

DOKUMENTERAT

56

BULLETIN FRÅN MUSIK- OCH TEATERBIBLIOTEKET

DOKUMENTERAT 56/2024

Utges av *Musik- och teaterbiblioteket*

Postadress: Box 16326, 103 26 Stockholm

Besöksadress: Tegeluddsvägen 100, Stockholm

Telefon:

ÖVERBIBLIOTEKARIE: 08-519 554 29

ARKIV: 08-519 567 03

RARITETER: 08-519 554 15

TEATER: 08-519 554 47

ISSN 1404-9899

Redaktör och layout: Rikard Larsson-Eng

(rikard.larsson-eng@musikochteaterbiblioteket.se)

Omslagsbild: Detalj ur Johann Georg Pisendels *Sonata à violino...* (Dresden, SLUB)

Art Direction: Jonas André

<http://musikochteaterbiblioteket.se>

 Musik- och
Teaterbiblioteket

Innehåll

Åtråns slaktdjur

Historien bakom en avrättningsvisa tryckt 1698

Karin Strand

4

Att erfara källorna

Personliga reflektioner kring historisk interpretation, Del 1

David Jansson

12

The Swedish Wagner Reception

Some Additional Aspects

Owe Ander

31

Åtråns slaktdjur

Historien bakom en avrättningsvisa tryckt 1698

Karin Strand¹

*Håll Vandrings-Man still
Vad skänker dig Världen och dricker dig till
Ett plågande samvet', en kväljande Själ
Som bringar dig ned i Förtvivelsens Däll
Ty bed GUD om nåde: Förlåt mig min brist
Herre Jesu Christ, Herre Jesu Christ.²*



LYSSNA till första versen, framförd av:
Karin Strand (sång), Bo Nordenfelt (gitarr)
& Dan Lundberg (klarinet).³

I.

Det är höst i Ystad år 1697 och slaktaren Nils Willumsson har ett dilemma. Han är gift med Karna som han har fyra barn med, det yngsta är bara ett halvår. Men det är inte familjen som upptar honom nu, inte heller det värv han bedriver, som hans far före honom. Han kan bara tänka på en enda.

Kirstina Hansdotter. Hennes far, möllare Hans Vipa, äger kvarnen strax utanför staden, en plats som Nils ofta har anledning att passera när han hämtar djur i trakten. Lidelsen är bortom vett och sans, det är ömsesidigt och inget kan någonsin bli sig likt igen. Han vill inte, han kan inte leva utan henne.

*2. Bedräglige värld,
din blomstrande Rosengård haver mig snärd
Jag smakat har saften av syndones Frö
Så jag för ett äpple-bett måste nu dö
Men tag mig till nåde: Förlåt mig min brist
Herre Jesu Christ, Herre Jesu Christ.*



LYSSNA till andra versen.

1. Karin Strand är chef för Svenskt visarkiv och docent i bokhistoria.
2. Första strofen ur »Een Arm Syndares Boot och Bättringz Wijsa«. Samtliga strofer som citeras i denna text är från denna visa. Visans stavning är normaliserad, likaså i texten förekommande personnamn som i källorna kan ha stora stavningsvariationer. »Een Arm Syndares Boot och Bättringz Wijsa...« (u.o., 1698). Exemplar i samlingsbandet *Visor från 1600-och 1700-talet*, Universitetsbiblioteket, Lunds universitet. (Digitalt tillgänglig: <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:alvin:portal:record-158422>) (besökt 7/10 2024)
3. Visan framförs av Karin Strand (sång), Bo Nordenfelt (gitarr) & Dan Lundberg (klarinet). Inspelat i Munck Studios, 12 november 2024. Verserna i följd kan höras [här](#).

Det var i midsomras det började på allvar, det »köttsliga umgänge« som tiden fördömer som en fasansfull synd. Det är straffbart det de gör, både i Guds ögon och enligt världslig lag. Och ändå: kropparna ropar och kräver varandra. De förbjudna stunderna bär nästan genast frukt och om några månader föder Kirstina deras barn. Tillståndet blir allt svårare att dölja, det är bråttom att rädda hennes heder. Högst av allt vill Nils leva sitt liv med henne, men hur skulle det gå till?

5. *Från ungdomen opp*

Jag leddes af Satan på Syndenes Topp

Att vandra i Kättja och slik Synder mång,

Fördörelsens Villstig och Helvetets Gång:

Men ber nu om Nåde: Förlåt mig min brist

Herre Jesu Christ, Herre Jesu Christ.



👉 LYSSNA till femte versen.

De hemligt älskande söker en utväg. Så särskilt hemligt är förhållandet förresten inte, åtminstone inte för dem som lever närmast. Redan i somras beklagade sig Karna för kyrkoherden att hennes man blivit förledd av möllaredottern och att han inte längre var sig lik. Nils, som tidigare varit en from och god make, kunde sedan han inledde den lastbara förbindelsen med Kirstina inte visa sin hustru något annat än ett stort och vedervärdigt hat.

Kyrkoherden, magister Roland Fontelius, söker upprepade gånger upp Nils och Kirstina och förmanar dem med skärpa att hålla sig ifrån varandra. Varje gång lovar de bättring. Men det har inte gått. Det går inte. Kommer aldrig att gå.

8. *Det Bud du mig gav*

Du skall icke äta av Syndenes Draw

Som Adam och Eva i Paradis bröt

Det gör mig nu skyldig till Helvetes Glöd

Ty ber jag om Nåde: Förlåt mig min Brist

Herre Jesu Christ, Herre Jesu Christ.



👉 LYSSNA till åttonde versen.

Att Nils och hans hustru lever i osämja är något som grannfruarna har börjat lägga märke till. Och barnmorskan Inga som förlöste parets yngsta barn i slutet av april kan berätta att när hon lyckönskade Nils till nya dottern replikerade han att de hade nog med barn och att han hellre hade önskat att hustrun var död. Förmodligen var han vid det laget redan förlorad i Kirstina.

Köttets lust är obönhörlig, nåde den som står i dess väg.

II.

Kirstina har en plan. Det gäller bara att skaffa det som behövs för att sätta den i verket.

Två veckor före jul är hon inne i staden med malen säd och råkar då på gossen Nils Persson, son till en annan mjölnare, utanför gästgiveriet. Som sänd från ovan.

Hon ger honom två mynt och ber honom gå till handlaren och köpa råttkrut, det vill säga arsenik. Pojken tvekar, han vill först veta vad



Kopia av Christopher Stobaeus karta *Grundritning af Ystad* (1698), gjord cirka 1800 (Uppsala universitetsbibliotek).⁴

giftet ska användas till. Kirstina säger att det är till hennes bror som har ett ont sår i huvudet men hon blygs själv för att köpa det. Sedan hon lovat pojken en kaka för besväret godtar han uppdraget och går in till handlaren.

Snön faller tungt och i möllare Vipas gård blandas giftets vita kristaller med smör. Anrättningen slås in i en liten tygklut som några dagar före nyår överlämnas till Nils.

Årets sista dag markerar ett slut och en början.

Nyårsdagen 1698 är en lördag. Till högmässan i Sankt Petri kyrka går Nils och Karna tillsammans. Båda tar nattvarden.

Tidigt på morgonen den 2 januari breder Nils Willumsson smör på ett bröd och ger sin hustru på sängen. Det är förmodligen första gången på

4. Stobaeus, Lorens Kristofer, *Grundritning af Ystad: Ritat och afmått 1693 af Lorentz Christopher Stobaeus a:o 1698* [kopia, förmodligen utförd under första hälften av 1800-talet], Uppsala universitetsbibliotek. (Digitalt tillgänglig: <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:alvin:portal:record-91122>) (besökt 7/10 2024)

länge han visar henne en sådan vänlighet. Sedan ger han sig ut för ett långväga ärende: ett slaktdjur ska köpas i en by halvannan mil bort och han ska inte komma hem förrän dagen därpå.

*9. Ack mig arma Barn
Som sölat Guds Belät i Synd och i Skarn
Jag livet berövat mitt trognesta Viv
Ty vill jag och gärna nu våga mitt Liv
Allenast var nådig: Förlåt mig min brist
Herre Jesu Christ, Herre Jesu Christ.*



👉 LYSSNA till nionde versen.

När änkan Elisabeth i samma hus kommer hem från ottesången denna söndagsmorgon klagar Karna över djävulska smärtor, smärtor hon fått efter att ha ätit den smörgås Nils gav henne till frukost.

Efter högpredikan några timmar senare får grannfrun Karin besök av Karna som har så ont i hjärtat att det känns som att hon ska kräkas upp det. Hon tror sig ha blivit förgiftad och ber om mjölk som kan lindra. Karin ger henne det lilla hon har och noterar att slaktarhustrun är underlig denna dag, och liksom förändrad i ansiktet.

Mitt på dagen kallas grannkvinnan Marina till Karna som behöver hjälp. Värken i hjärtat är vansinnig nu, det måste ha varit gift i smörbrödet hon fick av sin man, finns någon bot? I brist på mjölk värmer Marina ett krus öl. Karna spyr genast upp: först ölet, sedan något som liknar äggvita.

Under eftermiddagen blir Karna allt sämre och grannfruarna förstår att hon är döende. Önskar hon prata med sina barn eller sin man innan det är för sent? Nej. Hyser hon agg mot Nils för frukostbrödets skull? Ett distinkt »ja« är det sista som lämnar Karnas läppar innan hon avlider under svåra plågor.

Det är en förtvivlad kväll och natt i Willumssons hus. Dorotea, Willum, Margareta och Elena är i ett slag moderlösa. Och var är far?

*15. Min' fyra små barn
Du fria från slikt Satans snärjande garn
Låt dem uti Tukt och din tröstrika Lag
Uppväxa och öva sig Dag ifrån Dag
Ack tag mig till Nåde: Förlåt mig min brist
Herre Jesu Christ, Herre Jesu Christ.*



👉 LYSSNA till femtonde versen.

Nils hämtar inget slaktdjur denna dag. Han håller sig borta från hemmet och framåt eftermiddagen besöker han möllare Vipas gård där han stannar till tidigt nästa morgon. Då går han sakta hem för att, till sin föregivna bestörtning, finna sin hustru vara avliden.

III.

Ryktena färdas snabbt i staden.

I husen, kring torget och ända upp i rådhusets salar talas om att slaktar-

hustrun inte dött en naturlig död utan blivit förgiftad av sin man. Ryktet säger också att Vipas dotter är inblandad, att hon är Nils bolerska, att de ville röja Karna ur vägen.

Två dagar efter dödsfallet kallar kämnärsrätten till rannsaking. Först hörs vittnena: kvinnorna som var med Karna hennes sista dag i livet, som såg det rasande sjukdomsförloppet och hörde hennes egna ord.

Nils Willumsson nekar till en början. Nog gav han sin hustru ett smörbröd till frukost men inte lade han något skadligt på, och det gjorde ingen annan heller. Och att han inte kom hem på kvällen är ingenting konstigt, det händer ofta att han behöver sova ute på sina färder.

Två dagar i fängelse med påhälsningar av fängelseprästen får honom på andra tankar. Ja – han har mördat Karna. Det giftblandade smöret fick han av Kirstina Hansdotter, de två är båda lika skyldiga till denna synd.

Rätten vill veta varför Nils önskade livet ur sin hustru, och varför han inte tänkte på sina små barn? Han kan bara förklara det med sin starka eggelse för Kirstina, driften att höra samman med henne. Om allt hade gått som planerat skulle han ha tagit henne till hustru.

Kirstina erkänner att hon gett giftet till Nils men inte att hon skulle ha blandat det i smör. Hon medger att hon är gravid men lägersmannen är alls inte Nils utan en man från Göteborg vars namn och närmare boendeort hon inte vet. Rätten tappar tålamodet, en sådan förhärdad kvinna! Efter en natt i svårt fängelse, där väktarna med hårda medel får fången att tala, bekänner hon allt.

Den 22 januari faller domen i rådhusrätten. Att mista livet är inte tillräckligt för att sona detta brott, det måste också bli fråga om avskräckande efterbehandling av kroppen, så kallat skärpt dödsstraff. Förutom halshuggning döms Nils till stegling där kvarlevorna sätts upp på pålar för allmän beskådan, Kirstina ska efter avrättningen brännas på bål. I hennes fall får dock straffutmätningen skjutas upp till efter förlossningen som ska ske om några månader.

*16. Så låt mig min GUD
bli fast uti trona och hålla din bud
Jag ropar av ånger, suck ångslan och ve
O Jesu O Jesu din Nåd mig bete
Ja unn' mig din Glädje: anamma mig sist
till dig Jesu Christ, till dig Jesu Christ.*



👉 LYSSNA till sextonde versen.

IV.

Livet är kort och kan sluta plötsligt. Vart tar vi sedan vägen?

Roland Fontelius bläddrar i kyrkboken för Sankt Petri församling, den del där han antecknat församlingsmedlemmarnas utträden ur jordelivet: namn efter namn, sida efter sida, år efter år. När han själv en dag, och det är nog inte långt kvar nu, får en egen rad i boken kommer hans efterträdare att fortsätta att fylla volym efter volym, sekel efter sekel. Slakten komma och slakten gå.

Med giktbrutna fingrar vänder han tillbaka till ett särskilt uppslag, de första sidorna för år 1698. De arma människor som här är fästade i tiden! På årets andra dag insomnar Karna Johansdotter klockan fem på eftermiddagen, förgiftad av sin man »för horan Chirstina Hansdotter Wÿpas skulld«. Ja, så skrev han i klartext, och ångrar det inte. Han minns hur Karna vände sig till honom i sin äktenskapliga nöd, hur Nils liksom straffade henne med kyla och vrede för att hon inte var Kirstina. Och uppsynen på de förtappade när han varnade dem: Guds dom väntar om de inte genast upphör. Blickarna i marken, dyra löften, men nog såg han att det spelade fräckt i Kirstinas mungipor. Och Karnas begravning den 14 januari, en sorglig och underlig tilldragelse. När själaringningen klingade ut över staden pågick samtidigt rannsakingen över hennes död i rådhuset.

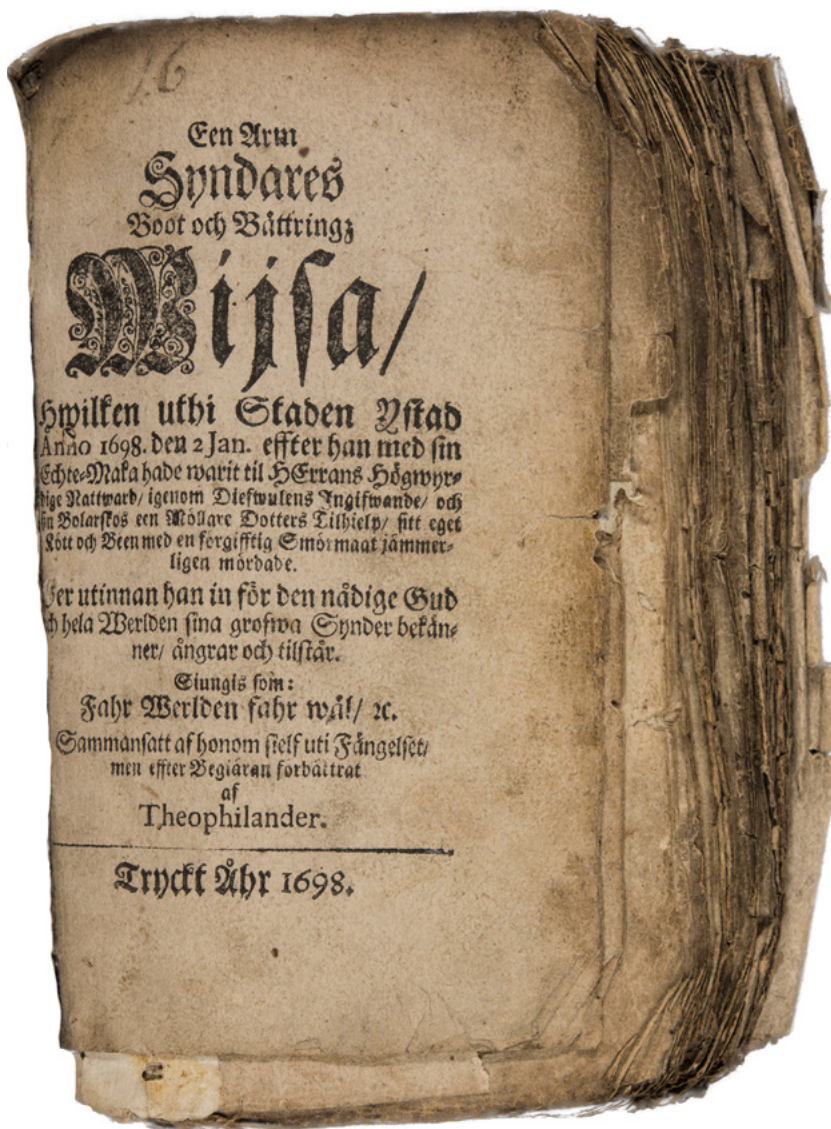
På motstående sida ser han att Nils far, Wellam slaktare, begravs den 18 februari, 74 år gammal. Fontelius minns honom väl, en kraftkarl som blev hospitalshjon på sin ålderdom och dog utfattig. Han somnade in kort före sonens avrättning, barmhärtig är Gud som besparade honom den synen, och gick till vila i kyrkans jord.

Några rader längre ner, en dryg månad senare, somnar Nils och Karnas yngsta dotter Elena in, inte ens ett år gammal. Det hettar till i Fontelius kinder. Inramningen var usel: flickan lades i de fattigas jord och utan själaringning »för fattigdoms skull«. En halv mening sammanfattar föräldrarnas våldsamma frånfällen: »...medan Fadren så jlla war nyligen genom den försyndel. dööd af daga Kommen, sedan Modren tillförende af sin Man med förgiffit dödat war«. Att detta skulle straffa flickan har Fontelius svårt att nu förstå, varför unnades hon åtminstone inte en ringning?

Någon sida längre fram i boken gör sig det oäkta barnet påmint, den pojke som avlades i synd av Nils och Kirstina och fick namnet Rasmus. I den knappa anteckningen står det inte att han skildes från sin mor direkt efter födelsen och att hon därefter mötte en brutal men rättvis död. Däremot framgår det att pojken togs om hand av morfadern, möllare Vipa, men avled i feber redan året därpå. Han begravdes på kyrkogårdens norra del, en plats där ingen hederlig människa vill vila. Det var aldrig tal om något annat. Fanns det inget alternativ?

Fontelius slår igen kyrkboken. När han makar plats för den i hyllan faller ett litet vistryck ut som måste ha legat bland de lösa pappren på hyllan ovanför: »Een Arm Syndares Boot och Bättringz Wijsa«. Han fick en god slant av tryckaren för att skriva texten och han gjorde det under pseudonym: Theophilander, den gudsälskande. Knappt hade Nils kvarlevor kallnat innan visan bjöds ut till försäljning på stadens gator och landsbygdens marknader, och enligt tryckaren sålde den bra. Melodihänvisningen, Thomas Kingos »Far världen farväl«, är bekant för de flesta, den sjungs och har sjungits av folk såväl till psalmer som till visor som denna. Även om inga namn förekommer i visan vet de flesta i Ystad med omnejd vilka personer den handlar om.

Fontelius tittar närmare på framsidan och skrockar till när han läser



Titelsidan till »Een Arm Syndares Boot och Bättringz Wijsa...« (u.o. 1698),
 (Universitetsbiblioteket, Lunds universitet).

deklarationen att det är fången själv som har författat visan i fängelset, och att den sedan endast undergått viss förbättring. Det är egentligen inte osant. Som Nils Willumssons beredelsepräst, hans själavårdare inför dödsstraffet, vet Fontelius mer än någon annan vad fången hade på sitt hjärta, eller vad han borde ha velat få sagt till världen.

Vad som sades i det mörka fängelserummet de olyckliga veckorna före avrättningen är för alltid förborgat. I visan däremot träder den lastbara Nils slaktare fram som en avklarnad mönstersyndare, ett på en gång avskräckande och trösterikt exempel. Det är aldrig för sent att få syndernas förlåtelse!

Ack ta mig till nåde. Fontelius knäpper sina händer.

Referenser

Arkiv och otryckt material

Strand, Karin, Nordenfelt, Bo & Lundberg, Dan, »Een Arm Syndares Boot och Bättringz Wijsa...«, ljudinspelning gjord i Munck Studios, 12 november 2024. (<https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:statensmusikverk-57609>)

Riksarkivet i Stockholm/Täby

Mantalslängder Malmöhus län 1658–1820, vol. 26. (Digitalt tillgänglig: [Mantalslängder 1642-1820, Mantalslängder 1642-1820 Malmöhus län, SE/RA/55203/55203.12/26 \(1697:1\) - Riksarkivet - Sök i arkiven](#))

Riksarkivet i Lund/Arkivcentrum Syd

Ystad Sankt Petri Kyrkoarkiv, Födelse- och dopböcker [inkl. Död- och begravningsböcker] C 1 (vol. 1689–1748), sid. 167ff. (Digitalt tillgänglig: [Ystads Sankt Petri kyrkoarkiv, Födelse- och dopböcker, SE/LLA/13490/C/1 \(1689-1748\) - Riksarkivet - Sök i arkiven](#))

Ystad stadsarkiv: Rådhusrättens och Magistratens arkiv 1532–1960, A I a: 2 Domböcker (1698), uppslag 93–100

Ystad stadsarkiv: Kämnrätternas arkiv 1682-1849, A I a: 4 Domböcker huvudserie (1696–1700) (1698), uppslag 111-121

Uppsala universitetsbibliotek

Stobaeus, Lorens Kristofer, *Grundritning af Ystad: Ritat och afmått 1693 af Lorentz Christopher Stobaeus a:o 1698* [kopia, förmodligen utförd under första hälften av 1800-talet], Uppsala universitetsbibliotek. (Digitalt tillgänglig: <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:alvin:portal:record-91122>)

Litteratur och tryckt material

Brenner, Otto 1965, *Ystads bouppteckningar 1611-1735*, Arkiv för svensk släktforskning: Malmö

»Een Arm Syndares Boot och Bättringz Wijsa...« (u.o., 1698). Exemplar i samlingsbandet *Visor från 1600-och 1700-talet*, Universitetsbiblioteket, Lunds universitet. (Digitalt tillgänglig: <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:alvin:portal:record-158422>)

Att erfara källorna

Personliga reflektioner kring historisk interpretation, Del 1

David Jansson¹

HIP – Definition och översikt

Historisk uppförandepaxis, nedan benämnt HIP (Historically Informed Performance), innebär att utövaren, med för musiken relevanta historiska källor och adekvata instrument till hjälp, strävar efter att framföra musikaliska verk så att de klingar som de gjorde vid den tid och plats där musiken ursprungligen skrevs och uppfördes. Detta avser såväl instrumentens typ och egna klang som stilistiska element: val av tempo, av dynamik, ornamentik, intonation, artikulation med mera. Autenticiteten som eftersträvas med dessa metoder och verktyg kan sannolikt aldrig bli heltäckande, utan det handlar snarare om att genom tillgängliga källor, genom intuition och egna erfarenheter i ämnet, fånga konturerna av de klanger och ideal som förevarit. HIP kan i princip tillämpas på vilken musikgenre som helst, men i denna text avses främst så kallad västerländsk konstmusik.

Vad kan man vinna på att närma sig musiken med dessa perspektiv? Det är en fråga där endast fantasin sätter gränser, men att försöka förstå hur och varför musik faktiskt klingade som den gjorde under den tid den tillkommit är en redan nämnd poäng. Ett annat värde är att bättre försöka förstå samt få inblick i kompositörens avsikter med sina verk, men även att kunna följa förändringar av uppförandepaxis genom generationsväxlingar, hur strömningar uppstår och avklingar samt utveckling av ideal över tid. Hur till exempel tonsättning, framförandepaxis och utveckling av musikinstrument interagerar och därigenom förändrar varandra över tid är också en intressant aspekt. Kanske även hur musiken relaterar till sin samtida kulturella kontext, eller samhället som helhet rent av. Det är också så att principerna för HIP har förändrats över tid. HIP-ensemblen *Concentus Musicus Wien* hade exempelvis andra referensramar för uppförandepaxis vid grundandet 1953 och lät därför rätt annorlunda under de första decennierna, mot hur ensemblen låter idag. Samtidigt är det också uppenbart att flera utövare och ensembler i så kallad modern tradition tagit intryck av HIP-rörelsen och anammat vissa av dess ideal.

Undertecknad har ägnat mycket stora mängder tid och energi åt HIP under de senaste 30 åren: på kommunal musikskola och högskoleförbe-

1. David Jansson är digitaliseringsansvarig vid Statens musikverk samt musiker.

redande nivå, musikhögskola, med internationella HIP-profiler samt på diverse scener. Lyttersta synnerhet dock för egen njutning och personlig utveckling tillsammans med gelikar. Musikaliska tidsresor, om man så vill. Märkligt är verkligen, det skall här inledningsvis understrykas, att musik som skrivits för 200, 300 eller 400 år sedan, ofta på en annan geografisk plats, kan upplevas så oerhört relevant, närvarande och samtidigt drabbande. Äldre musik, i synnerhet från 1600-talet, är ofta mer gripande för mig än det mesta som kommer ur vår samtid.

Upptakt

Under en semesterafton, den gångna sommaren 2024, låg jag på soffan och sökte målmedvetet efter ny musik att bekanta mig med. Så småningom hamnade jag hos den amerikanske musikkritikern David Hurwitz (1961-) och hans Youtube-kanal, med det ödmjuka namnet *The Ultimate Classical Music Guide by Dave Hurwitz*, vilken sedan drygt fyra år främst avhandlar skivutgivning och recensioner av såväl nya som äldre inspelningar.² Kanalen är synnerligen aktiv och flertalet avsnitt laddas upp varje vecka, ofta dagligen.

Denna kanal är en mycket bra källa för nya repertoar- och inspelningstips och kan ur detta perspektiv varmt rekommenderas. Hurwitz är även redaktör för online-tidskriften *Classics Today*.³ Denne man besitter en oerhörd repertoarkännedom och har sannolikt hört fler inspelningar av klassisk musik än de flesta och är dessutom musikteoretiskt kunnig. Han har även tämligen starka åsikter rörande HIP. Hurwitz når med sin kanal och skivmagasin dessutom en relativt stor publik och representerar, enligt min erfarenhet, fortfarande många musikers och lyssnares inställning till relevansen av HIP.

Hurwitz har ofta en skeptisk, eller ibland till och med håfull ton när han avhandlar inspelningar med HIP-ensembler, något som blir uppenbart om man tittar på en handfull av hans många avsnitt. Den video jag vid det aktuella tillfället fastnade vid bär den suggestiva titeln »Freeze-Dried Jolly Balls: Period Performance Reconsidered«.⁴ Han ger här uttryck för tanken att utvecklingen av musikinstrument samt uppförandep Praxis över tid enbart kunde leda till ständig förbättring. Vidare att tonsättare ofta skulle ha varit missnöjda med framföranden av deras verk och därmed sannolikt skulle ha föredragit en modern uppförandep Praxis, oavsett vilken tidsepok de verkat i. Liknelsen med det frystorkade snasket skulle här vara ungefär att man genom HIP drar vätskan (i synnerhet vibrato) ur detta och sedan lämnas med en torr och fattig restprodukt. Alla har självfallet fri rätt till en egen åsikt, men jag ska erkänna att det skaver lite

2. David Hurwitz, *The Ultimate Classical Music Guide by Dave Hurwitz* [YouTube-kanal] (besökt 2024-10-09).

3. *Classics Today*, <https://www.classicstoday.com/> (besökt 2024-10-09).

4. David Hurwitz, »Freeze-Dried Jolly Balls: Period Performance Reconsidered« i *The Ultimate Classical Music Guide by Dave Hurwitz*, <https://www.youtube.com/watch?v=yQVvdAtPYxQ> [YouTube-kanal] (besökt 2024-10-09).

inombords när man lyssnar till Hurwitz argumentation i ämnet, vilket det även gjort vid flera tidigare tillfällen.

Det verkar också som att repertoaren från barocken, wienklassicismen och romantiken fortfarande favoriseras av dagen lyssnare, snarare än mer sentida konstmusik. Under nämnda epoker är det mer vanligt med ett fokus på framföranden av samtida musik samt att tonsättaren själv deltar i framföranden av egna verk. Verken är sprungna ur kompositörens klingande samtid, tänker jag. Kompositören i fråga kan relatera sina egna verk till musiken från några generationer bakåt, men inte gärna längre framåt. En klavervirtuos som Girolamo Frescobaldi (1582–1643) kunde näppeligen föreställa sig hur det är att spela på en Steinway Model-D Concert Grand, istället för cembaloinstrument och orglar som han var van vid. Skulle hans musik ha komponerats på samma sätt om han även haft möjligheten att spela på en Steinway?

Texten här handlar inte främst om Hurwitz eller att bemöta hans resonemang specifikt, utan dennes inlägg utgör endast en tändande gnista för vidare tankar i ämnet. Det finns också alltid skäl att nagelfara och ifrågasätta sina egna uppfattningar och ställningstaganden, allra helst att få upp ögonen för tankemönster och perspektiv man själv fastnat i.

Så vad är det då som skaver med Hurwitz resonemang? Framför allt kanske tendenserna att försöka förenkla ett så oerhört brett och sammansatt ämne, vilket bland annat omfattar kompositörer och deras verk, utövare av olika slag, instrumentbyggare, teoretiker samt även lyssnare under många sekler. En enskild människas relation till konstnärliga uttryck, ofta med inslag av det andliga och existentiella, kan vara nog så komplext i sig. Ödmjukhet efterlyses således. Det är sannolikt skillnad på vilken typ av framförande och klang man själv föredrar och vad historiska tonsättare, musiker och lyssnare har värdesatt. Är man genuint intresserad av att bilda sig en uppfattning om det senare så finns ett oerhört rikt källmaterial att bekanta sig med. Genom digitaliseringen är en betydande del av detta källmaterial nu också mer lättillgängligt än någonsin tidigare.

Utgångspunkt och syfte för undertecknad personligen är att genom ett HIP-perspektiv bättre kunna förstå, lyfta fram och understryka särarterna i musiken från tidsepoker, stilriktningar, tonsättare och deras respektive verk som ligger mig särskilt varmt om hjärtat. Vidare att genom dessa insikter förhoppningsvis kunna avtäckta mer av den inneboende nyansrikedom, essens och själ som kan finnas i svunna tiders musik. Det handlar alltså om möjligheten att öppna dessa mångfaldens dörrar, inte om dogmatik eller snobbism! Slutligen också att öka den egna gåshudsfrekvensen och antalet kickar. En hedonistisk drivkraft, således.

Nedan följer några tankar om hur man praktiskt och till viss del även filosofiskt kan närma sig HIP, delvis i kontrast till Hurwitz förhållningssätt. Detta gäller främst utövare, men även lyssnare. Texten gör vare sig anspråk på att vara heltäckande eller att vara vetenskaplig, utan representerar främst personliga och erfarenhetsbaserade reflektioner. En del naiva infall därtill. Ingenting kommer heller att ledas i bevis, det är inte syftet

här, utan snarare är ambitionen att väcka nya tankar i ämnet. Exempel och illustrationer lider vidare av en kraftig slagsida åt stråkinstrument i allmänhet och violin i synnerhet, detta på grund av artikelförfattarens bakgrund och huvudsakliga intressesfär.

Frågor som läsaren gärna får ha med sig i bakhuvudet är om det skulle finnas någon betydande skillnad i klang mellan framföranden av modernt skolade musiker, HIP-utövare samt ett faktiskt historiskt framförande? Eller om det är värt att lägga tid och energi på att försöka förstå äldre tiders och platsers olika klangideal? Och kan det konstnärliga uttrycket på en samtida scen vinna något på att undersöka detta?

Standardisering

Något som framträder när man studerar musicerande och musikinstrument från cirka år 1600 till nutid, är att man i senare tid mer och mer strävat mot egalisering och standardisering. Det tycks genomsyra det mesta.

Några exempel:

Från 1950-talet så är den så kallade stämtonen i allt väsentligt standardiserad till A 440.⁵ Tidigare försök till standardisering har förekommit, men dessa tycks aldrig ha fått brett genomslag. Under perioden 1600–1900 förekommer mycket stora variationer för stämton, allt från A ~ 390Hz (en helton lägre än ISO 16) till ~ 465Hz (en halvton högre än ISO 16). Skillnaden i klang mellan så pass lågt respektive högt stämnda instrument är betydande.

Intonationssystem är för såväl populärmusik som västerländsk konstmusik av idag i allt väsentligt standardiserade. Företrädesvis används så kallad liksvävande temperatur. Detta går i korthet ut på att tonhöjden mellan alla tolv halvtonssteg som ryms inom en oktav är lika stora. Giss och ass kommer därigenom klinga som samma ton, vilket blir tydligt på en pianoklaviatur. Detta till skillnad från många andra historiska och oregelbundna temperaturer (där halvtonsstegen är olika stora) vilket gör att olika tonarter får olika klang. Vokalister och stråkmusiker av idag tillämpar dock ofta något högre intonation av toner med korsförtecken och lägre intonation vid b-förtecken, jämfört med den liksvävande grundintonationen. Man ska hellre intonera för högt än falskt, som det ibland skojas om i musikerketsar.

Utjämnad klangkaraktär är också värt att nämna. Ett exempel är akustiska pianon och flyglar som numera förväntas ha en likartad klang över hela registret, vilket inte var fallet under exempelvis Beethovens tid, där bas-, mellan-, respektive diskantregister ofta hade påtagligt differentierad klang.

Ett annat exempel är den moderna violinstråken som underlättar att ge upp- respektive nedstråk samma artikulation och karaktär, vilket är något som inte gäller för många äldre stråktyper. Vokalister inom västerländsk

5. Från 1975 även standardiserad enligt ISO 16, se: International Organization for Standardization, *Acoustics – Standard tuning frequency (Standard musical pitch)*, 1st edition, 1975 (ISO 16:1975), <https://www.iso.org/standard/3601.html> (besökt 2024-10-09).

konstmusik använder heller inte längre falsettröst för att ta toner i högt register, vilket tidigare ska ha varit vanligt förekommande. Den moderna tvärflöjten är också konstruerad för att ge jämn tonåtergivning över hela registret och alla kromatiska toner, vilket inte var fallet med dess föregångare traversflöjten. Även hur instrumenten ser ut, rent estetiskt, har också standardiserats i senare tid.

Frågan här torde vara hur man förhåller sig till dessa oregelbundenheter i historiska instrumenttyper. Kan dessa förstärka karaktären och särprägel i ett framförande, eller är de främst svagheter som medvetet måste hanteras och utjämnas?

Generalbas – Basso continuo

Generalbas som princip är en central del av musikutövande under en betydande del av den, i den anglosaxiska världen kallade »Common practice period«, vilken omfattar perioden från ungefär år 1600 till första världskriget. Generalbas eller besiffrad bas, en baslinje med ackordanalys i form av siffror som anger harmoniken, förekommer frekvent vid framföranden under merparten av 1700-talet, därefter i minskande grad även om den ofta funnits kvar i teoretisk undervisning långt senare. Baslinjen är i regel exakt noterad, men hur harmoniken gestaltas, genom raka ackord, fria klangmattor eller en strikt kontrapunktisk väv, varierar kraftigt och är ett mycket omfattande ämne i sig. Utförandet bygger alltså, med undantag av baslinjen, på att utövaren improviserar över den givna harmoniken.

Hur man sedan instrumenterar generalbasen är naturligtvis betydande för hur ensemblen klingar. I vissa fall finns detta explicit angivet i ursprungliga nottryck och handskrifter, ofta dock inte. Val av generalbasinstrument är starkt avhängigt tid och plats i historien. Vanligt förekommande generalbasinstrument för baslinjen är viola da gamba, cello, violone eller kontrabas och fagott/dulcian. Som ackordinstrument: cembaloinstrument, orgel, lutinstrument, gitarr, harpor, lirone och under andra delen av 1700-talet även fortepiano. En princip som ofta tillämpas är att ju fler noterade stämmor ett verk har desto fler generalbasinstrument kan man engagera. Ett soloinstrument som ackompanjeras av tre generalbasspelare förekommer och kan absolut fungera också, även om detta kanske inte är så vanligt förekommande i källorna. I utgåvor med realiserad (på förhand utskriven) generalbas från förra hälften av 1900-talet är piano istället det givna alternativet, kanske med en cello för att förstärka baslinjen.

Som klingande exempel på olika sätt att spela generalbas ges två ljudexempel. Stycket som spelas är en violinsonat av Georg Friedrich Händel (1685–1759) i E-dur, HWV 373 (1732), tredje satsen Largo. I det första exemplet spelar violinisten Jascha Heifetz (1901–1987) och



👉 LYSSNA till Jascha Heifetz och Emanuel Bay som spelar *Largo* ur Händels violinsonat, E-dur. Inspelning från 1954.⁶

6. »Sonata, Op. 1, No. 15, in E: Largo« i *Jascha Heifetz – Ämne*, <https://www.youtube.com/watch?v=DgKxzGgpfX8> [YouTube-kanal] (besökt 16/10 2024)

pianisten Emanuel Bay (1891–1968) ur en inspelning från 1954. Därefter kommer samma sats med violinisten Andrew Manze (1965-) samt cembalisten Richard Egarr (1963-) som båda är kända för att tillämpa HIP i sina framföranden, detta ur en inspelning från 2001.

Intressant kan här vara att först försöka få ett intryck av helheten i respektive framförande, utan att fundera över detaljer. Vad förmedlar respektive tolkning av denna musik? Vilka är skillnaderna? Sedan kan man fundera över hur instrumenten klingar var för sig, hur de klingar tillsammans och vilken tonbildning, intonation och artikulation man eftersträvar. Hur förhåller sig de respektive klaverspelarna till generalbasen, vad är det man lägger till ovanpå baslinjen? Hur förhåller sig de respektive violinisterna till vibrato? En påtaglig skillnad är också hur man utför drillar och andra ornament. Vilket syfte i gestaltningen tjänar dessa ornament?



🔊 LYSSNA till Andrew Manze och Richard Egarr som spelar *Largo* ur Händels violinsonat, E-dur. Inspelning från 2001.⁷

Historiskt lyssnande

En aspekt som borde diskuteras mer i relation till uppförandepaxis är hur moderna öron relaterar till musik och framföranden av densamma. Eventuella skillnader beror förmodligen delvis på tillgängligheten till inspelad musik av alla upptänkliga genrer som dagens lyssnare åtnjuter. Formerna för hur denna musik spelats in och producerats påverkar sannolikt också hur man relaterar till framföranden. Kommersiella inspelningar, vilka Hurwitz ägnar sin tid, är oftast behäftade med en hel del artificiella inslag. Lokalen är ofta akustiskt kontrollerad, i extremfallet en studio. Ljudet tas upp med flera strategiskt placerade mikrofoner och man gör flera tagningar för att sedan kunna klippa ihop en helhet, där oönskade skavanker helt kan redigeras bort. Ett inspelat verk kan innehålla hundratals dylika klipp och klistringar. En övervakad process med en producent som håller i trådarna – produkten synes ofta representera klinisk perfektion.

Jag drar mig till minnes studietiden vid musikhögskolan, där man jämförde sin klang och sina ornament med sina favoritskivor. Jag kan för mitt inre fortfarande höra exakta fraseringar, artikulation och ornament ur några av dessa. Detta beteende problematiserades inte heller i relation till undervisningens syfte, som jag minns det. Sinnebilden av inspelningarna var (och är väl i viss utsträckning fortfarande) vad man sedan ville uppnå vid framföranden och konserter, alltid spela rätt toner, hålla med en fläckfri intonation och tajt samspel. Jag gissar att många lyssnare av idag ser fram emot denna typ av felfrihet vid sina konsertbesök, undermedvetet om inte annat. Men vad felfrihet representerar är högst subjektivt. Om man inkorporerar improvisatoriska element i musiken så kan dessa per definition inte spelas fel, vad som klingar rent är beroende av vilket intonationssystem man använder och att man i en ensemble med exakthet tar betonade taktslag tillsammans är bara ett sätt att hitta

7. »G.F. Handel Violin Sonatas, A.Manze, R.Egarr« i *harpsichordVal*, <https://www.youtube.com/watch?v=HRhilRnQOI0&t=3729s> [YouTube-kanal] (besökt 16/10 2024)

ett samspel. Vad går man egentligen miste om i sitt musikaliska uttryck, om fokus ständigt ligger på att man inte får spela fel toner, falskt eller glida isär en smula i ensemblen?

Att helt göra sig kvitt sina moderna referenser låter sig inte göras med mindre än regelrätt hjärntvätt, men vissa åtgärder kan man ändå vidta. En personlig målsättning har nu blivit att idka en form av avgiftning inför egna framföranden, det vill säga kompromisslös avhållsamhet från att lyssna till inspelningar. Fåfångt kan tyckas, men kan det bidra till att någon hämning släpper så är det värt besväret. Likaså vore fullständig avsaknad av mikrofoner vid egna konserter också att föredra, att spela i förvisning om att denna klang är enbart här och nu. Det framstår dessvärre inte som praktiskt möjligt att säkerställa det sistnämnda.

Violinisten Marion Bruce Ranken (1884–1966) var elev hos den ungerskfödde violinisten, dirigenten, tonsättaren och pedagogen Joseph Joachim (1831–1907). Detta under åren 1902–1909 vid Königl. Akademie für ausübende Tonkunst i Berlin. 1939 publicerade hon skriften *Some Points of Violin Playing and Musical Performance...*, innehållande tankar och reflektioner kring de äldre och då försvunna ideal som hon tyckte att Joachim och hans samtida representerade. I denna text finns många intressanta ingångar till hur man vid hennes studietid i Berlin förhöll sig till teknik och interpretation. Hon nämner bland annat följande, i ett kapitel betitlat »Joachim versus the Moderns Again«:

»But it is just here that most musicians are not frank, for they all like to think of themselves as artists, and if one were able to pin them down to confessing that their conception of perfection was a mechanical one they would feel much hurt. Yet no one could possibly fail to notice the obvious mainspring of most ordinary modern performances of music, which look upon themselves as up to the mark, i.e. the striving after ›faultlessness, after flawless execution, as an end in itself. ... Thus ›faultlessness‹ is a mechanical aim, and those who pursue it cannot help becoming mechanical.«⁸

Och i samma kapitel en dystopisk framåtblick, vilken för vår samtid kunde anses relevant i en avsevärt bredare mening:

»All this, and with good reason, sends a cold shudder down one's back ; because what signs are there that the religion of the machine is decreasing?«⁹

Samtlig musik, skulle jag vilja påstå, som komponerats och spelats före cirka år 1900 är skriven med det absoluta villkoret att när de sista tonerna i ett framförande klingat ut så är det borta för evigt. Utövaren som från en scen vill förmedla exakthet och, som Ranken beskriver det, maskinell perfektion kommer sannolikt, i vilket fall stundtals, att ta det

8. Marion Bruce Ranken, *Some Points of Violin Playing and Musical Performance as Learnt in the Hochschule für Musik (Joachim School) in Berlin During the Time I was a Student there, 1902-1909*, Edinburgh, 1939, s. 104.

9. Ranken 1939, s. 103.

säkra före det osäkra och undvika risktagande. Det kan röra sig om att inte gå ut för hårt i ett crescendo, med fara för att spräcka tonen. Eller att avstå från lockelsen att följa ett plötsligt infall, till förmån för det exakt inrepeterade.

Helt subjektivt, men samtidigt säkert, är att de konsertupplevelser jag själv gjort mig från åskådarstolen, där musikerna tagit det säkra före det osäkra, ofta har varit stora besvikelser. Likaså gäller det motsatta: att de som vågat sig hela vägen fram till det konstnärliga stupet och balanserat på dess rand, ibland till och med för något ögonblick tappat fotfästet helt, lämnat outplånliga intryck.

Ett exempel på det sistnämnda som ligger nära till hands var ett tillfälle då den redan omtalade brittiske violinisten och dirigenten, Andrew Manze, vid ett konserttillfälle i Stockholm framförde violinkonserter av bland andra Antonio Vivaldi (1678–1741). Som medmusiker hade han vid tillfället en svensk orkester, intressant nog med moderna instrument i händerna. Manze agerade sin vana trogen på en och samma gång konferencier, dirigent och solist. Under någon av dessa violinkonserter påbörjade han en improviserad solokadens med inspiration av den svenske tonsättaren Johan Helmich Roman (1694–1758). Kadensen inleddes med citat ur Romans *Assaggio* i c-moll (BeRI 310), förmodligen som en gest till den initierade delen av publiken.

Kadensen tog sig, genom allt vildare utfärder, fram till en punkt då Manze såg ut att ha gått vilse och i ett förvirrat klimax strax därefter brådstörtat slog in orkestern igen. Ett absolut fantastiskt musikaliskt ögonblick, som enligt andra måttstockar skulle ha representerat ett misslyckande eller fiasko. Möjligen, det ska erkännas, kan det svårt intelligenta scengeniet Manze möjligen ha iscensatt hela saken - ett skådespelat debacle. Men värdet detta tillfälle representerar är dock okränkbart i mina ögon. Skulle framförandet fortfarande utmynna i samma rus om man fick höra en inspelning från tillfället i fråga, kan man undra?

Exempel på relevanta typer av historiska källor

Noter

För att emulera den visuella upplevelsen hos en utövare från exempelvis 1600-talet finns sannolikt ingen bättre metod än att använda ett ursprungligt tryck av den musik man vill spela, alternativt en källa i handskrift. En god reproduktion/faksimil är tillräckligt bra och gärna då med bibehållet format, det vill säga att den faktiska utskriften man sätter på notstället har samma dimensioner som den historiska förlagan. Huruvida den äldre notbildens typografiska och estetiska kvaliteter faktiskt ger en märkbar inverkan på ett framförande eller inte kan självfallet diskuteras, jag gissar att det är högst individuellt vilken effekt de kan ge. För egen del vinnlägger jag mig dock alltid om att, i möjligaste praktiska mån, alltid spela från ett faksimil – allra helst en förstautgåva, om den finns tillgänglig. Är det besvärligt? Ja ibland, både att lära sig läsa noterna samt

att koda av konventioner och skrivregler för källan i fråga, men även för repetitionsarbete i ensemble om den ursprungliga källan enbart består av stämmor (det vill säga avsaknad av partitur).

Odiskutabelt torde i vilket fall vara att framställande av, säg ett kopparstick under 16- och 1700-tal, allt som oftast krävt ett mycket stort mått av



Kopparstick ur en utgåva av Heinrich Ignaz Franz (1644–1704) Bibers violinsonat, nr VI, c-moll, tryckt 1681.¹⁰

praktisk hantverkskunskap, erfarenhet, arbetstid och konstnärlig omsorg. Stora ekonomiska resurser därtill, naturligtvis. Detta sedan kombinerat med den dynamiska variation som naturligt uppstår, när något utförs för hand. En del av dessa konstfärdiga och i notbilden inneboende värden borde även den nutida utövaren rimligen kunna dra inspiration ur.

Det har i de flesta tider funnits konventioner för notation, men hur klaver, förtecken, legatobågar med mera är grafiskt formgivna kan variera kraftigt, ibland till och med inom ett och samma tryck. Detta är verkligen till en stor hjälp om man exempelvis under ett och samma konsertprogram framför musikstycken från olika tidsperioder och geografiska platser, vilka då också



Utsnitt ur en modern edition av Bibers violinsonat, nr VI, c-moll, tryckt 1959.¹¹

skulle kräva olika typer av interpretation (om man nu är förespråkare av HIP). Man kan därigenom hänga upp denna på skillnaderna i visuell karaktär i notbilden; blotta åsynen av det franska trycket triggas så att säga franskhetsen i kroppen. Detta är att jämföra med en nutida utskrift från ett notskrivningsprogram, där merparten av all grafik är vektorbaserad och därmed matematiskt exakt och identisk, vilket sammantaget ger ett tydligt och lättläst men emellanåt också sterilt intryck.

10. Heinrich Ignaz Franz Biber, *Sonatæ Violino Solo, No. VI, c-moll*, Thomas Georg Höger, Salzburg 1681.

11. Heinrich Ignaz Franz Biber, *Sonatæ Violino Solo, No. VI, c-moll*, Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd.11, 1959 [1898].



Nottryck med lösa typer, ur Giovanni Buonaventura Vivianis (1638–1693) *Capricci armonici da chiesa e da camera*, 1681.¹²

Variationen är även påtagligt i äldre tryck där man använt lösa nottyper och där bläckdistributionen över typen vid tryckning kan variera. Typerna kan även skeva lite i höjd- eller sidled och viss rotation förekommer, vilket ger ett dynamiskt och varierat utseende. Att förstå taktindelning i denna typ av notbild kan vara svårt, särskilt som taktstreck ibland utelämnats.



Detalj ur handskrift av Johann Georg Pisendel (1687–1755?) Sonat i c-moll för violin och generalbas, BWV 1024 (Dresden, SLUB).¹³

Ett alternativ – som även förekommit historiskt – är att skriva av det krångliga trycket för hand och sedan spela efter handskriften.

Källor i handskrift ger en ännu mer personlig upplevelse och känsla av mänsklig närvaro, eftersom man får följa rörelserna från notskrivarens hand med ögonen när man spelar. Variationen i det visuella intrycket

12. Giovanni Buonaventura Viviani, »Aria Prima« ur *Capricci armonici da chiesa e da camera*, Giuseppe Sala, Venedig, 1678.

13. Johann Georg Pisendel, *Sonata à Violino...*, c-moll, BWV 1024 / PW Anh. 2:c1, handskrift D-DI, Mus.2-R-3,2 (Dresden, SLUB).

ökar ofta ännu mer än i tryckta noter och läsbarheten kan därmed ibland vara en utmaning.

Något som ofta debatteras rörande äldre notkällor är hur man ska förhålla sig till misstänkta felaktigheter och avvikelser i notbilden. Det kan röra allt ifrån förtecken och artikulationstecken till hela passager där själva noterna är oklara. Moderna editioner jämför ofta källor, om det finns flera dylika för ett verk, och viktas deras relevans för att kunna ringa in något som ligger så nära tonsättarens intentioner som möjligt. En annan ingång är att bara ta en källa för vad den är och göra en egen bedömning av hur man ska förhålla sig till det som verkar märkligt. För egen del har jag bäst erfarenheter av det sistnämnda.

Till ovanstående bör även tilläggas att ju närmare nutid man kommer, desto mer anvisningar som rör framförandet är angivna i notbilden. En utgåva från 1620-talet kanske, utöver själva noterna, endast innehåller satsbeteckningar (till exempel *Allegro*) och enstaka dynamiska markeringar som *forte* eller *piano*. Ett partitur från 1920-talet innehåller däremot ofta exakta metronomtalen för tempo, förändringar av tempo (som *accelerando* eller *ritardando*), detaljerade artikulations- och dynamikmarkeringar och andra explicita instruktioner i klartext. Det ställs således olika typer av krav på utövaren i dessa två exempel för att kunna gestalta respektive verk. I det första fallet handlar det kanske främst om att skaffa sig en kunskap om vad som eventuellt står mellan raderna, i det andra att i högre grad försöka lyda instruktionerna.

Historiska inspelningar

En ytterst värdefull källa för framförande av musik, särskilt från andra hälften av 1800-talet och det tidiga 1900-talet är inspelningar på fonografcylinder, sedermera även andra fonogramtyper.¹⁴ Ljudkvaliteten hos dessa inspelningar utgör ofta en barriär i sig, med höga brusnivåer och delvis wobblande ljud. Inspelningstekniken medgav heller inga långa tagningar, en fonografcylinder rymmer endast omkring två till fyra minuter per styck. De musiker som spelats in under 1900-talets första decennier hade dock lite andra förutsättningar än nutida, exempelvis att inspelningar måste göras i en enda tagning, vilket ur HIP-perspektiv är mycket tacknämligt. Man kan förmodligen också utgå ifrån att de flesta av de inspelade musikerna vid denna tid inte hade någon studiovana att tala om, utan man spelade snarare på det sätt som man brukade, inför publik. Inspelningarna ger en inblick i vad de prioriterar i framförandet och tolkningarna skiljer sig en hel del från dagens framföranden av samma repertoar. Tempobehandlingen måste dock på dessa tidiga ljudupptag-

14. En mycket pedagogisk exposé över samt analys av historiska inspelningar, <https://www.youtube.com/watch?v=qFPWgENtNKA> (besökt 15/10 2024), med ett uttalat HIP-perspektiv, finns på kanalen *Early Music Sources* <https://www.earlymusicsources.com/> som drivs av musikvetaren, ensembleledaren och generalbasexperten Elam Rotem (1984-) samt kompletterande ljudexempel <https://www.earlymusicsources.com/youtube/historical-recordings> (besökt 15/10 2024) på kanalens webbsida. Denna kanal som helhet betraktad är en mycket bra ingång till allehanda HIP-relaterade ämnen, i typfallet med tonvikt på perioden 1500 till 1700 och rekommenderas varmt.

ningar ibland tas med en nypa salt, eftersom det begränsade tidsutrymmet nog kunde tendera att driva upp tempot för att få plats med en hel sats.

Lustigt nog, kan här inflikas, att jag redan sedan kommunal musikskola vid otaliga tillfällen fått höra att så kallat romantisk musik ska spelas på ett visst sätt. Den romantiska perioden inom musik brukar anses vara från det tidiga 1800-talet till första världskriget. Tät stråkföring, att hålla långa melodiska linjer och använda mycket vibrato är några omistliga ingredienser för ett lyckat romantiskt framförande, menade man. Dock gavs aldrig någon tydlig förklaring till *varför* den skulle spelas så. Jag gissar att det i allt väsentligt bygger på ideal från de generationer av musiker som danats under 1900-talets första hälft, det vill säga ungefär den generation som var lärare åt mina lärare. Denna tämligen kategoriska hållning gäller en merpart av musikskolelärare och även professionella musiker jag spelat med.

Romantisk musik med dess, som jag tyckte tjocka och pressade klanger, intresserade mig inledningsvis föga. Men genom HIP fann jag så småningom ett sätt att närma mig den romantiska musiken som kändes mer naturligt. Det finns även en handfull fonografinspelningar från 1903 med Joseph Joachim, där bland annat musik av just Johannes Brahms framförs.¹⁵ Joachims interpretation på inspelningarna i fråga låter dock inte riktigt som mina musiklärare och andra auktoriteter försökt hävda att Brahms borde låta.

Joachim får anses vara en trovärdig källa när det kommer till tolkningar av Brahms musik. Han var född ungefär samtidigt som Brahms, var tidvis en personlig vän till densamme och anförtroddes att uruppföra ett flertal av Brahms verk, däribland flera kammarmusikverk samt violinkonserten i D-dur, opus 77, som komponerades 1878 och uruppfördes året därpå. Brahms ska även ha bett Joachim om hjälp med utformningen av solo-violinstämman under komponerandet av verket, vilket sedermera även dedikerades till Joachim. Viktigt i sammanhanget är också att Joachim bidragit till en violinskola i tre delar där bland annat violinkonserten avhandlas.¹⁶ Det är ett rimligt antagande att Brahms under komponerandet av violinkonserten hört Joachim spela för sitt inre. Vad som slår undertecknad i interpretationshänseende och som avviker från det senare 1900-talets praxis, är faktiskt inte så mycket vibratoanvändningen utan några andra element. Intonationen, särskilt av terser, är mycket ren och då i princip svävningsfri, mycket nära det matematiska frekvensförhållandet för stor ters, respektive liten ters, vilket är något som även Leopold Mozart lägger tonvikt vid i sin violinskola.¹⁷ Sublima portamenti, ett uttrycksmedel som innebär att man ljudligt glider på tonen vid en lägeväxling, används flitigt särskilt i inspelningen av Joachims egen komposition *Romance* i C-dur.

15. »Joachim plays Brahms Hungarian Dance No.2 1903 Berlin Recording« i *josephsziget* <https://youtu.be/lkgEwB5fdck?si=UgelWzjMoOdPZrDK> (besökt 15/10 2024).

16. Joseph Joachim & Andreas Moser, *Violinschule in 3 Bänden*, Berlin: Simrock, 1905. (Digitalt tillgänglig: [https://imslp.org/wiki/Violin_School_\(Joachim%2C_Joseph\)](https://imslp.org/wiki/Violin_School_(Joachim%2C_Joseph))), (besökt 15/10 2024).

17. Joachim hänvisar också till Leopold Mozart i *Violinschule*.

En mycket tydlig, nästintill övertydlig artikulation, såväl med stråken som med fingrarna. Joachim använder en uppsjö agogiska förändringar, det vill säga att man gör små avvikelser från grundtempot. Det fria samspelet mellan piano och violin, särskilt i *Romance*, låter nog också för moderna öron bitvis ovanligt.

Handledningar och undervisningslitteratur

Inom denna kategori finns en mycket stor mängd källor att tillgodogöra sig, fler ju längre fram i tiden man kommer. Huvudfokus när man närmar sig dessa källor, skulle jag säga behöver vara det praktiska och handgripliga. Denna typ av litteratur är ofta författad och utgiven i syfte att hjälpa nybörjaren, studenten, amatören eller den professionelle musikern att bli bättre på sitt instrument samt att öka förmågan att göra musiken rättvisa (enligt respektive författares subjektiva åsikter). För att fullt ut kunna tillgodogöra sig innebörden av budskapet i dessa texter krävs enligt undertecknad att man har ett adekvat instrument till hands och personligen erfar, med sin kropp och sina sinnen, vad som händer när man försöker tolka innebörden och instruktionerna. Det är skrivet av utövare för utövare. Enbart teoretiska övningar ger förvisso något, men inte hela bilden. Alla som tar sig tid och möda att utforska detta på djupet kommer förmodligen att komma fram till olika slutsatser, beroende på egna referenser och tolkningar. Det är i sin ordning.

En skillnad mellan pedagogisk litteratur från ett par sekler sedan och motsvarande från nutid är att man i det senare fallet främst avhandlar ren teknik, medan man i äldre tid ofta blandar tekniska instruktioner och beskrivningar av vad som exempelvis kan anses smakfullt vid framförande av ett verk. Detta ökar värdet av dylik litteratur för en HIP-interpret och säger samtidigt något om författarens personlighet.

Språk kan dock utgöra en barriär för att ta till sig historiska källor. Äldre tyska i frakturstil är ett vanligt förekommande och besvärligt exempel. Vad gäller de källor som HIP-rörelsen anser som centrala finns de ofta översatta till engelska vilket är till god hjälp, som komplement och stöd om inte annat. En ytterligare kategori är den litteratur som sammanställer kunskap från olika historiska källor och analyserar dessa, vissa enbart ur ett teoretiskt perspektiv men vissa andra även från ett praktiskt dito. De sistnämnda är ofta mycket användbara, även som ingång till ytterligare historiska källor.

Ett exempel på en modern musiker som tycks ha intresserat sig för en historisk källa är den berömde sovjetiske violinisten David Oistrach (1908–1974). Han författade nämligen 1966 ett kortare förord till en östtysk faksimilutgåva av Leopold Mozarts (1719–1787) *Versuch einer gründlichen Violinschule*, från 1756. Leopold är kanske mest känd som far till Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791), men är en betydande auktoritet i egen förmåga. Ett citat ur Oistrachs förord är här på sin plats: »Genom autentiska källor får vi här en inblick i uppförandep Praxis för

Wienklassiska verk.«¹⁸ Detta kunde nog vilken HIP-anhängare som helst skriva under på. Men, meningen efter antyder något annat: »Det mest värdefulla är dock att det system som Leopold Mozart lade fram gav en grund åt den unge Wolfgangs utomordentliga färdigheter i fiolspel.«¹⁹ Huruvida intresset för denna 1700-talsskrift avspeglar sig i Oistrachs egna tolkningar av Wolfgang Amadeus Mozarts musik eller inte lämnar jag här öppet.

Instrument

Vad materiellt som lämnats kvar åt oss för att återskapa historisk klang är de instrument som byggts i historisk tid. Vissa har bevarats nästintill i det skick som de var när det begav sig, andra i fragmentarisk form och många någonstans däremellan. Violiner från 1600-talet och framåt som fortfarande spelas på är vanliga, även om många av de äldre av dessa vid senare tillfällen byggts om för att kunna möta nyare klangideal. Autentiska reproduktioner av historiska instrument är ett populärt alternativ och antalet instrumentmakare som specialiserat sig på dessa är relativt stort. Bevarade originalstråkar från 16- och 1700-tal är dock relativt ovanliga på marknaden, så vill man spela med dylika stråkmodeller så är det i princip reproduktioner som gäller. Undersökandet av materiella förutsättningar i historisk tid innebär också att många exotiska, relativt den standardiserade symfoniorkesterns instrumentarium, instrument från gångna tider åter kunnat se dagens ljus på musikutbildningar, scener och därmed också i instrumentmakares verkstäder. Sinka, lirone, teorb är några exempel vilkas klangkvaliteter verkligen saknar motstycke.

HIP kan onekligen bli något av en materialsport. När en modernt skolad violinist använder en stråke för att spela Bach, Mozart respektive Brahms så har HIP-utövaren sannolikt tre. Vilka prylar man verkligen behöver är en fråga som kan begränsas av världsliga faktorer som pengar och utrymme i hemmet, lite beroende på vilket instrument man spelar. Man kan vidare fråga sig var man ska dra gränsen för allt det som omgärdar den hårda kärnan i HIP. Man har sin violin med nakna tarmsträngar, sin clip-in-stråke (se beskrivning nedan), faksimil på notstället och man har tröskat igenom så många relevanta källor man kunnat hitta. Behöver notstället då vara historiskt korrekt, i trä med rikliga sniderier och intarsia? Eller kläderna, påverkar dessa hur kroppen tillåts interagera med instrumentet så pass att de måste vara historiskt korrekta? Är elektrisk belysning acceptabelt? Eller får man ens använda deodorant, som Hurwitz förnumstigt frågar sig?

De två faktorer som verkligen ger ett stort genomslag när man spelar

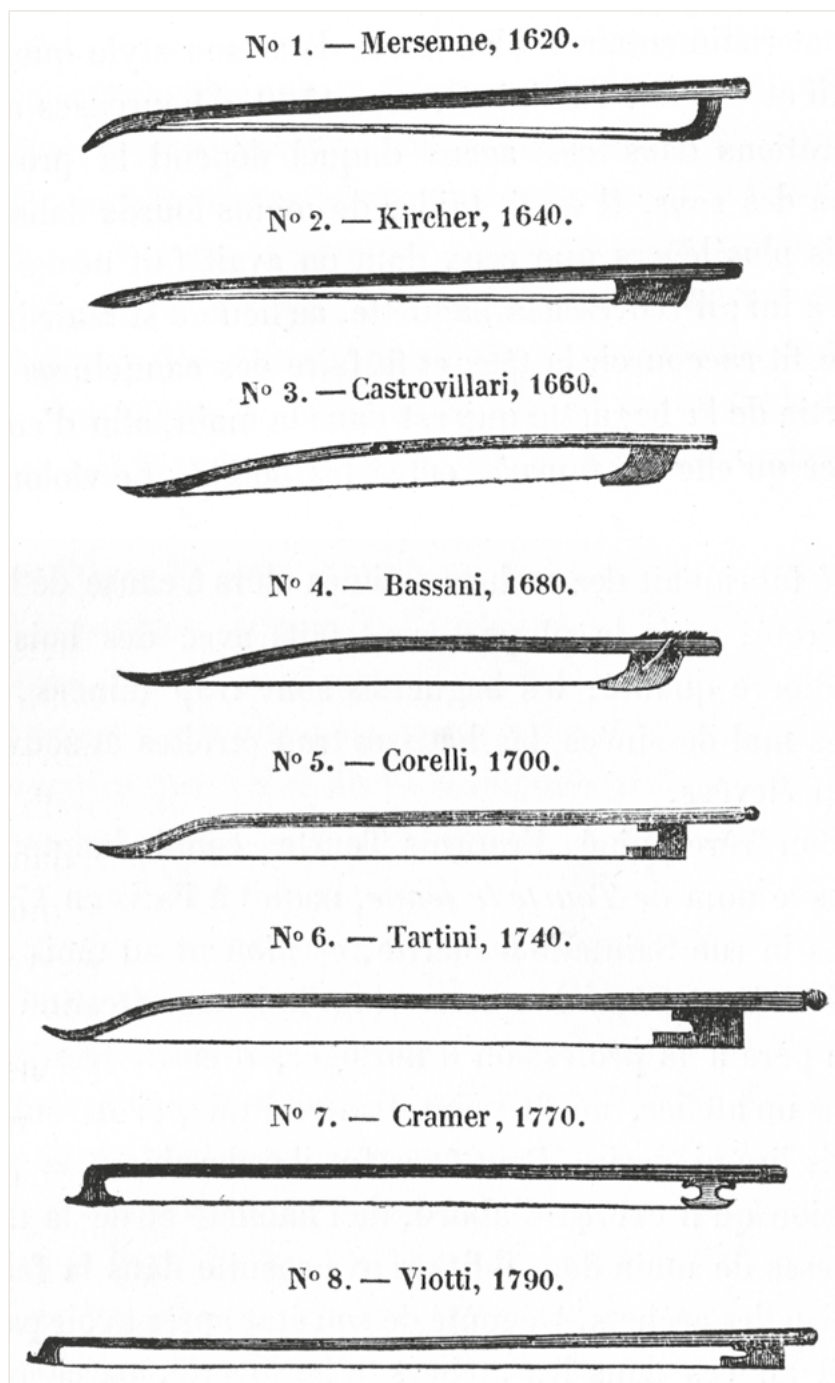
18. David Oistrach i [förord] Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, 2 Aufl., Leipzig : Deutscher Vlg für Musik, 1968 [1787], »Aus authentischer Quelle erhalten wir hier Einblick in die Aufführungspraxis der Werke klassischen Stiles.«

19. Oistrach 1968 [1787], [förord], »Das Wertvollste besteht jedoch darin, daß das von Leopold Mozart dargelegte System die außerordentlichen technischen Fertigkeiten im Geigenspiel des jungen Wolfgang begründete.«

violin är stråkens konstruktion och vilken typ av strängar man begagnar sig av. Ska man börja någonstans för att utforska instrumentets förutsättningar är det sannolikt där.

Stråktyper

Ser man till perioden 1600 – när violinen börjar användas som soloinstrument, med dedikerad och virtuos repertoar – till sent 1800-tal så finns det en uppsjö olika varianter av stråkar. När man spelar med en stråke



Exempel på olika stråktyper mellan 1620 och 1790.²⁰

20. François-Joseph Fétis, *Antoine Stradivari : luthier célèbre, connu sous le nom de Stradivarius : précédé de recherches historiques et critiques sur l'origine et les transformations des instruments à archet...*, Paris 1856, s. 116f.

av de typer som avbildats ovan så blir vissa saker omedelbart uppenbara. Dels vilken stråkföring som konstruktionen i sig själv uppmuntrar till och likaså vad som blir svårt eller i princip omöjligt att utföra. Lägg därtill hur och var på stråken man ska hålla, så ökar skillnaderna och variationen i stråkens användning och funktioner ännu mer.

En mycket avgörande faktor, som jag önskar att jag förstått bättre under musikhögskolestudierna, är den äldre konstruktion med vilken taglet på stråken spänns. Den av nutiden kända violinstråken har en så kallad frosch nästan längst ned under stråkstången där taglet är fäst, och kan steglöst flyttas med hjälp av en gänga. Det är praktiskt, eftersom man med ackuratess och ett snabbt handgrepp kan justera taglets spänning efter behov. Men, eftersom all violinklang och alstringen av densamma bygger på att



Frosch på en modern stråke (foto: David Jansson).

vibrationer i instrumentet skapas och kan överföras på ett effektivt sätt, så utgör en modern skruvad frosch samtidigt en svag länk. Det blir nämligen ett glapp i vibrationsbanan mellan stråkstång och frosch. Stråkar från perioden cirka 1600–1700 hade ofta en annan och synbarligen mer primitiv konstruktion, oftast kallad *clip-in*, där taglet är fäst direkt i stråkstången såväl uppe som nere. Det vill säga: en sluten krets. Froschen är i detta fall ett solitt stycke trä som har rätt form för ändamålet och som bara trycks på plats. Vill man ändra tagelspänningen får man helt sonika byta till en annan frosch av större eller mindre dimensioner. Exempelvis kan det vara bra med en relativt stor frosch under sommarhalvåret, då luftfuktigheten gör taglet längre. Upplevelsen av att spela med en dylik stråke är radikalt annorlunda. För egen del har clip-in-stråkar blivit beroendeframkallande. I



Clip-in-frosch (foto: David Jansson).

brist på bättre teknisk beskrivning kan sägas att denna typ av stråke känns mer levande i handen och man kan därigenom ge den större förtroende att utföra saker på egen hand, utan att den måste kontrolleras lika mycket.

Tagelbanan på en äldre stråke är i regel smalare, vilket enligt min erfarenhet ger en mer distinkt artikulation. Stråkstången hos en sentida

stråkmodell är konkav, vilket gör att skillnaden i artikulation mellan upp- och nedstråk naturligt blir mindre. Det är också lättare att hålla en jämn tonstyrka över hela längden, från frosch till spets. Den äldre och konvexa eller helt raka stråkstången, ofta avsevärt kortare än sin moderna motsvarighet, gör att nedstråk av naturen blir mer betonade än uppstråk, vilket enligt min mening är en styrka. Skillnaden i naturlig betoning påverkas också av viktdistributionen eftersom spetsen är lättare. Materialet gör också en skillnad. Min nuvarande favoritstråke, byggd efter en historisk modell från sekelskiftet 1700, är tillverkad i lärkträ, vilket har en lägre densitet än de flesta moderna stråkar. Den är därför lättare trots att den är tjockare vilket också, som jag upplever det, påverkar den snabba responsen.

Återigen vill jag understryka att en utpräglad violinvirtuos som exempelvis Biagio Marini (1594–1663) inte gärna kunde föreställa sig hur en stråke av 1800-talsmodell skulle vara att spela med. Man får naturligtvis spela Marinis musik med vilken stråke man vill. Eller på Kazoo för den delen, men då riskerar man att gå miste om värdefulla insikter som han helt säkert själv nyttjat för att kunna göra sin egen musik rättvisa. Oavsett val av perspektiv så skulle alla violinister lära sig något och förvärva nya insikter, bara genom att leka med en clip-in-stråke någon eftermiddag eller två.

Strängar

Fram till sekelskiftet 1900 var strängar av tvinnad djurtarm, ofta tillverkade av får, get eller nöt, i princip vad som användes på stråkinstrument. Tunnare (högre stämde) tarmsträngar var ofta nakna och grövre dito ofta överspunna med silver eller koppar. Det finns i dagsläget ett ganska stort utbud av strängar som tillverkas enligt historiska principer och dessa framställningstekniker innebär i regel ett stort mått av hantverk. Strängar av metall för stråkinstrument, särskilt den högsta strängen på violin (e), började dyka upp under 1800-talets sista decennier men slog inte igenom kommersiellt förrän tiden kring första världskriget. Mottagandet var inledningsvis inte särskilt gott. Min svärfar, som föddes 1930, har omvitnat att han fortfarande fick använda nakna tarmsträngar under sina första fiollektioner under andra halvan av 1930-talet i norra Sverige. Stråkmusiker i modern tradition använder förvisso fortfarande strängar med en kärna av tarm, men framställningen och omspinnningen är annorlunda (förmodligen av mer industriell karaktär) och dessa kan inte jämföras med traditionellt tillverkade strängar.

Att välja rätt typ av tarmsträng är inte lätt och det finns många idéer om vilka egenskaper som är eftersträvansvärda, liksom vilken strängspänning som är mest lämplig. Helt klart är att en icke omspunnen sträng som är tillverkad av tarm beter sig, känns och klingar ganska annorlunda mot en sträng av metall. Återigen måste här understrykas vikten av att personligen uppleva och erfara skillnaderna, dessa är svåra att fullt ut beskriva i ord. Strängarna är i regel av grövre dimension än sina moderna

motsvarigheter av stål, ytan är ibland ojämn beroende på hur mycket strängen polerats, och strängens respons när man drar stråken mot den är också påtagligt annorlunda. Klangen som produceras med en tarmsträng av hög kvalitet är ofta varm, övertonsrik och komplex men inte nödvändigtvis tonsvag. Tonansatsen eller attacken blir också av naturen annorlunda och kan på en tarmsträng varieras mer, enligt min mening.

Strängar av tarm har också en hel del opraktiska sidor. På grund av material och tillverkningsprinciper är ingen sträng den andra lik, vilket gör att två strängar av samma fabrikat och tillverkningsdatum både kan kännas och låta rätt olika. Tarmsträngar som inte är omspunna slits relativt fort och den yta som stråken har kontakt med slipas efter ett tag ned och blir platt, vilket till slut försämrar klangen. Mycket känt är även det faktum att denna typ av sträng kan absorbera fukt och därmed blir längre, det vill säga stämmer ur sig i hög luftfuktighet eller på grund av violinistens transpiration. Det är således dyrt och krångligt att använda denna strängtyp. Möjligheterna överväger dock problemen och efter tre decennier av egen praktik så har jag övergivit metallsträngar helt, inte nödvändigtvis för att det »ska vara historiskt korrekt« utan för att tarmsträngar helt enkelt är ett mer dynamiskt verktyg att arbeta med.

Sammanfattande tankar

Musiken ger utövaren möjlighet att uttrycka sig bortom vad ord och förnuft räcker till. Det är en mycket mänsklig aktivitet, på gott och ont. Hur musiken ska framföras blir därmed lätt ett laddat ämne, där åsikter ibland kolliderar och orden blir hårda. De historiska källorna ger vid handen att detta inte heller är något nytt. Detaljerna som väcker starkast känslor kan ofta tyckas vara triviala, vilket inte minst avspeglas i debatten kring HIP. Mina egna erfarenheter från studier och konserterande går helt i linje med detta, liksom David Hurwitz i sina många uttalanden om HIP-rörelsen. Samtidigt ska sägas att HIP-företrädare ibland uppvisar en överlägsen hållning och gärna kommer med pekpinna, ja, slår källorna i huvudet på meningsmotståndare. »Barockpolis« är en bekant term för detta. Meningsmotsättningarna i fråga kanske inte är av ondo, eftersom man genom dessa får anledning att slipa sina argument och angreppssätt, precis som inom övrig akademi. Men, jag vill sammanfattningsvis understryka vikten av det praktiska perspektivet – det vill säga att man inte tillåter sig fastna i teoretiskt torrsim, utan i stället själv provar källorna med instrumentet i handen. Det är enligt mig kärnan av HIP: att personligen erfara källorna.

Referenser

Arkiv och otryckt material

Handskrifter

Pisendel, Johann Georg, *Sonata à Violino solo e Basso per il Cem-balo*, BWV 1024 / PW Anh. 2:c1, handskrift D-DI, Mus.2-R-3,2 (Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek, Dresden (SLUB))

Elektroniskt material

Classics Today, <https://www.classicstoday.com/> (besökt 9/10 2024)

Early Music Sources, <https://www.earlymusicsources.com/> (besökt 16/10 2024)

»Freeze- Dried Jolly Balls: Period Performance Reconsidered« i *The Ultimate Classical Music Guide* by Dave Hurwitz [Youtube-kanal], <https://www.youtube.com/watch?v=yQVvdAtPYxQ> [YouTube-kanal] (besökt 9/10 2024)

»G.F. Handel Violin Sonatas, A.Manze, R.Egarr« i *harpsichordVal*, <https://www.youtube.com/watch?v=HRhilRnQIo&t=Iho2mogs> [YouTube-kanal] (besökt 16/10 2024)

»Joachim plays Brahms Hungarian Dance No.2 1903 Berlin Recording« i *josephszigeti* <https://youtu.be/lkgEwB5fdck?si=UgeIWzjMoOdPZrDK> [YouTube-kanal] (besökt 15/10 2024).

»Sonata, Op. 1, No. 15, in E: Largo« i *Jascha Heifetz – Ämne*, <https://www.youtube.com/watch?v=DgKxzGgpfX8> [YouTube-kanal] (besökt 16/10 2024)

Litteratur och tryckt material

Biber, Heinrich Ignaz Franz, *Sonatæ Violino Solo, No. VI, c-moll*, Salzburg: Thomas Georg Höger, 1681.

Biber, Heinrich Ignaz Franz, *Sonatæ Violino Solo, No. VI, c-moll*, Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd.11, 1959 [1898]

Fétis, François-Joseph, *Antoine Stradivari : luthier célèbre, connu sous le nom de Stradivarius : précédé de recherches historiques et critiques sur l'origine et les transformations des instruments à archet...*, Paris, 1856

International Organization for Standardization, *Acoustics – Standard Tuning Frequency (Standard musical pitch)*, 1st edition, 1975 (ISO 16:1975)

Joachim, Joseph & Moser, Andreas, *Violinschule in 3 Bänden*, Berlin: Simrock, 1905 (Digitalt tillgänglig: [https://imslp.org/wiki/Violin_School_\(Joachim%2C_Joseph\)](https://imslp.org/wiki/Violin_School_(Joachim%2C_Joseph))) (besökt 15/10 2024))

Oistrach, David [förord] i Mozart, Leopold, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, 2 Aufl., Leipzig: Deutscher Vlg für Musik, 1968 [1787]

Ranken, Marion Bruce, *Some Points of Violin Playing and Musical Performance as learnt in the Hochschule für Musik (Joachim School) in Berlin during the time I was a Student there, 1902-1909*, Edinburgh, 1939

Viviani, Giovanni Buonaventura, *Capricci armonici da chiesa e da camera*, Venedig: Giosepe Sala, 1678

The Swedish Wagner Reception

Some Additional Aspects

Owe Ander¹

The Swedish Wagner reception is an interesting but complex part of the wider European reception. The continuous, uninterrupted, line of Wagner performances since 1865 at the Stockholm opera institution is unique and very rewarding. The same holds true of the singers, musicians and conductors preserving and developing the performance techniques learned in interaction with the German Wagner tradition via Tichackcheck but also through other direct ways. The exceptionally well preserved and available source material at the Stockholm institutions, libraries and archives, is another important feature.

The following text can be seen as a background and introduction to my earlier articles on this subject, and consists of three parts: a time line of the main moments of the Swedish Wagner reception; the early concert performances of Wagner in Sweden; and finally The Royal Opera in Stockholm in the 1860s.²

Wagner in Sweden

The early Wagner reception in Sweden can be divided into four chronological strands and the interaction between these:

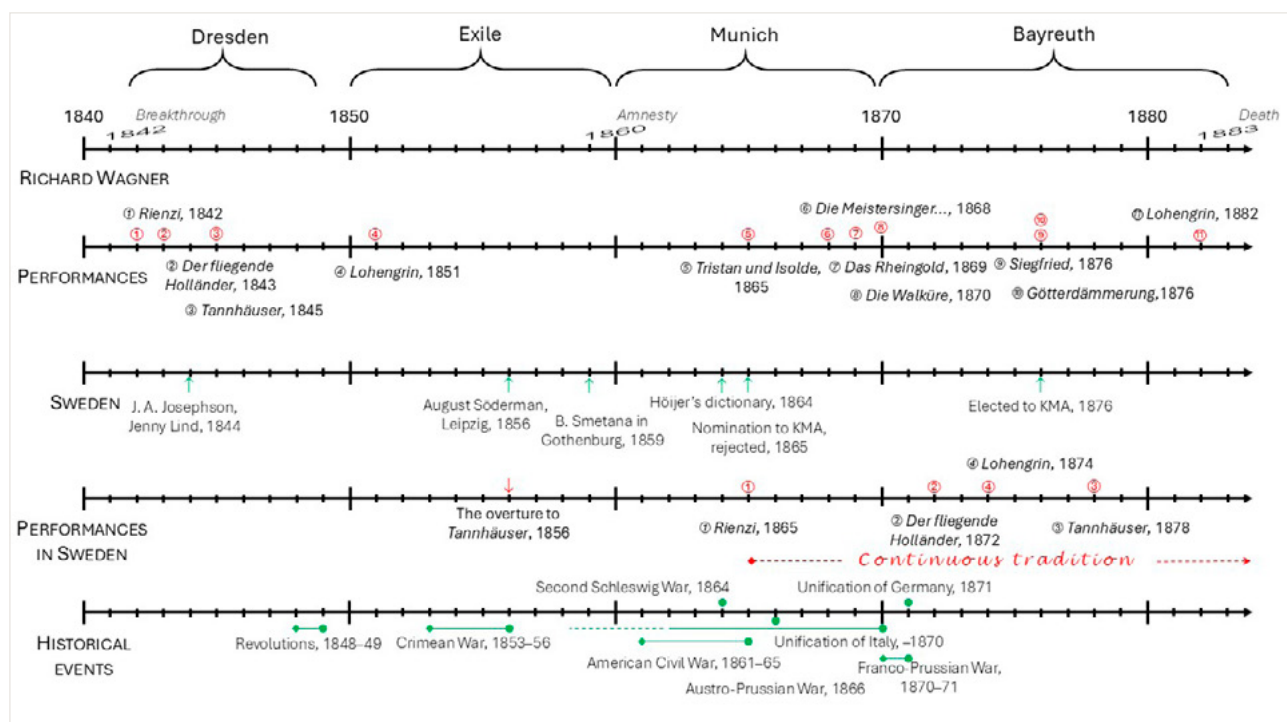
1. Wagner's personal life, his creation of texts and music, and his contacts with Sweden and Swedish and Nordic culture.
2. Wagner's public life, the publication of texts, music and the performances of his works.
3. Wagner in Sweden in the private domain, personal connections, travels and private or semi-private performances of Wagner's works.
4. Public performances of Wagner's works in Sweden, in this case the period from Foroni's performance of the *Tannhäuser* overture in February 1856 to the premiere of *Rienzi* at the Stockholm opera in June 1865.

1. Owe Ander is Associate Professor in Musicology and Lecturer, SMI, University College of Music Education, Stockholm.

2. See Ander 2014, Ander 2015a, Ander 2015b and Ander 2021. Shorter, but lavishly illustrated, summaries can be found in Ander 2016a and 2016b. Earlier Wagner reception studies like Percy 1936 and 1973 have been updated by Tillman 2012 and 2021. These were mainly focused on the period after 1870. Salmi 2005 is less relevant concerning the Swedish Wagner reception.

A time line with the main moments of the Swedish Wagner reception during Wagner's life (-1883) would be:

- 1844 First known (documented) contact of Swedish listeners to Wagner's music
- 1856 First public performance of Wagner's music in Sweden (the *Tannhäuser* overture)
- 1865 First performance of *Rienzi* in Stockholm; Wagner is nominated to the Royal Academy of Music in Stockholm, but rejected
- 1872 First performance of *Der fliegende Holländer* in Stockholm
- 1874 First performance of *Lohengrin* in Stockholm
- 1876 Wagner elected as member of the Royal Academy of Music in Stockholm
- 1878 First performance of *Tannhäuser* in Stockholm



Time line with significant years regarding the Swedish Wagner reception.

The rapid presentation of Wagner's romantic operas in Stockholm in the 1870s assured a continuous institutional performance tradition, going back to the 1865 *Rienzi* performance. The same personnel, orchestra, singers, conductors carried on the Stockholm Wagner tradition.

As also can be seen in the time line, traveling Swedes – singers, musicians could have had first hand experience of several Wagner operas. A number of works by Wagner were also published and therefore available well before the Stockholm performance of *Rienzi* in 1865: *Der fliegende Holländer* (published 1844), *Tannhäuser* (published 1845), *Lohengrin* (published 1852), and *Tristan und Isolde* (published 1860). Especially

the early publication of the latter, well before the premiere in Munich 1865, is important to notice.

Concert performances in Sweden

Only a few concert performances of Wagner's music were registered in Sweden before the premiere of *Rienzi* in 1865. The available statistics are based mainly on contemporary newspaper advertisements, and it is possible, indeed even probable, that military wind bands, for example, performed Wagner's music in arrangements that were not advertised in the press.³

Besides the opera performances there were a number of other possibilities for the Stockholm public to hear orchestral (and choral) music in the 1850s and 1860s: the concerts of the Royal Court Orchestra, concerts given by the musical societies (which often mixed professionals with amateurs) such as Harmoniska sällskapet, music played in larger restaurants, especially at Bern's Salonger, and the concerts given by the military bands.⁴

The key figure in Stockholm's musical life was generally the Kapellmeister of the Royal Court Orchestra. The appointment of Jacopo Feroni (1825–1858) to this position in 1849 was noteworthy, because Feroni not only introduced new composers to Stockholm, but also was the first specialised conductor, developing new performance practices and a new dramatic way of rehearsing and conducting the orchestra.⁵ As far as is known, the first public performance of an orchestral score of Wagner in Sweden was at a Feroni concert on 9 February 1856, when the Royal Court Orchestra played the overture to *Tannhäuser*. An anonymous review in *Aftonbladet* 2/11 1856 comments on the concert:

»Of great interest were two overtures, not heard before here, which started and ended the concert. The first, to ›Die lustigen Weiber von Windsor‹, is a melodious and fresh composition, by Otto Nicolai, who was Kapellmeister at the imperial opera in Vienna for life; the other, the overture to ›Der Tannhäuser‹, is written by Richard Wagner, former Kapellmeister in Dresden. This composition probably belongs to the most difficult music ever written for an orchestra. The composer was not satisfied with the ordinary quartet of string instruments; sometimes there are six- and eight-part divisions of them. But also the other instruments have their parts, though not as much as the violins [?], who on one occasion, when the melody is scored for all the brass instruments, have an accompaniment in 16th notes high up, a real etude, which demands a lot of strength to be able to continue through an entire opera. [...] His overture to ›Der Tannhäuser‹ exemplifies the richness of his

3. On Wagner as a »drawing room composer« in the Nordic countries, see Hannu Salmi, *Wagner and Wagnerism in Nineteenth-Century Sweden, Finland, and the Baltic Provinces: Reception, Enthusiasm, Cult*, Rochester: University of Rochester Press, 2005, 31ff.

4. Salmi 2005, analyses the Wagner repertoire of Swedish military bands, s. 53f.

5. Ander 2008a.

instrumentation. That Wagner knows his orchestra and knows how to use its resources has been amply proved in this composition. / The Royal Court orchestra performed these overtures, interesting in their own ways, which we hope we will be able to make acquaintance with again, in a careful and honourable way. At times, the intonation of the wind instruments could be put into question. / Even if the programme was very enticing, the organisers did not have the pleasure of having a very large audience. Her Majesty the Queen and their Royal Highnesses the Crown Prince and the Crown Princess honoured the concert with their presence.»⁶

The general tone of this review is fairly positive, and evidently the critic had studied the score, and was impressed by Wagner's knowledge of instrumentation technique. Nicolai's *Die lustigen Weiber von Windsor* would have its premiere the coming year, in May of 1857, while the full *Tannhäuser* had to wait until 1878 for its Stockholm premiere.

The presence at the concert of Crown Prince Oscar and his wife Sophie of Nassau-Weilburg is interesting. First of all they seem to have attended the performance out of interest, not just for show, as the concert was not well attended. Later, in 1865, Crown Prince Oscar proposed Wagner for membership to the Royal Academy of Music (although without success, see below). Sophie came from the residence in Bieberich near Wiesbaden, a town where Wagner later went to live, around 1862.⁷ To what extent Oscar and Sophie were to hear about the famous stranger and his doings from the princess' relatives, is not known. Nor is it known whether there were any contacts between the Swedish crown prince and his distant relative Ludvig II of Bavaria.⁸ The *Tannhäuser* overture was repeated later the same month when the singer M. Guglielmi gave

6. *Aftonbladet*, Stockholm, 11/2 1856: »Intressanta voro de tvenne här ej förr hörda uvertyrer, hvarmed konserten började och slutade. Den första till ›Die Lustigen Weiber von Windsor‹ är en melodios och frisk komposition, af Otto Nicolai, i lifstiden kapellmästare vid kejsrerliga operan i Wien; den senare, uvertyren till ›Der Tannhäuser‹, är skriven af Richard Wagner, f. d. kapellmästare i Dresden. Denna komposition hörer troligen till en af de mest svåra som för en orkester blifvit skriven. Kompositören är ej nöjd med den vanliga quartetten af stränginstrumenter; litet emellan förekommer sex- och åtta-stämmiga satser för densamma. Men äfven öfriga instrumenter hafva sin beskärda del, dock ej till den grad som violinerne [?], hvilka vid ett tillfälle då melodin ligger hos samtliga bleckinstrumenterna, hafva fått sig tilldelat ett ackompanjement af 16-delar i hög applikatur, en fullkomlig etude, efter hvilkas genomarbetande det behöfves ett öfvermått af styrka för att på sådant sätt kunna fortsätta en hel opera. [...] Hans uvertyr till ›Der Tannhäuser‹ ger för öfrigt ett begrepp om rikedom af hans instrumentation. Att Wagner känner sin orkester och vet att begagna dess resurser, har han tillräckligt ådalgatt i denna komposition. / Kungliga hofkapellet utförde dessa, hvardera på sitt sätt intressanta uvertyrer, med hvilka vi hoppas att snart förnya bekantskapen, på ett värdigt och förtjenstfullt sätt. Mot renheten i blåsinstrumenternas stämning hade man dock någon gång skäl till anmärkning. / Huru lockande programmet än var, hade konsertgifvaren dock ej att glädja sig åt en särdeles talrik publik. H. M. Drottningen samt D. K. H. Kronprinsen och Kronprinsessan hedrade konserten med sin närvaro.«

7. Lena Rangström, *En brud för kung och fosterland: kungliga svenska bröllop från Gustav Vasa till Carl XVI Gustaf*, Stockholm: Livrustkammaren/Atlantis, 2010, s. 334–345.

8. Standard biographies of Oscar, such as *Majestäts i närbild: Oscar II i brev och dagböcker*, Uppsala: Lindblads, 1960, or Oscar's memoirs: *Mina memoarer*, Stockholm: P.A. Norstedt, 1960, either do not deal with the period 1850–1865, or, if they do, only from a political point of view.

a concert at the opera.⁹ The dynamic Foroni died prematurely in 1858 of cholera, which probably influenced the introduction of Wagner in Stockholm negatively.

A more ambitious presentation of Wagner's music in Stockholm took place in a concert 3 March 1861 given by W. David Richard, conducted by Ignaz Lachner.¹⁰ The overture, »O du mein holder Abendstern« (in Swedish »Sången till aftonstjernen«) and the finale to the first act of *Tannhäuser* were performed. Fritz Arlberg sang the title role, as he did several years later when the opera had its premiere in Stockholm.¹¹ It is remarkable, that although popular pieces from *Tannhäuser* were by far the most performed parts of Wagner music in Sweden, the full opera premiere had to wait to until 1878, four years after the *Lohengrin* premiere in 1874.

A large number of continental touring artists visited the important musical centers in the Nordic and Baltic region, including Stockholm. The Austrian pianist Anton Door (1830–1919), who often included piano arrangements from popular operas in his programmes, visited Stockholm in 1857 and 1865. In Stockholm his program in 1857 included »Spinnerlied« from *Der fliegende Holländer*.¹²

After Ignaz Lacher's short period as Kapellmeister of the Royal Court Orchestra, the position for a period mainly was filled by native-born musicians: Norman, Behrens, Söderman and Dente, all of them important for the introduction and reception of Wagner's music in Stockholm. All were, however, internationally trained, having studied in Leipzig, Dresden or Brussels.¹³ Ludvig Norman, with his romantic-classicistic notions, only occasionally gave concert performances of Wagner's works with the Royal Court Orchestra. As conductor of the Harmoniska sällskapet during the 1860s, he included none of Wagner's works to his programme. Later, until 1878, he gave 39 orchestral concerts, in which he performed works by contemporary composers as Schumann, Mendelssohn and Gade, but there were only four performances of Wagner, the *Faust Overture* and *Siegfrieds Tod*.¹⁴

Another way of studying the early impact of Wagner is to examine the catalogues of music publishers. The Elkan & Schildknecht publishing

9. Gösta Percy, »Något om Wagnertaditionen i Sverige«, i Klas Ralf (red.), *Operan 200 år: jubelboken*, Stockholm: Bokförlaget Prisma, s. 94–104. The singer M. Guglielmi came from the Italian opera in Vienna and gave a number of concerts in Stockholm in February and March 1858, see F. A. Dahlgren, *Förteckning öfver svenska skådespel...*, Stockholm: Norstedt, 1866, s. 583.

10. The German singer W. David Richard was active in Stockholm in 1859–1861. In Stockholm he married the ballet dancer Ida Andreetta Hjort (1839–?). In 1865, Richard was engaged to perform at the Dresden Court Theatre. Dahlgren 1866, s. 504.

11. Gösta Percy, *Grunddragen av wagnerrörelsen i Sverige under dess första skede från omkr. 1857 – omkr. 1884*, Stockholm, 1936, Bilaga III, p. XXXI. [unpublished copy, Musik- och teaterbiblioteket, Stockholm, A 963].

12. Tobias Norlind, *Allmänt musiklexikon*. Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1916, s. 199; Salmi 2005, s. 32. Door was elected Member of the Royal Academy of Music in Stockholm, 1857.

13. Ander 2008a.

14. Lars-Erik Sanner, *Ludvig Norman: studier...*, Uppsala: Uppsala universitet. 1955, s. 110.

company in Stockholm were successful in selling the *Tannhäuser* march during the years 1863–1864. The catalogue indicates that the march was a favourite number at the popular concerts given by the Finnish conductor Filip von Schantz (1835–1865), in Stockholm and Gothenburg in 1863–1865.¹⁵

Just a few days before the Stockholm premiere of *Rienzi*, the singers Stenhammar and Jacobsen, as a sort of promotion, performed »their« duet from *Rienzi* at a concert 28/4 1865.¹⁶

Musical life in Gothenburg during the 1850s and 1860s was dominated by two Czech (Bohemian) musicians, Bedrich [Friedrich] Smetana (1824–1884) and Joseph Czapek (1825–1915). During Smetana's period in Gothenburg 1856–1861, he performed works from the »New German school«, including Wagner's music on several occasions. In 1857 he performed Liszt's piano arrangement of the march from *Tannhäuser* in Gothenburg.¹⁷ When Smetana once again performed Wagner in March 1858, it was met with astonishment from the press.¹⁸ And when Smetana in 1865 applied for a position in Prague he specified that he had performed choruses from *Tannhäuser* and *Lohengrin* with the Musikaliska sällskapet in Gothenburg.¹⁹

Wagner's music also reached into the salons of the bourgeoisie and aristocracy, where often very well-trained amateurs tried their abilities with this avant-garde music.²⁰ An annotation in Smetana's diary in 1859 reveals his surprise when, rehearsing Wagner with the Baroness Adelaide Leuhausen, she sight-read in a rather accomplished way from *Lohengrin*: »Überrascht hat sie mir mit einem ziemlich fertigen Blattsingen z.B. Lohengrin.«²¹

Joseph Czapek was to remain all his life in Gothenburg, having arrived there in 1847 as Kapellmeister of Steyermarska sällskapet. He twice conducted »Pilgerchor« from *Tannhäuser* in 1856.²² During the 1860s, in the 28 orchestral concerts he arranged with his »Göteborgs orkester«, he performed works by Wagner two times: »Zug der Frauen« from *Lohengrin* in 1865, and »Allmächt'ger Vater« from *Rienzi* in 1863, that is, before the Stockholm premiere.²³

15. Salmi 2005, s. 40f; Norlind 1916, s. 870.

16. Percy 1936, Bilaga III p. XXXII.

17. Percy 1936, Bilaga III p. XXXI.

18. For press reactions, see Anders Carlsson, »Handel och Bacchus eller Händel och Bach?«: *det borgerliga musiklivet och dess orkesterbildningar i köpmannastaden Göteborg under andra hälften av 1800-talet*, Tre böcker, Diss., Göteborg, 1996, s. 147.

19. Carlsson 1996, s. 180.

20. Regarding the availability of printed sheet music with extracts from Wagner operas arranged for piano, for piano four hands, for solo voice with accompaniment and so on through Swedish publishers such as Hirsch, Lundquist, Elkan & Schildknecht, Bagge and Gehrman, see Salmi 2005, s. 37–44.

21. Smetana's diary, 5 February 1859, quoted from Carlsson 1996, s. 162. »She surprised me with a fairly accomplished sight-singing, for example Lohengrin.«

22. Percy 1936, Bilaga III, p. XXX.

23. Carlsson 1996, s. 282, 452 and 458.

The extract from *Rienzi* was performed with Joseph Tichatscheck himself as soloist. To what extent there was an earlier personal relation between the two Bohemian musicians Czapek and Tichatscheck is not known. In the 1870s, Czapek frequently performed Wagner's music in his concerts. From *Rienzi* he conducted the introduction to Act II in 1873, the overture in 1874²⁴ and 1876, and the »Chor der Friedensboten« in 1875 and 1877.²⁵

A new era in the Wagner reception in Gothenburg and Sweden was the appointment of the committed Wagnerian Andreas Hallén as musical director in Gothenburg in 1872. In the period 1872–1878 Wagner was to be the second most-often performed composer in Gothenburg, outnumbered in works only by Beethoven, a development that was parallel to the introduction of Wagner's *Romantische Opern* at the Stockholm opera.²⁶

Jacob Axel Josephson was the dominant figure in the musical life of the university town of Uppsala during the period 1849–1880, where Josephson was *Director musices*. A performance in 1860 of the »Pilgerchor« from *Tannhäuser* – over fifteen years after he had met the young Hofkapellmeister Wagner in Dresden – is the only known performance of Wagner in Josephson's Uppsala concerts before 1865.²⁷ In 1869 Josephson conducted a march and a chorus from *Tannhäuser*, and in 1878, once again performed »Pilgerchor«.

An indication of the beginning of Wagner's popularisation in Sweden's wider social circles, is the participation of Arbetareföreningens kör (The Choir of the Workers Society), when the march from *Tannhäuser* was performed in Norrköping in 1866.²⁸

The Royal Opera in Stockholm the 1860s

The middle years of the 1860s were in several respects a climax in the history of the Stockholm opera. The period is often considered a Golden Age in the annals of the Stockholm Opera. As Conrad Behrens wrote 1889 in his reminiscences:

»Die Stockholmer Oper, welche Jahre hoechster Bluethen zu verzeichnen hat, wo Kuenstler und Kuenstlerinnen wie Oscar Arnoldson, Fritz Arlberg, Anders Willman, Louise Machaeli, Friederika Stenhammar, Mina Gelhaar, Charlotte Strandberg, und die Capellmeister Ludvig Norman und August Soederman an derselben wirkten, Namen, die jedem Kunstinstitute des Continentes zur Zierde gereicht haben wuerden...«²⁹

24. A concert directed by Hallén.

25. Carlsson 1996 s. 498f, 529-534.

26. Carlsson 1996 s. 360f.

27. Percy 1936, Bilaga I, p. I-VIII.

28. Percy 1936, Bilaga III, p. XXXII.

29. Behrens 1889, s. 71.

There have never before or after been so many operas performed in Stockholm, both in number of performances and in the amount of different works played. One reason for this was the »modern« policy of regarding the opera institution as what can be described as a »musical museum«, with an extraordinarily large number of operas, around twenty works, having a permanent place in the repertoire, and performed almost every year during the decade. It was also typical of the Stockholm situation that the French, the Italian as well as the German traditions were richly represented along with Swedish operas.

A prominent feature was the dominance of grand opera on the Stockholm scene. The French heroic style, with Spontini's *La vestale* (between 1823–1839 given 22 times) and *Ferdinand Cortez* (between 1826–1854 given 31 times), was followed by the premiere of Auber's *La muette de Portici* in 1836. At the time of the premiere of *Rienzi* the grand opera classics had been performed many times, and the opera organisation was highly experienced in organising the laborious tasks of rehearsing and performing these »monsters«: Auber's *La muette de Portici* (performed 122 times, at the time of the *Rienzi* premiere), Meyerbeer's *Robert le diable* (132 times), *Les hugenottes* (37 times), and *Le prophète* (63 times). The last two of the »six great«, Halévy's *La juive* and Meyerbeer's *L'Africaine* were to be performed in the two following years, 1866 and 1867.³⁰

It is thus from this perspective the review by Wilhelm Bauck, in *Nya Dagligt Allehanda* after the premiere of *Rienzi* 1865, starts with a short outline of the history of grand opera. There was evidently a historical consciousness and knowledge of operas, even regarding those never performed in Stockholm.

»The so-called large tragic-heroic opera, traces its ancestors back to Lully, its creator, and have after that been lifted up by Rameau, Gluck and Spontini in level with the periods of development experienced by the art of music during two centuries. All these masters were independent spirits, and could, besides [the style of] their time, put their own characteristics on their creations. Naumann with his ›Gustaf Wasa‹, also showed his mastery in this style. In our day, besides Rossini, Meyerbeer has produced exuberant works in this style, if not in the purity of an older generation, then with a greatness in the conception, a novelty in design, and with great experience in all domains of this genre, leaving all competitors far behind. Now there has appeared a new competitor in the arena: the very much discussed Richard Wagner.«³¹

30. *Kungliga teatern: repertoar 1773-1973: opera, operett, sångspel: balett*, (Eds.) Karl Gustaf Strömbeck, Sune Hofsten & Klas Ralf, Stockholm, 1974; Ander 2008a.

31. *Nya Dagligt Allehanda*, Stockholm, 10/6 1865. »Den s. k. stora tragiskt-heroiska operan räknar sina anor från Lully, dess skapare, och har sedan af Rameau, Gluck och Spontini lyftats i jämbredd med de utvecklingsperioder, som tonkonsten under loppet af tvenne sekler upplefvat. Alla dessa mästare voro sjefständiga andar och satte, jemte sin tids, sin egen prägel på sina skapelser. Äfven Naumann har genom sin ›Gustaf Wasa‹ ådagalagt sitt mästerskap i denna stil. I våra dagar uppträdde, jämte Rossini, Meyerbeer och framstälde praktfulla verk i denna väg, om och ej i de äldres fulla renhet, dock med en storhet i konceptionen, en nyhet i anläggningen, en erfarenhet i samtliga grenar af sitt fack, hvari han lemnade alla sina medtäflare långt efter sig. Nu uppstod en ny konkurrent på arenan: det var den mycket omtvistade *Richard Wagner*.«

The German romantic tradition, with its supernatural and diabolical ingredients, was well established in the repertoire with works such as *Die Zauberflöte* (1812) and *Don Giovanni* (1813), *Der Freischütz* (1823), *Oberon* (1858), and *Jessonda* (1826). But important German operas such as Spohr's *Faust* or Marschner's *Der Vampyr* or *Der Templer und die Jüdin* were never performed, and *Hans Heiling* had its premier only the year after *Rienzi*.

The Swedish opera tradition, with works dealing with Norse mythological or folkloric subjects (Åhlström, Passy, Brendler, van Boom), belongs more to the prerequisites for the later Wagner reception than for that of *Rienzi*.

An appropriate question is whether Swedish audiences experienced *Rienzi* as a »German« opera, written as it is in a typical French five-act historical grand opera style, with a text by a British author, and sung in Swedish. The choice of *Rienzi* as the first Wagner opera to be performed in Stockholm is not difficult to understand in this context. Besides the strong grand opera tradition in Stockholm, the good connections with Dresden, where *Rienzi* was very often performed all through the nineteenth century, also may help explain the decision.

References

Sources

Newspapers

Aftonbladet, Stockholm, 1830- (11/2 1856)

Nya Dagligt Allehanda (NDA), 1859–1944 (10/6 1865)

Literature (in chronological order)

1842, Josephson, Jacob Axel, *Några momenter till en karakteristik af den nyaste musiken*, Diss. Uppsala

1858, Ahlström, Jacob Niclas, *Musikalisk fick-ordbok för tonkonstnärer och musikvänner*, 3:e uppl., Stockholm: Brudins

1864, Mankell, Abraham, *Musikens historia: i korta berättelser lättfattligt framställd*, Örebro: Lindh

1864, Höijer, Leonard J., *Musik-lexicon: omfattande den theoretiska...*, Stockholm: Abr. Lundquist

1866, Dahlgren, Fredrik August, *Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms theatrar 1737–1863 och Kongl. theatrarnes personal 1773–1863 med flera anteckningar*, Stockholm: Norstedt

1867, *Thalia: theater-kalender*, Stockholm: Lamm

1868, Fürstenau, Moritz, *Joseph Tichatscheck: eine biographische Skizze nach handschriftlichen und gedruckten Quellen*. Leipzig: Heinze

1882, Lindgren, Adolf, *Svenske hofkapellmästare: 1782–1882: ett bidrag till operahusets hundraårsminnen*, Stockholm: Centraltryckeriet

1885, Hedberg, Frans, *Svenska operasångare: karakteristiker och porträtter*, Stockholm: Fritze

1885–1886, Ödman, Nils Petrus, *Ur en svensk tonsättares lif: en minnesteckning öfver Jakob Axel Josephson: med talrika utdrag ur Josephsons dagböcker*, Stockholm: Hæggström

1889, Behrens, Conrad, *Vor und hinter der Coulissen: Erinnerungen aus meinem Kustlerleben*, Rotterdam: van Biene

1908–1909, Lundqvist, Carl Fredrik, *Minnen och anteckningar: en blick tillbaka på mitt lif*, Stockholm: Geber

1916, Norlind, Tobias, *Allmänt musiklexikon*. Stockholm

Literature

Ander, Owe, »Svenska Sinfoni-författares karaktäristiska orkester-egendomligheter«: aspekter på instrumentations-, orkestrerings- och satstekniken i Berwalds, Lindblads och Normans symfonier (Diss.), Stockholm, Stockholms universitet, 2000

Ander, Owe, »The Royal Court Orchestra in Stockholm 1772-1885« in *The Opera Orchestras in 18th and 19th century Europe. Vol. I, The Orchestra in Society*, (Eds.) Niels Martin Jensen & Franco Piperno, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008a

Ander, Owe, »Die Königliche Schwedische Hofkapelle und die Meyerbeer-Tradition in Stockholm« in *The Opera Orchestras in 18th and 19th Century Europe. Vol. II, The Orchestra in the Theatre: Composers, Works and Performances*, Niels Martin Jensen & Franco Piperno (eds.), Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008b

Ander, Owe, »The *Rienzi* Score in Stockholm: a Recently Discovered Wagner Autograph?« in *Dokumenterat: bulletin från Musik- och teaterbiblioteket*, Nr 46 2014 (https://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/dokumenterat_46.pdf) (besökt 24/10 2024)

Ander, Owe, »*Rienzi* in Stockholm (1865): the Case of the Stockholm Score« in *The Wagner Journal*, Vol. 9, Nr 2, 2015a

Ander, Owe, »Die Reception des *Rienzi* in Stockholm 1844–1904« in *wagnerspectrum*, Nr 2 2015b

Ander, Owe, »Originalpartitur till Wagners *Rienzi* återfunnet på Operan« in *OV-revyn*, December 2016a

Ander, Owe, »Berättelsen om hur *Rienzi*partituret hamnade i Stockholm« in *Tidskriften Opera*, Nr 5 2016b

- Ander, Owe, »The Swedish Wagner Reception 1840-1865« in *Wagner and The North*, (Eds.) Anne Kauppala & Martin Knust, Helsinki: Sibelius Academy, 2021
- Carlsson, Anders, »*Handel och Bacchus eller Händel och Bach?*«: *det borgerliga musiklivet och dess orkesterbildningar i köpmannastaden Göteborg under andra hälften av 1800-talet*, Diss., Göteborg, 1996
- Kungliga teatern: repertoar 1773-1973: opera, operett, sångspel: balett*, (Eds.) Karl Gustaf Strömbeck, Sune Hofsten & Klas Ralf, Stockholm, 1974
- Majestäten i närbild: Oscar II i brev och dagböcker*, (Eds.) Stig Hadenius & Torgny Nevéus, Uppsala: Lindblads, 1960
- Oskar II, *Mina memoarer*, 1–3, Stockholm: Norstedt, 1960–1962
- Percy, Gösta, *Grunddragen av Wagnerrörelsen i Sverige under dess första skede från omkr. 1857-omkr. 1884*, Stockholm, 1936 (unpublished copy, A 963, Musik- och teaterbiblioteket, Stockholm)
- Percy, Gösta, »Något om Wagnertaditionen i Sverige«, in *Operan 200 år: jubelboken*, (Ed.) Klas Ralf, Stockholm: Prisma, 1973
- Percy, Gösta, »Behrens, Hans Conrad« in *Sohlmans musiklexikon*, 2. revid. och utvidgade uppl., Stockholm: Sohlmans förlag, 1975–1979
- Rangström, Lena, *En brud för kung och fosterland: kungliga svenska bröllop från Gustav Vasa till Carl XVI Gustaf*, Stockholm: Livrustkammaren, 2010
- Salmi, Hannu, *Wagner and Wagnerism in Nineteenth-Century Sweden, Finland, and the Baltic Provinces: Reception, Enthusiasm, Cult*, Rochester: University of Rochester Press, 2005
- Sanner, Lars-Erik, *Ludvig Norman: studier kring en svensk 1800-talsmusiker med särskild hänsyn till hans konsertverksamhet och ungdomskompositioner*, Lic., Uppsala, 1955
- Tillman, Joakim, »The Introduction of Richard Wagner's Music Dramas in Stockholm: the Reception of *Die Meistersinger* and *Die Walküre*« in *Opera on the Move in the Nordic Countries during the Long 19th Century*, (Eds.) Anne Sivuoja, Owe Ander, Ulla-Britta Broman-Kananen & Jens Hasselager, Helsinki: Sibelius Academy, 2012
- Tillman, Joakim, »The Introduction of Richard Wagner's Music Dramas in Stockholm: the Critical Reception from *Das Rheingold* (1901) to *Parsifal* (1917)« in *Wagner and the North*, (Eds.) Anne Kauppala & Martin Knust, Helsinki: Sibelius Academy, 2021

Dokument och förteckningar

Musik- och teaterbibliotekets skriftserie innehåller bibliografier, kataloger och andra förteckningar samt dokumentära utgåvor eller studier med tonvikt på att presentera källmaterial. Serien startades 1969 som ett samarbete mellan dåvarande Svenskt musikhistoriskt arkiv och Svenska samfundet för musikforskning. Från och med volym 7 (1994) utges den av Musik- och teaterbiblioteket (före detta Statens musikbibliotek).

Musik i Sverige

1. Hülphers, A. A:sson. *Historisk afhandling om musik och instrumenter. Westerås. 1773*. Faksimilutgåva med inledning av Thorild Lindgren. 1969. Pris: 159 kr
2. Ruuth, Gustaf. *Katalog över äldre musikalier i Per Brahegymnasiet i Jönköping*. 1971. (gratis)
3. Helmer, Axel. *Svensk solosång 1850–1890. En genrehistorisk studie*. 1972. Sångförteckning. 1972. (Mit einer deutschen Zusammenfassung). Pris: 127 kr
4. Leux-Henschen, Irmgard. *Joseph Martin Kraus in seinen Briefen*. 1978. Utg. av Svenska samfundet för musikforskning/Ed. Reimers. (slutsåld)
5. Rudén, Jan Olof. *Music in tablature*. 1981. Pris: 165 kr
6. Henrysson, Harald. *A Jussi Björling Phonography*. 2:a uppl, 1993. (Reviderad och utökad upplaga). Pris: 300 kr
7. Holm, Anna Lena. *Tematisk förteckning över J. H. Romans vokalmusik*. Stockholm 1994. Utg. av Musikaliska akademiens bibliotek. Pris: 350 kr
8. Gasparini, Francesco. *En uti Harmoni öfvad på Clav-Cymbal* (översatt av J.H. Roman, vetenskapligt bearbetat av Kathleen K. Hansell, Martin Tegen och Eva Nordenfeldt). 1994. Pris: 265 kr
9. Lomnäs, Bonnie & Erling. *Stiftelsen Musikkulturens främjande. Catalogue of music manuscripts*. 1995. Pris: 212 kr
10. Jonsson, Leif. *Offentlig musik i Uppsala 1747–1854. Från representativ till borgerlig konsert*. 1998. OBS! Denna utgåva prissänkt p. g. a. sämre tryckning och limning! Pris: 240 kr
11. Lomnäs, Bonnie. *Stiftelsen Musikkulturens främjande. Catalogue of letters and other documents*. 1999. Pris: 212 kr. Paketpris vol. 9+11: 350 kr
12. Bengtsson, Britta. *1751 års män. Anteckningar om amatörer och hovkapellister vid »Kongl. Begravnings och Kongl. Krönings Musiquerne år 1751«*. 2001. Pris: 212 kr
13. Barth Magnus, Ingebjørg. *Här är spel och dans. Musikmotiv i svenskt folkligt måleri på bonad och vägg*. 2009. (slutsåld)

Erbjudande! Volym 9 och 11 till paketpris 350 kr. Samtliga priser ovan inkl. 6 % moms. Vid försändelse tillkommer porto.