslor återgivas i dämpat klagande tonfall. Man skulle för övrigt i detta sammanhang kunna framhålla, att Wennerbergs frändskap med Händel bl. a. ligger däri, att han

ägde sinne för det åskådliga och gripbara. Wennerberg är såsom musiker ingalunda någon abstrakt metafysiker i Bachs anda. I n:r 36 såväl som i många andra psalmer och i oratorierna lägger man just märke till Wennerbergs redan i De Tre och Gluntarne på annat sätt framträdande förmåga att skapa en musikalisk bild av vad texten vill förmedla. Det är därför hos Wennerberg icke fråga om den stegrade tendens till subjektivt åskådliggörande av intryck och känslor, som utmärkte den intensifierade romantiken (särskilt nyromantiken). Här rör det sig icke om »litterär» musik, utan just om det slags »sinnliga» åskådlighet, som en Händel företräder; det är en klassisk bildframställning, vid vilken tonsättaren alltid bibehåller en viss distans, ett visst perspektiv. Denna sida hos Wennerberg kommer särskilt till sin rätt inom oratoriets ram. Den dramatiserande tendens, som präglar t. ex. Gluntarne o. a. profana verk, får här sin för tonsättaren själv mest ideala tillämpning. Åskådligheten gör sig i mera lyrisk omgivning också gällande i flera av psalmerna, bland dem just den nyss anförda (n:r 36), i vilken Wennerberg på ett lyckligt sätt förenar distansens objektivitet med lyrisk innerlighet. Det ligger något skirt, ömtåligt och smärtfyllt över hela sången, bl. a., som förut antytts, uttryckt i den ovanligt sensibla tonalitetsväxlingen. Det vackra stället:

återkommer senare, men då i G-dur. Likväl understrykes det elegiskt sorgsna draget därigenom att längre fram, då G-dur fortsätter, moll-underdominanten tillgripes. — En av de mest originella psalmerna är n:r 17, »Såsom hjorten ropar», vars rubaterade uttryck återspeglar själen, som ropar efter Gud likt hjorten efter vatten.

För fromma och ljust andaktsfyllda stämningar finner Wennerberg omedelbart uttryck, även om detta här och var kan få en anstrykning av sekteristisk känslosamhet (vilket delvis kanske för-

klarar den relativa popularitet psalmerna vunnit i Amerika). Här kan erinras om n:r 6, »Hjerteliga kär», och den ofta hörda n:r 25, »Min själ längtar och trängtar». Också då det gäller att tolka religiös hänförelse och glädje, kan Wennerberg vara fängslande. En mera inre glädje återgives i n:r 9, »Herran är min herde», med dess små melismer. Den typiska jubelhymnen möter i n:r 40 med den effektfulla körinsatsen, där stämmorna efter varandra tornas upp, c̄—ḡ—c̿—ḡ, och det glansfulla Halleluja-slutet.

Det ligger nära till hands att ställa frågan: återfinner man inte i dessa allvarliga, religiösa tonsättningar drag av den världslige uppsalastudenten, vilka äro oförenliga med den upphöjda stämningsnivå, på vilken Davids psalmer befinna sig? Har Wennerberg verkligen i dessa kompositioner kunnat avkasta »studentrocken» och hålla stilen väsentligt skild från profana uttrycksmedel? I stort sett måste sägas, att det är med en förvånansvärt säker stilkänsla Wennerberg här håller sig borta från studentikost-musikaliska vändningar, och detta kan endast förklaras därmed, att den andliga musiken innerst inne hela tiden stått honom närmast: det var inte något nytt område han här beträdde, dessa marker voro honom genom ingående självstudier väl förtrogna. Här och där kan det visserligen hända, att Wennerberg i psalmerna faller in i tonfall, som icke motsvara kravet på religiös värdighet utan mera höra hemma i Gluntarnes miljö. Att början av melodien i n:r 26, »Herre, böj ner dina öron» erinrar något om första gluntsången med sin stegvis nedåtstigande melodiska linje, gör mindre; väl bekymmerslösa och världsliga klinga dock i n:r 43, »Gud vare oss nådelig», följande takter i »glunt-stil»:

Dylika inslag bilda emellertid undantag; i regel vidmakthåller Wennerberg den andliga stilvärdigheten i psalmerna, och karakteristiken av dessa må här avslutas med det vackra yttrande Annerstedt i sitt inträdestal[1] över Wennerberg fäller om psalmerna:

[1] Sid 49.

»Så mycket önskar jag dock säga, att den, som lyssnat till Davids psalmer, djupt känner, huru skalden här i ödmjuk tillbedjan lyfter sina händer upp till Guds berg och hus. Man förstår i sådana stunder så väl hans eget sköna uttryck, att musiken är den Jakobsstege, som förenar himmel och jord. Och det må äfven tillåtas mig att — gent emot dem, som förvånas öfver, att Gluntarnes skald äfven strängat Davidsharpan, och mot den ensidiga ofördragsamhet, som vill intala sig, att den andlige sångaren skulle gärna sett sin ungdoms skapelse offrad åt lågorna — erinra om hvad bägge parterna ej vilja eller ej kunna se, att den friska ungdomsglädjen och den djupa religiösa känslan äro bägge gåfvor från ofvan. Likasom flodens klara yta speglar både morgonrodnadens och aftonskymningens djupa färgton, så bryter sig i skilda ögonblick himmelens ljus med växlande skiftning i människans inre.»

*

I detta sammanhang böra även uppmärksammas Wennerbergs bidrag till Svenska mässan. De utgöras av tvenne hymner: »*Vi prisa Dig*» (n:r 27) och »*O Guds lamm*» (n:r 60), vilka båda äro i stilen närbesläktade med Davids psalmer. Med skäl kunde A. Lindgren om den senare sången skriva: »Det vittnar i sanning om en jättelik kämpanatur att ännu vid 80-års ålder kunna tonsätta 'O Guds Lamm' med samma kraft som fordom i den märgfulla, självständiga stämföring och de djerfva harmoniska strålbrytningar i sekundintervall, för hvilka Wennerberg alltid haft en märkbar förkärlek.»[1] En tredje kör, *Helig*, som Wennerberg också komponerade för svenska mässan, blev aldrig medtagen och har förblivit opublicerad. Manuskripten till de båda förstnämnda körerna finnas ej kvar; häradshövding G. Smith äger en avskrift av den tredje kören.

II

ORATORIERNA OCH STABAT MATER

Hur vidlyftig och omfattande Wennerberg själv hade tänkt sig sin alstring inom de andliga och närmast då oratoriska formerna, framgår därav, att han redan under tidigare år skrev texter till

[1] Ny Illustrerad Tidning, årg. 1897, sid. 350.

en hel följd, cykliskt sammanhörande oratorier. De finnas utskrivna i ett häfte (i 4:o)[1], innehållande följande sju texter: Jesu födelse, Jesus i öknen, Jesus i Galileen, Jesus i Judeen, Jesu dom, Jesu död samt Jesu uppståndelse och himmelsfärd.[2] Hela Jesu levnad från begynnelsen till slutet var sålunda avsedd att bilda det genomgående stoffliga motivet för den påtänkta oratorieserien. Texterna äro alla sammanställda av olika stycken, som Wennerberg med i allmänhet god blick och omsorg valt ur nya och gamla testamentet och ur psalmboken. Emellertid kommo endast tre av dessa texter (den första, den femte och den sjätte), att få sin musikaliska klädnad. Till de övriga torde Wennerberg icke ha börjat komponera någon musik eller åtminstone icke ha gjort förberedelser utöver enstaka skisser; blott till Jesus i öknen finnas på ett manuskript[1] några korta utkast.

Texterna äro samtliga så anlagda, att de väsentligen använda evangeliets ord, som framställas dels i rent berättande form (evangelist-parti), dels med dramatisk fördelning av satser och repliker på olika agerande personer. Däremellan komma lyriska och betraktande partier samt koraler. Om de icke komponerade texterna skola här blott nämnas några ord, innan framställningen övergår till de övriga. — I Jesus i öknen utgöras huvudmotiven av dels Johannes döparen och hans profetiska och beredande mission, dels Jesu frestelse under vistelsen i öknen. Jesus i Galileen förtäljer om mästarens undergörande verksamhet (uppväckandet av en änkas son i Nain, botande av sjuka, de femtusen männens bespisning etc.), hans predikningar och lärjungar. — Huvudmotivet i Jesus i Judeen utgöres i första avdelningen av intåget i Jerusalem, varefter skildras utdrivandet av månglarna ur templet, Jesus och barnen o. s. v. Det sista oratoriet i cykeln, Jesu uppståndelse och himmelsfärd, återger scenen vid graven, Kristi möte med de två lärjungarna i Emmaus, utgjutelsen av den helige ande och Kristi himmelsfärd. Ämnet i sistnämnda text var, vid sidan av berättelsen om Jesu födelse och passionshistorien, särskilt alltsedan senare delen av 1700-talet, i hög grad uppskattat såsom oratoriestoff.

I den form, vari dessa texter liksom också de tre komponerade

[1] I S. Taubes ägo. [2] Text till Jesu födelse finnes dessutom tillsammans med glunt-skisser i hdskr. (V 105 a) i Uppsala univ.-bibl.

texterna i sin primära gestalt framstå, äro de väl vidlyftiga; då Wennerberg gestaltade Jesu födelse, Jesu dom och Jesu död musikaliskt, gjorde han också en del förändringar och omplaceringar i texterna och framför allt förkortade han dessa genom att utesluta ett flertal nummer. Anmärkas kan, att en del bibliska citat av betraktande och mediterande art något falla ur ramen: man blir inte alltid på det klara med deras sammanhang med situationen och stämningen, och infogandet av vissa utav dem verkar något långsökt. De äro närmast anknutna till uppträdandet av aposteln, profeten och de heligas kör, vilka bilda huvudsakligen det lyriska elementet. Deras kontemplativa betraktelser och uppbyggliga tankar och förmaningar inkräkta för mycket på det dramatiskt och episkt framställda händelseförloppet. Väl rikligt utnyttjas ock församlingskoraler, med vilka Wennerberg emellertid är sparsammare i de komponerade oratorierna. De partier av handlingen, som ge anledning till dramatiskt formad dialog, har Wennerberg rätt väl utnyttjat, särskilt i Jesu dom och Jesu död.

Jesu födelse är det mest kända av Wennerbergs oratorier. Man vet, att tonsättaren redan efter hemkomsten från sin första utlandsresa hade begynt tonsättningen av detta verk, vilket sedan sysselsatte honom under hela loppet av 50-talet. Fru Hedda skriver i ett brev 1852[1], att »Gunnar sitter om dagarne och dunkar på sin fuga, som skulle bli en kör i oratoriet». Någon tid senare, då Uno Troili besöker Skara, låter Wennerberg denne taga del av kompositionen och skickar (1854) fugan till A. F. Lindblad för att få höra dennes omdöme. I brev till Lindblad den 16. oktober 1854[2], vari fugan närslöts, skriver Wennerberg:

»Jag sänder den alltså nu ungefär med samma känsla, som jag förr lämnade bort mina Scripta pro gradu. Orden har jag ej lagt under noterna, på det det hela ej skulle se ut som kartan öfver Schweiz. De äro, som sig höfves, föga omvexlande eller talrika: 'hvilkens utgång varit hafver af begynnelsen och af evighet, amen'.[3] Jag har satt ett tecken på ett ställe för att få veta, om sådant qvinteri kan bära sig. Nog kan jag undwika det, men und-

[1] S. TAUBE, a. a. II, sid. 194.

[2] I F. Wennerbergs ägo; återgivet av S. TAUBE, a. a. II, sid. 194—196.

[3] Det är sålunda fråga om n:r 7, kören »Och du Bethlehem, Ephrata», vilken dock sedan måtte ha omkomponerats, ty i densamma förekommer ingen fuga.

wiker då ock att återge någon af de der förekommande figurerna i deras renhet.»

Det utspann sig en liten skärmytsling mellan de båda vännerna just med anledning av bemälda fuga — inte på grund av någon besk kritik från Lindblad utan mera, emedan Wennerberg inte fann dennes svar nog ingående och kritiskt. Läsaren hänvisas till de utförliga brevcitaten rörande denna angelägenhet och därav utvecklade spörsmål i S. Taubes bok om Wennerberg.[1] Lindblad finner, att fugan har en god »fluss», att den är på ett och annat ställe när ren och bör klinga gott; »om jag härtill lägger, att den efter mitt omdöme är rasande, eller hvad man kallar oriktig, så torde ingen kunna beskylla mig för ofullständighet.» Otillfredsställd över de små anmärkningar vännen hade att andraga, svarar Wennerberg:[2]

»Jag tackar äfven för dina yttranden om min s. k. fuga. Hwarför jag sände just den och ingen annan bit ur mitt pågående arbete, kom sig deraf att jag trodde, att denna, mer än någon annan, skulle framkalla en mängd påminnelser, rättelser o. d. Jag bedrog mig. Jag fick nöja mig med mindre — med *två*, hvilkas tillbörlighet jag erkänner; men vill blott till ett litet rättfärdigande nämna: att hvad comes' inträde i underqvinten i st. f. i underqvarten beträffar, så kommer det sig deraf att jag, under concipierandet, tyckte mig finna och få mer klang och fyllighet *så* än på det klassiska sättet. Jag hade dock ej wågat ett slikt afsteg, om ej Albrechtsberger tröstat mig med: 'So schön es nun auch ist, wenn der Hauptton in der Oberquinte od. Unterquarte beantwortet wird, so ist es doch keine Notwendigkeit, zum Anfang einer drey- od. mehrstimmigen Fuge diese zwey Repercussiones allezeit zu gebrauchen'.

Din andra anmärkning om otillbörligheten och hårdheten i 5:te takten af orgelpunkten, har jag gjort mig till godo och helt beskedligt ändrat hvad jag så *gerna* ville ha qvar — kantänka, jag ville gerna ha orgelpunkten gm. 8 takter, och nu blef den blott 5. Oh, dolor!

Ja, mycken tack för hvad du sagt; ditt beröm har gjort mig stor glädje, ty jag trodde på det. — — — Farwäl så länge!

Din tillgifne G. Wennerberg.»

[1] I, sid. 194—202.

[2] Brev från Skara den 17. nov. 1854 (i F. Wennerbergs ägo); publ. i S. TAUBE, a. a. II, sid. 196—197.

I sitt svar på Wennerbergs en smula misslynta brev säger sig Lindblad[1] för sina enfaldiga anmärkningar över fugan ha förtjänt ett mildare straff än att bli dräpt av en sådan bjässe som salig gubben Albrechtsberger, och han erkänner, att han aldrig läst ett ord av vare sig Albrechtsberger, Fux eller Marpurg. Därpå svarar Wennerberg[2] och liknar sig vid »en liten herre, omgjordad med ett harnesk af Kirnberger, som håller på att qväfva honom, med en hjelm af Marpurg, som hotar att trycka ner hans små organer i skallen och med en klubba af Albrechtsberger, som han förgäfves bemödar sig lyfta — en herre ja, som med högtidlig min hotar en obewäpnad, fullwuxen man.» Wennerberg frågar, om vännen är nöjd med hans avbön, och det hela slutar i frid och försoning.

För att återgå till oratoriet, så måste detta ha blivit färdigkomponerat senast 1860, ty den 26. november d. å. sänder han hela arbetet till Lindblad och skriver: »Får jag skicka till dig en afkomling, som jag varit nog oförskämd att kalla Oratorium? Jag gitter ej dras med honom längre i min ensamhet. Han vill ut och bli presenterad för dig. Han förefaller mig som en son, den jag i fåfänglig fadersglädje gifvit namnet Cæsar Garibaldi, och som nu kanske af dig omdöpes till Anders Petter.»[3]

Första gången en större publik kom i tillfälle att lära känna delar ur Jesu födelse var i Uppsala vid pingstkonserten den 19. maj 1861, då Josephson med Filharmoniska sällskapet framförde några nummer. Två år senare utgavs oratoriet i klaverutdrag av Musikaliska Konstföreningen (på Abr. Hirschs förlag). Med Josephson korresponderar Wennerberg ganska ingående i samband med uppförandet och med anledning av några kritiska synpunkter på verket, som Josephson framställt. Det kan hava sitt intresse att taga del av Wennerbergs bemötande, som är karakteristiskt och visar, med vilken medvetenhet han vid gestaltningen av oratoriet skridit till verket:

»Att det fägnar mig, att ditt sällskap sjunger mitt opus, är klart; ehuru jag ej får vara med, lyssnar jag dock allt som oftast, än med

[1] Se S. TAUBE, a. a. II, sid. 198.

[2] Brev från Skara den 11. dec. 1854 (i F. Wennerbergs ägo); publ. i S. TAUBE, a. a. II, sid. 199—200.

[3] Brev i F. Wennerbergs ägo; återgivet av S. TAUBE, a. a. II, sid. 200—201.

fröjd, än med bäfvan — — —. Du nämner några numror särskildt, och så vill jag då också göra. I 'Statt upp'[1] undrar du på att jag satt 'recitativo' öfver stämmorna vid andra satsens inträde; visserligen! — men jag menar dermed ej något *postulat* utan fastmer en *from önskan*, att i den mån en chör förmår deklamera orden fritt, utan att bringa oreda i accorderna, bör den göra det. N:o 8 tycker du ej om — ja, men det gör jag. Detta är ju helt naivt sagt? Jag må undra, om du ej tager den lite för långsamt. Jag menar den kraftig, nästan hård och taktbestämd utan återvändo ända till largot. — I 'Ära vare Gud'[2] anser du, att en förändring, som mellansats, till orden: 'Frid på etc.' skulle ha höjt effekten. Jag vore alldeles av din tanke, om jag ej inbillade mig, att en kör, som så hastigt kommer att gå öfver, borde hålla sig fast i tonen och försöka i stället åstadkomma effect genom sina massor — den ena homogena öfversköljningen efter den andra. Jag ville, att den skulle förefalla som en musikalisk apparition, plötsligt komma, plötsligt försvinna, icke lemna något bestämdt melodiskt eller harmoniskt minne utan blott en accorderande genklang af en 50—60-tusen eolsharpor.

'En så'n galning' — hör jag dig säga och dra på mun; ja visst! — men man blir så der fjantig, när man sitter instängd i sin kammare och ej får knuffas med praktiskt folk. — Hvad du för öfrigt säger mig till beröm, tager jag utan all opposition emot och fröjdar mig särskildt öfver ditt utlåtande om 'Ty oss är född ett barn'[3]. — Qvartetten 'O huru ljufliga'[4] anser du för lång. Ja, jag befarar nog det och äfven, att den kanske kommer smaka af öfverarbete. Profetens solo strax efter introductionen är jag rädd är en dimfigur.[5] Jag har ej lyckats få fram hvad jag velat och får wäl göra om'en. Jag vill ej gå dig i förwäg, annars har jag samma besvär att anföra om ett par numror i sednare afdelningen. Du säger ingenting om recitativer och psalmer. Det väntar jag på — liksom på bref från dig i allmänhet. — — —»[6]

Kort tid därefter, medan Josephson ännu höll på med inövandet av numren, skriver Wennerberg ytterligare ett längre brev[7] rörande

[1] N:r 3. [2] N:r 13. [3] N:r 20. [4] N:r 15. [5] N:r 2.

[6] Brev från Skara den 25. febr. 1861 (i H. Josephsons ägo); delvis publ. i S. TAUBE, a. a. II, sid. 222—223.

[7] Utan dat. (i H. Josephsons ägo).

Jesu födelse, som tydligen är sin upphovsmans riktiga skötebarn. Han framhåller, att vad »de vise mäns» trio angår[1], så har den alltid stått som ett frågetecken bland de övriga numren; »jag har varit rädd för honom, trott att han skulle visa sig outförbar eller åtminstone suddig i werket, om ej i tanken. Qvintgångarne äro afsigtliga och böra — så har jag trott — göra effekt, om de framkomma rent; 'kanske något lång' säger du om'en; — ja, på papperet, men i werkligheten ej, då den tages i det rätta tempot. Det fägnar mig derför mycket, att du ej misströstar om dess både utförbarhet och välklang. — Quartetten måtte väl vara för lång; jag medger det. Måhända kan jag med tiden contrahera den.»

Att koralerna erhålla beröm av Josephson, gläder Wennerberg. »Din fråga, hur jag efter recitatifs slut i d-dur will träffa choralens början i e-dur kan jag ej besvara, ty jag minns ej ett sådant fall. Måhända har detta uppkommit derigenom, att jag ohne weiteres i sista stund transponerat choralen. A propos — den der choralen med cantus firmus för tenorerna[2] bör sjungas så, att dessa redbart och kraftfullt föredraga sin stämma, och de öfriga låta sina klinga mezza voce.»

Mot Josephsons anmärkning mot »den något precisa modulationen» i prästkören (n:r 27) från d-moll—g-moll till c-moll—f-moll försvarar sig Wennerberg så till vida, som han visserligen inser »det origtiga deri», men ej numer ser sig kunna vinna något genom ändring. »Man blir ofta så vand vid ett sämre, att ett bättre ej tillfredsställer på det erforderliga sättet.»

Manuskripten till Jesu födelse liksom de andra oratorieverken äro odaterade. Manuskripten till förstnämnda opus utgöras av två klaversättningar, vilka ägas av resp. Uppsala univ.-bibl. (hdskr. vok. mus. 130) och friherrinnan Astrid Fleetwood, samt själva partituret i Musikhistoriska museet.[3] S. Taube[4] uppger, att instrumenteringen skulle ha utarbetats under de senare åren av Wennerbergs vistelse i Växjö, alltså på 1880-talet. Detta torde emellertid icke vara riktigt; att döma av vad Wennerberg skriver till Josephson

[1] N:r 25. [2] N:r 9.

[3] I partituret och det tryckta klaverutdraget uteslötos ett par nummer, nämligen terzetten med kör »Si en jungfru» — vilken överfördes till Stabat Mater (n:r 6) — och duon »Lofsjungom Herrans nåd och magt». (Jfr sid. 112.)

[4] a. a. III, sid. 203.

den 30. januari 1864[1], hade han redan vid denna tid verkställt nästan hela instrumentationen. Lindblad, som skänkte verket sitt livliga erkännande, hade också genast han erhållit detsamma påpekat bl. a.[2], att det krävde en orkester och rådde Wennerberg att själv taga itu med instrumentationen. I nämnda brev till Josephson läser man:

»Du frågar om instrumenteringen af Oratoriet. Ja, min[a] stunder, som merendels utgöras af egentliga bråk af timme, ha dock varit så många eller så flitigt begagnade, att jag nu blott har 2 numror oinstrumenterade, neml. trion ('Hvar är den nyfödde?')[3] och fugan ('O han skall vara').[4] Den sistnämnda bör ej draga lång tid, då stråkinstrumenterna der få öfvertaga nästan hela affären; men den förra kommer säkerligen göra mig åtskillig Katzenjammer, innan jag får den så låtande — åtminstone i min inbillning — som jag åsyftar.» En bekräftelse av detta finner man i ett brev den 9. januari 1880[5] till Josephson, där Wennerberg omtalar, att han »längesedan instrumenterat hela Oratoriet — ett par nummer undantagna».

Mången har fått den uppfattningen, att Wennerberg icke själv skulle ha instrumenterat Jesu födelse; då detta verk första gången i fullständigt skick (36 nummer) uppfördes av Musikföreningen i Stockholm under C. Nordqvists ledning den 28. febr. 1888, framkom ryktet, att Nordqvist skulle ha verkställt instrumenteringen. Denne har i själva verket instrumenterat just de båda nummer, som (se ovan) återstodo; allt det övriga är av Wennerbergs egen hand.[6]

Ett större andligt verk för soli, kör och orkester, varmed Wennerberg sysslade under flera decennier, var Stabat Mater. Detta påbörjades (se sid. 47) redan under 40-talet; i brev till Joseph-

[1] Brev i H. Josephsons ägo.

[2] Se S. TAUBE, a. a. II, sid. 201—202.

[3] N:r 25. [4] N:r 35.

[5] I H. Josephsons ägo; citerat i S. TAUBE, a. a. III, sid. 203.

[6] Då Fr. J. Huss besökte den åldrige Wennerberg vid majfesten i Uppsala 1901, yttrade denne: »— — — Saken var den, att när Nordqvist kom upp till mig och ville ha det [oratoriet], för att det skulle uppföras med allra första, så var det några sidor, som jag ej hunnit instrumentera, och då sa' jag till Nordqvist: 'är det så brådtom, så vet jag ingen annan råd, än att du får instrumentera själf hvad som fattas'. Se här, skall du få se. Jämför nu manuskriptet till Jesu födelse och det här, mitt sista oratorium. Det är ju samma stil, så när som på de här sidorna i det första; dem har Nordqvist skrivit.» (Svensk Musiktidning, årg. 1901, n:r 14.)

son den 21. januari 1849[1] nämner Wennerberg: »Nu skrifver jag ibland på ett 'Stabat Mater', som du vet att jag började lite på redan under Lilla Sällskapets tider. Men det händer ofta, att melodien böjer sig oförmärkt ifrån Gudsmoder och ser efter Glunten. Det är, som tittade en Satyr fram mellan tempelpelare och vinkade mig ut åt Flottsund och Liljeconvaljeholmen.» Som man ser av detta yttrande, var Wennerberg själv på det klara med den motsättning i stilarter, som det för honom gällde att behärska, och som väl ännu under uppsalatiden erbjöd honom vissa svårigheter. Arbetet på Stabat Mater beröres också i brev till Thekla Knös den 5. mars 1851 från Skara[2]; Wennerberg berättar, att han ibland i vemodiga skymningar, »då minnet af ett temligen besynnerligt lif och hoppet om ett warmt och ljust solsken i det kommande swäfva omkring» honom, arbetar på sitt Stabat Mater. »Besynnerligt nog håller jag på med texten:

Inflammatus et accensus
Per te, virgo, sum defensus — — —

Det skall bli Bas-aria med Chör.»

Sedan kom arbetet att läggas åt sidan för att dock vid skilda tillfällen återupptagas. Då och då skrevos nya nummer, och delar av verket sjöngos i hemmet av tonsättaren och hans döttrar.[3] När Wennerberg 1891 för andra gången tagit avsked som ecklesiastikminister, instrumenterade han sitt Stabat Mater, som därpå uppfördes, först i Stockholm den 28. februari och den 13. mars 1893, sedan i Uppsala den 30. april samma år.

Manuskriptet till Stabat Mater i klaversättning äges av grevinnan Elin Lewenhaupt (Björnöborg, Västerås). Dessutom har friherrinnan A. Fleetwood separatmanuskript (i klv.-utdr.) till n:r 8: Inflammatus och n:r 10: Quando corpus; friherrinnan S. Taube (Uppsala) har följande handskrifter: n:r 1: Stabat Mater (part.), n:r 6: Sancta Mater (part.-skiss), n:r 7: Fac me vere (klv.-utdr. och part.-skiss), n:r 8: Inflammatus (ofullst. klv.-skiss samt part.-skiss), n:r 10: Quando corpus (klv.-skiss). Fullständigt partitur i handskrift förvaras i Musikhistoriska museet samt hos d:r

[1] I H. Josephsons ägo; citerat i S. TAUBE, a. a. III, sid. 203.
[2] Se S. TAUBE, a. a. I, sid. 295—296; i S. Taubes ägo.
[3] Se S. TAUBE, a. a. III, sid. 269.

Poul Bjerre (Stockholm). I klaverutdrag utgavs verket 1894 av Musikaliska Konstföreningen.

De båda oratorierna Jesu dom och Jesu död voro tydligen — sedan planen på en fullständig oratoriecykel uppgivits och innan de fingo sin slutliga gestalt — avsedda att tillsammans bilda ett enda större oratorieverk. Detta framgår dels av ett manuskript (hos friherrinnan Fleetwood), som innehåller klaversättning av »Jesu dom och död» i förening, varvid I. avdelningen motsvarar Jesu dom och II. avdelningen (i huvudsak) Jesu död; dels av manuskript (hos grevinnan Lewenhaupt), som innehåller utskrivna partitur och partiturskisser till ett flertal nummer i båda avdelningarna.[1] Partitur till Jesu dom och död såsom sammanhörande började alltså Wennerberg att utarbeta; ett partitur, som dock icke går längre fram än t. o. m. I. avdelningen (d. v. s. Jesu dom), äges av friherrinnan Fleetwood.

Allteftersom arbetet fortskred, torde hos Wennerberg tanken ha mognat att använda de båda avdelningarna till resp. självständiga oratorieverk. »Jesu dom och död» innehöll 37 nummer. Dessa uppdelades på de båda oratorierna, omplacerades och omgestaltades delvis, några nummer uteslötos, några nykomponerades. Så utkristalliserades ur många års förberedelser och förarbete den slutliga versionen av Jesu dom, som är sammansatt av 24 nummer. Ett klaverutdrag i handskrift (dock ej autograf annat än i den mån, att Wennerberg själv skrivit in rubrikerna) finnes i KMA, dit det jämte stämmor skänkts av A. Burén. Friherrinnan S. Taube äger lösa partitur-skisser, och i Musikhistoriska museet förvaras det fullständiga originalpartituret i autograf.[2] Verket uppfördes i Stockholm av Filharmoniska sällskapet den 7. maj 1901. För detta tillfälle trycktes ett särskilt texthäfte; ett nytt sådant (med uteslutande av ett par nummer) trycktes till det förnyade framförandet av oratoriet vid Filharmoniska sällskapets minnesfest över tonsättaren den 12. november s. å. Jesu dom utgavs i klaverutdrag (reviderat av E. Ellberg) av Gunnar Wennerbergs-Sällskapet 1927.

I Wennerbergs brev till brorsdottern Sara Wennerberg vid slutet

[1] »Jesu dom och död» omnämnes även av Wennerberg själv i ett brev (se sid. 82).

[2] Ett av E. Ellberg avskrivet partitur finnes i KMA.

av 1890-talet[1] nämnes om arbetet på ett större oratorieverk. Med säkerhet är det då fråga om såväl Jesu dom som Jesu död — dessa voro då ännu ej definitivt åtskilda.[2] Den 24. maj 1898 skriver den åldrige komponisten: »Jag instrumenterar, så ofta jag har ledigt, mitt 'stora' oratorium, och nu skall jag visa, att jag inte är så oskyldigt enkel i den vägen, som i första oratoriet.» Senare, den 6. juni s. å., läser man: »Säg honom [Jadassohn][3], att jag skulle gerna vilja sända honom mitt Orat. Jesu födelse, eller hellre om någon tid längre fram det jag nu håller på att renskrifva i partitur, 'Jesu död'. I båda dessa är det protestantiska elementet förherrskande och min favorit Händel, den store läromästare — den ende jag egentl. haft — som slagit an på mig, hvadan intresset mest är koncentreradt på breda körer med en viss dramatisk anstrykning.»

Wennerberg var mycket samvetsgrann i fråga om instrumenteringen, och som framgår av följande yttrande i ett brev till Sara pingstdagen 1899 var han mån om att studera de olika blåsinstrumenten och att göra retuscheringar och förbättringar:

»Jag går stundom — men sällan — på Operan, men det gäller då alltid en visit till fagotter, oboer och flöjter. Jag hade ju i det närmaste instrumenterat hela oratoriet, men när Riksdagen började, fick jag, som vanligt, lägga undan hela musiken. Nu får jag mig en ledighet ånyo, och den tänker jag använda till att öfverse och förbättra, hvad jag finner nödigt, främst just träinstrumenteringen. Det skall bli mitt sommargöra och det roar mig.» Wennerberg ger därefter brorsdottern ett råd, som han själv i sina oratorier alltid tillämpade: »Öfverlasta aldrig orkestern. Det är en vanlig odygd, som straffar sig sjelf. Man tror sig vinna i kraft och förlorar i klarhet.» Wennerberg tillägger med tydlig hänsyftning på den wagnerska konsten: »Våra sista operor, som vi fått höra här, bevisa detta tydligt nog».

Jesu död var det sista musikaliska verk Wennerberg sysslade med. Det hann emellertid icke bli fullbordat, innan döden bortryckte den gamle, ännu märkvärdigt vitale och livskraftige ton-

[1] I S. Wennerberg-Reuters ägo; delvis publ. i Svenska Dagbladet den 22. jan. 1922 och citerade i S. TAUBE, a. a. III, 278 ff.

[2] Jfr sid. 80.

[3] Sara Wennerbergs lärare.

sättaren. 15 nummer äro komponerade och instrumenterade. Originalpartituret, som finnes i Musikhistoriska museet och består av lösa ark, är ofullständigt. Att döma av ett textutkast (även i Musikhistoriska museet) hade Wennerberg ämnat skriva en instrumental inledning, som dock icke finnes i anförda partitur; likaledes saknas i detta, att döma av numreringen, de tre första numren (det fjärde endast ofullständigt). Väl synes det glansfulla sista numret i partituret, kören »Men han är tagen ur ångest och dom», ha avslutande karaktär, men å andra sidan finner man i den i anförda handskrivna texthäfte (i 4:o) förekommande texten till Jesu död flera nummer efter partiturets sista, av vilka åtminstone en del måste ha satts i musik, för att oratoriet skulle kunna betraktas som färdigkomponerat. En avskrift av det alltså något fragmentariska partituret är gjord av musikdirektör C. Palmblad och finnes i Uppsala universitetsbibliotek (hdskr. vok. mus. 128:21). Det kan tilläggas, att Musikhistoriska museet även förvarar skiss till slutkör. Ur Jesu död, vilket verk förblivit otryckt, framfördes sju nummer vid Musikaliska Akademiens högtidsdag 1902.

I ett tidigare sammanhang har berörts det i stort sett gynnsamma mottagande, som kom Wennerbergs oratoriska verk till del. Här må anföras ytterligare några utdrag ur recensionerna. I kritiken över Jesu födelse i Svensk Musiktidning 1888[1] framhålles, att Jesu födelse visserligen i musikaliskt värde ej kan jämföras med verk i samma genre av tonkonstens store mästare, men »detta hindrar ej, att detsamma, då det eger flera ställen af verklig och oförgänglig skönhet, är ett mycket framstående konstverk». De välvilliga omdömena höllo i sig även 12 år senare, då oratoriet gavs på nytt (i Musikföreningen den 27. nov. 1900). Peterson-Berger skrev då[2], att verkets allvar icke är särskilt djupt »men heller icke tryckande och nedstämmande». Han påpekar också, att »dess musikaliska tankar ha icke mycket, som kan fängsla ett ungdomligt, fantasilifligt, efter allt formellt ovanligt törstande sinne, men mången till åren kommen lyssnar säkert med nöje till denna genom sin okonstlade rättframhet och klara melodi typiskt svenska musik». Efter uppförandet av Jesu dom 1901 skrev märket H. V. i Nya Dagligt Allehanda[3], att hos komponisten »sinnets spänstighet

[1] Sid. 69. [2] Dagens Nyheter den 28. nov. 1900.
[3] Den 8. maj 1901.

och förmågan att skapa äro i förvånande grad bibehållna», och att över oratoriet ligger ett drag »af mognadt allvar, af gammaldags värdighet, som verkar på en gång tilldragande och aktningsbjudande». Om verket yttrar sig anmälaren närmare med följade ord: »Den starkt dramatiska karakter, som utmärker exempelvis många af Händels oratorier, finnes ej här och [?] yttrar sig mest i de dialogiserade numren. Första afdelningen är öfvervägande episk, tämligen bredt berättande. Andra afdelningen har starkare stämning och lemnar mera utrymme för åhörarens fantasi, dess nummer äro ock mera komplicerade, om man öfver hufvud taget vågar använda detta ord på Wennerbergs musik till 'Jesu dom'. — I form, faktur och yttre anordning går denna musik ej utom de lagar, som traditionen skrifvit för oratoriemusiken. Men den rör sig på detta område så enkelt, klart och naturligt, med så mycken religiös innerlighet och värdighet, att åhöraren har sin glädje däraf. Frånvaron af både religiös och musikalisk dogmatik gör denna musik i hög grad lätt tillgänglig och lättfattlig.»

Naturligtvis saknades icke en delvis ganska skarp kritik från dem, som i vetskap om Wennerbergs amatörskap fäste sig vid och därvid också överdrevo hans »dilettantiska» skrivsätt. Till dessa hörde Oscar Byström, vars stränga recension över Gluntarne tidigare citerats[1], och som alltid med viss avvoghet bemötte Wennerberg som musiker. Jag vill ej underlåta att delvis återge, vad Byström rent privatim skriver om Wennerbergs Jesu födelse till J. P. Cronhamn i brev den 5. mars 1865.[2] Efter att ha citerat sin gamla recension över Gluntarne yttrar Byström:

»Jag frågar Dig i min tur, slå icke dessa då yttrade ord äfven nu in på hans oratorium? Kan han ännu något egentligt af harmonilärans visserligen torra men behöfliga regler? Eller hör, huru simpelt hans ideliga imitationer i octaven låta mot den stillaliggande basen, icke såsom orgelpunkt betraktad, utan af förlägenhet och oförmåga att sätta något dertill! Hör, huru ängsligt den ena stämman väntar på den andras slut, i stället för att djerft och säkert bryta in på rätta stället! Denna modulation från tonikan till dominanten och tillbaka igen, som kan döljas och modifieras genom förehållningar, retardationer och anticipationer, hvilka i förening

[1] Sid. 43. [2] I lektor D. Fryklunds ägo (Hälsingborg).

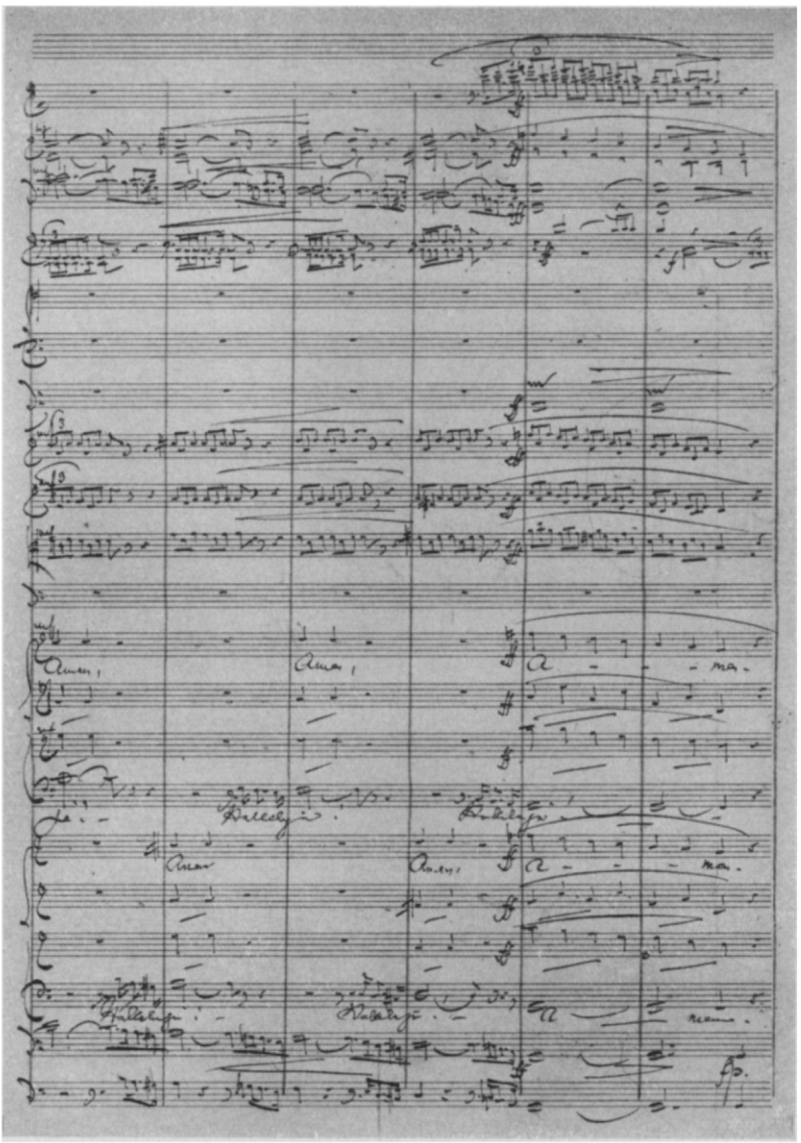
med rik fantasi åstadkomma detta stilla contemplativa lugn i en andelig komposition, finner jag icke. Endast denna rädsla att komma ur tonarten kan jag erkänna, hvilket gör på mig samma intryck, som inträdet i ett grafhvalf, der endast svart kläde och silfverfransar pryda väggarne och sedan idel benrangel [!]. Det är mig med detsamma, som hörde jag kompositörens själaringning ljuda. Undra ej då på, att jag offentligen med tystnad förbigår hela saken.» Byström avslutar sin något fantastiska privatkritik med orden: »Man anser oss vara personliga fiender. Det är ett stort misstag. Jag både känner och icke känner Herr W. Han bestämt *icke* mig. Då jag ej kan berömma, tiger jag hellre. På den tiden, då alla voro förtjusta, ansåg jag min skyldighet att lemna anförda reservation, som togs mycket illa. Bladet har måhända vändt sig. Jag vill ej 'lägga sten på bördan'.

Vännen Oscar Byström.»

En annan av våra mest kända musikkritiker vid denna tid, Wilhelm Bauck är delvis erkännsam inför Jesu födelse men framhåller den otillräckliga behärskningen av formerna och gör gällande, att »valet af ämne var ingalunda lyckligt, emedan det hvarken har en dramatisk eller episk egenskap».[1] Om Wennerberg sålunda från fackmusikerhåll rönte en delvis rätt sträng kritik, så kunde han desto mer glädja sig åt det mycket välvilliga utlåtande, som en av Tysklands främste teoretiker, Jadassohn, fällde om Stabat Mater. Sara Wennerberg hade nämligen visat sin lärare detta verk, och Wennerberg var av lätt förklarliga skäl ganska angelägen att få höra, vad Jadassohn tyckte om det. Wennerberg skriver till brorsdottern den 11. febr. 1898:[2]

»Det var ju roligt, att du visade Jada[s]sohn Stabat Mater. Deröfver blir jag visst ej ond. Sedan väl en sak är gifven offentligt och tryckt, är den ju allmänhetens — och författaren har icke vidare rätt att undandraga sig omdömen. — — — Genren är dock egentligen ej m i n. Jag älskar mest oratoriet i Händelska stilen. Men jag ville ock försöka göra lite i katolsk anda. Du skall säga mig r i k t i g t, hvad Jada[s]sohn tyckte, och om det var något nummer han

[1] Bauck, Musik och Theater, Sthlm 1868, sid. 226—227.

[2] I Sara Wennerberg-Reuters ägo; citerat i Svenska Dagbladet den 22. jan. 1922.

Facsimile av en partitursida ur oratoriet »Jesu död» (originalmanuskript).
Musikhistoriska Museet.

särskildt framhöll. Det är alltid godt att få höra något från en alldeles främmande och utanför stående.»

Då Wennerberg emellertid i nästa brev från Sara ingenting fick veta om Jadassohns åsikt om Stabat Mater, tar han för avgjort, att denna gått i negativ riktning; han skriver den 24. april 1898 till brorsdottern: »Apropos — jag bad dig säga mig, hvad Jada[s]sohn sagt om Stabat, eftersom du i ett tidigare bref nämnde, att han sett det. Som du ej sade något i sista brefvet, tager jag för gifvet, att han tyckte det vara strunt, och att du derför ej ville yttra något. Du skall för all del icke plåga honom med några frågor vidare. Jag tager saken synnerligen lugnt. Ingenting har något annat värde, än det eger.»

Ännu i brev till Sara W. en månad senare, den 24. maj, väntar Wennerberg med viss ödmjuk längtan på Jadassohns utlåtande: »Apropos — du säger, att du bedt professor Jada[s]sohn om några ord angående 'farbrors härliga Stabat' — Kära barn! för det första är det ej något oratorium (det är som alla Stabat en katolsk messa eller kantat), för det andra är det ej 'härligt' (jag vet nog, hvar jag är hemma och kännes vid min svaghet all), men ett vet jag: den gåfva jag fått af Gud är ej ringa, men jag har haft för mycket annat att göra för att rätt kunna begagna den. Emellertid är det mig kärt att höra, om någon tycker om hvad jag gjort; . . . nog vore det roligt att höra något godt från en kunnig, sådan som Jada[s]sohn — och därför skall du tala om för mig, ifall han kommer att yttra något — — —.»

Det är påfallande, hur Wennerberg, ehuru medveten om sin begåvning, dock aktar sig att själv tillmäta verket något överdrivet värde: han liksom ber om ursäkt för dess ofullkomlighet. — Jadassohns till Wennerberg avsända utlåtande var emellertid för den gamle tonsättaren mycket smickrande. I brev den 6. juni 1898 skriver också Wennerberg till Sara:

»Ditt bref gladde mig mycket och icke minst för Jadas[s]ohns skrifvelse. Nu skall du rigtigt tacka honom för densamma. Den var mig synnerligen välkommen.» I jämförelse med oratorierna är Stabat Mater »en mera lyrisk kantat af katolsk anda, vid hvilken välljudet i allmänhet fått intaga hedersplatsen. Jag har derför ej väntat mig så mycken belåtenhet från en så lärd musikers sida som Jadas[s]ohns. Desto bättre smakade det också. Helsa honom

och tacka honom rigtigt för den glädje han gjort mig. Då han är så artig att vilja ha mitt Stabat i sitt eget bibliotek, så gif honom ditt exemplar, så vida det ej är nedkråladt eller smutsigt. Du kan få ett nytt af mig. Eller, om han vill ha ett färskt, skall jag sända det.»

*

För att förstå Wennerberg såsom oratoriekomponist, inställd i det historiska sammanhanget, må här göras några orienterande erinringar.

Senare hälften av 1700-talet betecknar en ny fas i oratoriets utveckling, ett skede, som ingalunda var till fördel för formen. Händel med sin dramatiska gestaltning av gammaltestamentliga ämnen var ett passerat stadium; i främsta rummet ställdes »Ausdruck der herrschenden Empfindung», och i sentimentalt uppmjukad stil upptagas under inflytande från Klopstock med förkärlek ämnen ur Nya Testamentet. Särskilt sådana motiv som Jesu födelse, passionshistorien med frälsarens sista stunder och gravläggning samt Kristi uppståndelse blevo alltmer omtyckta, och ehuru under det följande århundradet reaktionen emot Händel börjar ge vika, så bibehöll dock den typ, som kan kallas det sentimentalt-idylliska messiasoratoriet — historiskt utgående från Händels Messias, d. v. s. det minst »händelska» bland mästarens oratorier — sin rangställning. Det kan erinras om sådana under förra hälften av 1800-talet livligt senterade oratorier som Spohrs Des Heilands letzte Stunden, Friedrich Schneiders Jesu Geburt, Christus das Kind, Christus der Meister och Christus der Erlöser eller Mendelssohns påbörjade oratorium Christus, som var avsett att i tre delar framställa Kristi levnad, från födelsen till uppståndelsen. Vid sidan av utpräglade messiasoratorier möta sådana av närbesläktad art, såsom Mendelssohns Paulus, och i samma mån Händel-dyrkan under århundradet på nytt tager fart, blir det gammaltestamentliga oratoriet åter omtyckt — Mendelssohns Elias! —, liksom även oratorier med legendära eller rent historiska motiv gärna odlas. Överhuvud företer oratoriet under 1800-talet en ganska förvirrad och oklar anblick, och det kunde icke döljas, att man mer och mer hade förlorat det rätta greppet på själva formen.

Wennerbergs oratorier stå, vad de religiösa motiven angår, på en linje, som man utan svårighet följer tillbaka till 1700-talets jul-, passions- och uppståndelseoratorier. Det var motiv ur frälsarens levnad, som främst lockade Wennerberg till oratorisk gestaltning, och det är icke bekant, att han påbörjat något oratorium med annat ämne. Det å sid. 112 nämnda, påtänkta verket Saul, som kanske var avsett som oratorium, blev aldrig annat än en ofullgången tanke. Det var också naturligt, att Wennerberg, gripen av andan i ny-läseriet, den »roseniska väckelsen», skulle känna sig dragen till det stoff för oratorium, som Nya Testamentet erbjöd: här fann han kärnan till de religiösa bilder och känslor, som han ville kläda i toner, och som mer än andra andliga ämnen kunde inspirera honom. Wennerberg anslöt sig sålunda till en alltjämt mot mitten av 1800-talet mycket utbredd tradition, då han sammanställde de sju nämnda texterna och i synnerhet, då han till tonsättning bland dessa utvalde just Jesu födelse, Jesu dom och Jesu död. Hade Wennerberg givits mera andrum åt musikaliskt skapande, är det troligt, att valet därnäst hade fallit på den sista texten, vars eteriska och förklarade stämning på ett naturligt sätt skulle avlöst det tragiskt tillspetsade i passionshistorien. Det må här inskjutas anmärkningen, att, vad de icke-komponerade texterna i övrigt beträffar, man kan draga i tvivelsmål, huruvida de ur konstnärlig synpunkt skulle riktigt lämpa sig för komposition; utom den förut påpekade vidlyftigheten är det beskaffenheten av ett flertal scener och situationer, som gör, att texten i dessa verk faller mera utanför ett musikaliskt gestaltningsområde, än vad fallet är med Jesu födelse, Jesu dom och Jesu död.

Någon rikligare oratorielitteratur i Sverige fanns icke före Wennerberg — och har för övrigt icke heller senare utvecklat sig. Redan det, att Wennerberg gav sig i kast med oratorieformen, som endast få svenska tonsättare tidigare hade odlat, var en i svensk musikhistoria anmärkningsvärd händelse, vilken bör tillförsäkra Wennerberg en uppmärksammad ställning inom vår musik. Bland Wennerbergs svenska föregångare på oratoriets område märkas närmast Hæffner, som tonsatte Ödmans Försonaren på Golgatha (1809; uppf. 1818), och Frigel, vilken komponerade Försonaren på Oljoberget (1810), likaledes av Ödman. Båda dessa verk äro direkta avläggare av 1700-talets sentimentalt betraktande messiasoratorium. Karak-

teristiskt är, att bibelordet icke användes; texterna äro helt fritt gestaltade, och det är betecknande, att berättarens parti helt saknas. Ingen egentlig händelse varken berättas eller försiggår, och någon dramatisk teknik kommer icke till användning: de sjungande stanna hela tiden vid betraktelser och kommentarer. Försonaren på Golgatha, som i anseende till ämnet intresserar i sammanhang med Wennerberg, ter sig på följande sätt:

Efter en inledning med maningen att »skåda här det blod, som rann, att dig säll och helig göra» vidtar första avdelningen, vars recitativ, trior och körer utgöra en enda hymn till allfadern i himmelen. Andra avdelningen uttrycker känslorna inför korsfästelsen i allmänna fraser:

»Frälsta verld! Vid dessa under
Öppnar nåden dig sin famn.
Lagen gafs med blixt och dunder(!),
Friden gifves mildt i Jesu namn.»

Tredje avdelningen ger sensmoralen efter Jesu korsfästelse i betraktande form; en koral är införd i mitten. Fjärde avdelningen slutar med hyllningskör.

Den avgörande skillnaden mellan en dylik oratorietext och Wennerbergs ligger däri, att Wennerberg avstår från poetiserande parafraser av bibelorden. Sentimentalt moraliserande och smaklösa betraktelser saknas i Wennerbergs oratorier; det kan just ses i samband med det manligt sunda och äkta hos honom, att han nästan helt byggde sina oratorietexter på skriftens ord — blott interfolierande dessa med koraler. I användandet av bibeltexten och koraler följde Wennerberg det exempel, som Mendelssohn givit i Paulus, och som även hos många andra komponister efter Mendelssohn vann efterföljd — om icke alltid med lyckligt resultat. Wennerberg har — som förut[1] påpekats — icke undgått faran att genom bibelcitat av betraktande art hämma handlingen och bliva i viss mån oklar, men i stort sett måste sägas, att han på ett gott sätt löst det textliga problemet. Att Wennerberg i likhet med Mendelssohn i fråga om bibeltext och koraler ytterst hade Bachs passioner såsom mönster, är för övrigt uppenbart.

Då Wennerberg fördelar bibeltexten på dels en berättare — han kallas, betecknande nog för sambandet med passionen, »evangelist»

[1] Sid. 213.

— dels agerande personer, tillämpar han därvid ett episkt dramatiskt framställningssätt, som alls icke var till finnandes i t. ex. Hæffners eller Frigels oratorier. I detta avseende leda heller icke de historiska trådarna tillbaka till Händels Messias — urtypen för det »sentimentala messiasoratoriet» —, vilket verk avstår från både berättare och dramatisk teknik. Ämnesvalet förbinder Wennerberg med traditionen från 1700-talets sentimentala jul-, passions- och uppståndelseoratorier; men i gestaltningen söker han efter Mendelssohns impulsgivande exempel förebildligt stöd i icke blott Händels Messias utan, beträffande formen, än mer i denne mästares andra stora oratorieverk med deras brett anlagda former, särskilt i körsatserna, och deras dramatiska skildringskonst. Wennerberg har icke, i trots av denna återknytning, helt kunnat övervinna vissa moment av den känslosamhet, som sedan ett århundrade vidlått messiasoratoriets typ, men hans grepp som helhet präglas av värdighet och ett visserligen ödmjukt men dock manligt allvar; i stort sett har Wennerberg mer än en Mendelssohn lyckats undgå den alltför romantiska vekhet, som låg i luften, och som alltid mer eller mindre hotade att mjuka upp den förklassiskt arkaiserande strängheten.

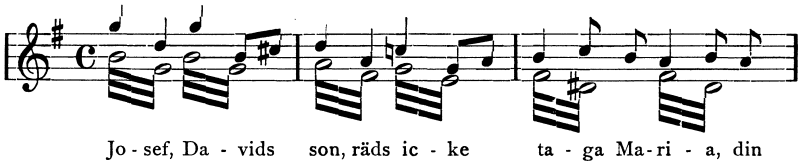
Mendelssohn, Händel och Bach — dessa tre mästare utgjorde sålunda de närmast till hands liggande stilkällorna för Wennerberg, då han komponerade sina oratorier. Också inflytande från italiensk andlig musik spelar in, men detta gör sig dock endast gällande i enskildheter i den musikaliska utformningen; avgjort påverkad av italiensk musik är Wennerberg givetvis i Stabat Mater.

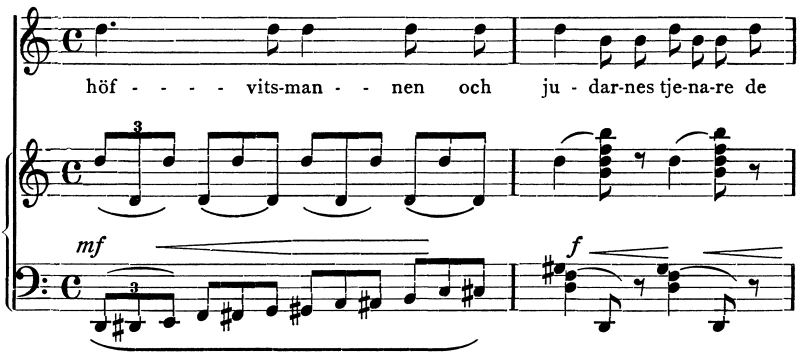
Härmed äro sålunda Wennerbergs oratorier med avseende på deras allmänna anläggning inplacerade i det musikhistoriska sammanhanget. Också vid närmare betraktande av deras musikaliska stil, former och uttryck ligger det nära till hands att se det intima, dels omedvetet existerande, dels medvetet poängterade sambandet med ovannämnda mästare, närmast då Händel och Bach. Det är heller icke omöjligt att hos Wennerberg spåra inflytande från den berlin-akademiska kretsen — av denna influerades även Josephson, Gille och andra andliga tonsättare i Sverige vid denna tid —, vars polyfona, arkaiserande vokalverk beteckna en medveten motrörelse emot de romantiska strömningarna. Även en Hæffners tonfall kunna här och var spåras.

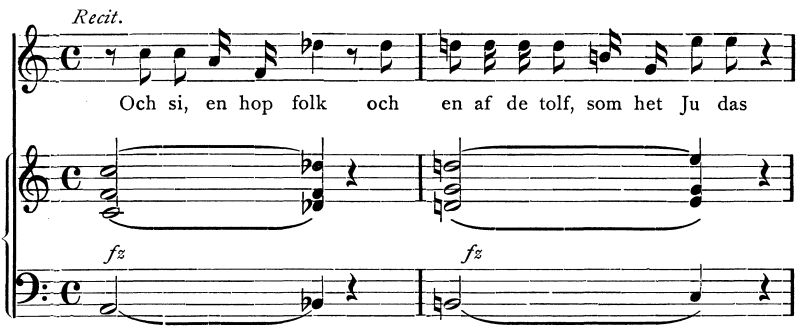
Som nyss nämndes, ligga de berättande partierna i händerna på evangelisten. Anmärkningsvärt är att Wennerberg — i tydlig anknytning till Mendelssohn — låter evangelistens roll fördelas på olika röstlägen, i Jesu födelse ömsom sopran och tenor, i Jesu dom ömsom alt och tenor — ett förfaringssätt, som dock knappast kan anses konsekvent och som ofta blott motiveras ur önskan att åstadkomma yttre, klanglig omväxling. Wennerbergs recitativ äro i allmänhet genomförda med god blick för ordens diktion. I regel har orkestern blott ackord, vilka överhuvud utmärka sig för rätt hastiga och täta modulatoriska övergångar på dominanterna, och över dessa sjunger evangelisten i deklamatoriskt utmejslade fraser. Studiet av Bachs passioner kommer tydligt i dagen; hur nära den svenske komponisten i berättare-tekniken anknyter till den gamle tyske mästaren, framgår redan vid den flyktigaste blick på de wennerbergska oratorierna. Att Wennerberg för övrigt hyste stor omsorg om just recitativisk gestaltning förstår man av hans å sid. 202—203 återgivna uttalanden om recitativet i samband med den italienska sångkulturen. Vi kunna icke här uppehålla oss vid en mängd detaljer i evangelist-partierna, vilka giva belägg för tonsättarens försök att även i recitativen ernå ett för skildringen träffande och karakteristiskt uttryck. Blott några exempel må anföras.

Man kan iakttaga, hur i Jesu födelse orden »förstfödde son» i n:r 8 formats till en särskilt expressiv fras med den sista stavelsen infallande uppe på $\bar{\bar{g}}$. I n:r 10 i samma oratorium — även det ett sopranrecitativ — har komponisten med mycket enkla medel fått fram det eteriska och himmelska i berättelsen om Herrens ängel, som uppenbarar sig för herdarna. Den första meningen, som talar om de vaktande herdarna, är harmoniskt sett en vanlig helkadens i C-dur. Det plötsliga inträdet av Dess-durackordet ansluter sig till berättelsen om själva änglavisionen: en ljusstråle liksom bryter fram. De sista takterna äro också fängslande genom sin luftiga och ljusa klangskala; det är annars icke vanligt att hos Wennerberg finna prov på så känsliga klangschatteringar som här.

Ej sällan händer, att recitativet övergår i arioso, såsom i n:r 4 i Jesu dom. Ett ariost ställe mitt i recitativet illustrerar med de uppåtledande ackorden och den stegvis stigande melodien textens »Men på tredje dagen skall han uppstå igen», varvid frasen utmyn-

nar i ljust G-dur. Hela sista delen av evangelistens nummer är också ett arioso (andantino) men betydligt längre, framställande berättelsen om Jesu intåg i Jerusalem. I sista perioden övergår sången i långsam, nästan marschartad stil. Ess-durtreklangen omtydes till Ass-durs dominant, förberedande lovsången »Hosianna!» (n:r 5). Ett verkningsfullt grepp, då det gäller att framkalla ett åskådligt intryck, är att i evangelistpartiet inskjuta ett ariost ställe; så sker i n:r 4 i Jesu födelse: ängelns sopransolo klingar som från ljusa höga rymder över violinernas skimrande tremolando:

Evangelistpartierna förlänas ej sällan ett dramatiskt målande uttryck — alldeles som hos Bach. Detta gäller särskilt Jesu dom och Jesu död. Man torde dock i Jesu födelse exempelvis lägga märke till n:r 26: en dramatisk anstrykning gives berättelsen om hur Herodes lät församla översteprästerna. Det medel tonsättaren här liksom, i liknande syfte, vid många andra ställen använder, nämligen tremolando med förminskad septimharmoni, är väl som sådant ytterst vanligt men utnyttjas här och i allmänhet av Wennerberg med klok konstnärlig ekonomi. Ett annat exempel på dramatiskt formad recitativstil har man i n:r 8 i Jesu dom, där evangelisten förtäljer om Judas' förräderi och Kristi fängslande. Spänningen i den skildrade scenen understrykes genom kromatiska tongångar och förminskade septimharmonier:



Beträffande detta nummer kan i förbigående sagt göras en anmärkning mot Wennerbergs sätt att modulera, vilket här icke är tillräckligt smidigt och otvunget. Varken textligt eller rent musikaliskt kan en sådan övergång som denna anses motiverad:

Det har tidigare berörts, hurusom — oaktat all den tematiska brokighet, som förekommer i tidigare profana kompositioner, såsom De Tre och Gluntarne — en strävan till monotematik förefinnes hos Wennerberg. Denna tendens blir utpräglad i hans andliga verk. Den på den stränga stilen inriktade Wennerberg undviker lösare utvikningar och älskar den fasta formen. Jag vill icke försumma att citera, vad Wennerberg i ett (odat.) brev till J. A. Josephson[1] yttrar i denna fråga i samband med Jesu födelse:

»Att jag i allmänhet blott uttrycker *en* tanke i ett nummer, klandrar du i de längre styckena, men billigar det i de kortare. Här äro vi inne på ett vidt fält, och jag vill blott säga, att jag gör så ur rent theoretiska skäl, som naturligtvis ej äro af den gifna betydelse, att de binda någon annan än mig sjelf. I hast vill jag blott tillägga, att jag tycker de modernare kompositörerna allt för lite *hålla sig till ämnet* och allt för mycket göra geniala afsprång. Jag kan anföra hundratals *stora* saker af Händel, der endast *en* tanke med logisk conseqwens är utwecklad. — — — När orden sjelfva uttryckt mera än en tanke, har jag ock sökt rätta mig derefter, som i första kören.»

Då det gäller att i ett stycke genomföra en uniform tanke, går Wennerberg ofta den nära tillhands liggande vägen att t. ex. blott upprepa eller lätt variera vissa, rent homofona tematiska idéer och bibehålla en genomgående, ackompanjerande motivtyp i orkestern.

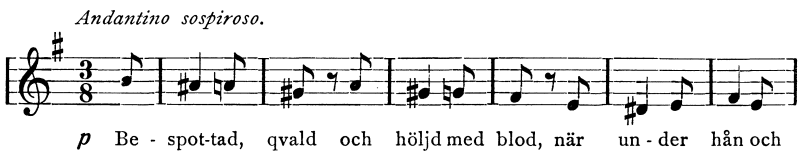
[1] I H. Josephsons ägo; citerat i S. Taube, a. a. II, sid. 223.

Detta tillvägagångssätt får sin naturliga tillämpning i flera solonummer. Som exempel kan tagas Engelns aria »Varer icke förfärade» i Jesu födelse (n:r 11) — utan tvivel ett av de mest inspirerade numren i verket och i struktur och stil ganska lik Wennerbergs psalm »Görer portarna höga».[1] Melodien bygger på en viss periodtyp, som föga förändras, och ackompanjemangets 32-delsfigur är hela vägen genomgående. Måhända skulle ett intryck av viss enformighet uppstå, om icke sången genom tempot (allegro assai) förlöpte ganska raskt. Den förkunnar det stora glädjebudet om frälsarens födelse, och Wennerberg har med oförneklig schwung lyckats fånga den glädjefyllda stämningen: här är det otvivelaktigt fullt motiverat att hela tiden fasthålla den fixerade grundstämningen, sådan den uttryckes i de korta textmeningarna.

Intressant är Herodes' i ett enda penseldrag genomförda aria »Farer dit, farer dit» (n:r 29) i Jesu födelse; den är avgjort, med avseende på markant karakteristik, ett av de bästa styckena och visar, hur komponisten förmår giva en övertygande musikalisk personteckning. På ett illusoriskt sätt uttryckes här den orosfyllda, dolda fruktan i Herodes' känslor; särskilt anmärkningsvärd är den utpräglat måleriska och stämningskarakteriserande funktion, som tillkommer orkestern med de jagande motiven uppåt och nedåt i violonceller och basar, genomgående kontrapunkterande mot sångstämman. I denna äro samma motiv hela tiden använda, men ingen av perioderna — vilka icke äro bundna av någon strikt 8-taktsprincip — innebär någon schematisk upprepning. Hela stycket har något av spöklik balladkaraktär — en del vändningar äro tydligt influerade av Schubert — och det vittnar om ett icke föraktligt dramatiskt grepp hos tonsättaren.

Då Wennerberg i en viss, fixerad musikalisk tanke vill inrymma grundtanken i texten, löper han fara att bli något ensartad i uttrycket. Han kan emellanåt visa otillräcklig förmåga att på ett känsligt sätt variera, att skänka skiftande gestalt åt den grundläggande idén och bearbeta motiven på ett mera fritt, fantasifullt sätt — detta märkes särskilt i vissa, väl utdragna ensembler —, men man måste å andra sidan betona, att Wennerberg inom den homofona, lyriska ramen i sina oratoriska verk kan fånga det väsentliga i en stämning på ett omedelbart sätt. Utom i ovan påpekade num-

[1] Davids psalmer n:r 10.

mer bör särskilt framhållas det vemodiga och rörande altsolot i Jesu död (n:r 6): »Bespottad, qvald och höljd med blod» med ackompanjemang av stråkar, harpa och flöjter. I all sin enkelhet äro de kromatiska tongångarna mycket expressiva:

Över den plastiskt klara, klassiska melodilinjen vilar något oändligt mjukt, trånande och sorgset. Av fin verkan äro vid slutet de mot himmelska regioner strävande klangerna i harpan, då sången förlorar sig i det mjukaste pianissimo.

I ett med detta besläktat solonummer (mezzo) i Jesu dom (n:r 23), »Se menniskan», där elegiskt sorgsen stämning ävenledes uttryckes genom kromatik, frångår Wennerberg den monotematiska principen: här förenas tvenne tydligt skilda delar, den senare kontrasterande emot den förras mollstämning genom övergången till dur i anslutning till textens »Upp till den höjd, den ljusa höjd».

Wennerbergs beundran för den italienska sångstilen kommer i dagen i flera solonummer. Italienskt i stilen är det kavatinaartade solot »Offret stundar» (röst ur församlingen), som rikligt utnyttjar melismer (Jesu dom n:r 15). Vill man ha belägg av än otvetydigare art för det italienska inflytandet på Wennerbergs melodiska stil, bör väljas något nummer ur Stabat Mater; så må, medan framställningen sysslar med solonumren, framhållas barytonsolot Fac me cruce med dess rikt utspunna melismer, erinrande om gammalitaliensk ariestil.

Någon gång skymtar man reminiscenser från den profana gluntstilen, såsom i Profetens arioso »Stig upp på ett berg» i Jesu dom (n:r 2); stycket är ett typiskt arioso i kyrklig stil, vilket dock icke utesluter, att tonfall, erinrande om gluntarne, förnimmas.

Vid soloensemblerna (duetter, trior och kvartetter) behöva vi — för så vitt de ej sammanhänga med kör, vartill framställningen skall återkomma — icke närmare uppehålla oss. Även i dem möter den under studiet av den äldre musiken — ej minst Händel — närda strävan till uniformitet i den musikaliska tanken, på samma

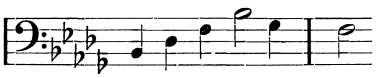
gång som med denna, från den tyska romantikens utveckling så avvikande tendens paras inflytande från den italienska vokalstilens melodiska mjukhet och värme. I vissa moment av sentimental anstrykning utlöses den romantiska känsla, vilken under Wennerbergs senare skede trängdes åsido av motsatta faktorer. Denna förstuckna romantik kommer särskilt i dagen i den »lyriska kantaten» Stabat Mater — Wennerberg talar ju i ovan anförda brev till brorsdottern[1] halvt ursäktande om att dess genre egentligen ej är hans — och här är också uppenbart, hur han icke blott tillgodogör sig den gamla italienska skolans stil utan även just anknyter till senare tiders italienare; reminiscenser från Astorga och Pergolesi (Stabat Mater) smälta samman med intryck från Rossini, Bellini och Verdi. Det italienska bel cantots välljud återfinnes i trion »Quis est homo» (för sopran, alt och bas; n:r 3), liksom även i den vackra duetten Eja Mater (alt och bas; n:r 5). Oavsett den känslosamhet, som går igenom dessa och andra stycken i Stabat Mater, måste understrykas, att detta verk i många partier verkligen fängslar genom sin melodiska skönhet, sitt dunkelfärgade svårmod och en — trots vissa värdsligt klingande ställen, vilka dock förklaras ur verkets speciellt katolska karaktär[2] — varmt religiös stämning,

Det påpekades, att Wennerberg ibland blir för ensartad, då han avsiktligt inskränker sitt tematiska material. Det må vara tillräckligt att för belysande därav bland soloensemblerna hänvisa till solokvartetten »O, huru ljufliga äro på bergen» i Jesu födelse (n:r 15), där den ljuvt förtröstansfulla och milda stämningen uttrycks i en av mendelssohnsk vekhet präglad melodik. Hela detta stycke är uppbyggt på en enda melodisk motivgrupp, som exponeras i början och därpå utnyttjas. Men här åstadkommer bristen på rikare variation en oförneklig enformighet, så mycket mer som den harmoniska behandlingen rör sig inom snäva tonala gränser.

[1] Sid. 224.

[2] Lindgren (Ny Illustr. Tidn., årg. 1897, sid. 350) framhåller med rätta beträffande Stabat Mater: »För att icke stöta sig på de stundom något dansande rytmerna, bör man ställa sig på italienarens ståndpunkt, för hvilken ju själfva gudstjänsten är en glad sak. De försvaras på samma sätt, som Kretzschmar försvarar det muntra temat och koloraturen i Astorgas 'Fac me plagis': 'denna sällsamma musik — säger han — är uttänkt af ett sinne, hvilket genom utsikten att få lida med Frälsaren försättes i glad hänryckning'.»

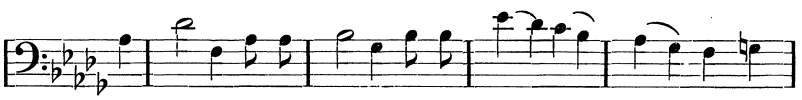
En solokvartett av högre kvalitet är i Jesu död krigsknektarnes sång: »Skärom honom icke sönder» (n:r 3).

Det naturligaste medel, varigenom Wennerberg kunde undvika alltför konstlös likformighet men samtidigt markera tendensen till enhetlig tematik, var en kontrapunktisk gestaltning med fuga, fugato eller mer eller mindre genomförda imitationer. I samma mån tonsättaren utvecklar sin strävan till polyfoni, kommer han allt närmare den bach-händelska stilen. Detta sker framför allt i körerna, men också i de solistiska numren märker man kontrapunktiska inslag, vilka mer än annat motverka den nyss påtalade känslosamheten. För att återknyta till ariorna må här framhävas Simeons basaria »Herre, nu låter du din tjenare fara i frid» i Jesu födelse (n:r 22): hela stycket, såväl i sångstämman som i orkesterpartiet, grundar sig på följande motiv:

vilket framträder dels i sin ursprungliga gestalt, dels i omvänd form. Någon fuga är icke fråga om, men hela satsen präglas av en avsiktlig, kontrapunktisk-tematisk stränghet med imitationer. Dock måste ifrågasättas, om Wennerberg härvid kommit riktigt tillrätta med texten; då Simeon uttrycker sin glädje över att ha skådat Jesus-barnet, kunde man under alla omständigheter väntat sig, att arian hållits i Dess-dur i stället för b-moll. — En soloensemble, som använder sig av imitationsbildningar, är den väl utdragna trion av de tre vise männen »Hvar är den nyfödde judakonungen» i Jesu födelse (n:r 25); ett större intresse erbjuder dock i detta avseende solokvartetten »Fac me vere» i Stabat Mater (n:r 7).

I sin körbehandling i oratorierna står Wennerberg, som nämnts, särskilt nära Händel och Bach, den senare i fråga om koralerna, den förre i övriga körnummer, såväl mera homofont formade som de polyfont gestaltade. Man möter dels satser för blott kör och orkester, dels sådana, som dessutom använda solopartier och soloensembler och därvid ibland erhålla karaktären av ett slags responsorium, dels slutligen stycken, där Wennerberg använder sig av dubbelkör. Också i körnumren gör sig strävan till tematisk koncentration gällande, om än formen som helhet ibland kan bliva för utspunnen. Det finns emellertid exempel på hur Wennerberg

i ett körnummer sammanställer tematiskt och till karaktären väsentligt skilda delar. Man kan iakttaga detta i dubbel-kören »Ty oss är född ett barn» i Jesu födelse (n:r 20). Den har tvenne olika delar; den andra bildar en ny fas och visar, hur Wennerberg här låter en ny tanke i texten åtföljas av en ny musikalisk tanke. Vid orden »Och han heter Underlig, Råd, Gud, Hjelte, Evig Fader, Fridsförste» sker en mycket expressiv höjning och sänkning av uttrycket, dynamiskt och melodiskt. Med ordet »Underlig» insätter ett frågande motiv i ena kören, efter en takt omedelbart imiterat av den andra. Höjdpunkten nås vid fortissimot på ciss-molls kvartsextackord, vilket med fin effekt följes pp av en lugn avslutningsfras; därmed moduleras åter till A-durs dominant, med vilken numret slutar.

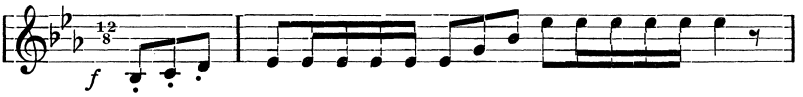
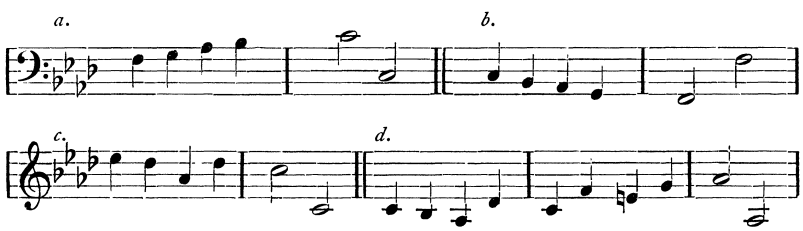
Särskilt när det gäller uttryck för en mera dramatiskt tillspetsad situation, sker ej sällan avvikelse från den monotematiska principen, varom mera längre fram. Bland de enklare men mest fängslande körsatserna skola här nämnas den mycket populär vordna »Min själ längtar och trängtar» för solo och kör i Jesu födelse (n:r 23) — den ingick också bland Davids psalmer — med dess ljusa och längtansfyllda förtröstan:



Denna melodi blir den bärande för hela sången. Ett par andra av Davids psalmer förekommer i Jesu dom i form av tvenne lovsånger, nämligen n:r 3, »Görer portarne höga» för solo och kör — här står den i C-dur, såsom separat psalm i A-dur — och n:r 5, »Hosianna».[1] I de heligas kör »Föraktad var han» i Jesu dom (n:r 14), vilken motiviskt är något befryndad med psalm n:r 50, tolkas en motsatt stämning: det tungt stapplande motivet i orkestern vittnar om sorg och klagan; modlöst och dystert imitera körstämmorna varandra.

Både sistnämnda kör och »Hosianna» exemplifiera, hur Wennerberg kombinerar metoden att upprepa och lätt variera vissa, rent homofona tematiska idéer med imiterande inslag. I »Hosianna» är

[1] Ps.-text: »Halleluja». Jfr sid. 197.

det t. ex. en rytmisk tanke, som envist upprepas i orkestern, medan i mellandelen en imitation inträder, där stämmorna falla in i kvintcirkel nedåt : C-dur, F-dur, B-dur och Ess-dur. Eller man kan välja dubbelkören »Fröjder Eder, I himlar» i Jesu födelse (n:r 17), där de båda körgrupperna i mitten infalla i en verkningsfull, kanonartad, åtta-stämmig imitation, och orkestern hela numret igenom vidhåller sina fanfarartade, i rytmen dock väl banala motiv, vilka söka fånga något av händelsk festivitas:

Mera intresseväckande ur konstruktiv synpunkt är kören »Och du Bethlehem Ephrata» i samma oratorium. Denna företer ett påtagligt finare motiviskt arbete än de nyssnämnda — numret ifråga var, som läsaren torde erinra sig, ursprungligen en fuga — och är fast och välbalanserat i formen. Man lägge märke till det sätt, varpå komponisten här utnyttjar ett visst motiv. I tenorerna repeteras i allt högre lägen en fras (a), symboliserande den alltmer fasta tron på frälsaren, som skall komma från Bethlehem. Mot tenorerna föras basarna i imitatorisk stil, varvid motivet kommer i omvändning (b), dock likaledes med uppåtstigande tendens och långsamt skeende crescendo. Den allt ljusare förhoppningen understrykes, då satsen därefter stiger uppåt i sopraner och altar; men nu är motivet i sopranerna förändrat (c). Altarna infalla med melodien i ytterligare ny gestalt (d):

Senare vidtager en kraftigare stegring med alla körstämmorna kontrapunkterande. I detta parti upprepas nästan oförändrat duon mellan tenor- och basstämmorna; samtidigt klingar duon mellan sopran- och altstämmor — också den obetydligt modi-

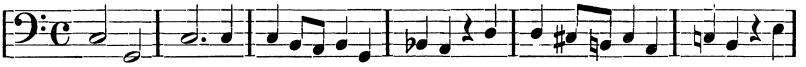
fierad. — I detta nummer förekommer icke någon takt, som ej är strängt motiverad i sammanhanget. Ekonomiserande med medlen, har tonsättaren åstadkommit en seg, planmässigt genomförd stegring. Förvisso märker man å andra sidan just här, att Wennerberg kan vara för stel i satsbehandlingen, främst beroende därpå, att motiven varieras blott melodiskt men ingalunda rytmiskt. Måhända är det dock härvidlag en medveten anknytning till en Palestrinas lugna och avvägda polyfoni, som gör sig gällande.

Ibland påträffar man antydningar till dubbel kontrapunkt, såsom i slutnumret i Jesu dom (n:r 22), vid orden »då står intet offer igen»; ett analogt ställe återfinnes strax därefter. Dubbel kontrapunkt finnes också i körens »Herre förbarma dig»; en fyrtaktssats upprepas med de kontrapunktiska stämmorna omplacerade utom i basen, som en oktav lägre repeteras oförändrad. Man kunde i förbigående sagt vänta sig, att denna slutkör skulle utveckla sig i stegrad, konstfull bearbetning, men det stannar sedan vid en homofont hållen växelsång mellan solist och kör; i ett milt förtröstansfullt C-dur utmynnar stycket »morendo». Därmed slutar Jesu dom — icke mäktigt och dramatiskt utan klagande och dock med slutlig tillförsikt, att förbarmande skall visas.

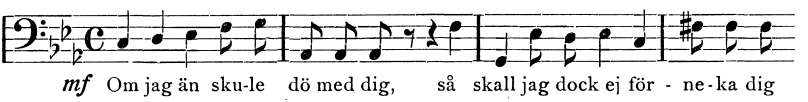
Att Wennerberg med sin blick för det tematiskt uniforma skulle känna sig särskilt dragen till fugan — denna idealform av sträng, enhetlig tematik — och till fugerade satsbildningar, var naturligt. Härvidlag var det ju också en gammal »ungdomskärlek», som nu särskilt i de oratoriska verken fick tillfälle att utveckla sig och blomma upp. En sats, som mycket närmar sig fugan men ännu icke är en genomförd sådan, möter i kören Stabat Mater (n:r 1): temat exponeras i alt, sopran, bas och tenor, varpå det ytterligare repeteras i alten; i andra gruppen kommer temat i sopran, bas och tenor, men alten har nu i stället en fri insats; efter några takters mellanspel upprepas tematets första motiv ackordiskt — analogt med inledningen i orkestern, varifrån också ett speciellt motiv i basen återkommer — och i enlighet med denna tämligen fria disposition fortsätter satsen.

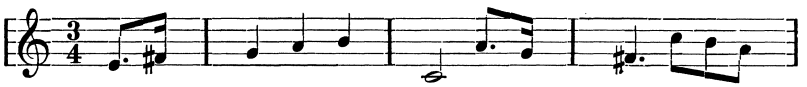
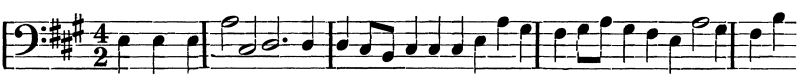
Wennerbergs förmåga att ge sina fugatemata pregnant, ofta lapidariskt enkel gestalt är påtaglig. Synnerligen kort och enkelt är temat i Stabat Mater. Ett tema av betydligt större mått är följande, som ligger till grund för den fuga, vilken i Jesu död (n:r 5)

skildrar hånet omkring korset. »Tvi dig, tvi dig». Det är omisskännligt, att Wennerberg här inspirerats av Händel; något av denne mästares dramatiska vokala kraft spåras:

Basar. Kb.

Så börja basarna, obarmhärtigt hånande. Temat kommer därpå i tenoren samt — däri avvikande från den strikta regeln — först i alten och sedan i sopranen. Andra gruppen vidtager efter blott ett par förmedlande takter. Temat höres nu i tenoren, varpå de första takternas motiv införas i sopranen. Här börja modulationerna. Basen inför temat, imiterat i trångföring av de övriga stämmorna. Det avslutande partiet bildas av tematets huvudmotiv i ackordisk, koncentrerad gestalt. Satsen uppnår en intensiv fortissimostegring, varmed fugan får sin avslutning.

Att Wennerberg just för skildringen av folkmassans upprördhet kring korset använder fugans rika, polyfona vävnad, vari frappanta dissonanser understryka det avsedda, skärande hånet, måste anses vara synnerligen lyckligt. Överhuvud inplacerar han icke fugaformen såsom någon yttre kliché, den motiveras ur ett inre sammanhang med resp. scener, situationer eller stämningar. Ett gott exempel härpå är scenen med Jesus och lärjungarna under och efter nattvarden i Jesu dom (n:r 7; duo med liten kör); på Jesu ord efter nattvarden svara lärjungarna »Om jag än skulle dö med dig, så skall jag dock ej förneka dig». Just för att på ett musikaliskt träffande sätt tolka situationen är en kör i fugastil vid detta tillfälle välmotiverad, och Wennerberg har förträffligt lyckats fånga det oroliga, ångestbetonade och upprörda i lärjungarnas repliker. Med sina septim- och tritonussprång företer temat en djärv, karakteristisk linje:



Det torde vara mer än en tillfällighet, att detta tema äger en avgjord likhet med följande tema i orkesterinledningen till Mendelssohns Paulus:

Av helt motsatt stämningskaraktär är den fuga, som sjunges av dubbel-kör (de heliga och församligen) i Jesu födelse (n:r 35); denna fuga ger ett imponerande uttryck för den orubbliga förtröstan och tron på Jesu kommande makt och storhet; den föregås också av de trovissa orden: »Men han skall träda fram och regera i Herrans kraft», vilka bilda ett largoparti av koralartad karaktär, där först ena kören infaller och besvaras av den andra, varpå båda förena sig och sluta pianissimo. Så begynner själva fugan med det Händel-befryndade temat i basen (kör I):

Och han skall va-ra etc.

I detta nummer, som mot slutet utvecklar sig i en verkningsfull trångföring med mäktigt upptornade körmassor, har Wennerberg åstadkommit något av det tekniskt sett bästa och kunnigaste han presterat. Man måste här verkligen erkänna en anmärkningsvärd behärskning av formen. I denna fuga liksom i flera andra märker man, hur Wennerberg vill tillämpa sin åsikt om nödvändigheten att icke »sprattla sig fri» från det tematiska stoffet: det finns ingen takt, som icke står i påtagligt motiviskt samband med temat eller kontrasubjektet. Han undviker, då han verkligen avser att skriva en fuga, alltför utspunna mellanspel, och just i ifrågavarande nummer frapperar en trångföring redan i andra temagruppen, svetsande samman stämmorna till ett organiskt och helgjutet komplex. Stämföringen är här, liksom i tonsättarens fugerade satser överhuvud, i regel vårdad och vokalt tacksam, även om den ibland verkar litet stelbent och för rytmiskt likformig: en viss brist på teknisk skolning hindrar stämföringen att framstå så plastisk den annars skulle kunnat vara. Wennerbergs antipati mot onödiga utvikningar från det tematiska ämnet i fugaformen får sitt markanta uttryck i följande uttalande i brev till brorsdottern:[1]

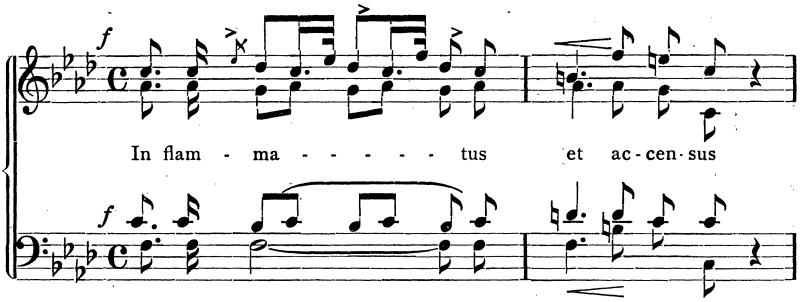
»Merendels nöja sig våra nutidskompositörer med en genom-

[1] Den 16. juni 1897; i Sara Wennerberg-Reuters ägo. Publ. i Svenska Dagbladet den 22. jan. 1922; citerat i S. TAUBE, a. a. III, sid. 279.

föring och ramla sedan på med fria mellanspel och ett par imitationer — och det förstås, kan vara rätt vackert, när det gäller piano, der så mycket klingande otyg bedrifves. — — — Jag tror det tog slut med förmågan att skrifva en saftig fuga, när Händel och Bach dogo. Sällan får man se modärna sådana, som ej skramla som benrangel.»

Det är uppenbart, att Wennerberg — säkerligen i medveten anknytning till Händel — förlägger tyngdpunkten i oratorierna till körer och ensembler. Men man kan ställa sig frågan, om tonsättaren i sin tydliga strävan till motivisk enhetlighet tillräckligt kommer tillrätta med en dramatisk situationsskildring, som kräver mer eller mindre skarpt accentuerade kontrastverkningar och vill tvinga den musikaliska fantasien utöver snävare gränsområden. Gluntarne visar oss dock, att Wennerberg kunde vara levande nog i sättet att framställa scener och situationer av mera buffa-artad beskaffenhet. Det skall emellertid icke nekas, att Wennerberg i oratorierna vid vissa ställen ej tagit nog vara på möjligheterna till dramatisk omväxling. Man kan studera t. ex. tjänstekvinnornas och Petrus' trio i Jesu dom (n:r 9); den fortlöper i ett utan några som helst motsatsverkningar. Här kunde man väntat sig, att komponisten mera åskådliggjort scenen mellan Petrus och kvinnorna och sökt giva särskild karaktär åt å ena sidan kvinnornas beskyllningar och å andra sidan Petrus' nekande. Intet därav är dock till finnandes: Wennerberg har tydligen blott velat tolka stämningens iver och hetsighet i ett enda drag.

Det länder dock Wennerbergs oratorieverk till fördel, att komponistens sinne för enkla linjer och förnämlig objektivitet i förening med en klok anspråkslöshet medför en naturlig begränsning till den stil, som Wennerbergs ingivelser och tekniska förmåga tillåto honom att behärska och konstnärligt gestalta. Detta är givetvis långt att föredraga framför en påklädnad av pretentiösa dramatiska effekter, som kunde verkat schablonmässiga och teatraliska, då de ej framgått ur en tillräckligt stark och intensiv dramatisk intuition och fantasirikedom. Inom den ram konstnären rör sig har han dock lyckats skänka ett i sammanhang med den övriga musiken verkningsfullt dramatiskt liv åt flera nummer, varvid den strama monotematiken åsidosättes. Mindre märks detta i Jesu födelse, som ju till hela sin karaktär är ett i ljusa, idylliskt blida

färger hållet verk. I Stabat Mater gives dramatisk anstrykning åt vissa partier, såsom Inflammatus (n:r 8), vars anslag från början framkallar den ångestbetonade stämningen med den uppåtilande kromatiska skalan och de abrupta triolfigurerna. Själslig nöd talar ur förhållningarna, som upprepas stegvis uppåt, varpå solokvartetten infaller.

Så fortgår satsen i dramatisk spänning, tills uttrycket tenderar att dämpas, varpå avspänningen sker uti flämtande, oroliga synkoper pianissimo och solosopranen inträder med en kantabel melodi.

Mest intressera ur dramatisk synpunkt Jesu dom och Jesu död, i vilka texterna inbjuda till poängterat dramatiskt grepp på stoffet. Komponisten arbetar genomgående med enkla medel, flärdlöst och utan yttre gester. Men just därför att man känner, att Wennerberg hela tiden förblir äkta och icke strävar att överskrida ett visst, av nobel konstnärlig smak betingat mått, undgår icke ett sådant stycke som n:r 12 i Jesu dom (Vittnen, Öfv. Presten, Jesus och de Skriftlärde) att fängsla genom en icke föraktlig dramatisk kraft och målande kontrastverkningar. En god idé är här att låta vittnena sätta in i korta och avhuggna, imiterande fraser efter varandra, varmed det skvallerartade och osäkra i deras utsagor får ett betecknande uttryck. En markant pondus vilar över översteprästens largo maestoso, som äger en viss rå styrka och överlägsenhet och effektfullt kontrasterar mot Jesu därefter infallande svar (poco larghetto) i blitt och ljust G-dur.

Av god verkan är prästens häftigt insättande recitativ: »Han hafver hädat Gud», åtföljt av de skriftlärdes hotfulla, hetsande fraser, som i kören stiga nedifrån upp till ett förbittrat, hatfullt

fortissimo i höjden över orkesterns figuration och synkoperade motiv. Man kan också i samma oratorium studera ett sådant stycke som »Judas och Presterna» (n:r 17), särskilt vid det ställe, där prästerna efter varandra i imitation sjunga sitt hånfulla: »Det må du se dig om».

Även n:r 20 i Jesu dom (Pilatus och Folket) intresserar genom den levande behandlingen av kör och solostämma och genom en verkningsfull insats av orkestern med kromatiskt ilande tonföljder. — I Jesu död slutligen må framhållas en scen, som målar hånet kring korset (n:r 8): numret börjar i dystert fiss-moll; altviolinerna spela sitt obevekligt återkommande fiss, medan violonceller och basar låta höra ett suckande, tungt klagande motiv. Prästerna infalla med »Andra hafver han hulpit» i mumlande imitation. Alltmera sväller tonmassan, i accelerando och crescendo skrider satsen fram mot det hånfulla »Kristus, Israels konung», varvid begynnelsemotivet återkommer i intensifierad form. Ett annat nummer i Jesu död, den responsorieartade scenen med Jesus och folket (n:r 11), intresserar också i detta sammanhang. Det ovan påpekade torde emellertid vara tillräckligt för att förmedla läsaren ett intryck av Wennerbergs dramatiskt betonade framställningskonst i oratorieverken. Man finner ingenting originellt i den dramatiska tekniken, men flera nummer vittna dock om hur komponisten inom den traditionella, slutna form, varvid han i sin andliga stil i regel fasthåller, förmår åstadkomma en målande, temperamentsbetonad skildring.

Till slut några ord om de i oratorierna ingående koralerna. I dem framstår den stilistiska förbindelselänken mellan Wennerberg och Bach i sin tydligaste dager. Harmoniseringen är värdig och flärdfri, samtidigt som de olika stämmornas melodiska individualitet är iakttagen. Wennerbergs studium av Bachs koralbehandling visar sig framför allt däri, att han i motsats till Hæffners stela homofoni söker — och även lyckas — att förläna stämmorna mera kontrapunktisk rörlighet genom uppdelning i smärre notvärden (åttondelar, sextondelar). Ett exempel ger koralen »Mitt hjerta, si ho lades der» i Jesu födelse (n:r 9), i vilken den i tenoren förlagda melodien omgives av en skickligt utarbetad stämvävnad. De flesta koralmelodier Wennerberg använder i oratorierna äro kända sådana. Undantag utgöra n:r 32 i Jesu födelse, vars melodi till

Wallins »I nåd, o Herre» synes vara Wennerbergs egen, och n:r 9 i Jesu död: melodien till den gamla psalm av Svedberg, vars fjärde vers tonsättaren här använt: »Den nåd, som röfvaren fick erfara», torde också vara komponerad av honom själv och verkar icke helt lyckad. Övriga koralmelodier återfinnas i svenska koralboken. Melodien i n:r 5 och n:r 9 i Jesu födelse ingår i koralboken såsom n:r 63[1], melodien i n:r 10 och n:r 18 i Jesu dom ingår såsom n:r 76[1], melodien i n:r 12 och n:r 14 i Jesu död såsom n:r 92.[1]

Om de få, rent instrumentala numren är icke mycket att anföra. Jesu födelse och Jesu dom ha inledande orkesternummer. Inledningen till Jesu födelse, vars dunkla fiss-mollkolorit torde symbolisera det mörker, som härskar över folken före Kristi ankomst, karakteriseras av ett kurvaliknande förlopp uppåt och nedåt beträffande såväl tonhöjden som det dynamiska. Inledningen till Jesu dom synes vilja ange grundstämningen i de tragiska händelser, som verket senare kommer att upprulla; den reser sig mot slutet upp till ett mäktigt forte, varvid dock tron på slutlig seger och frälsning bryter fram i ett stålblankt C-dur. En marsch i Jesu dom (n:r 20), som höres i det moment, då Pilatus med vakten kommer inför folket — den förekommer ej i partituret — och som leder direkt över till den åskådligt tecknade scenen mellan Pilatus och folket, vilket här i korthuggna motiv ropar sitt »Barrabas!», är tämligen svag och torftig. Om Wennerbergs instrumentation i de oratoriska verken i allmänhet må i detta sammanhang nämnas, att den i all synnerhet för att vara utförd av en på orkesterns gebit relativt oskolad tonsättare är, om icke glansfull, så dock väl genomtänkt och omsorgsfullt avvägd; även häri framträder Wennerbergs måttfullhet och avståndstagande från yttre, grövre effekter.

Det är förvisso sant, att stilen i Gunnar Wennerbergs oratorieverk väl kan verka något bleknad på en nutida publik, van vid långt starkare retmedel än dem denne tonsättare har att bjuda. Men ett stycke flärdlös och äkta konst, osminkad och, oavsett vissa sentimentala drag, manlig och etiskt inriktad — dock också inrymmande partier av ädel lyrisk skönhet — finnes nedlagd i dessa verk, vilka otvivelaktigt höra till det mest anmärkningsvärda den svenska 1800-talsmusiken inom de andliga formerna lämnat åt eftervärlden.

[1] Gamla upplagan.

FÖRTECKNING ÖVER GUNNAR WENNERBERGS TONVERK.[1]

Upprättad av C. F. HENNERBERG.

Anm. Förteckningen avser närmast de tryckta verken i originalupplagor samt i mera anmärkningsvärda nyupplagor. Fördenskull äro tonverken inom varje huvudgrupp icke — såsom det i föregående avhandling naturligtvis varit lämpligt att göra — anförda i tidsföljd efter varje verks tillkomst utan i den ordning, i vilken de publicerats. Kompositionsår samt meddelanden om befintliga originalmanuskript, i den mån sådana uppgifter kunnat erhållas, äro omnämnda i avhandlingen, se ovan sid. 106 o. följ.

I. SÅNGER FÖR EN RÖST MED PIANO.

Sånger för en sångstämma med piano-forte accompagnement. Abr. Hirschs förlag. Häfte 1—6. Folio.

Hela antalet tryckta sånger av denna grupp är 36. (Obs. n:r 35 här nedan är ett omtryck av n:r 10.)

1:a häftet. 12 sid. Förlagsnummer 406. Tryckt 1850.

1. *Till tonerna.* »Sväfven höga toner.» 2. »Sof, oroliga hjerta, sof.» [Runeberg.] 3. *Liden harpepiges klage.* »Faderlös og moderlös.» [Ingemann.] 4. *En hvardagshistoria.* »Nog mins jag mig och en annan vän.» 5. *Zigeuner-Lied.* »Im Nebelgeriesel, im tiefen Schnee.» [Göthe.] 6. *Jätten.* »Jag bor i bergets salar.» [Tegnér.] 7. *Fiskaren på Kinnekulle.* »Solen alltren öfver kullens topp.»

(Fem av sångerna i detta häfte utgåvos av förlaget i arrangemang för sång och gitarr under följande titel: *Sånger med Guitarre-Accompagnement. 1:a häftet.* 8 sid. fol. Förlagsnummer 413. Tryckt 1850. De fem numren äro följande och i denna ordning: 2, 7, 5, 4, 3. Följaktligen saknas n:ris 1 och 6.)

[1] En utförligare »Förteckning över Gunnar Wennerbergs tonverk» är av författaren till denna avdelning utgiven i tryck år 1918 (i distribution hos Elkan & Schildknecht, Emil Carelius. Stockholm).

2:a häftet. 12 sid. Förlagsnummer 443. Tryckt 1850.

8. *Kaiser Barbarossa.* »Der alte Barbarossa, der Kaiser Friederich.» [Rückert.] 9. *Den fader- och moderlösa visan.* »Hvems barn jag är.» 10. *Afsked.* »Så skiljas vi åt och träffas igen.» (Denna sång senare utgiven separat. Se nedan n:r 35!) 11. *Tösa på Svältera.* »Ja vånnar'a vore så långt härifrå.» 12. *Blücher.* »Der König Wilhelm Friederich sprach.» [Rückert.]

3:e häftet. 14 sid. Förlagsnummer 512. Tryckt 1853.

13. *Säg att jag kommer.* »Susande vind, som far af emot norden.» 14. *Djævelsklokken.* »Nu lystig, I Svende.» [Ingemann.] 15. *Min vår.* »Tusen sinom tusen sippor.» 16. *Andenken.* »Ich denke dein.» 17. *Svensk soldatsång.* »För frihet, fädernesland och kung.»

4:e häftet. 12 sid. Förlagsnummer 637. Tryckt 1854.

18. *Sirius.* »Sirius! återsken af ljuset.» 19. *Skalden.* »Hvem står där med ögat lyft till Gud.» [Wadman.] 20. *Gretchen am Spinnrade.* »Meine Ruh' ist hin.» [Göthe.] 21. *Farväl.* »Snart fält och lunder, berg och dalar.» [Tegnér.] 22. *Stackars liten!* »Stackars liten visa!»

5:te häftet. 16 sid. Förlagsnummer 1435. Tryckt 1870.

23. *Vallflickan.* »Kovalle mina kor, kovall!» 24. *Carl den Femtes sang i liigkisten.* »Ding, dang, klokkeklang!» [Ingemann.] 25. *Strömkarlen.* »Nu är dagen bergad.» (Denna sång är arrangerad för piano 2 händer under namn av »Strömkarlen spelar, Le chant du Neck». Tryckt i *Album för Piano af Svenska Tonsättare* tillägnat Kon. Oscar II. Sid. 109—112. Stockholm. *Carl Gehrman & Co.* Förlagsnummer 406.) 26. *Schlummerlied.* »Ich war ein böses Kind.» [Rückert.] 27. *Till sömnens genius.* »Himlabarn, som makten äger.»

6:e häftet. 16 sid. Förlagsnummer 1546. Tryckt 1876.

28. *Ved Kong Carls baare.* »Det kimer, kimer saa tungt om land.» [Munch.] 29. *Ve mig!* »Gråten, gråten i regnskurar alla.» 30. *Palinodia.* »Sjuder än ditt heta blod.» 31. *Italienaren med gipsbilder.* »Ute i verldens hvimmel.» 32. *Önskan.* »Ack bleve nu strålande salen.» [T. Knös.] 33. *Sen uppå fåglarne! Sen uppå liljorna!* »Du fattiga sparf på den gungande qvist». [L. S.]

De två närmast följande solosångerna äro av förläggaren (Abr. Hirsch) separat utgivna:

34. *Trasten i höstqvällen.* »Var tyst du trast, som klagar.» (Komponerad för blandade röster — se avdeln. V n:r 1! — men år 1890 utgiven för en röst med piano. Förlagsnummer 1964.) 35. *Afsked.* »Så skiljas vi åt och träffas igen.» (Se ovan n:r 10.) Hög sättning år 1888, låg sättning 1896 (förlagsnummer resp. 1888 och 2179).

På andra förlag utgivna:

36. »Den gang jeg endnu var en Pusling.» [Erik Bögh 1862.] Tryckt i Erik Böghs Hundrede Viser (n:r 1). Kjøbenhavn. Forlagt af Boghandler Th. Gandrup [1862]. 37. *Wade Hampton* (se avd. V n:r 10).

(Om outgivna sånger se ovan sid. 106 och följ. n:ris 1, 3, 4, 6, 10, 13, 17 enligt där använd numrering.)

II. DUETTER.

A. GLUNTARNE.

En samling duetter för baryton och bas med accompagnement af piano. Tillegnade Otto Beronius och Eugène von Stedingk. Stockholm, Abr. Hirsch.

1:a upplagan, tryckt 1849—1851 i stor 4:o hos Joh. Beckman i Stockholm, utgavs i 13 häften. Musiken omfattar [4] + 150 sidor. Nottrycket är verkställt med plåtar, och följande förlagsnummer finnas angivna: 391, 402, 409, 412, 416, 423, 438, 440, 448, 449, 458, 464. — Texten [4] + 92 sidor.

2:a upplagan. »Ny billig upplaga», liten 4:o, tryckt 1862 hos P. A. Norstedt & Söner. Musiken 128 sidor. Noterna tryckta med plåt. Följande förlagsnummer finnas angivna: 1104, 1105, 1119, 1128, 1129. (Å sidan 114 saknas förlagsnummer.) — Texten [4] + 36 sidor.

3:e och 4:e upplagorna. Musiken lika med föregående. Texten 40 sidor, tryckt hos Isaac Marcus i Stockholm 1867 och 1872.

5:e och följande upplagor intill år 1925 hava formatet ändrat till stor 4:o, noterna äro tryckta med typer, och musiken bär fr. o. m. sidan 65 förlagsnumret 1547. Musikbandet har alltid [4] + 144 sidor och texten 88 sidor utom upplagan av 1914, vilken har 114 sidor, beroende på att i denna upplaga införts Wennerbergs inledning till samt upplysningar och meddelanden om Gluntarne, vilka avdelningar äro hämtade ur Wennerbergs samlade skrifter, del 2 (Stockholm 1882). År 1925 utkom en ny med plåtar tryckt upplaga av musiken 149 sidor. Förlagsnummer 2698.

Arrangerade av Herman Berens j:r för piano med överlagd text utkommo Gluntarne i 2 samlingar: 1:a år 1890, 2:a år 1893. Förlagsn:r resp. 1998 och 2102.

Angående J. Foronis orkestrering av 2 nummer ur Gluntarne se avhandlingen sid. 153.

B. FRISTÅENDE DUETTER.

Sång-Duetter med accompagnement af Pianoforte. Stockholm, Abr. Hirsch.

1. *Gondolieren.* »Se, Signora.» För sopran och baryton. 2. *Marketenterskorna.* »Som fågeln är jag glad och fri.» För två altar. 3. »Du är min.» För sopran och baryton. 4. »Du bist mein Mond.» (Rückert.) För sopran och bas. 5. *Flickorna.* »Ack undra ej om glad jag är.» För två sopraner. 6. *Sotarne.* »Nu är jag här oppe igen.» För två barytoner. 7. *Was lispeln die Winde?* »In goldnen Abendschein.» (Rückert.) För sopran och alt. 8. *Båtfärd.* »Kom, o kom.» (T. Knös.) För alt och bas. 9. »Tidt er jeg glad.» (Ingemann.) För alt och bas. 10. »Der Liebe Leben.» (Rückert.) För sopran och tenor. 11. *Julsång.* »Lofsjungom Herrans nåd och makt.» (Wallin.) För sopran och tenor. (Denna duett stod först i orat. Jesu Födelse men blev sedermera därifrån utesluten.) 12. *Cordax damnatarum.* »Maesto plangore Sonat campana.» För sopran

och alt. 13. *Scen ur »Cid».* »I den djupa midnattsstund.» [Efter Herder af O****].

Alla utkommo från början separat i folioformat under olika tider: n:r 1—7 år 1853, n:r 8—12 år 1876 och n:r 13 år 1884. Förlagsnummer äro i ordningsföljd sålunda (talet inom parentes angiver sidoantalet): 565 (8), 566 (6), 624 (8), 640 (6), 622 (4), 626 (8), 643 (4), 1533 (8), 1534 (8), 1535 (6), 1536 (8), 1537 (8), 1725 (12). Tryckta å Röders lithogr. Anstalt i Leipzig.

År 1891 utkommo alla duetterna i ett band under följande titel:

Sång-duetter med ackompagnement af Piano. 72 sidor 4:o. Förlagsnummer 2037. Ett särskilt omslagsblad till detta tryck bär titeln: *Wennerberg: Duett-Album.*

(Outgiven duett: *Hafsjungfrun*, se ovan sid. 111 n:r 1.)

III. TRIOR FÖR MANSRÖSTER.

Anm. Numrering av sångerna, vilken här är gjord för översiktens skull, förekommer icke i originalen.

De tre. En samling trior för tenor, baryton och bas. Stockholm, Abr. Hirschs förlag. 74 sidor 4:o. Tryckt 1851. Förlagsnummer 465.

1. *Släpp in oss!* »Nå flickor, släpp in oss.» 2. *Pirum.* »Om jag innan morgon randas.» 3. *Daniel.* »Vet ni här kan bli rätt roligt.» 4. *Vive hodie!* »Vive hodie! sera, nimis sera.» 5. *Såd'na kan de vara.* »God qväll, mamsell, är ingen här ännu.» 6. *Ett äfventyr.* »Känner ni den vägen.» 7. *Buketten.* »Bröder, grymt jag är bestulen.» 8. *Här skall valsas.* »Frågas om ej permission skulle kunna tagas.» 9. *Gräl och väl.* »Nå så anamma!» 10. *Den är inte bättre den.* »Vi ha kommit för att fira.»

Nio trestämmiga serenader. (*För två tenorer och bas.*) Stockholm, Abr. Hirsch's förlag. 24 sidor 4:o. Tryckta 1852. Förlagsnummer 511.

1. »Ack, säg mig, hvar är du.» 2. »Vakna opp.» 3. »Darrande ton.» 4. »Tindrande stjerna.» 5. »Minns du den gången.» 6. »Far då väl.» 7. »O, se ej så.» 8. »Klagande sång.» 9. »God natt, god natt min lefnads klara stjerna.»

Fem trestämmiga serenader (*för två tenorer och bas*). Stockholm, Abr. Hirsch. 12 sidor 4:o. Tryckta 1875. Förlagsnummer 1516.

1. »Dig jag sjunger.» 2. »Fordom i nattliga stunder.» 3. »O, hur qvällens stjernor skrida.» 4. »God natt, god natt! må goda englar fara.» 5. *Slutgodnatt.* »God natt, god natt, god natt.» (För tre tenorer och tre basar.)

IV. SÅNGER FÖR MANSKÖR.

A. FRISTÅENDE KÖRER.

De första 11 sångerna äro tryckta i »Odinslund och Lundagård; samling af flerstämmiga sånger för mansröster» (Stockholm, Abr. Hirsch's musik-

förlag) n:ris 1—6 år 1849, n:ris 7—8 år 1850, n:r 9 år 1857, n:r 10 år 1858 och n:r 11 år 1862. Talen inom parentes angiva nummer i »Odinslund och Lundagård».

1. *Svensk frihetssång.* »Frihet bor i Norden» (12). 2. *Kung Oscars valspråk.* »Bjöd så i Thule» (13). 3. *Fansång.* »Stå stark du ljusets riddarvakt» (Nybom) (14). 4. *Nordisk studentsång.* »Framåt, framåt på ljusets bana» (15). 5. *Marsch.* »Om alla strängar» (Nybom) (16). 6. *Hymn.* »O, Gud, som styrer folkens öden» (17). 7. *Marsch.* »Hur länge skall i Norden» (59). (Även i Warmuths Udgave af udvalgte kor och kvartetter for Mandsstemmer: Ved Fædres Mindeskaal. »Du Slægt, hvis Hjerte banker» [Text av Jonas Lie]. Christiania. Warmuths Musikförlag.) 8. *Trum-Marsch.* »Tram, tram, trumman går (Nybom) (73). 9. »Fladdrande fana, lös dina vingar.» (T. Knös) (118). 10. »Hör oss Svea! moder åt oss alla» (138). 11. *Skarpskyttemarsch.* »I gevär hvar man» (180). 12. *Marsch.* »Säg oss ditt namn, du fruktansvärde.» (Tryckt 1873 i samlingen *100 svenska sånger för mansröster*, red. av J. A. Josephson och F. Arlberg, sedermera i Studentsången I, n:r 95.) 13. *Kung Karls drapa.* »Kall på båren i kungaborgen.» (Tryckt i Upsala hos Edquist & Berglund 1872.) 14. *Min ros.* »En gång en ros jag såg.» (Utgiven år 1879 hos Abr. Lundquist, Stockholm, i samlingen *Bibliothek för Qvartettsångare*, häfte 7 n:r 168. Sången är ursprungligen komponerad för blandad kör med barytonsolo, se ovan sid. 183.) 15. *Bön.* »Fredens välsignelser.» (Tryckt 1887 i Studentsången II, n:r 122.)

En enda självständig samling av sånger för manskör finnes utgiven under titeln:

Fyrastämmiga sånger för mansröster utan ackompagnement af Gunnar Wennerberg. Stockholm, Abr. Hirsch. 12 sidor 4:o. Tryckt 1880. Förlagsnummer 1626. Häftet innehåller följande fyra sånger.

16. *Lumbers hög.* »På Wångaslätten vida.» 17. *Helsning till Kronprins Carl.* »Du, som i arf fick de stora Carlars namn.» 18. *Gud bevare Sverige.* »När i välmakts goda dar.» 19. *In Lenom.* »Så contigit in Lenom.» (Munkvers från medeltiden.)

Körstämmorna till sångerna 1—6 härovan hava utgivits under titeln: 6 *Frihetssånger af Gunnar Wennerberg.* Stockholm, Abr. Hirsch. Dessa sånger äro emellertid endast särtryck ur körstämmorna till »Odinslund och Lundagård».

Davids psalmer, arrangerade för manskör, se under avdelning VI: A.

B. AUERBACHS KELLER.

Scenen aus Goethe's Faust. I. Auerbachs Keller in Leipzig für Solostimmen und Chor. O[rphei] D[rängar] freundschaftlich gewidmet vom Verfasser. Stockholm, Abr. Hirsch. Leipzig, Otto Forberg. Lith. Anst. v. C. G. Röder, Leipzig. (4)+50 sid. 4:o. Förlagsnummer 1555. Tryckt år 1878. Tysk text.

V. SÅNGER FÖR BLANDAD KÖR.

Fyrastämmiga sånger för sopran, alt, tenor och bas utan accompagnement. Stockholm, Abr. Hirsch. 16 sidor 4:o. Tryckta år 1875. Förlagsnummer 1517. Häftet innehåller de 7 första av nedannämnda sånger. Numrering förekommer ej i originalet.

1. *Trasten i höstqvällen.* »Var tyst du trast, som klagar.» (Denna sång är även utgiven som solosång med piano, se avdeln. I, n:r 34.) 2. *Vigselhymn.* »På den väg de skola vandra.» (Komponerad 1873 till O. Beronius' bröllop.) 3. *Sommarsöndag.* »Ljusa skyar segla.» 4. *En junidag.* »Ack, hvilken härlig dag.» 5. *Molnens sång.* »Vida vandra vi hän i rymden.» 6. *Aftonklockan.* »Kända toner genom luften dallra.» 7. *Vår båt.* »Vår båt i qvällen glider.»

I *Musiken till Svenska mässan,* Bilaga till Svenska kyrkans handbok (Stockholm 1897) finnas de två följande körerna:

8. »Vi prisa dig.» (N:r 27.) 9. »O, Guds lamm.» (N:r 66.).

10. I Amerika är en sång för blandad kör utgiven år 1879 under följande titel:

Wade Hampton [»*Our babies lisp Wade Hampton's name*»]. *Song and Chorus. Words by Eliza Peronneau Mathewes. Music by Gunnar Wennerberg.* Member of the Royal Swedish Academy and Governor of the Provins of Kronoberg Sweden. Washington, D. C. Published by John F. Ellis & Co. 6 sid. in fol. Sid. 2—3 innehålla sången för 1 röst med pianoackompanjemang; å sid. 4—5 är densamma satt för sopran, alt, tenor och bas a cappella.

(Outgiven blandad kör »Hvar finns det landet», se ovan sid. 184.)

VI. STÖRRE ANDLIGA TONVERK.

A. STYCKEN UR DAVIDS PSALMER.

Förteckningen är i överensstämmelse med den nu tillgängliga, i tre delar utgivna, upplagan. Numreringen motsvarar originalet, ehuru romerska siffror där användas för psalmnumren. Dessa senare sättas här nedan inom parentes.

1:sta delen. 1. (1) Säll är den, som icke vandrar uti de ogudaktigas råd. 2 (4) Hör mig, när jag ropar. 3 (8) Herre, vår Herre, huru härligt är ditt namn. 4 (12) Hjelp, Herre! De helige äro förminskade. 5 (13) Herre, huru länge vill du så platt förgäta mig. 6 (18) Hjerteliga kär hafver jag dig. 7 (19) Himlarne förtälja Guds ära. 8 (22) Min Gud, min Gud, hvi hafver du öfvergifvit mig. 9 (23) Herran är min Herde. 10 (24) Görer portarne höga. 11 (25) Herre, visa mig dina vägar. 12 (28) Lofvad vare Herran. 13 (31) Herre, på dig förtröstar jag. 14 (33) Saligt är det folk. 15 (37) Jag hafver varit ung. 16 (39) Herre, lär mig dock att det måste få en ända med mig. 17 (42) Såsom hjorten ropar efter friskt vatten. 18 (43) Sänd ditt ljus och dina sanning.

19 (51) Gud vare mig nådelig efter dina godhet. 20 (55) Mitt hjerta, mitt hjerta ängslas. 21 (57) Mitt hjerta är redo. 22 (68) Gud lägger oss ena börda på.

2:dra delen. 23 (72) Så länge solen varar. 24 (77) När jag bedröfvad är. 25 (84) Min själ längtar och trängtar. 26 (86) Herre, böj ner dina öron och hör mig. 27 (90) Herre, du är vår tillflykt. 28 (92) Det är en kostelig ting. 29 (96) Sjunger Herranom en ny visa. 30 (100) Fröjdens Herranom nu all verlden. 31 (103) Lofva Herran, min själ. 32 (114) Då Israel ut ur Egypten drog. 33 (115) Icke oss, o, Herre, utan ditt namn gif äran. 34 (121) Jag lyfter mina ögon upp till bergen. 35 (126) När Herren Zions fångar lösandes varder. 36 (137) Vi de elfvar i Babel. 37 (139) Herre, du utransakar mig. 38 (143) Herre, hör min bön och förnim den. 39 (146) Förlåter eder icke uppå furstar. 40 (150) Lofver Gud i hans helgedom.

3:dje delen: 41 (117) Lofver Herran, alle hedningar. 42 (30) Herre, var mig nådelig. 43 (67) Gud vare oss nådelig och välsigne oss. 44 (53) De galne säga i sitt hjerta. 45 (127) Om Herren ej bygger huset. 46 (20) Herren höre dig i nöden. 47 (120) Ve mig, ve mig. 48 (113) Halleluja! Lofvadt vare Herrans namn. 49 (106) Pris vare Herren, Israels Gud. 50 (2) Hyller sonen att han ej förtörnas. 51 (74) Upp, o Gud, uträtta din sak. 52 (110) Herren sade till min herra. 53 (6) Ack, Herre, straffa mig icke uti din vrede. 54 (73) När jag hafver dig. 55 (125) Lofver Herrans namn, I Herrans tjenare.

Första upplagan utkom i folioformat häftesvis i tvenne serier: den första omfattande sångerna 1—40 och den andra sångerna 41—55. Trycket är verkställt med plåtar. Den första serien omfattade 10 häften. Titeln, vilken finnes tryckt å samtliga häften, lyder:

Stycken ur Davids Psalmer satta för Soloröst och Chör med accompagnement af Piano. Stockholm, Abr. Hirsch.

Här följer en beskrivning på de olika häftena.

Häfte	Antal sid.	Sångnummer	Förlagsn:r	Tryckår
1	16	1—5	1088	1861
2	16	6—9	1109	1862
3	16	10—13	1153	1863
4	16	14—18	1194	»
5	16	19—21	1293	1865
6	16	22—26	1335	1866
7	16	27—29	1371	»
8	12	30—32	1373	»
9	20	33—36	1418	1869
10	18	37—40	1419	»

Pagineringen går i en följd genom alla häftena. Därigenom att en del omslagsblad icke äger nottryck, blir antalet paginerade sidor blott 132.

På åtskilliga ställen å det för solostämman avsedda notsystemet finnas vissa ur körsatsen hämtade partier inlagda, vilka äro angivna inom parentes och tryckta med mindre nottecken. Meningen härmed framgår ur en anmärkning, som finnes

å insidan av första häftets titelblad, och som lyder så: »Chörerna är skrifna för Sopran, Alt, Tenor och Bas. Solostämman kan sjungas såväl af karl- som qvinnoröst. Då chör ej finnes att tillgå, bör solostämman utföra äfven den med mindre not-tecken och inom parentes skrifna sången, annars ej.»

Dylika små noter förekomma icke i den följande serien — sångerna 41—55 — och i 2:a upplagan äro de överallt borttagna.

Den andra serien — sångerna 41—55 — utkom i 5 16-sidiga häften under titel:

Ur Davids Psalmer för Soli och Kör med Piano. Ny följd. Stockholm, Abr. Hirsch. (Lith. Anstalt C. G. Röder, Leipzig.)

Numreringen på sångerna i denna serie ansluter sig till de förut utgivna 10 häftena, så att densamma börjar med n:r 41. I olikhet mot den första serien är här pagineringen självständig för varje häfte. I övrigt må följande uppgifter meddelas rörande de olika häftena.

Häfte	Sångnummer	Förlagsn:r	Tryckår
1	41—43	1736	1884
2	44—47	1775	»
3	48—49	1776	»
4	50—52	1836	1886
5	53—55	1837	»

Andra upplagan är utgiven i tre delar i stort oktav-format. Varje dels titelblad har följande tryck:

Ur Davids Psalmer, Sånger för Soloröst och Chör med ackompagnement af Pianoforte af Gunnar Wennerberg. »Det är en kostelig ting att tacka Herranom och lofsjunga ditt namn, du allrahögste.» Psalt. XCII. Med förlagsrätt. Abr. Hirschs Förlag. Stockholm.—Leipzig. Rob. Forberg. Lith. Anst. v. C. G. Röder, Leipzig.

Numreringen av sångerna går i en följd genom alla delarne. Pagineringen är självständig för varje del.

1:a delen omfattar 64 sid. Förlagsn:r 1569. Tryckt 1877; 2:a delen 62 sid. Förlagsn:r 1570. Tryckt 1877. 3:e delen 64 sid. Förlagsn:r 1991. Tryckt 1890.

Till de första 40 sångerna finnas tryckta körstämmor. Förlagsnummer 1596.

Följande arrangemang och eftertryck må nämnas:

Davids Psalmer satta i musik af Gunnar Wennerberg. Arrangement för en röst med ackompagnement af Piano eller Orgel. Abr. Hirschs Förlag, Stockholm.

1:a häftet, 36 sidor utom omslagsblad, förlagsn:r 2113, tryckt år 1893, innehåller följande 13 sångnummer enligt föregående förteckning: 1, 3, 5, 10, 12, 14, 16, 21, 23, 28, 36, 37, 39.

2:a häftet, 24 sid. utom omslagsblad, förlagsn:r 2258, tryckt år 1901, innehåller följande 10 sångnummer i denna ordningsföljd: 2, 53, 42, 13, 15, 17, 19, 25, 31, 33.

Utvalda 15 Psalmer i sifferskrift utgav J. Hellberg, Stockholm, Gernandts Boktryckeri-Aktiebolag 1882, i körstämmor 12 sid. 8:o. Samlingen omfattar följande sångnummer: 2, 3, 10, 12, 13, 14, 25, 27, 28, 29, 31, 33, 34, 35, 40.

Fem av sångnumren — 12, 14, 28, 30 och 40 — äro arrangerade för manskör och utgivna under följande titel:

Davids Psalmer, satta i musik af Gunnar Wennerberg. Arrangement för manskör utan ackompagnement. Partitur. Abr. Hirschs förlag, Stockholm. 16 sidor, 4:o. Förlagsnummer 2084.

I Amerika finnas utgivna:

Psalms of David. Solos with Chorus and Piano Accompagniment. (Parallell engelsk och svensk text.) Chicago, Engberg & Holmberg, 1882.

B. STABAT MATER.

Stabat Mater för soli, kör och orkester. Klaverutdrag med text. Stockholm. Musikaliska Konstföreningens förlag, 1894. C. G. Röders, Lith. Etabl. Leipzig, 102 sidor folio. Tryckt 1894. Förlagsnummer M. K. 57.

Texten, den vanliga av Jacopone da Todi, är behandlad i 10 olika nummer sålunda:

1. »Stabat Mater.» Kör. 2. »O quam tristis.» Altsolo. 3. »Quis es homo.» Trio för sopran, alt och bas. 4. »Pro peccatis.» Sopransolo med kör. 5. »Eja Mater.» Duett för alt och bas. 6. »Sancta Mater.» Soloqvartett med kör. 7. »Fac me vere.» Soloqvartett. 8. »Inflammatus.» Soloqvartett med kör. 9. »Fac me cruce.» Barytonsolo. 10. »Quando corpus.» Kör.

C. ORATORIET JESU FÖDELSE.

Jesu födelse. Oratorium efter den Heliga Skrifts ord. Die Geburt Jesu. Oratorium nach Worten der Heiligen Schrift. Berlin, Ed. Bote & G. Bock. Stockholm, Abr. Hirsch. På Musikaliska Konstföreningens Förlag.

Klaverutdrag med parallell svensk och tysk text. Särskild textavdelning 6 sidor folio + musik [med underlagd text] 158 sidor. Tryckt år 1863. Förlagsnummer saknas.

En ny reviderad upplaga med enbart svensk text trycktes på Abr. Hirschs förlag år 1922. 123 sidor fol. Förlagsnummer 2697. Sistnämnda år trycktes jämväl körstämmor till verket.

D. ORATORIET JESU DOM.

Klaverutdrag är på föranstaltande av Gunnar Wennerbergs-Sällskapet reviderat av E. Ellberg och tryckt år 1927 med följande titel:

Jesu dom. Oratorium för soli, kör och orkester. Klaverutdrag med text. Stockholm. Gunnar Wennerbergs-Sällskapet (Abr. Hirschs Förlag i distribution). Förlagsnummer [Abr. Hirsch] 2759. 82 sid. fol. (Centraltryckeriets Notstickeri & Lit. Anst. Stockholm.)

Angående det outgivna oratoriet *Jesu död* samt oratorierna *Jesu dom och död* i tidigare fattning se ovan sid. 220 samt i den å sid. 246 (noten) nämnda utförliga förteckningen.

PERSONREGISTER

Adlercreutz, A. 25, 26, 68.
Agrell, J. J. 23.
Albrechtsberger, J. G. 78, 214, 215
Alfvén, H. 79.
Allegri, G. 58.
Almquist, C. J. L. 24, 109, 156.
Almquist, S. 19, 122, 150, 160 , 162—164, 179, 188.
Almqvist, B. 136, 149, 166.
Anjou, L. A. 69.
Annerstedt, Th. 21, 62, 63.
Annerstedt, Cl. 92, 140, 210.
Arlberg, Fr. 182.
Arpi, O. 188, 193.
Arsenius, J. 11—13, 34, 44, 83, 141, 160.
Astorga, E. d' 22, 235.
Atterbom, P. D. A. 14, 24, 32, 38.
Auber, D. Fr. E. 23, 57, 93, 165.
Aubert, E. d' 23.

Bach, J. S. 14, 56, 78, 87, 95—98, 196, 205, 208, 209 228—231, 236, 242, 244.
Bauck, W. 43, 115, 116, 119, 224.
Beethoven, L. v. 14, 16, 23, 26, 53, 63, 87, 97, 98, 196.
Bellini, V. 23, 50, 53, 90, 93, 235.
Bellman, C. M. 147, 155—157, 163, 173.
Berg, I. 36.
Bergstedt, C. Fr. 52, 155.
Berlioz, H. 56.
Beronius, G. 151.
Beronius, O. 36, 38, 133, 135, 148, 150—153, 155, 157, 183.
Berwald, Fr. 72, 85, 86, 94.
Bildt, D. A. G. 76.
Bishop, A. R. 23.
Bizet, G. 80.
Bjerre, P. 220.
Björksten, Th. 71.
Bock, C. S. 51.
Boman, P. C. 156.
Bost, sångare 50.
Bruno, biskop 61.
Bull, O. 23.
Burén, A. 80, 83, 220.
Byström, O. 43, 223, 224.
Bögh, E. 109.

Caldara, A. 98.
Carl, prins 71.
— (Karl XV) 27, 31.
Carlén, J. G. 160.
Carlén, V. 12.
Cavaliere, E. de 203.
Chamberlain, H. St. 92.
Ciaffei, F. 126, 153, 154.
Cristiani, L. 23.
Cronhamn, J. P. 61, 223.
Cronstedt, Cl. 37.
Crusell, B. 61, 141.

Dahlgren, L. 28, 129.
De Geer, L. 68.
Donizetti, G. 23, 54, 57, 58, 90, 93.
Drake, E. 65.
Dürer, A. 98.

Ebeling, M. 23.
Ekström, B. 41.
Ellberg, E. 220.
Engström, J. L. 32, 180.
Erdman, N. 11.
Essen, R. v. 17, 24.
Essen, Th. v. 16.
Essen, H. E. v. 16.
Eugen, prins 71.

Falkenholm, J. 40.
Fischhof, J. 56.
Fleetwood, A. 135, 197, 217, 219, 220.
Foroni, J. 126.
Franz, R. 114.
Franzén, Fr. M. 55.
Frigel, P. 77, 227, 229.
Fryklund, D. 223.
Fuchs, A. 57.
Fux, J. J. 215.

Geibel, E. 113.
Geijer, A. 20, 25, 26, 62.
Geijer, E. G. 14, 15, 18, 22, 24—26, 85, 105, 106, 114, 163.
Gelhaar, M. 23.
Gerlach, C. 48, 61.
Ghys, J. 23.
Gille, J. E. 229.
Gluck, Chr. W. v. 14, 21, 23, 106, 203.
Golomy 23.
Griebel, F. 23.
Grieg, E. 80, 95.
Gustaf, prins 27, 31.
Günther, J. 23, 40, 44.
Gyllenhaal, L. H. 25.
Goethe, J. W. v. 72, 108, 184, 185, 194.

Hackzell, A. 34.
Halévy, J. Fr. 23.
Hallén, A. 78, 79.
Hamilton, Ad. 25, 62.
Hamilton-Geete, A. 27, 150.
Hampton, W. 110, 184.
Hasse, J. A. 52.
Hauser, Fr. 56.
Haydn, J. 16, 23, 61, 98.
Hedenlund, Th. 21.
Hennerberg, C. F. 110, 155, 181, 195.
Herder, J. G. v. 112.
Hirsch, A. 42, 154, 155, 196.
Hjärne, R. 42.
Huss, Fr. 44, 45, 109, 152, 218.
Hwasser, D. 36, 37, 133, 135, 149.
Hæffner, J. Chr. Fr. 14, 60, 72—75, 77, 81, 227, 229, 244.
Hæffner, H. 20.
Händel, G. Fr. 14, 21, 56, 61, 65, 78, 96—98, 101, 106, 196, 200, 208, 209, 221, 223, 226, 229, 234, 236, 238, 240—242.

Ingemann, B. S. 108, 110, 112, 132.

Jadassohn, S. 80, 221, 224—226.
Josephson, H. 20, 39, 40, 58, 60, 63, 65, 69, 73, 91, 151, 152, 154, 185, 197, 198, 216, 218, 219, 232.
Josephson, J. A. 15, 19, 20—22, 24, 26—31, 39—41, 58, 60, 62, 63, 65, 67, 69, 72—75, 91, 94, 101, 105, 114, 116, 129, 137, 138, 144—146, 150, 152, 154, 156, 182, 185, 197, 198, 215—219, 229, 232.
Josephson, W. 24.

Kallstenius, G. 24, 32, 33, 133—135, 139, 149, 179, 180, 186.
Kallstenius, G. S. 134.
Kinmanson, Fr. G. 51.
Kirnberger, J. Ph. 215.
Knös, A. 27, 46, 130, 153.
Knös, Th. 20, 27, 46, 47, 109, 112, 113, 129, 130, 132, 150, 153, 181, 219.
Kretzschmar, H. 235.
Kreutzer, K. 34.
Kræmer, R. v. 22, 27, 179.
Küchenmeister, sångerska 53.

Lachner, I. 55.
Lagerberg, A. 21.
Leo, L. 98.
Lewenhaupt, E. 25, 220.
Lidbäck, A. 25.
Lind, J. 15, 23, 40, 51.
Lindblad, A. F. 15, 18, 24, 26, 39, 62—64, 66, 85, 92, 94, 101, 105, 106, 109, 110, 114, 120, 126, 154, 163, 213—215, 218, 219.
Lindblad, O. 189.
Lindegren, J. 81.
Lindgren, A. 77, 83, 117, 189, 211, 235.
Lotti, A. 52, 65, 95, 97, 98.
Lundblad, E. 66.
Lundström, H. 141.
Luther, Martin 61, 74.
Lyth, A. J. 21.
Loewe, C. 120.
Löwegren, L. L. 62.

Malm, E. 152.
Malmström, B. E. 67.
Mankell, Abr. 48, 69, 87, 155, 156.
Mankell, G. 48.
Mankell, I. 62.
Mankell, J. Aug. 45, 47, 48, 60—62.
Marcello, B. 95, 98, 198.
Marpurg, F. W. 215.
Mathewes, E. P. 110.
Matthisson, Fr. v. 107.
Mayer, professor 56.
Meijer, familjen 23.
Meijerberg, Fr. R. O. 32, 180.
Mendelssohn-Bartholdy, F. 15, 23, 54, 55, 90, 94, 99, 106, 114, 196, 198, 226, 228—230, 240.
Mercadante, S. 58.
Meyerbeer, G. 23, 55—57.
Mozart, W. A. 23, 51, 54, 55, 57, 61, 80, 95, 97, 98.
Munch, A. 110.
Mæchel, W. 21.

Naumann, J. G. 52.
Neruda, Fr. 69.
Norberg, S. J. 23.
Nordblom, J. E. 18, 19, 23, 40, 60.
Nordqvist, C. 77, 81, 101, 218.
Norén, R. 81.
Norlind, T. 14, 15, 34.
Norman, L. 41, 54, 94, 99.
Nyblom, C. R. 19, 67, 87, 100, 108, 111, 126, 127, 132, 134, 136—138, 160, 193.
Nyblom, K. 9, 180, 181, 193.
Nybom, J. 180.

Offenbach, J. 194.
Okeghem (Ockenheim), J. de 52, 95, 97.
Oscar, prins 71.
Oscar I 139, 179.
Oscar, prins (Oscar II) 67, 112, 113.

Pacius, Fr. 63.
Paer, F. 52.
Palestrina, G. P. 58, 61, 96—98, 205, 239.
Palmblad, C. 222.
Pergolesi, G. B. 65, 71, 235.
Peterson-Berger, W. 79, 222.
Porpora, N. 52.
Pott, A. 23.
Près, Josquin de 52, 61, 95.
Prume, Fr. 23.
Puy, E. du 141.

Rafael (Santi, Raphaelo) 98.
Randel, A. 23.
Reissiger, C. G. 52, 175.
Roman, J. H. 198.
Rossini, G. 23, 50, 57, 93, 106, 235.
Rubens, P. P. 98.
Rubenson, A. 41, 94, 99, 196.
Runeberg, J. L. 106.
Rungenhagen, K. Fr. 51.
Rückert, Fr. 106—108, 110, 111, 115, 132.
Römer, A. 24.

Sack, Th. 23.
Schneider, Fr. 226.
Schubert, C. 23.
Schubert, Fr. 23, 90, 106, 114, 233.
Schumann, R. 54, 55, 94, 114.
Schweitzer, C. 60.
Sidner, A. 19, 20, 29, 111, 156.
Silfverstolpe, M. 21, 22, 24, 26, 31, 150, 179.
Sjögren, E. 85.
Smith, G. 81, 211.
Snöboll, kantor 48.
Sophokles 55.
Spohr, L. 23, 34, 90, 164, 226.
Spontini, G. 50.
Stagnelius, E. J. 55.
Stedingk, E. v. 37, 148, 150, 152, 155.
Stenhammar, W. 79.
Stradella, A. 61.
Strandberg, O. 44, 51.
Sundberg, A. N. 21.
Svedelius, E. W. 28.
Sylwan, O. 38.
Söderblom, N. 79.
Söderman, A. 17, 41, 79, 85, 94, 99, 102, 120, 136, 189.

Taube, Signe 9, 11—13, 16, 17, 19, 20, 24—26, 28, 29, 31, 33, 36, 39, 40, 44—47, 49, 50, 52, 53, 56—58, 60, 62, 63—66, 69—73, 76, 80—83, 87, 91, 92, 95, 96, 100, 105—113, 122, 129—131, 133, 139, 147—154, 156, 160, 180—186, 188, 196, 197, 212—221, 232, 241.
Tegnér, E. 71, 108, 109.
Teresia, änkehertiginna 83.
Terziani, E. 58.
Thengberg, Adr. 11, 12, 17, 41, 151.
Thengberg, Agatha 41, 45.
Thorsteinsson, B. 82.
Tichatschek, J. A. 53.
Torslow, O. M. 13.
Treffenberg, C. 36.
Troili, U. 62, 122, 123, 213.
Tuezek, sångerska 50.
Törneros, A. 14.

Uggla, E. 23.

Wadman, J. A. 109.
Wagner, R. 52, 79, 85, 93, 96, 221.
Valentin, K. 87.
Walin, D. R. 69, 154.
Wallin, J. O. 112, 245.
Warburg, K. 157.
Weber, C. M. v. 13, 14, 23, 52, 69, 90, 137, 164.
Wennerberg, Brynolf 11, 26, 49.
Wennerberg, Euphrosyne 11, 25.
Wennerberg, Folke 13, 16, 17, 31, 64, 66, 151, 213—215.
Wennerberg, Gunilla 11, 25.
Wennerberg, Gunnar (d. y.) 79.
Wennerberg, Gunnar (d. ä.) 11, 16, 25, 31, 32, 38, 66.

Wennerberg, H., f. Cronstedt 37, 49, 59, 60, 64, 65, 67, 71, 109, 122, 135, 136, 139, 147, 183, 197, 213.
Wennerberg-Reuter, Sara 80, 87, 95, 96, 101, 102, 111, 133, 220, 221, 224—226, 241.
Wennerberg, Sara, f. Klingstedt 11, 16, 25, 31, 32, 69.
Verdi, G. 58, 235.
Westerstrand, S. P. 123.
Wideman, A. 73, 76.
Widén, J. 137.
Wieselgren, H. 42.
Willebrand, R. F. v. 158, 159, 193.
Wrangel, Amelie 20, 27, 129.
Wrangel, Ava 20, 27, 28, 106—108, 129, 136, 149.
Wrangel, Gustava 20, 27.

Zanders, S. M. 11, 45, 47, 48, 61.

Åhlström, O. 81.

Ödman, N. P. 19—21, 73.
Ödman, S. 227.

GUNNAR WENNERBERG

BREV OCH MINNEN

samlade och sammanbundna av *Signe Taube* f. *Wennerberg*.

Tre delar. Med illustrationer. Pris pr del: häft. 5 kr.,
inb. i klotb. 8 kr., inb. i halvfr. band 13 kr.

»I de brev som friherrinnan Taube meddelat, liksom också i den vackra och välskrivna text, varmed hon sammanbundit dem, *träder oss till mötes en ynglingagestalt av en nästan ideell kraft och omstrålad av en levande poetisk tjusning.*»
(Nya Dagligt Allehanda)

»*De sprida ett starkt och levande ljus, icke endast över hans egen rika personlighet, utan över tiden och en del av dess mest bemärkta män. — Ett vackrare monument över sin far har ingen dotter kunnat resa.*» (Thore Blanche i Aftonbl.)

»— ett av de senare årens märkligaste minnesteckningar över svenska män . . . en bok som skänkt oss bilden av *en utomordentligt rikt utrustad och harmoniskt gestaltad människa* —.» (S. D—m. i Personhist. Tidskr.)

PROSTINNAN

BREV OCH MINNEN AV GUNNAR WENNERBERGS MODER samlade av *Signe Taube* f. *Wennerberg*.

Med illustrationer. Pris: häft. 5: 75, inb. 8: 50.

»Boken är *en vacker minnesvård på en ädel kvinnas grav, en fin, sund och hjärtevärmande läsning* för envar i familjekretsen. — Citaten äro roande och givande. *Boken förtjänar att läsas.*» (E—nn. i N. D. A.)

»Signe Taubes farmorsbok är *en liten vacker bok, som har den förtjänsten framför många romaner att inte vara bättre skriven, men också sann.*»
(C.-A. Bolander i D. N.)

HUGO GEBERS FÖRLAG · STOCKHOLM

Pris kr. 8:50

—

Uppsala 1929. Almqvist & Wiksells Boktryckeri-A.-B. 29208