

DOKUMENTERAT



46

BULLETIN FRÅN MUSIK- OCH TEATERBIBLIOTEKET

DOKUMENTERAT 46/2014

Utges av *Musik- och teaterbiblioteket* vid Musikverket

Postadress: Box 16326, 103 26 Stockholm

Besöksadress, låneexpedition: Torsgatan 19, Stockholm

Telefon:

ÖVERBIBLIOTEKARIE/ARKIVCHEF: 08-519 554 04

ARKIV: 08-519 554 17

RARITETER: 08-519 554 15

TEATER: 08-519 554 47

ISSN 1404-9899

Redaktör: Rikard Larsson (rikard.larsson@musikverket.se)

Korrekturgranskning: Susanne Haglund

Omslagsbild: »Rienzi wird verflucht«, illustration av Theodor Pixis (1831–1907). Foto: AKG-Images

Grafisk form: Jonas André

<http://musikverket.se/musikochteaterbiblioteket/>



**MUSIK
VERKET**

Innehåll

Två Samuel Ödmann-oratorier som exempel på kompositorisk och musikteoretisk rivalitet 1800–1820: Haeffner vs. Frigel

Mattias Lundberg

4

Dans i visarkivets samlingar

Anna Nyander

32

The *Rienzi* Score in Stockholm – a Recently Discovered Wagner Autograph?

Owe Ander

35

Olof Åhlström – ett porträtt

Veslemøy Heintz

60

Tobias Norlinds arkiv

Inger Enquist

68

Två Samuel Ödmann-oratorier som exempel på kompositorisk och musikteoretisk rivalitet 1800–1820: Haeffner vs. Frigel

Mattias Lundberg¹

»Haeffner segrade öfver Frigell. Bona causa triumphat.« [’Den goda saken triumferar.’]

SÅ KUNDE DET heta i ett brev mellan två Uppsaladocenter – Johan Henrik Schröder och Per Daniel Amadeus Atterbom 1819.² Det är ett distinkt upsaliensiskt perspektiv på en konflikt som påverkat den svenska musikhistorien på en rad områden. Det finns dock en del som tyder på att den sista rondan i den drabbningen ägde rum på en mindre väntad arena, vilken tidigare inte varit föremål för forskningens intresse.



Längst till vänster: Ill. 1. Johann Christian Friedrich Haeffner. Stucken bild i Albert Lindströms praktutgåva av koralboken 1892 (Frölén, Stockholm, 1892).

Närmst till vänster: Ill. 2. Pehr Frigel. Blyerts-skuggning av skådepenning präglad 1841, då Frigel avsåg sig sitt ämbete som Musikaliska akademins sekreterare efter 45 års tjänst. (Hildebrand, 1860, ss. 330–331). Bilden har här spegelvänts så att agonist och antagonist är vända mot varandra.

Det fanns under sengustaviansk och tidig Karl-Johantid i Sverige två på olika sätt egensinnade musikpersonligheter som på en rad områden hamnade nära inpå varandra, och ibland även gentemot varandra i polemik och rivalitet. Den ene, Pehr Frigel (1750–1842), var en småländsk prästson som genom skriftställarskap, lärda musikstudier, eget komponerande och strategisk administrativ karriär så småningom i egenskap av sekreterare för Kungliga musikaliska akademien kom att bli Sveriges

1. Mattias Lundberg är raritetsbibliotekarie vid Musik- och teaterbiblioteket samt docent i musikvetenskap.

2. S-Uu, G8k, 583. Atterbom befann sig i Berlin vid tillfället och Schröder beskriver i brevet vad som pågår i Uppsala och Sverige.

troligen mäktigaste musikpersonlighet på formellt och byråkratiskt plan. Den andre, Johann Christian Friedrich Haeffner (1759–1833), var född i Schmalkalden i Thüringen och kom att spela många av de viktigaste rollerna i det samtida svenska musikkivet, men delvis på grund av personliga konflikter lyckades han inte i längden säkra samma starka ställning i de befintliga musikorganisationerna, eller – vilket kunde vara av lika stor vikt – inom något av de informella musikaliska koterierna.

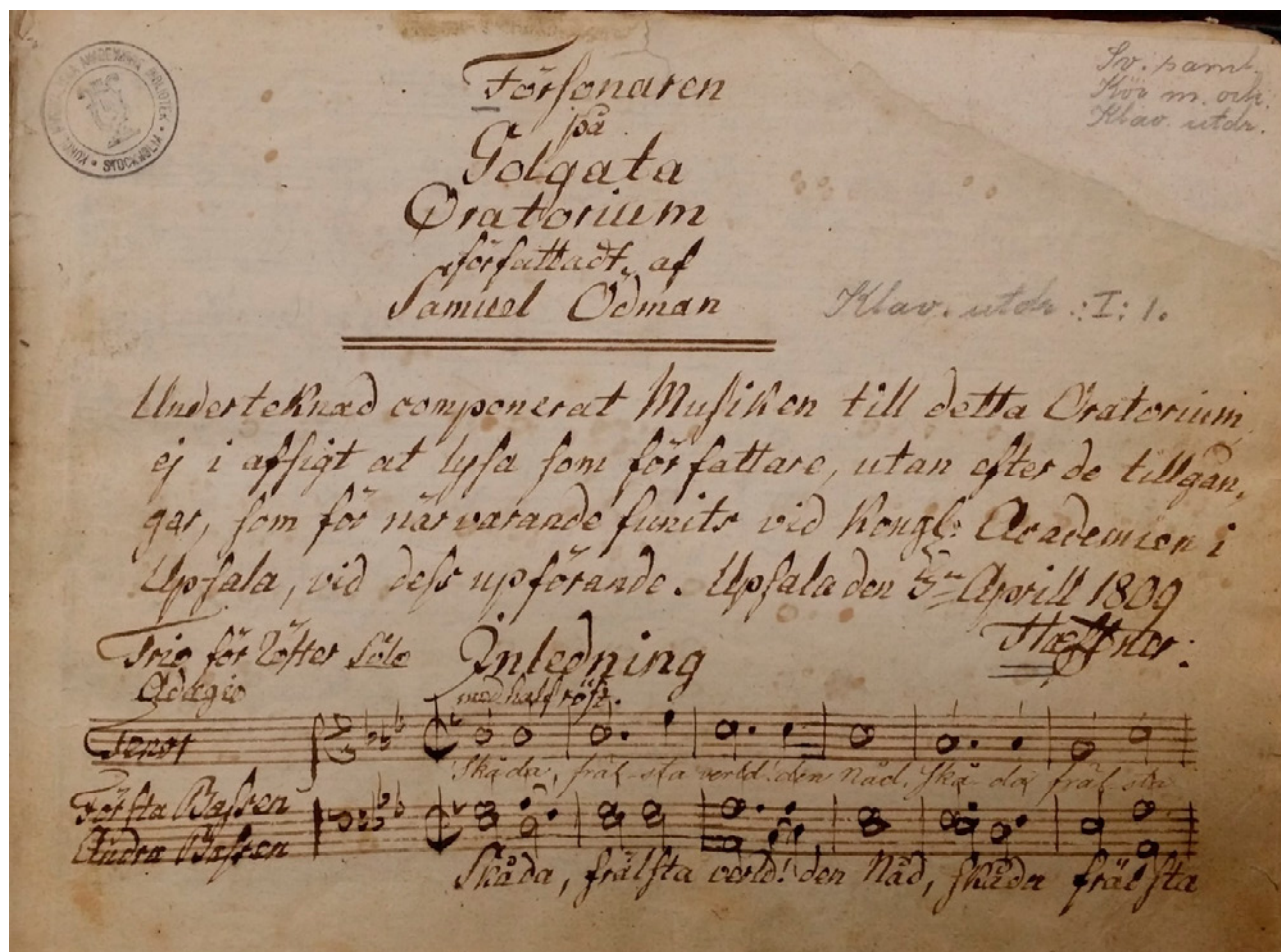
Ett hittills mindre beaktat område där dessa musikaktörers konkurrerande intressen faktiskt förefaller ha utmynnat i renodlad tävlan är komponerandet av oratorier för kör och orkester. Synbarligen utgjordes slagfältet då av libretti från den prominente Samuel Ödmann, Linnélärjunge, skald, teologiprofessor och *inspector musices* vid Uppsala universitet. I det följande ska framställas hur Frigels Ödmann-oratorium *Försonaren på Oljoberget* i flera avseenden faktiskt tycks kunna förstås som ett direkt svar på Haeffners tidigare komponerade *Försonaren på Golgatha*, och argumenteras för att verket på hymnologiska och musikteoretiska områden bör betraktas och analyseras i skenet av relationen mellan de bägge personerna.³

Två mycket olika oratorier

Frigels och Haeffners Ödmann-oratorier är på flera sätt två högst olika verk, som var för sig exemplifierar olika typexempel inom den vid tidpunkten för deras tillkomst på kontinenten blomstrande oratoriegenren. Skillnaderna reflekterar såväl de bägge tonsättarnas preferenser och uppslag, som de mycket olika tillkomstsituationer och musikaliska resurser inom vilka desamma gavs spelrum. Haeffners verk är skrivet för de i Uppsala runt 1810 högst begränsade instrumentala och vokala styrkorna, medan Frigel förutsatte huvudstadens tillgång till stor orkester delvis bestående av professionella instrumentalister, vokalsolister på hög nivå och en omfattande dubbelkör med kvinnoröster i överstämmorna.

Därtill är förutsättningarna annorlunda i de två fallen på grund av Ödmanns texter. I Haeffners fall är det som titeln gör tydligt ett renodlat passionsoratorium, och därmed troligen från början avsett för passionsveckan 1809 då verket uppfördes första gången. I Frigels fall är Ödmanns text vidlyftigare i både total omfattning, ämnesval och kyrkoårsinriktning. Oratoriets andra del är vad man kan kalla ett troperat Sanctus, där Högmässans »Helig« ur Jesajas bok har delats upp i sektioner, vilka sedan interfolierats med friare texter av Ödmann, samt ett »Gloria« (»Ära vare Gud'). Ödmann avsåg i sitt arbete med texterna enligt ett brev från 1810 det första oratoriet för Långfredagen, det andra för Kristi himmelfärdsdag (även om tidiga framföranden skedde i passionstid även när det gäller detta verk). Textmässigt har *Försonaren på Oljoberget* en vidare,

3. En intressant liknande studie har gjorts av Jen-Yen Chen (2008), där han argumenterar för att två kanonbaserade mässättningar av Johann Joseph Fux respektive Antonio Caldara kan förstås utifrån de två tonsättarnas rivaliserande ställning.



Ill.3. Titelsida till klaverutdrag i autograf av Haeffners *Försonaren på Golgatha*.

quasiliturgisk utformning, och den kan i princip framföras när som helst på kyrkoåret, liksom i sekulära oratoriesammanhang, vad som vid tiden kallades »andlig konsert«. Detta bekräftas också av vad vi känner till om samtida framföranden.

När *Försonaren på Oljoberget* omnämndes i *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1827, i en korrespondenstext över Stockholms musikliv som troligen Frigel själv skrivit⁴, ställde sig tonsättaren ogillande till översättningen »Christus am Ölberge«, vilket verkar innebära att han angett titeln på svenska i korrespondenstexten. Han har sedan i Kungliga musikaliska akademiens exemplar av tidskriften skrivit in »nicht am, aber auf dem oder Christi Himmelfahrt« ('inte vid, utan uppå [Oljoberget], eller Kristi Himmelfärd').⁵ Möjligen ville han undvika sammankoppling med Beethovens då aktuella kantat »Christus am Ölberge« op. 85, men i så fall är hans invändning mer komplicerad, eftersom »am« på sydtyskt och österrikiskt område ibland förekommer som kontraktion inte bara för »an dem« ('vid') utan även för »auf dem« ('på'). Oavsett vilken som var den springande punkten i denna upprördhet, sätter marginalanteckningen

4. Frigel, 1827, col. 241. Han var tidskriftens ordinarie Stockholmskorrespondent sedan 1812.

5. S-Skma, Litt-Rar. 1827, col. 241.

fingret på det känsliga i att Frigel som första infödda svenska tonsättare tar sig an den omfattande uppgiften att skriva ett stort oratorium i så kallad *stile misto* – »den blandade stilen«, där stil- och skrivarter från hela den västerländska traditionen ska exponeras och utnyttjas. Vi ska nedan se att Haeffner, invandrad från en rikare musikalisk bakgrund på tysktalande område, bidragit till att erodera självförtroendet hos tonsättare som Olof Åhlström och Frigel.

Försonaren på Golgatha är i jämförelse med Frigels verk mer blygsamt i proportioner och ansats, men Haeffner hade vid tidpunkten betydligt större anseende som tonsättare än Frigel. Det är anmärkningsvärt att Haeffner själv på titelsidan till ett autograft klaverutdrag av verket noterat just omständigheterna och de begränsade resurserna (se ill. 3 ovan). Även i den senare historieskrivningen har man i jämförelser verken emellan tenderat att betona Haeffners roll som »professionell« tonsättare, och Frigel som mer av en skrivbordskomponist. Synen på Frigel som tonsättare idag (i den mån han alls är känd) härrör faktiskt i inte ringa grad från Haeffners polemik. På samma sätt som Haeffner under vissa tidsåldrar oberättigat utpekats som en marodör för svensk psalmsångstradition är beskrivningen av Frigel som en knastertorr tonsättare delvis oriktig, delvis överdriven.⁶ Beklagligen förs denna bild vidare ännu i översiktsverket *Musiken i Sverige* 1993:

Medan Frigel skriver i en konservativ, ålderdomlig stil (och med besiffrad bas) åstadkommer Haeffner med lätt handlag och små medel ett passionsverk av hög musikalisk sublimitet. Tydligast framgår detta i den första, närmast kammarmusikaliskt präglade versionen.⁷

Detta citat är problematiskt både ur källkritisk synpunkt (man övertar utan kritisk bedömning den upsaliensiska bilden av Frigel från Ödmann, Schröder med flera) och i flera sakfrågor. För det första avsåg Haeffner att döma av sina uttalanden om den höga kontrapunktiska stilens roll i kyrkomusiken med all säkerhet inte något »kammarmusikaliskt« oratorium, och vi har ovan sett hur han på titelsidan förklarar det modesta formatet med hänvisning till icke idealiska omständigheter.⁸ Dessutom är det oklart om man kan säga att satserna utmärks av ett »lätt handlag«, och det skulle behöva avgöras om det finns någonting hos Haeffner som stilistiskt motsvarar exempelvis en sådan *brio*-aria som »Himlens fröjd till jorden strålar« ur *Försonaren på Oljoberget*, samt fråga sig på vilket sätt man menar att denna och andra satser utmärks av »ålderdomlig stil«. Slutligen bör man minnas att besiffringen av basstämmor i kantater, oratorier och kyrkomusik närmast var norm i hela Europa långt in mot

6. En typisk utsaga finns hos Mörner (1969, s. 565): »Som kompositör var han ingen nydare men visar stor teoretisk kunskap och här och var en påtaglig talang.« För en översikt till det historiska mottagandet av Haeffner på koral- och psalmmrådet, se Dillmar, 2001, ss. 2-7.

7. 1993, II, ss. 265–266.

8. Se bilaga till S-Skma, Kungliga musikaliska akademiens protokoll 10/11 1804.

1800-talets mitt – ofta även då en utskriven obligat klaverstämma finns.

De ovan påtalade olikheterna (inklusive de modernt påförda) till trots har faktiskt de bägge verken på mer än ett sätt sammanblandats i äldre forskning.⁹ Delvis kan detta ha berott på att Frigel i den mest uppmärksammade autografen utelämnat sitt namn, och undertecknat »af en Musik Älskare«, delvis på att man missuppfattat ett brev där Ödmann 1810 diskuterar både det redan tidigare skrivna oratoriet (*Försonaren på Golgatha*) och det han då arbetade med (*Försonaren på Oljoberget*), samt delvis på grund av en uppgift i Bernhard von Beskows memoarer.¹⁰ Under de inblandades livstid har man tydligen även på något håll tillskrivit Ödmann delar av kompositörskapet till bägge oratorierna, men denna uppgift bestrids helt av von Beskow, som menar sig ha stått de inblandade i *Försonaren på Golgatha* nära vid hela tillkomstprocessen, och aldrig hört någon tala om detta, eller aldrig uppfattat att Ödmann haft med musiken att göra.¹¹

Ödmann beskriver i ett brev till okänd adressat 10/4 1810 (»Högädle och Widtberömde H. Professor!«) hur han planerat och arbetat med poesin till *Försonaren på Oljoberget*.¹² Han vill undvika det sceniska – i duetter och tersetter får det exempelvis inte uppfattas som att sångarna sjunger till eller för varandra. Han nämner även här att det i verket lämpligen ska ingå koraler, samt skiljer i *Försonaren på Oljoberget* ut dubbelkörerna såsom en kör av människor, en av änglar (något som Frigel tog fasta på i sin »Helig«-sats). Det förefaller här dock som så att Ödmann ännu inte har Frigel i avseende som kompositör. Även *Oljoberget* motiveras här, 1810, med huvudavsikten att »då Häffner ändteligen vil hafwa sången upparbetad, på Akademiens Capell[i Uppsala] icke må införas de frivole sånger, af hvilka tiden överflödar.«¹³ 1810 ansågs således inte de musikaliska resurserna i Uppsala tillräckliga – ändå tänker Ödmann här alltså inte på Stockholm och Frigel som en möjlig samarbetspartner i detta läge.

9. I Palmblads *Biographiskt lexikon* nämns »Haeffners då nyligen komponerade Oratorier: »Försonaren på Golgatha« och »Frälsaren på Oljoberget«. (1836, band II, s. 211). Lagerbielke upptar bägge Oratorierna såsom varande Haeffners (1908, s. 9). Parallellt med detta har dock många under artonhundratalet känt till sakerna bättre, exempelvis Hildebrand, (1860, s. 331) och i *Berättelser ut svenska historien* (IX, s. 695).

10. von Beskow, 1870, s. 42. Beskow påstår där också att Ödmann medverkat som sångare i uppförandet av *Försonaren på Golgatha*, i duett med Beskow, som var en av de gossröster Haeffner då tagit i anspråk. Detta måste anses vara en otillförlitlig uppgift, då Ödmann på grund av sjukdom var helt bunden till hemmet och sängen sedan 1780-talet.

11. *Sveriges store män* (1840) skriver om Ödmann: »Han var god musikus och hade till en del sjelf författat äfven musiken till de utmärkta oratorierna »Försonaren på Golgatha« och »Försonaren på Oljoberget«. Ännu Haeger (1957, s. 117) var osäker på attributionerna härvidlag.

12. Wijkmark återger brevet (1925, ss. 300–303), påstående att det skulle vara ställt till Erik Drake. Detta kan helt säkert uteslutas på grund av titeln »professor«, vilken Drake tilldelades först 1830, och som även därefter oftast tituleras »Herr Kongl. Secr.«. Uppgiften verkar komma från Kungliga akademiens dåvarande bibliotekarie C.F. Henneberg (s. 471).

13. Wijkmark, 1925 s. 303

Framföranden och reception av oratorierna

Haeffner hade när han avträdde hovkapellmästarposten i Stockholm för posten som *director musices* i Uppsala i flera avseenden bytt ut en mer åtråvärd och förmånlig tjänst mot en mindre. Detta gällde även ekonomiskt, där han näppeligen kunde försörja sin stora familj på directorslönen, och där Ödmann tillsammans med konsistoriet tydligt markerat att han inte kunde pålägga sina musikstudenter från universitetet extrabetalningar efter förmåga.¹⁴ Bland de nödvändiga extrainkomsterna återstod då möjligheten till privatelever utanför universitet, samt att arrangera konserter. Dessa utsikter kombinerades när Haeffner redan under sitt första halvår i Uppsala hösten 1808 lät öva ett 40-tal katedralskolegossar i sång och den 19 mars 1809 med dessa elever i överstämmorna (och universitetsstudenter i understämmorna) lät framföra sitt oratorium *Försonaren på Golgatha*. Detta var då i linje med en redan förutvarande Uppsalatradition att hålla en välgörenhetskonsert för fattigbarn- och fattigstudenter i passionstid, och intäkterna delades denna gång mellan fattigstudenterna och Haeffner själv.

Försonaren på Oljoberget uppfördes av allt att döma två gånger under Frigels livstid. Den första gången under Eduard Du Puys ledning på Kungliga operan den andra mars 1815, den andra i Riddarhusets stora sal, långfredagen 1820. Bägge framförandena var publiksuccéer och Frigel fick motta en gulddosa av kronprinsen.¹⁵ Det första belagda framförandet av *Försonaren på Oljoberget* ligger alltså sex år efter det för Haeffners oratorium, men då bör man minnas att det senare framfördes vid en rad tillfällen i Uppsala under 10-talet. Det är oklart hur länge Frigel då arbetat på sitt verk. Oratoriet väckte anseende även utomlands och Sigismund von Neukomm skrev i ett brev till Frigel 1827 att om inte hans (Frigels) ödmjukhet gömt det för samtidens bedömare så skulle detta verk ensamt ha skrivit in honom i historien även om han aldrig skulle komponerat något mer (»... cet ouvrage seul suffirait pour transmettre à la posterité votre nom que votre trop grande modesta semble vouloir dérober à vos contemporains«).¹⁶ Hildebrand betonar att »han stod i vänskaplig förbindelse med flera af samtidens största tonsättare, af hvilka hans kompositioner högt värderades. Bland dessa intager hans oratorium: *Försonaren på Oljoberget* utan tvifvel första rummet.«¹⁷

Det finns tre områden där man tydligt kan skönja en rivalitet mellan de bägge kontrahenterna, och där de i förhållande till övriga tonsättare och musiker inom landets gränser runt 1800 stod ut genom sina specialintressen och ambitioner. För det första gäller detta kännedomen om, och revisionen av, den lutherska kyrkans liturgiska musik. För det andra gäller det musikens teori och vittra traditioner. Slutligen kan en rivaliserande ställning påvisas även vad gäller högre syftande musik-

14. Bohlin, 1977, ss. 38–41.

15. S-Skma, KMA:s protokoll 19/4.

16. S-Skma, Brevsaml. B 18:19.

17. 1860, s. 331.

undervisning i landet, där de bägge institutionerna Uppsala universitet och Kungliga musikaliska akademien hade Haeffner respektive Frigel i spetsen. Intressant nog befann sig också Ödmann på alla dessa områden i skärningspunkten av debatter och positionsbestämningar, och likaledes intressant verkar de nå kulmen i Frigels Ödmann-oratorium, vilket flera gånger omarbetades under 1810-talet.

Rivalitet i koralfrågor och hymnologi

Konfrontationerna mellan de bägge på vad som idag skulle kallas ett hymnologiskt plan skymtar i Höijers musiklexikon, där vi i artikeln om Frigel kan läsa att han var »medarbetare för melodiernas skull i Psalmboks-comitén intill sednare åren, då han för Haeffner blef tillbakasatt.«¹⁸ Så verkar även Ödmann ha uppfattat saken, då han 1818 beskriver att vid ny konstituering av kommittén »Frigel lärer således ej vara tillspord, ehuru han onekligt är en bland våre främste Compositeurer«.¹⁹ Detta uttalande är intressant, eftersom det kopplar kunskapen i koralfrågor till den vid tiden inte självklart sammanhängande kompositörsrollen.

Vid riksdagen 1809–10 hade Frigel utsetts till musikaliskt sakkunnig i den nybildade psalmbokskommitté där även Ödmann ingick som ordinarie ledamot. Frigels tjänstemannaskap och formella betydelse i Kungliga musikaliska akademien spelade säkerligen in i utnämningen, och vid kommitténs första möte i november 1811 inskräptes att han besatt »en sällsynt kännedom af Choralmusiken, och i den delen av Psalmboksarbetet, benäget meddelat Prest-ståndets Pastoral Utskott (under Riksdagen 1809) åtskilliga viktiga underrättelser.«²⁰ Ingen av de som själva vid det laget utgivit frukter av praktiskt koral- och mässboksarbete kom alltså på fråga för denna sakkunniguppgift – varken Haeffner, Olof Åhlström eller Georg Joseph Vogler. Till detta bör man också lägga att Haeffner och Frigel vid det laget befann sig mitt uppe i vad som måste beskrivas som en offentlig duell i psalm- och koralfrågor.

Frigels och Haeffners dispyter på koralområdet har ingående behandlats av Anders Dillmar.²¹ Deras vägar korsades på detta område redan under diskussioner rörande 1793 års provpsalmbok och fortsatte i samband med Haeffners offentliga kritik av Voglers koralbok 1799, men före 1810 kan man i det rika källmaterialet inte notera någon konflikt eller animositet dem emellan (även om de har olika uppfattning i många sakfrågor). Även personligen verkar deras relation ha varit god. 1794 var exempelvis Frigel fadder vid dopet av en av Haeffners söner i Tyska kyrkan. Haeffner menade senare att det var Frigel som gett honom uppgiften att utarbeta vad som blev hans koralboksversion 1808 och Frigel anser på samma sätt att han

18. Höijer, 1864, s. 139.

19. Brev från Ödmann till P.A. Wallmark 23/12 1818. Återgivet i Wijkmark, 1925, ss. 368–370

20. S-Sk, Psalmbokskommissionens protokoll 4/12 1811.

21. 2001, kapitel 5–7.

tidigare blivit rekommenderad av Haeffner.²² Det är för denna artikels vidkommande viktigt att notera att det vid tidpunkten för framförandet av Haeffners *Försonaren på Golgatha* våren 1809 inte verkar ha funnits några skäl eller tendenser till förbittring de två emellan.

Efter att Haeffner 1810 fått avslag på ansökan om privilegium för inrättande av ett nottryckeri i Uppsala attackerade han i brev till Frigel sin tidigare medarbetare Olof Åhlström, notgravör och organist i Jacobs kyrka i Stockholm. Haeffner kritiserade principiellt Åhlströms monopolställning som gravör och tryckare, samt konkret dennes planer på återutgivning av deras gemensamma *Svenska Mässan* från 1799, men tog också tillfället i akt att påpeka att Åhlström »aldrig spelt en choral utan falska lägen mot harmonien» samt att han varken var eller någonsin skulle kunna bli en skicklig organist.²³ Haeffner hade under inflytande av bland andra Ödmann kommit att ändra uppfattning och argumenterade nu alltså till dels mot sitt eget tidigare arbete.²⁴ Frigel och fler av organisterna i Stockholmskyrkorna, var stadigt närvarande i Kungliga musikaliska akademiens verksamhet, och verkar här snart ha distanserat sig inte bara mot Haeffner, utan mot hela Uppsalas musikliv. Haeffner klagar å sin sida på att han blivit bortglömd och motarbetad i Stockholm. Under 1810 finner vi såväl i privat korrespondens som i tidningarna *Phosphoros* och *Stockholms Elegant-Tidning* de första bredsiddorna mot Frigel, som av Haeffner döms ut som inkompetent i koralfrågor.²⁵ Vi ska här inte gå närmare in på de annars mycket intressanta sakfrågor där de bägge var av olika uppfattning, i stället ska vi se hur de framställer sig själva och sin motståndare såsom auktoriteter på detta område.

Frigel kunde i koraldebatterna på 1810-talet i regel inta rollen som svalt distanserad och saklig, mot den indignerade och ibland alltför repliksnabbe Haeffner. Det var vid tillfället känt att Haeffner under dramatiska former skilts både från sitt ämbete som organist i Tyska Kyrkan 1788 och fått avsked som hovkapellmästare 1806.²⁶ Möjligheten till Frigels *von Oben*-position hängde naturligtvis samman både med hans formella roller i Kungliga musikaliska akademien och i diverse musikaliska kommittéer, men också med hans bofasthet i Stockholm och därmed sammanhängande närhet till både källor och bundsförvanter (såsom just Åhlström, även om Frigel sommaren 1810 bedyrade för Haeffner att han på ett år bara träffade honom en gång, och då på främmande plats). Frigel tvekade heller inte att spela på sin regionala och nationella erfarenhet: han visste enligt egen utsago hur svenska folket sjöng i olika

22. Bohlin, 1969, s. 178.

23. S-Skma, Brevsamlingen A 12:1.

24. Haeffner hade, troligen delvis under inflytande från Samuel Ödmann, övergett några av de uppfattningar om äldre kyrkosångstradition som han omfattade under tiden då hans och Åhlströms »Svenska Mässan» först utgavs. När Åhlström och Frigel framhöll vissa förtjänster med detta arbete, invände Haeffner alltså mot sina egna tidiga ställningstaganden.

25. Kommenterade och vidimerade avskrifter av flera inlagor finns i S-Skma, KMA:s arkiv (17/7 1811 paragraf 2).

26. Bohlin, 1969, s. 153.

delar av landet, vilka melodivarianter som var i bruk, och hur svenska organister tänkte och spelade (både han och Haeffner kallar dessa tillstånd med ett begrepp: »den svenska församlingen«). Han ville gärna fästa uppmärksamheten på Haeffners stolthet och egna anspråk och tona ned sina egna (även om Haeffner i sin tur menade att Frigel led av ett »skadligt sjelffförtroende«). Genom att söka framstå som balanserad och med saken för ögonen kunde Frigel exempelvis 1812 argumentera för att när nya koralmelodier till nya meterklasser skulle bedömas fick inte granskaren styras av andras auktoritet eller av sitt »individuella i temperamentet allena grundade tycke«, utan måste ange »aestetiska skäl« för sina bedömningar.²⁷

Vi ser ett belysande exempel på Frigels retorik i ett brevsvår till Haeffner, som då dömt ut inte bara Åhlström och Frigel, utan även sina efterträdare som hovkapellmästare, Küster och Eggert:

*Denna min uppriktiga bekännelse hindrar dock ej, det jag ju gärna erkänner meriten af Tit. [Haeffners egna] arbete i denna väg, och jag skulle nu utbreda mig i ett ytterligare velförtjent beröm däröfver, derest jag icke funne sådant öfverflödigt, då Tit. sjelf så både näit och frikostigt berömt det. Det är en särskildt gåfva Tit. med någre dess Landsmän, jag lärt känna, äger att i det land där de blifvit naturaliserade och njuta sin utkomst utbasuna sin egen merit på bekostnad af de inföddes. En svensk har ej gärna den nobla vanan bland Herrens Landsmän men jag vet ej om man i förståndigt folks omdöme anses sämre för det.*²⁸

Haeffner å sin sida menade att Frigel visserligen var mycket kunnig och lärd, men en andefattig och pedantisk bedömare utan eget konstnärskap, företrädare för en »überkluge, Musick ... mit Aesthetischen Schein« ('en överklok musik ... med estetisk yta').²⁹ Debattnivån var annars ofta sakmässigt hög och sofistikerad i dessa diskussioner, men med personliga och moraliska undertoner som ibland förföll till det gemena och stridslystna. Det är ibland också svårt att följa logiken i vad som måste beskrivas som paranoidea resonemang, som när Haeffner vid kritik av den första upplagan av hans och Åhlströms gemensamma *Svenska messan* hävdar att den skulle ha gjorts »med flit falsk, för at ej den öfverfalske Kloka Frigell skulle äga den riktigt i förtid.«³⁰ När Haeffner talade om »den Öfver Consulariska Musik domaren« attackerar han inte bara Frigel, utan också indirekt de som givit honom hans makt och inflytande i Stockholmsinstitutionerna. Själv hade Haeffner stort stöd hos Uppsalas docenter och professorer, inte minst hos Ödmann.

27. S-Skma, Kungliga musikaliska akademiens protokoll 24/5 1812. Se även Dillmar, 2001, ss. 227-228.

28. S-Skma, Brevsamlingen A 12:2.

29. Citerad i Dillmar, 2001, s. 229.

30. Se Dillmar, 2001, s. 268.

Här är det intressant att notera att bägge parter verkar anse att stridsfrågan står mellan outsidersn (Haeffner) och insidersn (Frigel); mellan den musikaliskt mest självständige (Haeffner) och den formella auktoriteten (Frigel); samt mellan den på koralreformens område huvudsakligen reformsinnat idealistiske (Haeffner) respektive den kontinuitetsmässigt realistiske (Frigel). Haeffner hade redan i tidigare skede påpekat att Sverige till skillnad från de Tyska staterna aldrig ägt någon större tonsättare och gav sig nu utan vidare på de av Frigel respekterade Harald Vallerius och Olof Rudbeck (ansvariga för musiken i den svenska koralpsalmboken 1697), meddelande att Vallerius kröningsmusik 1698 är »ett mönster, hur man aldrig bör skriva musik». ³¹ Att nålsticken i den annars sakdominerade debatten tog hårt åt bägge håll märks i Haeffners fall på hans rättframt indignerade klagan över Frigels personliga kommentarer (såsom när det antyds att Haeffner i sina strävanden huvudsakligen drivs av ekonomisk girighet, eller när han anklagas för »irreligiösitet»), och i Frigels fall exempelvis när han flera år senare kommenterar att synpunkterna från en annan av hans meningsmotståndare, den kyrkomusikaliskt intresserade friherren Israel Lagerfelt, var av större värde än Haeffners och skrivna »uti en ton som ej kan såra». ³²

Ödmann hade personliga kontakter med såväl Haeffner som Frigel. Han var i Uppsala praktiskt sett Haeffners överordnade i universitetsmusiken. När Ödmann och Frigel satt i 1811 års psalmbokskommitté, uttrycker sig den förre i sin privatkorrespondens med tydlig frustration om Kungliga musikaliska akademiens maktställning i allmänhet, och Frigels göranden i synnerhet. Redan efter första mötet i kommittén (som Ödmann måste ha följt på avstånd inför och efter sammanträdena, då han var sängbunden i Uppsala) är Ödmann missnöjd med den envise Frigel, och här märks också en spänning mellan Uppsala universitet och de nybildade Stockholmsakademierna.

*[N]u, till Surplus på alt annat, äfven melodierna skola förskämmas af
Frigel under musicaliska Akademiens firma, en Academi som med förlof mig
veterligen ännu icke bidragit det minsta till musikens framsteg, och sannolikt
aldrig skall kunna göra det.* ³³

Trots att akademiens arbete senare – främst sedan Ödmann själv invalts som ledamot 1818 – kom att värderas högre, blev hans relationer till Frigel svalare och stramare under 1820-talet.

31. *Elegant-tidning* nr: 20–24 (1810).

32. S-Sk, Psalmbokskommisionen, fol. 327–29. 29/4 1812.

33. 1813 (s.d.), brev från Ödmann till ärkebiskop J.A. Lindblom Återgiven i Wijckmark, 1923, s. 290.

Rivalitet i frågor om musikteoretisk hantverksskicklighet och »den rena satsen«

För en nutida läsare kan det vara svårt att sätta sig in i vilket enormt anseende det tidiga 1800-talets kyrkomusiktonsättare fäste vid »den rena satsen«, alltså den enligt traditionella kompositionsregler korrekta, välfunna och (vad man ansåg) naturliga stämföringen. Denna hänger i Haeffners och Frigels fall delvis samman med koralfrågor – vi har redan berört att Haeffner dömt ut både Åhlströms och Voglers satser såsom harmoniskt och linjärt underhaltiga, och i ett av Kungliga musikaliska akademiens exemplar av Haeffners koralbok har Frigel med flera kritiserat och analyserat hans satsteknik och stämföring.³⁴

En inblick i samtida synsätt rörande vad man kan kalla kontrapunktens överordning får vi i de omdömen som av Kungliga musikaliska akademien beställdes inför eventuella inval av tonsättare och musikteoretiker till akademien. I november 1804 uppdrogs åt Haeffner och Åhlström att lämna omdöme om Heinrich Klein i Pressburg (Bratislava), vilken insänt ett *Kyrie* och ett *Te Deum* för bedömning.³⁵ Haeffner berömmar speciellt en fuga, och skriver att det är ytterst få som kunnat lära denna satstyp, och ännu fler som endast håller sådant för »skolbråk«. Ordvalet är mycket intressant, men emellertid lite svårtolkat på grund av Haeffners avvikande bruk av svenska (ett språk som aldrig riktigt blev hans fullt ut). Han använder till exempel konsekvent det sällsynta »sammansättare« som en direktöversättning av »Komponist« eller »compositeur«. De bägges fina omdöme till trots valdes Klein aldrig in som ledamot.

»Den rena satsen« representerade inte bara detaljnivån i stämföring, utan också i överförd bemärkelse möjligheten att planera och disponera de stora polyfona formerna. Haeffner lät sin kritik mot Frigel i det senare avseendet bli känd. Bernhard von Beskow har i sin levnadsteckning med en rad citat försökt återge Haeffners märkliga blandspråk av tyska och svenska, och bland dessa finns signifikant nog exempel på polemik mot Stockholms musikkretsar: »Ten ferpannete Frikell gombenerer som en sukka« (’Den förbannade Frigel komponerar som en sugga’) samt »Ten ferpannete Åhlström schpeler som ett schwin« (’den förbannade Åhlström spelar som ett svin’).³⁶ Beskow intar ett slags mellanställning mellan Stockholms- och Uppsalakretsarna:

*Haeffner var grundligare kontrapunktist än åtminstone den sistnämnde [Åhlström], – (Frigel deremot ansågs af Cherubini, Neukomm, Baini och flere store musici, enligt vad de sjelfve sagt mig, såsom klassisk i musikens teori) – så hade både Frigel och Åhlström vida mer smak än Haeffner...*³⁷

34. S-Skma, Hs. 104.

35. Bilaga till S-Skma, Kungliga musikaliska akademiens protokoll, 10/11 1804.

36. von Beskow, 1870, s. 45.

37. Op. cit. s. 45.

Begreppet »smak« i denna kontext är en mycket intressant kritisk aspekt, här alltså till synes väsensskild från den »klassiska« rena satsen. Frigels efterträdare Erik Drake skrev om Reichardt: »[ä]fven var han icke blott theoreticus i det mekaniska af tonkonsten, utan också i den så sällan af musici beträdda ästhetiska delen af deras konst».³⁸ Vad gäller Haeffner och Frigel som »lärde musici«, så hade bägge tidigt i livet på olika sätt skaffat sig ryktbarhet som lärda musiker. Vad som ibland uppfattades som en överdriven fördjupning i musikteoretisk riktning hade också på olika sätt hållits emot dem, inte minst av den inflytelserike Ödmann. Ödmann höll Haeffner för en »oförlikn. theoreticus«, men när han av Uppsala universitets konsistorium 1808 uppdrogs att avge utlåtande om Haeffners undervisningsplan för akademimusiken bemötte han det faktum att Haeffner ville ägna en dag i veckan åt »Compositions Theorien«. Ödmann hänvisade till att det prästseminarium som han själv förestod redan hade lärare som ägde »den renaste stämman och böjlighet i maneret [i tidens terminologi närmast att förstå som 'exekutionen', sångtekniken], utan hwilka egenskaper i den djupaste Theorie ofullkomligt werkar«, en tydlig signal om vad man ansåg om teorins förhållande till praxis för universitetsmusiken. Bernhard von Beskow, som hör till både Haeffners och Frigels tidiga biografer, menar att Haeffner var »en ypperlig lärare, mindre i exekution, ty smak var ej hans starka sida, än i musikens teori.«³⁹

Frigel hade redan under sin livstid ryktet om sig att vara mer teoretiker än praktiker, och i minnesorden av Bernhard von Beskow framhölls öppet att han inte var någon originell tonsättare, vilket kontrasteras mot hans kunskaper »om de musikaliska lagarna».⁴⁰ Frigel verkar ha varit av uppfattningen att musikteorin och satstekniken var det man kunde förvärva med egen kraft, och att framgången som tonsättare för övrigt flöt ut ur en slags abstrakt estetisk böjelse. Han menade exempelvis i sitt yrkande på harmonilära och kontrapunkt i Kungliga musikaliska akademiens undervisningsverk 1796 att detta blev »ock en anledning för dem, som hafva genie och kallelse till composition, att vinna insigt uti och beflita sig om den rena sattsen».⁴¹ När Haeffner kritiserat Vallerius och Rudbecks arbete med 1697 års koralpsalmbok invänder Frigel först att man inte kan bedöma mer än 100 år gamla strävanden efter sin egen tids mått, men tillägger att detta gäller även »dessa förtjente, öfver Herr H++^s [Haeffners] kunskaps-sphér så högt upphöjde män, vid deras befattning«, där det senare möjligen kan syfta på deras verksamhet som professorer vid det universitet där Haeffner nu verkade.⁴² Som svar på Haeffners åberopande av Bachs, Grauns, Homilius Kirnbergers med fleras auktoritet som tonsättare av koraler invänder Frigel:

38. S-Skma Hs. 9.

39. Op. cit. s. 47.

40. von Beskow, 1842, p. 8.

41. KMA:s arkiv 21/12 1796 vol. A1a:3.

42. Promemoria bilagt Kungliga musikaliska akademiens protokoll april 1812 (S-Skma, KMA A 1a:3).

*Desse af hvilka allenast en ännu lever, hafva alla varit i mer eller mindre grad utmärkte Artister, ej blott genom den konst de idkat, utan äfven genom deras seder och vetenskapliga bildning.*⁴³

Till skillnad från Haeffner under Ödmann och konsistoriet i Uppsala, vann Frigel så småningom stort gehör för sina strävanden, vilket för oss över till ett annat område där de bägge hade liknande ambitioner.

Rivalitet i frågan om högre organiserad musikundervisning

Jämfört med de två musikfälten ovan är det kanske mer ämnat att förvåna att rollen som Uppsala universitets *director musices* och den som Kungliga musikaliska akademiens sekreterare skulle innebära någon konkurrens på den högre musikundervisningsområde. När Haeffner 1808 kom till Uppsala fanns trots Frigels ambitiösa memorial från 1796 dock ännu inget klart fungerande undervisningsverk på Kungliga musikaliska akademien, och den studiegång och läroämnen som Haeffner föreslog för sin tjänst som direktör överträffar troligen det mesta som då fanns i huvudstaden. Sedan 1790-talet var ett undervisningsverk på Kungliga musikaliska akademien dock under återuppbyggnad på planeringsstadier sedan tidigare försök under 70- och 80-talen. Ansvarig för detta var Frigel, sedan 1797 sekreterare och vars nämnda memorial visar att man satsade högt, med det året före öppnade Pariskonservatoriet och de äldre Neapolitanska konservatorierna som förebilder (de tyska konservatorier som senare under artonhundratalet blev viktiga för svenska musiker och tonsättare fanns då ännu inte). Frigel kom med titeln »professor i musikens teori, estetik och litteratur« att ansvara för offentliga föreläsningar, den högre kompositionsutbildningen, samt i musikens teori och kontrapunkt. Vi vet en hel del om hur han bedrev musikteori- och kompositionsundervisningen, och han var lärare till de flesta inhemska tonsättarförmågor under 1810-, 20- och 30-talen.⁴⁴

Organisationerna i fråga kunde dock inte vara mer annorlunda till sina sociala förutsättningar. Frigel vände sig mot uppfattningen om musik som »oskyldigt tidsfördrif« (Ödmanns ord), vilket var en viktig faktor i Uppsalas amatörbaserade universitetsmusik.⁴⁵ Ödmann lät med anledning av Haeffners ambitiösa planer för musikundervisning i Uppsala inskräpa att den Uppsalastudent som ville ägna sig uteslutande åt musik fick bege sig till Stockholm.⁴⁶ Frigel hade dessutom kvinnliga studenter i kontrapunkt och musikteori från och med 1814, vilket

43. Loco cit.

44. Se Lundberg, 2012.

45. Bohlin, 1977, s. 39.

46. Haeger, 1957, s. 116.

möjligen utbildningshistoriskt kan vara världsunikt tidigt i dessa ämnens traditionellt klerikala lärdomsstraditioner.⁴⁷

Frigel jämställer i sina äskanden på akademien sitt förordnande som professor i musikens teori, litteratur och komposition med en professur i Uppsala, bland annat genom att hävda att han med jämna mellanrum bör entledigas från sin undervisning för att ägna sig åt egen forskning och förkovran. Allt detta sammanfaller tidsmässigt med den period då han arbetade på *Försonaren på Oljoberget*. Det är värt att notera att han i egenskap av akademiens bibliotekarie nekade Haeffner att låna värdefull musikteoretisk litteratur till Uppsala, medan exempelvis Carl-Johan Moberger, *director musices* vid gymnasiet i Gävle och organist i Heliga trefaldighetskyrkan där, utan knot fick låna litteratur till Gävle.⁴⁸

»Lector et auditor nec mihi quisque placet« – utmanar Frigel Haeffner i sitt oratorium?

Frigel använder flera av »Helig«-stroferna i oratoriets andra del till att släppa lös sin kontrapunktiska idériakedom och tekniska behärskning av olika satstekniker. Slutfugan i tredje avdelningen, »Ty han är konung över allt«, är närmast en provkarta på olika lärda kontrapunktiska tekniker, däribland temaaugmentation, stretto, omvändbar kontrapunkt och andra kombinatoriska möjligheter. Denna sats avslutas i Uppsalaautografen med det latinska mottot: »Non cuivis Lectori Auditorive placebo: Lector et Auditor nec mihi quisque placet.« (’Jag kommer inte att tyckas om av alla läsare och lyssnare; ej heller tycker jag om dessa läsare och lyssnare’). Detta distikon tillskrivs numera den engelska renässanshumanisten Johannes Oventus (John Owen, 1564–1622) och kan förefalla märkligt offensivt för en i skrift annars så utstuderat ödmjukt välformulerad man som Frigel. Man kan jämföra med övriga sentenser i hans partitur, såsom Cicero-citatet på förstasidan: »Neque ad doctissimis, neque ab indoctissimis legi vellem.« (’Jag önskar inte bli läst av de mest lärda eller av de minst lärda.’) – för övrigt samma sentens som Johan Helmich Roman tillfogade den tryckta utgåvan av sina flöjtsonger. Det är otänkbart att Frigel skulle vara omedveten om Haeffners förväntade kritik och avoghet mot frukterna av hans arbete – detta kan vi sluta oss till av deras tidigare debatter. Frigel är också i allt han gör en mycket försiktigt manövrerande person, som ogärna lämnar blottor mot någon upptänklig kritik. Dessa förhållanden gör att vi inte kan utesluta möjligheten att Owens distikon är tänkt som ett sätt att föregripa Haeffners kritik: den som inte uppskattar denna musik bör veta att denne själv ej är uppskattad av musikens upphovsman.

47. Det är viktigt att notera att Haeffner i övrigt ansåg kvinnans roll i kyrkomusikaliska sammanhang som mycket viktig, men detta blev i Uppsala länge ett ideal snarare än något som avspeglades i reella förhållanden. (Se Dillmar, 2001, s. 341).

48. Se Lundberg 2010, s. 245.

Vad som ytterligare talar för tolkningen om Frigels latinska och grekiska inskriptioner som bärare av polemisk halt är att *Försonaren på Oljoberget* inte är enda, första eller sista gången Frigel använde lärda sentenser mot Haeffner. En inlaga i polemiken om koralfrågor i april 1812 inleds med ett citat ur Johann August Ernestis förord till Benjamin Hedericus *Graecum lexicon manuale*.⁴⁹

<i>Non is ego sum cui aut jucundum, aut opus sit, de aliis detrahendo ad famam contendere. Si laus expetenda sit melioribus eam artibus parem desidero.</i> ⁵⁰	»Jag är inte den, för vilken det antingen är angenämt eller nödvändigt att tävla om ryktbarheten genom att rycka bort den från andra. Om berömmelse ska eftersträvas, önskar jag svara direkt mot de högre konsterna.«
---	--

Denna inskription i början av en skrivelse angående Haeffners kritik är tveklöst avsett som en uppläxning av Haeffner i tre parallella skikt: dels moraliskt, då Haeffner pekas ut (som även framkommit ovan) som bristande i ödmjukhet och självkritik, dels i ett slags epistemologiskt färgad retorik riktad mot tredje part (alltså till andra läsare än Haeffner), antydande att Frigel blott har saken för ögonen och vill utröna sanningen, utan egna belastande åsikter, prestige eller vinning i frågan (återkommande intygas att han själv inte har de ringaste planer på att utkomma med en egen koralbok). För det tredje kan tilläggas att denna typ av lärda inskriptioner i sig utgör en inte helt oskyldig positionering gentemot Haeffner – den senare hade en gedigen praktisk och teoretisk musikalisk utbildning, men saknade den högre universitetsutbildning och vittra beläsenhet i filologisk, filosofisk och poetisk litteratur som den i Uppsala lagerkrönte Frigel gärna lät skina igenom i allt sitt skriftställarskap, och som möjligen är vad Haeffner avser med epiteten »överklok och falsk« i sin polemik mot Frigel. Haeffner hade enligt Höjer varit inskriven som student under en kort period c.1778, då intressant nog just vid Leipzigs universitet, där Ernesti – »der deutsche Cicero« – just vid tidpunkten var professor.

Är Frigels val av detta Ernesti-citat i ljuset av vad vi i övrigt vet om hans debattkonst att betrakta som en tillfällighet, eller som ett medvetet nålstick åt en man som ansvarar för musiken vid ett universitet, men som inte själv anträtt den vittra banan? Ju mer undertecknad studerat Frigels skrifter och kompositioner, desto mindre övertygad kan jag vara om att sådana avsikter saknades hos Frigel. Han må jämfört med Haeffner ha varit av lugnare temperament och försiktigare i sina ord och handlingar,

49. Kungliga musikaliska akademiens protokoll, A1a:3.

50. Det rör sig antingen om en parafras, ett citerande ur minnet, eller citat från en författaren obekant utgåva av verket. Standardtexten hos Ernesti är: »Non is ego sum cui aut jucundum aut adeo opus sit de aliis detrahere et hac viā ad famam contendere. Melioribus artibus laudem parare didici.« (1788, s. vii).

men framstår knappast som mindre stridslysten när det väl gäller hans favoritfrågor, eller att försvara den Kungliga musikaliska akademiens heder och rykte.

Även i de senare kommentarerna till Haeffners färdiga koralbok förekommer denna typ av lärda utfall från Frigel. Harmoniseringen av en koral kritiserar för bristande tonal balans och variation i kadenserna, med tillägg av en rad av Horatii *Ars poetica*:

*Af 10. Slutfall, ej mindre än 9. till
c-dur, sju gånger på dess femte ton
g, och två gånger på grundtonen
c; blott tionde rytmen slutar på
hufvudtonen f. när hela psalmen,
som har 6. Stropher, sjunges, får
man således höra slutfallet till C
återkomma 54 gånger.*

*Ridetur citharoedes chorda qui
semper oberrat cadem.*⁵¹

Man skrattar åt den cithara-
sångare som faller på samma
sträng varje gång.

Dessa exempel gör att vi rimligen bör försöka förstå sentenserna i Frigels Ödmannoratorium som åtminstone potentiella referenser till Haeffner och hans tidigare Ödmannoratorium. Detta var ju det enda oratorium av detta slag skrivet i Sverige dittills och därtill med samma librettist.

Det är tydligt att Frigel undviker att bemöta Haeffner främst som exekutör eller tonsättare och i stället behandlar frågan på en musikteoretisk och lärdomsmässig arena. Detta kontrasterar mot hur Vogler i sin debatt med Haeffner 1799–1800 intar den polemiska rollen som strikt men mild »lärare« åt Haeffner som den »nybegynnare af godt hopp« och erbjuder lektioner till denne för att lugnt tillrättavisa honom i hans missuppfattningar. Medan Vogler således försöker underminera Haeffners auktoritet på samtliga områden erkänner Frigel Haeffners kunskaper på konstnärligt område, men efterfrågar »aestetiska skäl« i hans argumentation, och försöker uppenbarligen betona det som von Beskow kallade »smak«.

De två oratoriernas slutfugor som musikteoretisk gladiatorarena eller »skolbråk«

Större kör-, solist-, och orkesterverk såsom Haydns oratorier – vilka tveklöst varit förebilder för Haeffner och Frigel – avslutas i många fall med finalsatsen *par excellence*: en stor körfuga. Här ges tonsättaren

>>> *Texten fortsätter på s. 21*

51. S-Skma, Hs 104. Citatet förekommer även vid en annan koral i denna källa, samt som referens i Frigels promemoria i april 1812: »svårligen skall man finna en församling som älskar att oberrare cadem chorda, uti sin kyrkosång.« (S-Skma, KMA 1 a:3).

A - men, A - men, A -
 A - men, A - men, A - men, A - - - - men,

9
 A - men, A - men,
 A - men, A - men, A - men, A - - -
 men, A - - - - men, A - men, A - -
 A - men, A - men, A - - - -

16
 A - men, A - - - - men, A - men.
 - - - men, A - men, A - - -
 - - - men, A - men.
 - - - men.

Ex. 1: Exposition i slutfuga, »Amen«, ur Haeffners *Försonaren på Golgatha* (endast vokalstämmor).

möjlighet dels att skriva in sig i den långa polyfoniska traditionen, dels att visa sin originalitet och idériakedom genom bemästrande av fugans dramatik inom de fixerade ramarna för denna genre. Haeffner hade ju i utlåtande till Kungliga musikaliska akademien 1804 beklagat sig att så få behärskade denna genre och satstyp och att många avskrev den som »skolbråk«.

Typiska oratorielibretti förutsätter nästan detta genom att som sista text ha en kort sådan med den litterära och framställande funktionen *peroratio* – samtidig kulmen genom dramatisk acklamation till oratorietexten som helhet, och genom en logisk slutpunkt i vad som avhandlats. Så är fallet i Ödmanns libretto för *Försonaren på Oljoberget*, där detta följs av en Halleluja-acklamation, medan Ödmann i librettot till *Försonaren på Golgatha* avslutar med endast en Halleluja-acklamation.⁵² Den liturgiska innebörden av detta är att försoningen är fulländad – i västkyrkans huvudfåra är Alleluia-acklamationen nämligen traditionellt frånvarande under fastan och passionstiden för att återkomma först som markering av påskdagens texter om uppståndelsen.

Final, Försonaren på Golgatha Final, Försonaren på Oljoberget

Amen. Halleluja!

Ty han är konung över all världen,
och han regerar från evighet till
evighet. Halleluja!

Bägge dessa texter inbjuder genom alla vid tidpunkten befintliga genrekonventioner till en brett upplagd fuga, i grunden vokalt koncipierad, och där orkestern huvudsakligen spelar *colla parte* (tillsammans med körstämmorna). Att såväl Haeffner som Frigel väljer denna väg är alltså inget att förvånas över. Att de två satserna uppvisar en rad märkliga likheter både i tema och temabehandling är däremot uppseendeväckande.

I Ex. 1 kan vi se Haeffners fugatema. Det har ett så kallat slutet temahuvud bestående av fyra toner som börjar och slutar på tonartens kvint: 5 – 3 – 6 – 5. Den andra insatsen (comes) kommer i subdominanten, inte som vanligen är fallet i dominanten. I alla avseenden är både tema och exposition tämligen konventionella.

Låt oss nu beakta några besynnerliga tematiska likheter i Frigels slutfuga (Ex. 2). Hans temahuvud – de fyra toner som står ut och markerar varje temainsats – har identisk funktionsuppbyggnad med temahuvudet i Haeffners Amen-fuga: 5 – 3 – 6 – 5, men är en rytmisk variant av samma toninnehåll. Detta är den mest slående likheten, eftersom variationsmöjligheterna för fugatemata är så omfattande, och eftersom den melodiska och harmoniska spännvidden i Frigels temata är stor, inte minst inom *Försonaren på Oljobergets* troperade Sanctus-avdelning, där »Fulla äro himlarna« har temahuvud med fallande septimer, och »Välsignad vare

>>> *Texten fortsätter på s. 23*

52. Ett närliggande exempel är Beethovens *Christus am Ölberg*, med slutfugan »Preis't ihn, ihr Engelchöre«.

Hal - le - lu -

Ty Han är ko - nung

Ty Han är ko - nung ö - ver all värl - den, och han re - ge - rar från

7

- ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le -

Ty han är ko - nung

ö - ver all värl - den, och han re - ge - rar från

e - vig_ het till e - vig - het. Hal le- lu

11

- lu - ja, Hal - le - lu - ja!

Ty Han är ko - nung

ö - ver all värl - den, och han re - ge - rar från

e - vig_ het till e - vig - het. Hal - le - lu -

ja, Ha - le - lu - ja!

15

Her - ren är
ö - ver all värl - den all värl - den
e - vig - het till e - vig - het. Ha-le - lu -
- ja, Hal - le - lu - ja!
i e - vig - het. Ha - le - li -

19
ko - nung ö - ver all värl - den. Han_ re - ge-rar
Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja! Han_ re - ge-rar
- ja! Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja! Han_ re -
Her - ren är ko - nung ö - ver all värl - den Han_ re -
ja! Han re - ge-rar, re-

* : Instrumentalbasstämmorna har här grundton (B).

Ex. 2. Exposition i slutfuga »Ty Han är konung över all världen« ur *Frigels Försonaren på Oljoberget* (endast vokalstämmor).

Han som kommer i Herrens namn« ett långspunnet Händel-liknande tema. Från andra fugor och fugaskisser efter Frigel vet vi att han lade stor vikt vid temats utformning och dispositionsskisser. I skenet både av de totala variationsmöjligheterna och av det skissförarbete som i andra sammanhang demonstreras av Frigel framstår det som högst sannolikt att han medvetet anknyter till Haeffners slutfuga.

Frigel har tonalt anpassade, snarare än strikta, insatser. Det anmärkningsvärda är att detta innebär att insatserna av 5 – 3 – 6 – 5-motivets första ton är precis detsamma som i Haeffners fall, fast insatserna i själva verket sker i dominanten (såsom 1800-talets skolfuga lärdes ut) snarare än i subdominanten. Som framgår i Ex. 2 är comes-insatserna (i tenoren takt 5, och i andrasopranen takt 13) modifierade så att de egentligen har

76

Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu -

Hal - le, Hal - le - lu - ja!

Hal - le - lu - ja!

A - - -

80

ja! A - - - men. Hal - le - lu - ja!

Hal - le - lu - ja! Hal - le - lu - ja!

A - - - men. Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja!

men, A - - - men. Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja!

Ex. 3. Falsk exposition av nytt tema, Haeffners *Försonaren på Golgataha*.

tonfunktionerna 4 – 3 – 6 – 5. Detta möjliggör en del strettoinsatser och andra kontrapunktiska möjligheter som inte är möjliga i den form Haeffner använder genomgående. Vi ska snart se att Frigel utnyttjar dessa till fullo.

Men de tematiska likheterna mellan Frigels och Haeffners slutfugor slutar inte vid den gemensamma 5 (4) – 3 – 6 – 5-öppningen. I Ex. 3 kan vi se att Haeffner efter exposition och kortare episoder sätter in ett andra tema, en stegvis uppgång 5 – 6 – 7 – 8 med fugatemats halva notvärde. Här är det i stället Haeffner som använder tonalt anpassade insatser, där de i sopranen och tenoren har tonfunktionerna 4 – 6 – 7 – 8. Ex. 3 visar vad som kallas en falsk exposition, det vill säga där tonsättaren ger sken av att det är en dubbelfuga, med helt ny exposition med ett andra tema, men där den andra expositionen är ofullständig.

Om man tills vidare ansett det kunna vara en tillfällighet att Frigels temahuvud i första expositionen är tonhöjdsjämsamt identiskt (och till sin helhet likartat) med Haeffners, så blir man förvånad över att även detta andra tema dyker upp hos Frigel, först som motiviskt material omedelbart efter expositionen (se de sista takterna av Ex. 2: »Han regerar...«),

130

Her - ren är ko - nung ö - ver all____

Her - ren är ko - nung ö - ver all____ all____

ja, Hal le - lu - ja! är ko-nung ö - ver all____

Her - ren är ko - nung ö - ver all____ värl - den,____ är

het. Hal - le - lu - ja! Her - ren är

135

världen, all världen.

världen, all världen.s

världen, all världen.

ko - nung ö - ver all världen.

ko - nung ö - ver all____ världen.

Ex. 4 Frigels slutfuga, med stretto (trångföring) i tre av de övre stämmorna samt augmenterat tema i basstämman.

vilket är en avgörande och kritisk del av en fuga, där många tonsättare brukar »skylta« med material som sedan ska ligga till grund för längre episoder, och sedan, precis som hos Haeffner, efter ett avbrott med en ny insats – en falsk exposition (se Ex. 5).

Inom musikhistorisk forskning har man ofta studerat sådana här intertexter, där vissa element är gemensamma för två eller flera verk. Ofta har detta gällt antingen lärlingsprocesser, där ett verk tas som förebild för en kompositörs egna försök i enlighet med vad som generellt kallats *imitatio auctorem*, eller ett överförande från en musikalisk funktion till en annan, antingen i form av instrumental och vokal besättning, omtextning eller formbearbetning. Det vi sett i fugorna ovan förefaller kunna härledas till en tredje kategori – den rena utmaningen eller försöket till överträffande av det förutvarande verket, vilket av Jen-Yen Chen karaktäriserats som

>>> *Texten fortsätter på s. 27*

94

Och Han re - ge - rar från e - vig - het till

Och Han re - ge - rar från e -

99

e - vig - het Hal - le - lu - ja!

vig - het till e - vig - het. Hal - le - lu - ja!

10

Her - ren är ko - nung ö - ver all värl -

Her - ren är ko - nung ö - ver all värl -

Och Han re - ge - rar, re - ge - rar i e - vig -

(Violoncell)

ko - nung ö - ver all värl - den.

Ex. 5. Falsk exposition i Frigels slutfuga, över samma figur som i Haeffners falska exposition (se Ex. 3 ovan).

»a deliberate and even self-conscious response to the earlier [work], manifesting both emulation and differentiation.«⁵³

Oratoriernas koraler

Haeffners kantat innehåller i andra avdelningen en koralsättning till versen »Din ondskas, falska släkte«, vilken är hämtad ur Ödmanns väldigt fria bearbetning av Carl Johan Lohmans översättning av Paul Gerhards »O Haupt voll Blut und Wunden«, till Hasslers melodi.⁵⁴ Den kom att stå som vers 2 till »Ditt hufvud, Jesu, böjes« i 1819 års psalmbok, och dess melodi hade vid tidpunkten i fråga naturligtvis genom den Lutherska kantattraditionen redan ett tydligt emblemiskt värde som koral i mer omfattande passionsverk. Intressant nog används det även i exempelvis Voglers *Requiem*, vilket visar på uppluckringen av konfessionella symbolvärden hos katolska och lutherska tonsättare och idiom vid denna tid.

Frigel har i sitt oratorium en koralsats i vart och ett av de fyra huvudavsnitten. Öppningskoralen är Wallins parafras på den medeltida *Tibi laus salus sit Christi*: »Dig vare lov och pris, O Krist!«, en frygisk koral som Frigel arbetat med i 1793 års provpsalmbok. Melodin är en medeltida trop med koppling till *Sanctus* + *Hosianna*.⁵⁵ Här frångås den strikta koralnoteringen med dubblat värde på näst sista stavelsen, en viktig metrisk fråga för Frigel. I Haeffners koralbok står denna stavelse i samma längd som övriga, vilket Frigel kommenterat i ett av Kungliga musikaliska akademiens exemplar: »en hel takt utesluten, som vanställer den höga melodien«, samt en hänvisning till den koralbok av Vogler som Haeffner kritiserat 1799.⁵⁶ Det är signifikant att Frigel i den E-frygiska melodin behåller *g* i dess tredje fras, vilken annars i flera 1700-talshandskrifter har *giss* som inledningston till subdominantens A-durackord. Haeffners låga tankar om de samtida Stockholmsorganisterna, vilka vi sett prov på gavs uttryck för i polemiken mot Frigel, bör ses i ljuset av erfarenheter som bland annat rör just denna psalm. I tidningen *Phosphoros* juli–augusti 1810 beskriver han hur denna koralmelodi i en Stockholmskyrka vanställts så att den frygiska grundtonen bildat ters i en C-dur-harmonik. Frigel och Haeffner har tävlat om vem som bäst förstår och respekterar »de uråldriga kyrkotonerna«, vilket helt klart är signifikant i Frigels vägval här. Även den sista koralen i Frigels oratorium är viktig att beakta i detta avseende. Den är en ovanligt konsekvent dorisk melodi, utan den lilla sexten förekommande varken i melodi eller i sats. Denna text upptogs inte i koralboken, utan har av Frigel hämtats ur Ödmanns *Försök till kyrkosånger*.⁵⁷

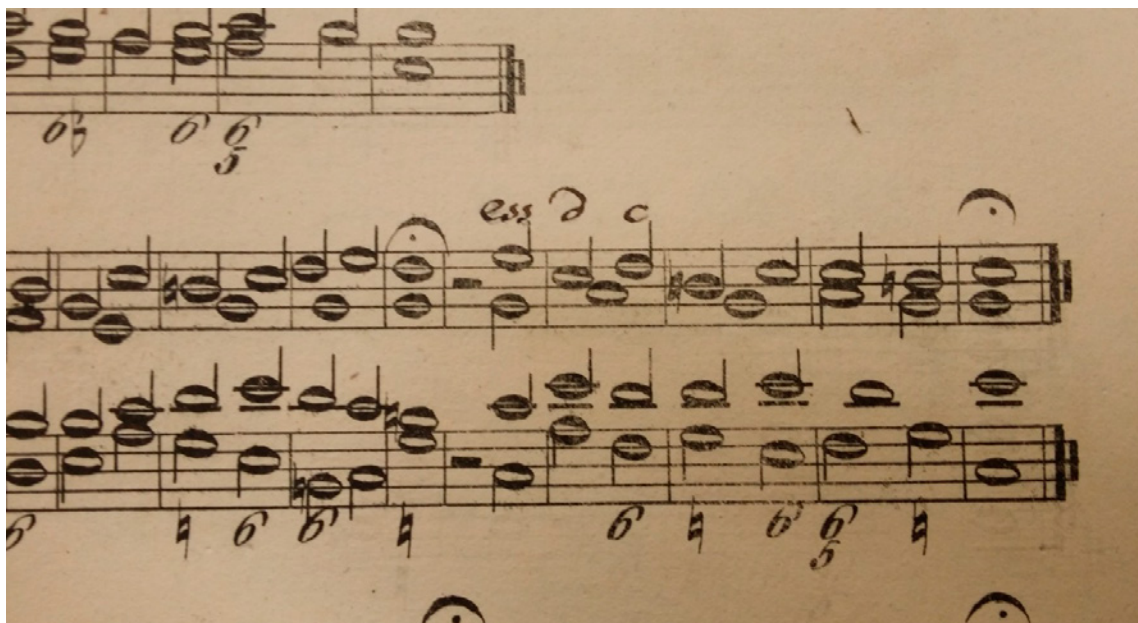
53. Chen, 2008, s. 78.

54. Ullman håller den för en »karrikerad travestering« av Gerhardt-texten (1871, s. 118), och just den vers Haeffner använder förefaller faktiskt inte förhålla sig till någon i originalet.

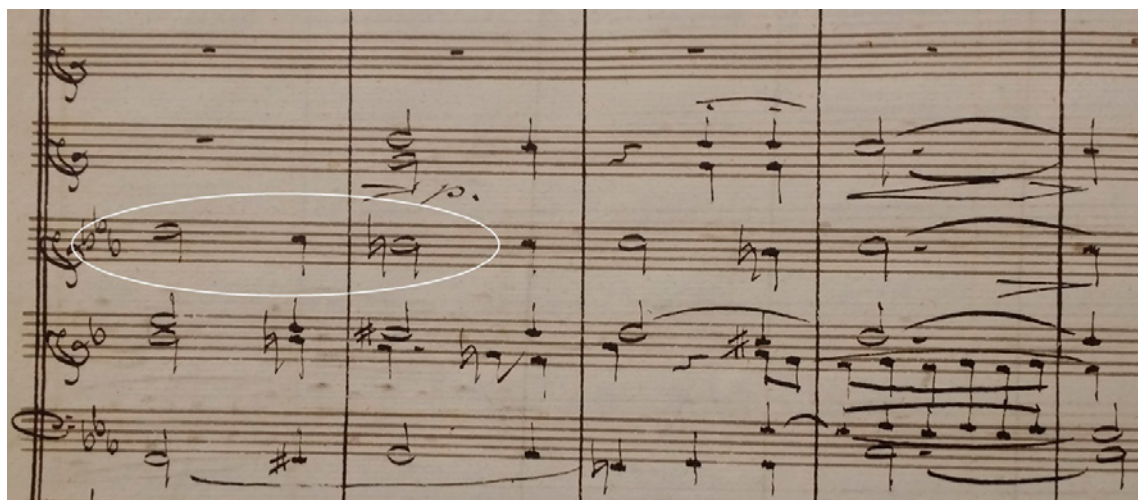
55. Se Thannabaur, 1962 och 1967.

56. S-Skma, Hs. 104

57. 1806, n:o 28.



Ex. 6 Exemplar av Haeffners koralbok, där den melodivariant som Frigel använder i koralcitatet till sin Ouvertyr markerats i bläck.



Ex. 7 Koralcitat i Ouvertyren till Frigels *Försonaren på Oljoberget*, där Frigel både använder daktylisk tretakt samt den melodiform han anmärkt mot Haeffner på Ex. 6.

I andra avdelningen har Frigel koralen »Liv och oförgänglighet«, vilken står som 129 i 1819 års psalmbok. Frigel väljer dock en annan melodi. Som om han inte kan skilja sitt kritiska och reviderande koralarbete från originalkomponerandet anger han här slutfrasen med två alternativa harmoniseringar. Avslutningskoralen kommer hos Frigel precis före ovan behandlade fuga och är tagen ur 1814 års provpsalmbok.

Förutom de separata koralatserna citerar Frigel en koralmelodi i oboestämman i oratoriets Ouvertyr. Även här tycks melodivalet och -behandlingen direkt röra tidigare och samtida oenigheter mellan de två rivalerna. Det rör en melodi till Svedbergs passionspsalm »Vi tacka dig O Jesu god, som rinna lät ditt dyra blod«, som i Wallins psalmbok hade nummer 96. Haeffner anger i sin koralbok två melodier, varav den första motsvarar 1697 års koralbok n:o 135. Haeffner har denna i jämn

taktart – han ansåg daktyliska rytmer oförenliga med koralens »sanna natur«.⁵⁸ I denna fråga backades Haeffner upp av Ödmann och de flesta andra i samtiden, medan Frigel stod tämligen ensam i förespråkandet av tretaktskoraler.

På tre olika sätt rör Frigels koralcitat i ouvertüren tvistefrågor för psalmen i fråga. För det första använder han den melodi som står som 96a i Haeffners koralbok, och till vilken det i ett av Kungliga musikaliska akademiens exemplar har skrivits in: »Lit. a brukas öfver alt af ålder och förtjenar att bibehållas.«⁵⁹ För det andra använder Frigel denna melodi i daktylisk rytm – här alltså i kontrovers inte bara gentemot Haeffners uppfattning, utan även mot sin librettist Ödmanns.⁶⁰ För det tredje anger han en annan melodivariant än den i Haeffners koralbok. Sista raden är hos Frigel *ess – d – c – h*, hos Haeffner *ess – c – d – h*. Ännu en gång ser vi hur Frigels oratorium kan kopplas till det annoterade exemplaret av Haeffners koralbok, där den avslutande raden fått Frigels variant inskriven ovanför systemet (Ex. 6).

Sammanfattning

Vi har här sett att mycket talar för att Frigel vid utarbetandet av sitt Ödmann-oratorium tydligt förhåller sig till Haeffners tidigare, och detta är begripligt främst genom de två tonsättarnas tidigare intressekonflikter och debatter på andra musikområden. När Schröder skrev till Atterbom att »Haeffner segrade öfver Frigell. Bona causa triumphat«, avsågs nog dels en upsaliensisk stolthet gentemot Stockholmsakademierna, men även möjligen vissa frågor som Frigel för dessa herrar fått representera. Ödmann ondgör sig ofta över »Frigels dactyler«, och många av de melodier som debatterades i detta avseende står i Haeffners koralbok i jämn taktart. Haeffner var vinnaren på detta område även då han blivit kommittérad till psalmbokskommittén, där Frigel tidigare kunnat råda närmast ensam i musikaliska frågor. Men Frigels *Försonaren på Oljoberget* kan ses som en triumf för den andra sidan – både vad gäller form, omfattning, genomarbetning och samtida reception ställde den delvis Haeffners *Försonaren på Golgatha* i skuggan. På samma sätt som Haeffner under senare år fått upprättelse för sin koralbok, är det kanske dags att erkänna Frigels oratorium som inte bara ett unikum i 1800-talets svenska musikhistoria, utan även som en kvittering – 1–1 – i hans musikteoretiska drabbningar med Haeffner.

58. Dillmar, 2001, s. 225 och 233-234.

59. S-Skma, Hs. 104. Ett problem med denna och en del andra blyertsinskriftioner är att de fyllts i med bläck vid senare tillfälle, varför det är mycket svårt att avgöra om det är Frigel eller den oidentifierade andra handstilen som förekommer, som gjort just denna inskriftion.

60. I ett brev från Ödmann till ärkebiskop Lindblom i Linköpings stiftsbibliotek framgår att Ödmann kritiserat Frigel i denna fråga och blivit tillrättavisad. Han menar att han omöjligen kunnat tro att Lindblom på något sätt uppskattat »Frigels dactyler« (S-LI, Lindblomska brev-samlingen E005/Br 29: XXV).

Källor

Handskrifter och arkivmaterial

Drake, Erik:

Biografiska anteckningar öfver namnkunnige tonkonstnärer, S-Skma (Hs. 9)

Frigel, Pehr:

Försonaren på oljoberget

Partitur i autograf. S-Uu, Vok.mus.hs. 94:5

3 st. partitur i autograf, S-Skma, Z-Sv.

Annotationer, i Haeffner, Johann Christian Friedrich: *Choral-Bok* (Stockholm: Dalén, 1808), [c. 1810] S-Skma, Hdsk.

Dictamen ad protocollem, concerning the conservatoire of the Royal Academy], Music and Theatre Library of Sweden (S-Skma), Appendix till protokoll, 21/12, 1796.

Manuskript till offentlig föreläsning daterat 11/3 1816, S-Skma, KMA:s arkiv AI a:4.

Rapport om undervisningsverket 17/12 1814], S-Skma, KMA:S arkiv, AI a:4.

Självbiografisk skiss, S-Skma, Lovén.

Koralsättningar och preludier, S-Skma, Z/Sv.

Annotationer i Envallsson, Carl: *Svenskt musikaliskt lexikon* (Stockholm: Marquart, 1802), c. 1802], S-Skma, Litt-Rar.

Haeffner, Johann Christian Friedrich:

Försonaren på Golgatha

Partitur i autograf. S-Uu, Vok.mus.hs. 94:5a

Inkomplett partitur i autograf. S-Skma

Utlåtande om kompositioner av Herrrich Klein. Bilaga till Kungliga musikaliska akademiens protokoll 10/11 1804.

Kongliga psalmbokskommitténs handlingar (S-Sk)

Protokoll m.m. A 531:1-3.

Schröder, Johan Henrik:

Brev till Per Daniel Amadeus Atterbom (S-Uu, G8k, 583).

Litteratur

Ahlbäck, Bengt: *Musikutbildning och examination vid Kungl. Musikaliska akademien under »Pehr Frigel-epoken», 1796–1842*, [Lic. diss, Mitthögskolan, 1994].

Berättelser ur svenska historien, band IX, red. C. Georg Starbäck och P.O. Bäckström, andra uppl. (Stockholm: Beijer, 1886).

von Beskow, Bernhard: *Minnesteckning vid Sekreteraren Herr Pehr Frigels Jordfästning*, (Stockholm: Nordstedt, 1843).

von Beskow, Bernhard: *Levnadsminnen* (Stockholm: Norstedt, 1870).

Bohlin, Folke: »Haeffner och mässmusiken», *Kyrkohistorisk årsskrift* (1969), ss. 174–202.

Bohlin, Folke: »Kring ett Haeffner-dokument 1785», *Svensk tidskrift för musikforskning* LI, ss. 141–153.

Bohlin, Folke: »Från Haeffner till Alfvén», *Akademiska kapellet i Uppsala under 350 år: En översikt – från »chorus musicus» till symfonisk samverkan*, red. Anna Johnson (Uppsala: Almqvist och Wiksell, 1977).

Dillmar, Anders: »Dödshugget mot vår nationella tonkonst»: *Haeffnertidens koralreform i historisk, etnohymnologisk och musikteologisk belysning* (Diss. Lunds universitet, 2001).

Chen, Jan-Yen: »Fux, Caldara, and Their Canonic Masses as Evidence of Professional Rivalry», *Fux-Forschung: Standpunkte und Perspektiven*, red. Thomas Hochradner och Susanne Janes (Tutzing: Schneider, 2008), ss. 159–170.

Envallsson: *Svenskt musikaliskt lexikon* (Stockholm: Maquard, 1802).

Ernesti, Johann August: [Förord till Benjamin Hedericus] *Lexicon Manuale Graecum*, tredje uppl. (Leipzig: Gleditch, 1778).

- Frigel, Pehr: *Försonaren på Oljoberget: Oratorium i en inledning och tre avdelningar*, red. Sture Lindholm (Älgårås: Gran Tonante, 2009).
- Frigel, Pehr: *Korrespondenz* [Stockholm], *Allgemeine Musikalische Zeitung* XXIX (1827), coll. 238–242.
- Haeffner, Johann Christian Friedrich: »Några bidrag till det historisk af psalm-melodierna I 1695 års svenska psalmbok«, *Elegant-tidning* (Stockholm: 1810), nr. 24.
- Haeger, Ellika: »Haeffner och Universitetsmusiken i Uppsala: Hans sångskola och lärarverksamhet«, *Svensk tidskrift för musikforskning* XXXIX (1957), ss. 114–125.
- Hildebrand, Bror Emil: *Minnespenningar öfver enskilda svenska män och kvinnor* (Stockholm: Kongl. witterhets- historie- och antiqvitetsakademiens förlag, 1860).
- Höijer, Leonard: *Musiklexikon* (Stockholm: Lundquist, 1864).
- Jonsson, Leif et al: »Körmusiken«, *Musiken i Sverige* band II, red. L. Jonsson (Stockholm: Fischer, 1993).
- Lagerbielke, Lina: *Svenska tonsättare under nittonde århundradet* (Stockholm. Wahlström och Widstrand, 1908).
- Larsson, Gunnar: »Pehr Frigels tankar år 1796 om Musikaliska Akademien och dess 'offentliga informationsinrättning'«, *Svenska musikperspektiv*, red. G. Hilleström (Stockholm: Nordiska musikförlaget, 1971) ss. 42–59.
- Lundberg, Mattias: »Pehr Frigel's *Om Contrapunkten* (c.1815): The Earliest Extant Counterpoint Method in the Swedish Vernacular, Edited and Translated with Historico-Critical Commentary«, *STM-Online* XV (2012): http://musikforskning.se/stmonline/vol_15/frigel/
- Lundberg, Mattias: »The first hundred years of music librarianship at the Swedish Royal Academy of Music: 1771–1871«, *Fontes Artis Musicae* LVII/3 (2010), ss. 236–249.
- Mörner, C.G. Stellan: »Pehr Frigel«, *Svenskt Biografiskt Lexikon*, XVI, (1964) ss. 563–565.
- Palmblad, Vilhelm Fredrik: *Biographiskt lexikon öfver namnkunnige svenske män* (Stockholm och Uppsala: Leffler och Sebell, 1835–57).
- Sveriges store män, snillen, statsmän, hjeltar och fosterlandsvänner samt märkvärdigaste fruntimmer* (Stockholm: Looströms förlag, 1849).
- Thannabaur, Peter Josef: *Das einstimmige Sanctus des römischen Messe in der handschriftlichen Überlieferung des 11. Bis. 16 Jahrhunderts* (Diss. Universität Erlangen. München: Ricke, 1962)
- Thannabaur, Peter Josef: »Anmerkungen zur Verbreitung und Struktur der Hosanna-Tropen im deutschsprachigen Raum und den Ostländern«, i *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag* (Kassel: Bärenreiter, 1967), ss. 250–259.
- Ullman, Uddo Lechard: *Om den kyrkliga psalmboken: Liturgisk-kritisk undersökning med särskild hänsyn till den Svenska kyrkans psalmbok av 1819* (diss. Uppsala: Berling, 1871).
- Wijkmark, Henning: *Samuel Ödmann* (Stockholm: Diakonistyrelsens förlag, 1923).
- Wijkmark, Henning: *Samuel Ödmanns skrifter och brev* (Stockholm: Diakonistyrelsens förlag, 1925).
- Ödmann, Samuel: *Samuel Ödmanns skrifter och brev*, red. H. Wijkmark (Stockholm: Svenska kyrkans diakonistyrelses förlag, 1925).
- Ödmann, Samuel: *Försök till kyrkosånger*, (Uppsala: Edman, 1798).

Dans i visarkivets samlingar

Anna Nyander¹

SEDAN ETT PAR ÅR tillbaka finns det inte bara folkmusik, visor, jazz och tidig schlager hos Svenskt visarkiv, utan även dans. Dessa nämnda musikgenrer är ju delvis nära förknippade med dans, så det passade bra att det var just Svenskt visarkiv som fick ta över arkivet som heter Arkivet för folklig dans när det skulle flyttas från Dansmuseet.

I och med övertagandet av detta arkiv skapades en forskningsarkivarietjänst inom dans på Svenskt visarkiv. Verksamheten är inriktad på *folklig dans* i vid bemärkelse, vilket innebär danser som förekommer när man går ut och roar sig – då liksom nu. Det kan alltså gälla folkdans av olika slag: gammaldans, foxtrot, tango, lindy hop och liknande. Material om dansgenrer som balett eller modern och nutida dans finns i första hand hos Musik- och teaterbiblioteket och Dansmuseet.

Henry Sjöberg och Arkivet för folklig dans

Arkivet för folklig dans bildades av Henry Sjöberg 1965 efter uppmaning från musikforskaren Jan Ling, som uppmärksammat Sjöbergs arbete med att dokumentera äldre danser i Södermanland. Till en början arbetade en studiegrupp med att bygga upp arkivets samlingar på Musikhistoriska museet (sedermera Musikmuseet och numera Scenkonstmuseet) som vid den tiden låg på Slottsbacken. 1976 flyttades arkivet till Dansmuseet och i samband med det inrättades en personlig tjänst för Henry Sjöberg på Dansmuseet.²

En av Sjöbergs inspirationskällor var Nordiska museets museilektor Ernst Klein. Intresset för Klein gjorde att Sjöberg började söka efter filmer med dans som Klein hade spelat in på 1920-talet. Sjöberg hittade nitratfilmerna i ett förråd i Bro och såg till att de fördes över till vhs. Klein hade bland annat dokumenterat danser i Dala-Floda. Detta inspirerade Sjöberg till att göra en ny dokumentation på samma ställe, och han fortsatte sedan med flera större dokumentationsprojekt. Inspelningen av danserna i *Svenska folkdanser* var en vad dem. Han har också varit inblandad i ett flertal landskapsdokumentationer, till exempel *Danser*



SVA:s danssamlingar. Foto: Anna Nyander

1. Anna Nyander är forskningsarkivarie på Svenskt visarkiv samt dansare och danspedagog.

2. Persson 2012.

*från Småland, Danser från Hälsingland och Danser från Södermanland.*³

Henry Sjöberg arbetade inte bara målmedvetet för att bygga upp ett bibliotek och filmarkiv i form av Arkivet för folklig dans, utan har även haft stor betydelse vad gäller kursverksamhet, folkdansutbildningar på folkhögskole- och högskolenivå, folkdansforskning och folkdans som scenisk konstform.⁴ Han var med och grundade både Nordisk förening för folkdansforskning och Samarbetsnämnden för folklig dans.⁵

Vad finns i arkivet?

Arkivet för folklig dans är Svenskt visarkivs största och viktigaste danssamling och innehåller bland annat mycket film. Där finns en del film med traditionsbärare som dansar – bland annat ovan nämnda Ernst Kleins filmer från 1920-talet - men det finns också filmer från kurser, dansföreläsningar och annat. Utöver folkdans från olika länder är det till exempel möjligt att hitta swing, foxtrot, tävlingsdans, steppdans samt gamla dansfilmer som visats på tv.

Det finns också dansböcker, tidskrifter om dans samt uppsatser om dans. Av böckerna finns det många med dansbeskrivningar eller danshistoria, men också flera med ett etnologiskt eller antropologiskt perspektiv på dans.

Andra typer av material som finns i arkivet kan vara material efter olika danslärare, seminarier om dans eller olika projekt som genomförts. Det finns även ett antal person- och föreningsarkiv som ingår i Arkivet för folklig dans.

Det finns emellertid mer material om dans hos Svenskt visarkiv än endast det som finns i Arkivet för folklig dans. Ett exempel är den fotosamling som finns med bilder från Nalen.

Dokumentation

Svensk visarkiv tar inte bara hand om material som redan finns, utan utökar också danssamlingarna genom olika dokumentationsprojekt. Det kan handla om att filma danstillställningar eller att göra intervjuer inom olika områden. Det senaste större projektet handlar om *queerdans*. Kurser inom queerdans finns numera inom flera olika pardansgenrer i Sverige och den sprider sig allt mer.

Queerdans innebär att man ifrågasätter heteronormativiteten inom pardans, till exempel varför man ska vara den som för i dansen bara för att man är man, och följa för att man är kvinna. På en queerdanskurs får alla lära sig både att föra och följa, och man får lov att dansa med vem



Polska i Medelpad 1947. Foto: Bertil Dalkrans.



Jitterbugg på Nalen. Foto: Nalens Vänner/Svenskt visarkiv. Gåva från Nalens Vänner/Svenskt visarkiv.⁶

3. Persson 2012.

4. Persson 2012.

5. Samarbetsnämnden för folklig dans ägde Arkivet för folklig dans de sista åren det fanns på Dansmuseet.

6. SVA JF:00147:0054

man vill – inte endast med någon av motsatt kön. Men det handlar inte bara om det. Man kanske vill ha ett annat utseende, uttryck och beteende än det som oftast förknippas med ens biologiska kön.⁷

För det här projektet valde Svenskt visarkiv ut queertango, queersalsa, queerlindy och queerpolska. Kurser och workshopar filmades, lärare inom respektive genre intervjuades och kursdeltagare fick svara på enkäter. Nu finns materialet tillgängligt på Svenskt visarkiv för forskare och studenter som vill fördjupa sig i ämnet.

Genom den här dokumentationen vill man fånga upp vad som sker inom social pardans idag. Pardansen har på sätt och vis konserverat gamla könsmönster medan dessa har förändrats i samhället i övrigt. Nu står pardansen inför förändringar i och med att människor med dagens behov och andra politiska intentioner vill dansa pardans.

Det finns en ambition att göra samma dokumentation om fem år för att se om queerdansen i Sverige har utvecklats och i så fall hur.

Hur kan man använda arkivet?

Svenskt visarkiv är öppet för alla som vill ta del av materialet som finns i samlingarna. Till expeditionen på Torsgatan 19 går det bra att komma oanmäld och där kan man redan nu hitta danslitteratur och inom en snar framtid även dansfilm. Resten av dansmaterialet finns i Svenskt visarkivs lokaler i Gäddviken och för att ta del av det måste man boka tid. Man kan också ringa eller maila in sina frågor. All kontaktinformation finns på Visarkivets webbplats.⁸ Svenskt visarkiv är heller inte enda stället som har samlingar av folklig dans. Det går även att vända sig till exempelvis Folkmusikens Hus i Rättvik, Smålands musikarkiv i Växjö, Skånes musiksamlingar i Lund och Dialekt-, ortnamns- och folkminnesarkivet i Umeå.

Källor

Persson, Bert, 2012. Eldsjäl, folkbildare och dansforskare. I: Helmersson, Linnea (red.), *Eldsjälarna och dansarvet*. Falun: Folkmusikens hus.

Nyander, Anna & Stålnér, Elsa, 2014. Queerdans – om önskan att få vara den man är på dansgolvet. I: *Noterat 21*. Stockholm: Svenskt visarkiv.

Svenskt visarkiv, bild: JF:00147:0054

7. Nyander & Stålnér 2014.

8. www.musikverket.se/svensktvisarkiv

The *Rienzi* Score in Stockholm – a Recently Discovered Wagner Autograph?

Owe Ander¹

Introduction

A RECENT DISCOVERY, the result of research on the early reception of Wagner in Sweden, unknown until now and perhaps a Wagner autograph – the score to Wagner’s *Rienzi*. This score is not mentioned in either the *Rienzi* edition in *Richard Wagners Sämtliche Werke*, or in John Deathridge’s *Wagner’s Rienzi*.² This is rather remarkable, since the very early Stockholm performance of *Rienzi*, with the participation of the internationally known tenor Joseph Tichatscheck, has been well known for a long time.

This article is a presentation of some preliminary results concerning the score and how it came to Stockholm. The research is part of the “Opera-on-the-move”-project, which aims at investigating opera as a cultural practise in the Nordic countries in the 19th century.

Wagner’s grand opera *Rienzi, der letzte der Tribunen* (Dresden, October 1842) had its première in Stockholm in June 1865. The Stockholm *Rienzi* performance was the first one outside the German speaking area. It was played eleven times in Stockholm in the seasons 1865/66–66/67. *Rienzi* was again performed five times in the season 70/71, preparing for the great breakthrough of Wagner in Stockholm in the 1870s with the performances of *Der fliegende Holländer* in 1872, *Lohengrin* in 1874 and *Tannhäuser* in 1878.³ After these premières, *Rienzi* was only performed a few times.⁴

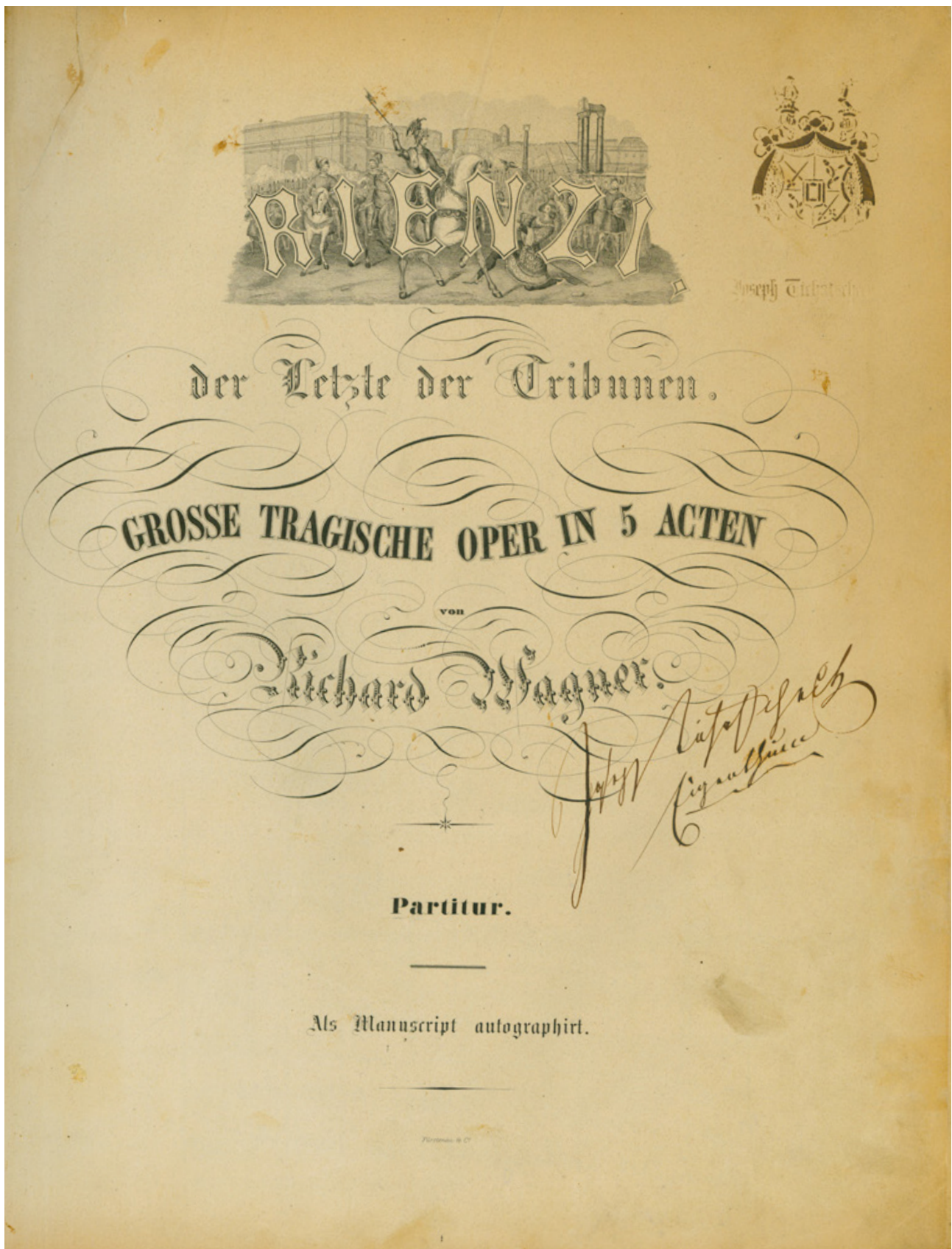
>>> [The text continues on p. 37](#)

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

2. Reinhard Strohm’s and Egon Voss’s edition of Wagner’s *Rienzi, der Letzte der Tribunen*, in *Richard Wagner Sämtliche Werke*, Band 3 I, II, III, IV and V (Mainz: B. Schott’s Söhne, 1974–1991); John Deathridge *Wagner’s Rienzi. A reappraisal based on a study of the sketches and drafts* (Oxford: Clarendon Press, 1977).

3. Performance statistics for the Stockholm opera is to be found in Strömbeck, Hofsten och Ralf 1974.

4. Performed once in 1885, and three times in 1904/05. The Stockholm *Rienzi* performance was followed by Rotterdam (1868), Paris (1869), Ghent (1872), Venice (1874), Budapest (1874), Madrid (1876), New York (1878), and London (1879). It was the second ever Wagner performance outside the German speaking area, and in translation, the first being the Paris performance of *Tannhäuser*, in 1861. The famous early Hamburg performance in 1844, under Wagner’s own direction, was the first one in the Baltic Sea region, soon followed by Königsberg (1845), and later by Riga (1878), and St. Petersburg (1879). *Rienzi* was never to be performed in Copenhagen, Helsinki or Christiania.



The titlepage of the *Rienzi* score. Photo: Helena Iggander, the Royal Opera

The tenor Tichatscheck, singing the title role in Stockholm, had performed both *Rienzi* and *Tannhäuser* under Wagner's direction. The score used in Stockholm was the edition Wagner himself had published in 1844, and the copy used, and still preserved in the Royal Opera archive in Stockholm, was brought to Stockholm by Tichatscheck. Interestingly, the score is filled with hundreds of hand written notes and often quite substantial revisions of the score, going directly back to Wagner himself.

The Different International Performances of *Rienzi* up to 1865

The history of *Rienzi* on the international stage can be divided in to three phases the first from the première 1842 until the revolution 1849, the second during Wagner's exile until the Stockholm première, and the third, after the Stockholm première.

The first phase, during which Wagner could directly or indirectly supervise the performances, *Rienzi* was, as already noted, only performed in the German countries. The performances can be divided in three groups:

1. Those under Wagner's direct supervision,
2. Those with Tichatscheck performing the title role, and
3. Other performances.

As a result of the performances in Dresden Wagner made further cuts and revisions in the score. Handwritten copies were authorized by Wagner between the end of 1842 and spring of 1843, these were intended to be used as lending copies for theatres outside Dresden.⁵

Wagner himself directed only two performances outside Dresden, one in Hamburg in 1844 (a score, destroyed during the second world, was prepared for the performance), and one in Berlin 1847.

During the second phase, that is Wagner's years of exile in Switzerland after 1849, *Rienzi* continued to be performed in the German countries. For many Germans, Wagner was a composer associated primarily with *Rienzi* and the *Holländer*, only gradually replaced by *Tannhäuser* and *Lohengrin* and later *Die Meistersinger*. In 1858 there was a new production of *Rienzi* in Dresden ("neuinstudierten Fassung") that in some important aspects differ from the original version, and that only partially was authorized by Wagner. *Rienzi* continued to be performed in Dresden: a total of 100 performances had been given by 1873 and 200 by 1908.⁶

Tichatscheck was a rather close personal friend of Wagner, and he visited him several times when Wagner lived in exile.⁷ Tichatscheck was actively touring the German speaking countries during the 1850s. The tours are

5. Strohm and Voss 1974, V; two copies are preserved, one complete in Hamburg Public Library ("Hamburg score"), and one incomplete in Eisenach ("Eisenach score"). These scores were used as the main sources for the edition in *Richard Wagner Sämtliche Werke*.

6. Millington 1992, 1321; this differs very much from the Stockholm reception, where *Rienzi* in the 1870s very soon was to be replaced by *Lohengrin* and *Tannhäuser*, see below.

7. Gregor-Dellin 1980, 263, 407f, 438f, 579, 664.

listed in Fürstenau: 1848 Frankfurt, 1849 Berlin, Breslau, 1850 Berlin, 1851 Frankfurt, Prag, Darmstadt, Strelitz, 1852 Darmstadt, Königsberg, 1853 Danzig, Hamburg, Leipzig, Schwerin, 1854 Magdeburg, 1855 Hamburg, 1856 Karlsruhe, 1858 Berlin, 1859 Hannover, Mannheim, Hamburg, 1860 Wiesbaden, Frankfurt, Darmstadt, Mannheim, Magdeburg, 1861 Prag, Riga, Hamburg, 1862 Hamburg, Stettin, Mannheim, Darmstadt.⁸ To what extent he brought his own performance material is not known, but it is certainly a magnificent example of “opera on the move”.

The third phase of the *Rienzi* reception, that is after the Stockholm première, saw a rapid succession of performances, both in Germany and outside. Several German opera houses had their *Rienzi* première after Stockholm, e. g. Munich, Vienna, etc. At the Paris première in April 1869, at the Théâtre lyrique, Wagner declined to participate personally.

The Royal Opera in Stockholm during the 1860s

The 1860s saw a new generation of well-educated and often well-articulated musicians taking control of the musical life in Stockholm and of the Royal Opera house. They were all born around 1830 and consequently young men and women in their thirties: von Stedingk, Arlberg, Norman, Söderman, Stenhammar, Behrens, Willman, and (later) Ludvig Josephson.

The direction of the Stockholm opera seems to have been open to new operas and styles, including Wagner, without being outspoken followers of any modern school. The head of direction during the period 1861–1866 was baron [friere] Eugène von Stedingk (1825–1871). The baron came from a naturalized originally Pomeranian noble family of militaries and diplomats in Swedish service.⁹ He was musically well oriented, and was an experienced diplomat stationed in St. Petersburg (1857–?) and Paris (1859–60). He had therefore had ample opportunities to follow the repertoire at two of the leading opera theatres in Europe.¹⁰

The direction was open to initiatives from two of the most important artists at the Stockholm Opera, Fritz Arlberg and Fredrika Andrée, b. Stenhammar.

At her [Fredrika Andrée] side, during the performances of Wagner's works, stood at first Fritz Arlberg [...] the one of our singers that most clearly understood the composers reformativ ambitions and their motivation, and one can without exaggeration say that the enthusiasm of these two, were the reason for the rather limited resistance against the introduction of the Wagner music on our stage. Happily enough the board of directors was at the time not partial, neither for nor against the supporters and adversaries, but stood, as it ought to do, above the parties, and only did what it

8. Fürstenau 1868, 20f.

9. Hofsten 1979, 454; Lenander 2007, 188.

10. Wagner came to Paris at about the same time as von Stedingk left the city; von Stedingk apparently missed the *Tannhäuser* première in Paris.

*regarded as its duty to the audience, allowing it to make the acquaintance of the greatest of contemporary composers [...]. [...] it is generally known that the main opposition was found inside the theatre institution itself[...].*¹¹

Fritz Arlberg (1830–1896) must be regarded as the perhaps most important agent in the introduction of Wagner and the reception of his works in Sweden. He translated the texts of both *Rienzi* and *Der fliegende Holländer* for the Stockholm opera. He directed the performance of *Rienzi*, and he was later to sing The Holländer (1872) and Telramund (*Lohengrin* 1874) in the Swedish premièrès of these works. Arlberg was very versatile: singer (baritone), composer, stage director and translator. He was brother-in-law to the composer Ludvig Norman, married to one of the famous Neruda sister, the violinist Maria Neruda (1840–?). Of a more upper class background than Norman, he had studied at the University of Uppsala, before entering his artistic carrier in 1854. Employed as a singer at the Royal Opera in 1858, he was active as director (“Regissör för sångscenen”) 1861–65.¹² Contrary to many of his colleagues he never seems to have studied abroad for any longer period.

Ludvig Norman (1831–1885) had been appointed Court Kapellmeister in 1861, a post he kept to his death.¹³ Besides conducting the premièrès of *Rienzi*, *Der fliegende Holländer*, *Lohengrin* and *Tannhäuser*, he also introduced works by Gounod, Verdi, Meyerbeer and Bizet.¹⁴

August Söderman (1832–1876) was, after having directed the orchestra of Mindre theatern from 1854, appointed choirmaster of the Royal Opera in 1860 and Assistant Kapellmeister in 1862. Söderman was as a composer much more influenced by Wagner’s music, than was the more classically and symphonically inclined Norman.¹⁵

The ballet master (“Balettmästare”) in Stockholm was the Frenchman Théodor Martin (1814–?), who had been engaged in 1862. Martin had choreographed the ballet of *Rienzi* to the especially composed ballet music by Conrad Nordqvist that replaced Wagner’s ballet music (see below).

Conrad Nordqvist (1840–1929), who evidently conducted the ballet during the performance of *Rienzi*, had been viola player in the court orchestra since 1859, and conductor of the ballet music since 1862.

11. Hedberg 1885, 152. “Vid hennes [Fredrika Stenhammars] återgifvande af dessa Wagners uppgifter stod värdigt vid hennes sida först Fritz Arlberg, som [...] var den af våra sångare hvilken bäst stod att uppfatta kompositörens reformatistiska sträfvanden och deras berättigande, och man kan utan öfverdrift saga att dessa tvås entusiasm hade man att tacka för att icke något starkare motstånd restes mot Wagner-musikens inträde på vår scen. Lyckligtvis var directionen den tiden icke med någondera partiet, hvarken anhängarnes eller motståndarnes, utan stod som den borde göra, öfver partierna och gjorde endast hvad den ansåg vara sin skyldighet mot publiken, då den lät henne forma bekantskap med nutidens störste kompositör [...]. [...] lika allmänt känt torde vara att den egentliga oppositionen fans inom sjelfva teatermurarne [...].”

12. He left the opera in 1874, after a public broil with Norman during a rehearsal.

13. In later years Norman was to leave more and more of the opera conducting to his assistants, concentrating himself on orchestral concerts.

14. The main modern studies of Norman are Sanner 1955, Ander 2000 and Karle 2006.

15. Percy 1936 is a study of this.

Tichatscheck in Stockholm

The engagement of the international star tenor Joseph Aloys Tichatscheck (1807–1886), to create the title role as Rienzi, was in line with a long tradition. All operas in Stockholm were performed in Swedish, but to keep in contact with the newest trends in singing technique and performance practice on the continent, leading stars and specialist were engaged. These exceptional and occasional imports were often connected with the introduction or establishment of new styles or traditions in opera. When the “modern” Italian style, with composers like Donizetti and the early Verdi, was introduced in Stockholm, the Italian baritone Della Santa (1822–?) was engaged to première *Macbeth*, *Alfonso* and *Carlo V*. Another important visiting singer was the Bohemian tenor Aloys Ander (1826–1864),¹⁶ at one time intended by Wagner to sing *Tristan*, who was engaged in Stockholm in 1855–56.

Tichatscheck was rather old, in his 50s, when he came to Stockholm, and he had recently (1861) retired from his position in Dresden.¹⁸ He was greeted as a great star in Stockholm. Franz Berwald writes about it in an animated letter to his friend Julius Rietz¹⁹ (28 April 1863):

*Wir haben hier in Stockholm Ihren Tichatscheck auf eine königliche Weise empfangen und ihm ein Fest-Diner, ausgestattet mit Tafelmusik und einer von mir gehaltenen Willkomst-Rede nebst Champagner, Burgunder, gesottenen Löwenkeulen, ragusirten Troubaduren-Zungen, eingemachten Elephanten-Zähne, braun gebratenen Moikaner-Nasen, Berliner Sauerjerken, etc: etc: gegeben ... desgleichen Sie kaum gerochen haben!*²⁰

Tichatscheck participated in a total of 29 performances in 1863, 1865 and 1866 in Stockholm. He was singing mainly grand opera roles as Masaniello (*La muette de Portici*), Johan af Leyden (*Le prophète*), and in 1866 Eleazar (*La juive*) in its first performance in Stockholm. Tichatscheck evidently felt well at home in Stockholm, as seen in a letter to his good old friend Theodor Demuth in Vienna (15 June 1865):

16. 50 performances in Stockholm, in grand opera roles as Johan of Leiden in *Le prophète*, Raoul in *Les huguenottes*, Arnold Melchthal in *Wilhelm Tell*, besides, more lyric other roles (Dahlgren 1866, 583).

17. Gregor-Dellin 1980, 470f, 475f, 498, 506.

18. Tichatscheck made his Dresden début 1837 in the title role of Auber's *Gustavus III*, and was the following year appointed to the Dresden Hofoper. He created the title roles in *Rienzi* in 1842 and *Tannhäuser* in 1845.

19. Julius Rietz (1812–1877) was Reißigers successor as Hofkapellmeister in Dresden from 1860; Rietz was the teacher of Ludvig Norman (Göthel 1963, 499f). Berwald kept in touch with Tichatscheck as is shown by a letter to him from 1865 (Lomnäs 1979, 603).

20. Cit. after Lomnäs 1979, 571. [“Tichatscheck was royally received here in Stockholm and we treated him to dinner and Tafelmusik and a welcoming speech by myself, as well as champagne, burgundy wines, boiled shoulder of lion, ragout of troubadour's tongue, tinned elephant teeth, sautéed Mohican noses, Cornichons berinois, etc. etc. ... and you are unlikely to have experienced such a smell!” (Translated to English by Isabel Thomson)]

Mein lieber Freund!

Aus weiter Ferne sende ich Dir diese Zeilen, und fühle mich um so mehr glücklich, dies zu können, als ich wunderbarer Weise im Laufe des Winters dem nahen Tode entgangen bin. Von Mitte Decemb[er] bis Mitte März war ich ans Lager gefesselt, indem mich der Typhus in höchsten Grade erfaßt hatte. Gott Sey Dank (Unkraut wird nicht so leicht ausgerottet) ich habe mich so erholt, daß ich, nachdem ich im May 3 mal in Dresden aufgetreten war, die Reise nach Stockholm antreten konnte, ohne Gefahr zu fürchten, durch Nachwehen in meinen Berufspflichten gestört zu werden. Ich habe hier Wagners Rienzi eingeführt, damit die Schweden auch wissen sollten, weß Geistes Kind Wagner sey.

Uiber den Erfolg und Aufnahme dieser Musik soll Dir Hr Arlberg berichten, den ich Dir hiermit auf das angelegentlichste empfehle. Er ist Ober=Regisseur der hiesigen Königl. Oper; ein fein gebildeter liebenswürdiger Mann, mit einem Worte ein prächtiger Kerl, der die Liebenswürdigkeit Dir beinahe gleichkommt. Er ist mir ein mehrjähriger treu ergebener Freund, als solchen ich auch tief hochschätze. Nimm ihn freundlich auf – und hast Du Zeit und Gelegenheit, ihn mit dem Wiener Leben bekannt zu machen, so wird er Dir dankbar verpflichtet sein.

*[...] Stockholm ist jetzt paradisisch schön – ich verlebe hier den Frühling zum zweiten Male. [...]*²¹

The Swedish Court Kapellmeister Johan Fredrik Berwald recorded his impressions of Tichatschecks singing when he heard him in Dresden in 1847: “(Raoul) Mr Tichatscheck, one of the leading tenors in Germany, has a first class and strong voice, and did sing the duet in the 4th act, as well as that in the 3rd, with much power and feeling. It is said that he can’t do *roulader*, but that does not matter: to me he will always be an excellent singer.”²²

21. Stiftelsen Musikkulturens främjande, letter Nr 6213. [“Dear friend, These lines are sent to you from far away and I feel all the more happy for being able to do so as I was fortunate enough to escape a near death this winter. From the middle of December to the middle of March, I was bedridden with typhus that held me strongly in its grip. Thankfully, being tough as old boots, I had recovered sufficiently after my performance in Dresden on the 3rd of May so that I could embark on my voyage to Stockholm, without worrying that my work be affected by residual effects. Here, I introduced Wagner’s Rienzi, so that the Swedes too may know whose spiritual child Wagner is. // I hereby strongly recommend Mr Arlberg who will tell you about the success and reception of this music. He is the highest director at the Royal Opera here; a fine, educated, amiable man, in other words, a splendid man who is almost as kind as you. For many years now he has been my devoted, deeply appreciated friend. Receive him with kindness – and should you have time to allow him to become familiar with life in Vienna, he will be grateful to you. [...] Stockholm is beautiful now – I am spending Spring here for the second time.[...]” (Translated to English by Isabel Thomson)]

22. Lindgren 1882, 100; “(Raoul) hr Tichatscheck, för närvarande en av Tysklands första tenorer, har en förträfflig och stark röst och sjöng isynnerhet duetten i 4:de akten, liksom i den 3:dje, med mycken styrka och känsla. Man säger att han ej skall kunna göra mycket roulader, men detta qvittar mig lika; för mig blir han alltid en utmärkt sångare.”

The *Rienzi* Performance Material in Stockholm

The source material in Stockholm archives and libraries (see Sources) concerning the performance of *Rienzi* in 1865 is very rich, and it is possible to follow the whole process of the production, from planning, preparations and rehearsals, leading up to the performance and the reception.

The order of production (requisition) of the performance material was probably divided into two lines, a vocal and an instrumental:

1. Translation of the German text into Swedish
 2. Piano reduction (printed, but with handwritten Swedish text)
 3. Copying of vocal parts (manuscript in Swedish)
-
1. Requisition of the score (printed, but with comments, changes etc. in ink and pencil)
 2. Copying of orchestral parts (manuscript)

The Text

The author of the original text, Edward Bulwer-Lytton (1803–1873) was rather well known to the Swedish public. Six plays written by him, or based on novels by him, had been performed in Stockholm in the 1840s and 1850s, in total around 90 performances. Bulwer-Lytton was especially famous for his historical novels such as *The Last Days of Pompeii* (1834; Swedish translation 1835).

The novel *Rienzi – The Last of Roman Tribunes*, had been published in London 1835.²³ The novel was translated into Swedish and published in Stockholm already in 1836 by A.F. Dalin and G. Hjerta, in the series Låse-bibliothek, utgifvet af L.J. Hjerta, 1836 nr. 5. In *Dagens Nyheter* an anonymous critic wrote after the première: “Those that have read Bulwer’s novel ‘Rienzi’, knows the fate of the great and noble people’s tribune.”²⁴

The libretto was translated from Wagner’s German by Fritz Arlberg (1830–1896), well known to the Stockholm public as a translator and adaptor of plays. He was regarded as an excellent stylist.²⁵ The preserved manuscript has annotations, possibly from the rehearsals.

The Swedish libretto was published in 1865 by Bonniers förlag, in the series Opera-Repertoire number 27, as *Rienzi, den siste folktribunen*: tragisk opera i fem akter / af Richard Wagner. It was Arlberg’s first publication.

In the Archives of the Royal Opera (KTA) a copy of the printed libretto from 1865 is preserved; interestingly it is bound with alternating blank pages, perhaps intended for annotations by the director.

23. The novel was dedicated to Alessandro Manzoni, author of *I promessi sposi*, and in the context of Italian Risorgimento.

24. *Dagens Nyheter* 1865 06 09; “Den som läst Bulwers roman ‘Rienzi’ känner den store och ädle folktribunens öde”.

25. Norlind 1916, 43.

The historical background to *Rienzi*, found in the very last pages of Edward Gibbon's *The History and Decline of the Roman Empire* (1776–1788), had been translated into Swedish as *Historia om romerska kejsardömetts aftagande och fall*, by C.G. Wadström and J.F. Hedblad, and was first published in Örebro 1820–1829. The Italian setting of the text, with its revolutionary context of Italian Risorgimento, was especially well known to the Swedish audience through the long presence in Stockholm of the popular conductor and composer Jacopo Foroni (1825–1858). Foroni regarded himself as a political refugee from the oppressing Austrian regime in Lombardy and Veneto.²⁶ His father, the musician Domenico Foroni (1796–1853), was a well-known political activist, organizer of secret societies (“Commisione secreta di Verona”) and in 1848 actively planned to take over, from the inside, the strong fortress of Verona from Radetzky, and deliver it to the Sardinian army.

Another part of the “Italian connection”, are the stylistic influences on the work. Wagner was at the time of composition a great admirer of Spontini's and especially Bellini's works: “Wagners *Rienzi* ist über weite Strecken eher eine italienische als eine deutsche Oper; Wagner Vorliebe und Begeisterung für Bellini hat sich in keiner seiner Partituren so eingeprägt wie dem *Rienzi* [...]. Gerade die Wagnersche ‘Italianità’, [...] ist der Stärke der Partitur und sollte von Hörern wie Ausführenden Ernst genommen werden.”²⁷ Works like *Norma* (1841), *La Sonnambula* (1843) and *I Puritani* (1851), were well known to the Swedish public.

The Music

The piano reduction with vocal score used in Stockholm was first published by C.F. Meser, Dresden in 1844. It was printed with German text, the hand written Swedish text was added later.

Contrary to the instrumental parts (see below) that are filled with annotations and changes etc., the vocal parts are clean. These were of course not used in performance, but only for rehearsal, until the singer had memorized the part. The copies were personal, with annotations on who sang the part, which makes it possible to follow the “order of succession” of a part during the decades.

There is also a special choral score, assumingly used by Söderman for the rehearsals. The score shows few signs of use, and does not have any annotations or changes.

The changing praxis in the use of clefs is interesting. In the full score (1844) all vocal parts, soloists as well as choral parts, are written in the

>>> *The text continues on p. 45*

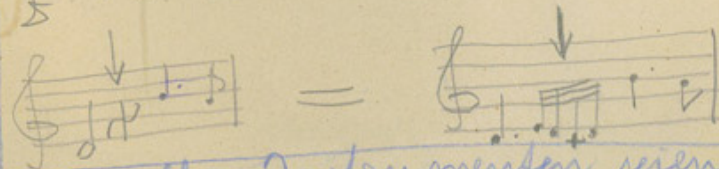
26. It has not been possible to confirm the information that Foroni as a young man was in Austrian military service.

27. Voss 1983, 77. [“Wagner's *Rienzi* is largely speaking an Italian rather than a German opera; Wagner's fondness for and infatuation with Bellini have not marked any of his scores as much as they have *Rienzi* [...]. The Wagnerian ‘Italianità’ [...] is the strong point of the score and should be taken seriously by the audience as well as by the executors.” (Translated to English by Isabel Thomson)]

Bemerkung in alle Orchesterstimmen einzutragen :

1.)

In der ganzen Oper
sind die Mordente (†)
immer von oben nach
unten auszuführen; also
z. B. in der Ouvertüre



2.)

In allen Instrumenten seien die
während aller Akte immer vor-
kommenden Sp ganz besonde-
rer Beachtung empfohlen.

Nb: Betr. Strichen etc gelten nur die
in dieser farbe gemachten Eintra-
gungen (oder blau Eintragungen)

old system, with soprano and tenor (c-) clefs, and bass (F-) clef. This is preserved in the choral score. In the piano reduction (1844), with its vocal score, this is modernised into treble/violin (g-) clef in the soprano parts.

The choral part books seem unfortunately to have disappeared.²⁸ The *Theater-kalender* (1866) only gives the number of singers permanently employed, so to calculate the number of singers actually used (including the extras) it is necessary to go to the salary list for the actual performances.

The full score used in Stockholm is the first published version from 1844 ("Erstdruck der Partitur, in Selbstverlag"; "Als Manuscript autographirt"), printed (lithographic print) by the firm Fürstenau on Wagner's own behalf in only 25 copies.²⁹

The score has belonged to Joseph Tichatscheck personally, and has both his hand written signature, and a stamped "ex libris". How and when Tichatscheck got hold of the score is not known (see below).

The score contains hundreds of additions (instructions in German), and revisions of different sorts, including some quite substantial revisions of the scoring etc. These annotations are organized in three different colours: red (ink and pencil), grey (pencil), and blue (pencil). Different colours are used to indicate different annotations, perhaps also a chronological order, the red ink ones being the oldest. While some of the revisions may have a more practical origin, like cuts (in blue pencil), some revisions in the orchestration (in red ink) have purely artistic reasons, changing the orchestral sound and expression.

All the revisions have been implemented in the Stockholm handwritten orchestral parts (see below).

General instructions about bowing, found in blue pencil in the score, were not, however, transferred to the string parts. And this even though the blue pencil annotator had written "in die Stimmen / eintragen!" in big letters over the first instruction. Bowing are never to be found in string part books in Stockholm during the 19th century.³⁰ General instructions about the performance, of for example, the for Wagner characteristic mordent, is of great interest.

The crucial question is who made these revisions, and where and when were they made? There is no date, nor signature, in the score, and the revisions are in different handwritings. The text, and the revisions and annotations in the score have been carefully compared to autographs (scores, sketches and letters) by Wagner (and Tichatscheck) dating from the 1840s, 1850s and 1860s (see Sources) and preserved in the Stiftelsen Musikkulturens främjande, Stockholm.³¹

>>> The text continues on p. 47

28. Only one, possibly later, tenor and bass part book is preserved (G2BB).

29. Voss 1983, 79. The edition was out of print from 1858, or at the latest, 1868.

30. Ander 2008b.

31. The comparison was made with the help of two specialists in the field, Bonnie and Erling Lomnäs; cf. Lomnäs 1995 and 1999. Also other *Rienzi* specialists, as professor John Deathridge in London and Dr. Eugen Voss in Bayreuth, have been consulted. Interestingly Dr. Voss is not convinced it is a Wagner autograph, but without producing any convincing arguments for his opinion so far. The critical discussion will certainly continue.

A handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with musical notation and extensive handwritten revisions in red ink. The score includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* (fortissimo) and *ben tenuto*. Red ink annotations include the word *Dimin* (diminuendo) and *cres* (crescendo), along with a large blue circle containing the handwritten text "in die Stimmen eintragen:" (enter into the voices:). A large blue 'B' is written on the left side, and a large 'X' is on the right. The bottom section of the score shows more complex notation with red ink corrections and a blue circle around a specific passage. The page number '46' is visible in the top right corner.

Revisions in the score. Photo: Helena Iggander, The Royal Opera

The red ink revisions (text and music, including the reorchestration of the score) are clearly in Wagner's own hand. The other changes are made by other hands, none of them Tichatscheck's. That the singer himself should have prepared, or reorchestrated, the score is also less likely. The different cuts in the score are also of special interest, possibly reflecting Wagner's own preferences. The fact that the score has been virtually unused since 1871 – the 1904 conductor having been very careful to date his own few changes – gives the score a "Sleeping Beauty"-like authenticity.

The changes in the score reflect Wagner's later preferences, but when they were made is at this stage not possible to say. The revisions are very carefully and systematically done, from the first to the very last page of the large score.³² Since the red ink handwriting is very similar to that of the score, it may point to a date during the 1840s.³³ Apparently they were made after Wagner's personal experiences of conducting and listening to the work. Some of the changes, showing a different sound conception, may reflect new aesthetic views of Wagner after having composed *Tannhäuser* and *Lohengrin*. It is also possible that the score may have been produced in exile during the 1850s,³⁴ in connection with the Dresden version of 1858, or even later, for example for Wagner's project to perform *Rienzi* in Paris at the time of the *Tannhäuser* première.

If the order of production, as sketched above, was also used in other cities, with the score as a starting point, it is possible that Wagner carefully prepared (or had someone prepare) the score for Tichatscheck when he travelled around, performing *Rienzi* in Germany. In that way it was not only a "singer on the move" but a whole "performance material on the move", including not only what to perform, but also how to perform it (including oral instructions). It was probably prepared for, and went along with the singer on his peregrinations during the 1850s and 60s, but for some unknown reason the Tichatscheck material remained in Stockholm.

As mentioned earlier the Stockholm score, with its revisions, is neither mentioned in the Modern critical edition, nor in Deathridge (1977).

Since the most important original sources all were destroyed in the Second World War, the Stockholm score is probably the oldest preserved complete autograph score.³⁵

32. There are revisions in all numbers of the score except for Nr 13 in act five.

33. The annotated/revised score is certainly later than the early Hamburg and the Eisenach scores; see Strohm and Voss 1974–1991, V and 145ff.

34. Tichatscheck also visited Wagner several times during his exile, see Gregor-Dellin 1980, 407f, 438f, 579.

35. "Autographe Originalpartitur" (1838–1840) (A), "Dresdener Aufführungspartitur" (1840/42) (D), (Two handwritten copies made under Wagner's authority between the end of 1842 and spring 1843, and which were intended as lending copies for the use of theatres outside Dresden, are preserved: one complete in Hamburg Public Library ("Hamburg score"), and one incomplete in Eisenach ("Eisenach score"). These are much closer to the printed version, than are the Stockholm score) and the "Hamburger Aufführungspartitur" (1844) (HF), Strohm and Voss 1974, V; these scores were used as the main sources for the edition in *Wagner sämtliche Werke*.

The Munich score is copied from the Stockholm score. (That they have a common source is less likely, since the Stockholm score shows both the earlier version and the revisions, while the Munich score only shows the finished result.) Detailed studies of preserved scores or parts are necessary to establish the different preserved scores and their connection with the Stockholm score. Probably it will be necessary to rewrite the reception story of *Rienzi* as a result of this.³⁶ The existence of several copies in Germany would explain why Tichatscheck could leave his score in Stockholm.

A more detailed analysis of the changes in the Stockholm score, based on a comparative study with the other oldest preserved scores, will be the subject of another, ongoing article, so here can only be indicated some general remarks.

Many of the revisions in the orchestration are reflecting Wagner's newly developed sound ideal, which can also be seen in his experiments with the seating of the orchestra (see below)

The most dramatic change in the Stockholm performance was the substitution of Wagner's ballet music (in act 2), by ballet music specially composed by the young conductor and composer Conrad Nordqvist (1840–1920). Both the score and parts of this music have been preserved.

The Orchestra in Stockholm

Important, and interconnected, questions concerning the orchestra in Stockholm are 1) the seating, and 2) the state of the orchestra, 3) conducting, and 4) the actual instruments used in the Swedish production.

The time span from 1840, the time of composition, instrumentation and orchestration, to 1865 meant substantial changes in the composition of the opera orchestra, which are reflected in many ways in the Stockholm performance material.

The seating of the orchestra is crucial for both the interaction inside the orchestra, and for the actual orchestral sound produced and experienced. When Wagner arrived in Dresden in the early 1840s, the orchestra was seated with the wind instruments on the right side and the strings on the left (seen from the public).³⁷ Wagner wanted to change that, influenced by Spontini's visit to Dresden in 1844, mixing the instrumental sections, which corresponded more to an amalgamated sound ideal, as can be seen and heard in *Tannhäuser* and especially in *Lohengrin*.

There are only a few pictures from the 19th century in Stockholm, showing the orchestra. One is from c. 1840 and another from 1867. On the earlier picture the strings and the winds are mixed, but on the latter

36. Other preserved scores are the "Karlsruher Partitur" (1871), "Münchener Partitur" (1871) and the "Wiener Partitur" (1871), all premiered after Stockholm. The first printed ("gestochene") score, was made by Adolf Furstner, Berlin in 1888. The old Eulenburg score to the overture (without date, editor or a critical discussion of the sources) is also a copy of the Stockholm score, but without the indications for bowing etc.

37. Zimmerman 2013, 45.

the strings are on the left, while the winds are to the right of the conductor (as in Dresden). When the Wagnerian ideas were introduced in Stockholm, is not known. A somewhat later picture, but still from the old opera house – an aquarelle depicting a performance of *Lohengrin* – is unfortunately so inexact that it is not possible to decide how the winds and strings, except for the double basses, are seated.

On all pictures the conductor is shown standing near to the stage, with his back turned to the orchestra. This is still in the old tradition with divided leadership, between the concertmaster leading the orchestra, and the Kapellmeister, leading the singers (from the harpsichord or the piano). On the 1867 picture, Ludvig Norman is shown holding a baton. Only in the 1870s it seems to become more common with modern conducting in orchestra according to international practise, in the famous picture showing Verdi conducting *Aida* in Paris 1880, he is still conducting with his back turned to the orchestra.

The disposition of the orchestra on the first page of the score preserved in Stockholm, with hand written annotations in brackets (x) and specifications in square brackets [y], is as following:

Piccolo
Flauti [I o II]
Oboi [I o II]
Clarinetti in C [I o II]
Fagotti
Serpent ["Cf g" [Contrafagott] in blue)
Trombe ventile in D [I o II]
Trombe ordin [arie] in D [I o II]
Corni ventile in G [I o II]
Corni ordin [arie] in D [I o II]
Trombone, Alto, / Tenore e / Basso
Ophycleide ["Schlagzeug 5 Herren" in blue)
Timpani in D u A
1 Tamburo milit [are]
1 Tamburo rulante. ("2 kl Trommeln / Triangel / Becken" in blue)
 ("In der Ouvertüre keinerlei Striche", in pencil)
Triangolo
Gran Tamburo e Piatti ["e Piatti "crossed over; "nur Becken/
 gr. Tr. fort" in blue) ["4 Akt Tamtam" in blue)
Violini 1mi
Violini 2di
Viole
Violoncelli
Contrabassi

If the disposition of the orchestra in the score shows the composer's intentions, the preserved instrumental parts, in combination with for example pictures, gives information about the actual (local) realisation praxis.

>>> The text continues on p. 51

M.M. ♩ = 66.

OUVERTURE.

1

Molto sostenuto e maestoso.

Piccolo.
Flauti.
Oboi.
Clarinetti in C.
Fagotti.
Serpent.
Trombe ventile.
in D.
Trombe ordin.
in D.
Corni ventile.
in G.
Corni ordin.
in D.
Trombone { Alto,
Tenore e
Basso.
Ophicleide.
Timpani
in D. u. A.
Tamburo milit.
Tamburo rullante.
Triangolo.
Gran Tamburo.
Riatti.
Violini 1.
Violini 2.
Viole.
Violoncelli.
Contrabassi.

Schlagzeug 5 Personen
Tromben
2 kg Stimmeln
Trommel
Becken
In der Ouvertüre
Kiemerli Striche
nur Becken;
gr. Dr. fort.
(Hoch-Tambour)

Molto sostenuto e maestoso.

The disposition of the orchestra. *Photo: Helena Iggander, The Royal Opera*

It is interesting to compare the composition of the orchestra in Stockholm with the orchestral resources in Dresden. When Wagner started in Dresden in 1844 there were eight first and eight second violins, four violas, and four each of cellos and double basses. Interestingly these were sitting/standing mixed together, one cello sharing note stand with one double bass player. There were two flutes, oboes, clarinets, bassoons, two natural horns, two valve horns, two natural trumpets, two valve trumpets, three trombones (probably alto-, tenor-, and bass-trombones), serpent, ophicleide, harp, timpani and percussion. An orchestral line well disposed to perform French grand opera. In his “Entwurf zur Organisation eines deutschen National-Theaters” from 1848, Wagner pleads for 22 violins, six violas, six cellos, five double basses, besides winds and percussion.

The instrumental part books were copied from the score. From these it is possible to calculate the size of the orchestra, and also see which parts were not copied and how the instruments were designated (from the Italian in the score into Swedish or German). The number of part books can be double-checked against the hand written lists in the concertmaster’s part book. Some additional part books, all of the string parts, are clearly from a later date, probably from the early 20th century performance.

The woodwind parts are copied directly from the score, with one exception. The serpent part is missing and was probably never used. In the score it is placed in the woodwind section, under the bassoon part. It has a blue notation of its substitution by double bassoon, which corresponds to its sound and function in the score. Although, from a technical point of view, a serpent is a brass instrument, with a brass mouthpiece, but with a corpus made of wood. No part for the double bassoon (“Kontrafagott”) has been copied from the score. This is confirmed by the concertmaster’s list, which mentions neither serpent, nor double bassoon.

The brass section shows a number of problems at different levels, concerning different languages, the rapid development – or “progress” as the opera people on the move would have expressed it – in instrument construction, and local practises as to which instruments were actually used in performance, with changes over time.

The trombones are marked as alto, tenor, and bass in the score, but notated on the same staff using a tenor clef.³⁸ The parts are copied using alto-, tenor- and bass clefs. In the concertmaster’s lists marked as “3 Basuner”.

The inside of the front page of the ophicleide part is marked “Ophicleide oder Baß-Tuba”. In the concertmaster’s list is written “1 Tuba”. (In the military music on the stage in the third act there are six ophicleides.) The Swedish music lexicographer Johan Leonard Höjjer, in his dictionary (1864), does not treat the ophicleide as an obsolete historical instrument, but writes that it is mainly used in the military music.³⁹

38. This is a German praxis, not common in France, where three tenor trombones were preferred (see Berlioz 1843, 298); the Swedish praxis is closer to the German, but sources imply that valve trombones were commonly used in Stockholm (see Ander 2000, 126f).

39. Höjjer 1864, 341; See Ander 2000, 127f.

The tuba, that was to replace the serpent and the ophicleide as the bass instrument of the brass family, covers as a term a whole group of instruments, of different length and diametres, with different ranges and sounds, and also with different technical solutions such as pistons or rotary valves. Höijer calls the “Contrabas Ophicleiden”, also called “Bombardon”, an instrument with three valves.

A special problem is how the valve-trumpet parts were actually performed. The printed score is written in Italian, “Trombe ventile”, according to a praxis found in other contemporary published grand opera scores.⁴⁰ All four parts are designated “in D”, but if this means that they were performed on instruments of different sizes is unclear. A valve instrument in modern West European praxis is much shorter, about half the length, compared to the old natural trumpet. If the instruments in the printed score correspond to the praxis at the Paris opera is questionable; it may as well be commercially motivated, intended for the substantial German market. In France praxis was eventually established with two parts performed on cornets and two parts on trumpets, a practise still found in scores by Franck, Massenet and Debussy. In Swedish military bands, from where the extra musicians necessary for large-scale grand opera performances were enrolled, cornets were very common. But these did not come with pistons, but rather with rotary valves, and thus with very different acoustical characteristics and sound. The concertmaster’s list does unfortunately not give any further information to solve the problem; the trumpets are simply marked “4 Tromp.” Höijer (1864) do not mention trumpets with valves, but has an article on “Cornet a piston” that with two or more valves can produce a chromatic scale.⁴¹

The percussion parts are completely preserved: “Timpani, Trumma/Tambur military, Grand Cassa et Piatti, Tamtam, Triangolo; Klocka i Dess, Klocka i Ess på Theatern”. There are also part books for organ and harp.

The size of the string section can be calculated from the existing part books:

	1865	1904?
Violin I	copies 1–3, 6 musicians	copies 4, 8 musicians
Violin II	copies 1–3, 6 musicians	copies 4, 8 musicians
Viola	copies 1–3, 4 musicians	copies 3, 6 musicians
Violoncello e Basso	copies 1–5, 10 musicians, (6+4 or 5+5?)	copies 6, 12 musicians
Total:	26 string musicians	34 string musicians

The *Thalia Theater-kalender* from 1866 gives six first and six second violins (plus four extras), four violas (plus two extras), five celli (plus one extra), and four double basses (plus one extra).⁴² The extras were

40. See for example the Schlesinger print of Halevy’s *La juive*.

41. Höijer 1864, 90 and 515.

42. Wijkander 1866, 4–6.

probably substitutes. The space in the orchestral pit was very limited.

The scene music are preserved in two sets of 15 parts each, one on large papers, and one in small hard paper (cardboard) as used in a marching band. Both sets contain the same instruments. Typical at that time in Sweden was the use of “Althorn i Ess”, a vertical equivalent of what in British brass bands is called a tenor horn, and “Tenorbasun tenorklav”, a valve trombone, at the time replacing the euphonium of the British brass band. Special parts are preserved for a trumpet and a clarinet on the stage.

Additional, correlating, information about the orchestral resources is found in the inventories of instruments of the Stockholm Opera.⁴³

Staging, Scenery, Decorations

The physical aspects of the production can be studied in detail in regarding costumes, decorations, lighting, etc.

The decorations used in *Rienzi* were often reused from other operas.⁴⁴ An attentive operagoer could have recognized decorations from the operas *Cortez*, *Robert* (act 1); *Profeten*, *Robert*, *Fäcktaren*, *En midsommarnattsdröm* (act 2); *Rigoletto*, *Drottning Elvira*, combined with newly produced decorations. Printed (blue prints) schemes with detailed hand written information, was evidently necessary in the hectic, almost industrial production tempo of the Royal Opera at the time.

The lighting used can be studied in the handwritten, chronological journals, *Belysningjournaler*, used by the lighting master.⁴⁵ Besides the register there are also plans of the lighting system, with numbers referring to each light.⁴⁶ First there is a list with all the material needed (“Material”), followed by a detailed description for each act. As regards the decorations, there are sometimes references to similar lighting in other opera productions.

There are unfortunately no photographs preserved of the scenery of *Rienzi*, as there are for a number of other productions at the time. This might be due to the fact that few new decorations were made.

Responsible for the decorations was Fritz Ahlgrensson (1838–1902), associated decorator from 1858, and ordinary from 1863. He was trained as a pupil at the “decorationsverkstaden” from 1856 by his predecessor as decorator at the opera, Emil Roberg (1821–1859). In 1865 Ahlgrenson was appointed Agrée at the Royal Academy of Arts.

Tichatscheck brought his own costumes, and it is therefore possible to use the photographs and other pictures from the Dresden performances as a source: “Costumes on the move”. As a part of an extreme realism and historical accuracy Tichatscheck was riding on a horse on the stage also in the Stockholm performance.

>>> *The text continues on p. 55*

43. See Ander 1994, 39.

44. Planritningsjournaler D3BA, 45–51

45. Belysningjournaler D3C, vol 1

46. Belysningjournaler, 253

Dag.	STORA THEATERN.		DRAMATISKA THEATERN.	
	Representation.	Repetitioner.	Representation.	Repetitioner.
Lördag d. 3.		Kf. 10. Göttertorernas 8 ^{de} Akt. af Ri- enzi. / Blåströmmarna. Kf. 11. Götter samma Akt. (Hela Ork.) Kf. 12. Repetition samma Akt. (Hela Ork.) Kf. 5. Rienzi. / Gendrep. Repetition den 3 ^{de} i 9.		Kf. 12. Magnhilds Scener i Bröllops- spet på Alfarsa.
Söndag d. 4.		Kf. 5. Rienzi. / Gendrep. Kf. 12. Rienzi. / Gendrep. Kf. 12. (Fruist. Gendrep.)		
Måndag d. 5.	Brölloppet på Alfarsa.	Kf. 12. Magnhilds Scener i "Brölloppet på Alfarsa." Kf. half 12. Dansen i Rienzi.	Den sköna Helena.	
Tisdag d. 6.		Kf. 12. Magnhilds Scener i "Brölloppet på Alfarsa." Kf. 5. Rienzi. / Gendrep. Kf. 5. Rienzi. / Gendrep.	Ombyten. En kopp Thé.	
Onsdag d. 7.		Kf. 11. Rienzi. / Fruist. Gendrep. Gendrep. i kostymen. Kf. 5. Fruist. Gendrep. / Gendrep.	Den sköna Helena.	
Thursday d. 8.	Rienzi. Börjas Kf. 7.	Kf. 10. Fruist. Gendrep. / Gendrep. Kf. 11. Fruist. Gendrep. / Gendrep.	En Firma och ett Hjerta. Starkors mam- mor.	Kf. 10. En Firma och ett Hjerta. Kf. 12. Starkors. Mammor.
Friday d. 9.	Brölloppet på Alfarsa.	Kf. 10. Fruist. Gendrep. / Gendrep. Kf. 11. Fruist. Gendrep. / Gendrep. (Sångrummet)	Den sköna Helena.	Kf. 10. Richard Sheridan. (Hertiginnans Scener)
Lördag d. 10.	Rienzi. Börjas Kf. 7.	Kf. 10. Fruist. Gendrep. / Gendrep. Kf. 11. Fruist. Gendrep. / Gendrep. (Sångrummet)		Kf. 10. Richard Sheridan. (Gendrep.)
Söndag d. 11.	Fruist. Gendrep. Sångens Bröllop.		Fregattkaptenen.	
Måndag d. 12.	Sångens Bröllop. Syrsan.	Kf. 11. Fruist. Gendrep. / Gendrep.	Den sköna Helena.	Kf. 10. Richard Sheridan. (Gendrep.)
Under inöfning att uppföras nedanstående dagar.				
Lyriska pjäser.		Balletter.		Dramatiska pjäser.
				Hamlet. Richard Sheridan.

Excerpt from "Repertoarlistor för representationer och repetitioner." Photo: Helena Iggander, The Royal Opera.

Planning and Rehearsals

The whole planning of the rehearsals can be followed in “Repertoarlister för representationer och repetitioner.”⁴⁷ The terminology used in these sources is in itself very interesting as a documentation of the new developing working methods, and a standardized translation of these into their modern English equivalent would destroy this value. Terms used are “Öfning” (rehearsal), “Collationering”, “General repetition”, “i dräkter” (dress rehearsal).

The first mentioning of *Rienzi* is an annotation early in March: “Under inöfning [...]”. This would probably indicate preparations of vocal and instrumental parts, and the start of individual preparations. Sometimes pieces mentioned in the lists were planned but not performed. The way towards the first performance was long and tortuous, with extra rehearsals and the première had to be postponed several times. The total period of rehearsals was well over two months.

Coda

The first *Rienzi* performance was an overwhelming experience for many of the participants, and was to influence their future lives in many ways. Carl Fredrik Lundqvist remembered the event many years later:

*The impression I got, already at the first stage rehearsals of the opera was overwhelming. Tichatscheck's rendering of Rienzi's appeal to the people (2nd act: 'O låt nådens stämma [...]') moved us all, so there was certainly not a dry eye. I was so moved, also by the opera in itself that "Rienzi" never left me in peace. I borrowed and took home the solo part, learned it rapidly, and during the years when I was still a civil servant, I had an absorbing fancy for it, and whenever possible, I performed parts of it for families and friends: the powerful prayer, the magnificent recitatives.*⁴⁸

After the premières of *Der fliegende Holländer* in 1872, *Lohengrin* in 1874 and *Tannhäuser* in 1878, *Rienzi* was only to be performed occasionally.⁴⁹ From the season 1870/71, the operas of Wagner have been performed in Stockholm almost every season, with very few exceptions. A long and very prominent tradition, at an international top level, had begun.

47. Repertoarlister för representationer och repetitioner (D 7 AB). Less rich in information, especially for these months, is the diary of the court orchestra, Hovkapellet's dagböcker (D1 DB) from the same period.

48. Lundqvist 1908, p. 195–95; “Det intryck jag erfor redan vid den första scenrepetitionen å denna opera var öfverväldigande. Tichatschecks återgifvande af Rienzis vädjan till folket (2.dra akten: “O, låten nådens stämma skär på nytt sig tränga till ert bröst”) grep oss alla så att det sannerligen ej fanns ett öga som var torrt. Jag blef så tagen därpå och för öfrigt af hela operan, att “Rienzi” ej lämnade mig i fred. Jag lånade hem rollen, lärde den i hast, och, under de år jag ännu var tjänsteman, svärmade jag för den, och, när jag kunde komma åt, i familjer eller bland kamrater, sjöng jag långa fraser därur: den mäktiga bönen, de storslagna recitativen.”

49. Performance statistics for the Stockholm opera is to be found in Strömbeck, Hofsten, Ralf 1974; *Rienzi* was performed once in 1885, and three times in 1904/05.

Wagner was put up for election as a member of the Royal Academy of Music in Stockholm in 1865 on the proposal by Prince Oscar, but was not accepted. Gounod (25 votes) and Verdi (22 votes) were elected instead. Wagner was proposed again in 1875, during the heyday of Wagner reception in Stockholm and Sweden, but did not make it, however he was elected the next year (1876).

The discovery of the score of what might be Wagner's definitive version of *Rienzi* is very fortunate indeed. Care has been taken to preserve and protect the score – it is owned by the Royal Opera in Stockholm – and to reproduce the score to make it accessible for research. It is of course important to make a modern critical edition of the score, and to stimulate performers to make a first modern performance of this magnificent grand opera.

Sources

Manuscript sources

MÜNCHEN

Staatsbibliothek

Wagner, Richard: *Rienzi*, “Münchener Partitur”,

Bestand des ehemaligen Hof- und National-Theaters. Signatur: St. th. 789-1; 2 Bände.
(Ouvertüre gestochen, das übrige Handschrift).

STOCKHOLM

Kungliga teatrarne arkiv (KTA)

[Musical scores:]

For annotated (printed) score, see below

Instrumental part books (for a description, see page XX)

Nordqvist, Conrad: *Ballet Musik [...]* Inlaga till Op. [eran] *Rienzi*. Score and instrumental parts.

D5 B Rollböcker för lyriska scenen, 1830–1979, 8 vol.

[Planning:]

A1 A Direktionens protokoll, 1810–1887, 3 vol.

A3 A Repertoarkommitténs protokoll, 1833–1978, 12 vol.

D1 DA Dagjournaler för Hovkapellet, 1866–1983, 9 vol.

D1 DB Hovkapellets dagböcker, 1856–1945, 6 vol.

D7 AB Repertoarlister för representationer och repetitioner, 1837–1976, 5 vol.

L1 A Kungliga teaterns äldre affischsamling, 1826–1942, 115 vol.

[The performance:]

D3 AA Maskinmästarjournaler, 1825–1950, 54 vol.

D3 AB Konstruktionsritningar till scendekorationer, uå

D3 BA Planritningsjournaler, 1814–1986, 56 vol.

D3 C Belysningsjournaler, 1854–1894, 3 vol.

D6 BA Dekorinventarier, 1809–1916, 3 vol.

D6 C Kostyminventarier, 1792–1950, 14 vol.

D6 D Attributinventarier, 1844–1865, 1 vol.

F3 CA Kostymböcker, uå, 11 vol.

F3 CB Kostymlistor, uå, 7 vol.

F3 D Mis-en-scener och scenerier, 1844–1919, 3 vol.

Stiftelsen Musikkulturens främjande

Musical manuscripts (Wagner autographs)

MMS 1465 Overture to *König Enzo*, piano score

MMS 1466 *Lohengrin*, act 2, scene 5, sketch

MMS 1467 *Rienzi*, act 3, Introduction, score (fragm.)

MMS 1468 *Tannhäuser*, act 1, scene 4, piano sketch

MMS 1469 *Tannhäuser*, act 3 and 4, piano sketch

Letters

Tichatscheck, Joseph: No. 6205–6222 (ranging from 1855–1879)

Wagner, Richard: No. 3982–3994 and 6237–6247 (ranging from 1859–1883)

Printed sources

Scores

– Wagner, Richard 1844. *Rienzi, der letzte der Tribunen*.

[Erstdruck der Partitur] Litographischer Umdruck im Selbstverlag,
hergestellt in 25 Exemplaren.

Herstellerfirma Fürstenau.

For a description of the score in Stockholm, see above page XX

– Wagner, Richard. *Rienzi, der Letzte der Tribunen*, in (Reinhard Strohm and Egon Voss, editors)

Richard Wagner Sämtliche Werke, Band 3 I, II, III, IV and V, Mainz: B. Schott's Söhne
1974–1991.

- Wagner, Richard [1910]. *Rienzi, der letzte der Tribunen*. Klavier-Auszug mit text. Neuausgabe von Gustav F. Kogel. Berlin: Adolf Fürstner/ Collection Litloff

Libretti

- Bulwer-Lytton, Edward [Baron Lytton of Knebworth]. *Rienzi, Last of the Roman Tribunes* [1835, rev. 1840], Hamburg: Tredition Classics [n. d.]
- Wagner, Richard. *Rienzi der Letzte der Tribunen. Große tragische Oper in fünf Akten*. Nach der Originalpartitur herausgegeben von Egon Voss, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1983, mit Genehmigung des Verlages B. Schott's Söhne, Richard Wagners Sämtlichen Werken, Band 3, Teil I–IV, 1974, 1975, 1976, 1977.
- Wagner, Richard. *Rienzi, den siste Folktribunen. Tragisk opera i fem akter*. [översättning F. Arlberg], Opera-Repertoire N:o 27, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1865. For a description of the text in Stockholm, see above page XX

Newspapers

Dagens Nyheter (DN) 1865 06 09

Books (in chronological order)

- 1843 Berlioz, Hector [& Strauss, Richard, 1904]: *Treatise on Instrumentation*, translation of Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes, translated by T. Font [1948], New York: Dover [reprint 1991].
- 1864 Höijer, Leonard J.: *Musik-lexicon* (Stockholm: Abr. Lundquist)
- 1866 Dahlgren, F. A.: *Förteckning öfver svenska skådespel uppförda på Stockholms teatrar 1737–1863* (Stockholm: Norstedt)
- 1866 Wijkander, Oscar (ed.): *Thalia. Theater-kalender för 1867*. Stockholm: Oscar L. Lamms förlag.
- 1868 Fürstenau, M.: *Joseph Tichatscheck, Eine biographische Skizze nach handschriftlichen und gedruckten Quellen*. Leipzig: Verlag von Gustav Heinze.
- 1882 Lindgren, Adolf: *Svenske hofkapellmästare 1782–1882. Ett bidrag till operahusets hundraårsminne*. (Stockholm: Centraltryckeriet)
- 1885 Hedberg, Frans: *Svenska operasångare. Karakteristiker och porträtter*. Med tretiotvå illustrationer af V. Andrén (Stockholm: C. E. Fritze's Hofbokhandel)
- 1908 Lundqvist, Carl Fredrik: *Minnen och anteckningar. En blick tillbaka på mitt lif*. (Stockholm: Hugo Gebers förlag)
- 1916 Norlind, Tobias: *Allmänt musiklexikon* (Stockholm: Wahlström & Widstrand).

Literature

- Ander, Owe 1994. *Berwald som orkestratör. Drottningen av Golconda*. Stockholm: Institutionen för Musikvetenskap, Stockholms universitet.
- Ander, Owe 2000. *"Svenska Sinfoni-författares karaktäristiska orkester-egendomligheter". Aspekter på instrumentations-, orkestrerings- och satstekniken i Berwalds, Lindblads och Normans symfonier*, Diss. Stockholms universitet.
- Ander, Owe 2008a. "The Royal Court Orchestra in Stockholm 1772–1885", in Niels Martin Jensen and Franco Piperno (eds.), *The Opera Orchestras in 18th and 19th Century Europe, vol. I The Orchestra in Society*. ESF research programme: Musical Life in Europe, 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 477–525.
- Ander, Owe 2008b, "Die Königliche Schwedische Hofkapelle und die Meyerbeer-Tradition in Stockholm", in Niels Martin Jensen and Franco Piperno (eds.), *The Opera Orchestras in 18th and 19th Century Europe, vol. II Orchestras and Composers*. ESF research programme: Musical Life in Europe, 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 229–247.
- Deathridge, John 1977. *Wagner's Rienzi. A reappraisal based on a study of the sketches and drafts*, Oxford: Clarendon Press.
- Eschenbach, Erika and Erik Richard Omlor 2013. *Wagner in Dresden. Mythos und Geschichte*, Dresden: Sandstein Verlag.
- Göthel, Folker 1963. "Rietz, Julius", in Friedrich Blume (ed.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 11. Kassel: Bärenreier-Verlag.

- Gregor–Dellin, Martin 1980. *Richard Wagner. Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert.*, München: Piper Verlag.
- Hofsten, Sune 1977. "Labatt, Leonard", in Hans Åstrand (ed.) *Sohlmans musiklexikon* (2nd edition), vol. 4, Stockholm: Sohlmans förlag AB.
- Hofsten, Sune 1979. "Stedingk, Eugène von", in Hans Åstrand (ed.), *Sohlmans musiklexikon* (2nd edition), vol. 5, Stockholm: Sohlmans förlag AB.
- Johansson, Stefan 2002. *Wagner in Stockholm. Recordings 1899–1970*. cd booklet, Bluebell ABCD 091.
- Karle, Gunhild 2006. *Ludvig Norman och Kungl. Hovkapellet i Stockholm 1861–90. Med flera*, Uppsala: Karle.
- Lenander, Anne-Marie 2007. "L Eugène F O Stedingk, von", in *Svenskt biografiskt lexikon*, band 33, 188.
- Lomnäs, Bonnie 1999. *Catalogue of Letters and Other Documents. Stiftelsen Musikkulturens främjande (Nydahl Collection)*. Stockholm: Statens musikbibliotek.
- Lomnäs, Bonnie and Erling Lomnäs 1995. *Catalogue of Music Manuscripts. Stiftelsen Musikkulturens främjande (Nydahl Collection)*. Stockholm: Musikaliska akademiens bibliotek.
- Lomnäs, Erling 1979. *Franz Berwald. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel: Bärenreiter-Verlag.
- Millington, Barry 1992. "Rienzi, der Letzte der Tribunen", in *The New Grove Dictionary of Opera*, Volume Three, Edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Press Limited, 1320–1322.
- Percy, Gösta 1936. *Grunddragen av wagnerrörelsen i Sverige under dess första skede från omkr. 1857 – omkr. 1884*, unpublished copy A 963, in Musik- och teaterbiblioteket, Stockholm.
- Percy, Gösta 1973. "Något om Wagnertraditionen i Sverige", in Klas Ralf (ed.), *Jubelboken, Operan 200 år*, Stockholm: Bokförlaget Prisma, 94–104.
- Sanner, Lars-Erik 1955. *Ludvig Norman. Studier kring en svensk 1800-talsmusiker med särskild hänsyn till hans konsertverksamhet och ungdomskompositioner*, Licentiatavhandling i ämnet musikforskning, Uppsala universitet.
- Seedorf, Thomas 2006. "Tichatscheck, Joseph", in Ludvig Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite Ausgabe. Kassel: Bärenreiter-Verlag.
- Strohm, Reinhard 1976. *Dokumente und Texte zu "Rienzi, der Letzte der Tribunen"*, Band 23, in *Richard Wagner Sämtliche Werke*, Mainz: B. Schott's Söhne.
- Strömbeck, K.G., Hofsten, Sune & Ralf, Klas 1974. *Kungliga teatern. Repertoar 1773–1973*, Stockholm: Operan.
- Voss, Eugen 1983. *Richard Wagner. Rienzi*, Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Warrack, John 1992. "Tichatschack, Joseph", in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Volume Four. London: Macmillan Press Limited.
- Zimmermann, Reiner 2013. "Hofkapellmeister im Dresden Allerlei", in Erika Eschenbach and Erik Omlor, *Richard Wagner in Dresden. Mythos und Geschichte*, Dresden: Sandstein Verlag.

Olof Åhlström – ett porträtt

Veslemøy Heintz¹

Liv

I MUSIKALISKA AKADEMIENS ledamotssal hänger ett porträtt av Olof Åhlström. Det är en ganska imposant, äldre herre som blickar ned mot oss, välklädd, och med Nordstjärneorden på bröstet; han var ämbetsman, akademiledamot och affärsman, för att nämna några av hans många roller. Han ser rätt allvarlig ut, men studerar man bilden närmare, kan man ana en antydning till ett leende kring läpparna, och en aldrig så liten glimt i ögat. Han hade all grund att känna sig nöjd, Olof Åhlström, det hade gått honom väl: hela hans liv var ett »lysande exempel på den sociala rörlighet som var möjlig i det sena 1700-talets Sverige».² Eller, med ett modernt uttryck: han hade gjort en fantastisk klassresa.

Olof Åhlström föddes den 14 augusti 1756 på gården Åletorp i Vårdinge socken i Sörmland.³ I närheten fanns herrgården Näsby, där baronen, överste Silfversparre, bodde med sin familj. Gossen Olof blev inte bara lekkamrat till unge baronen Gustaf Ulric, utan de två undervisades tillsammans i »skrif- och räknekonsten» under sex år. På herrgården lärde sig bondsonen också att spela klavecín, och undervisning i orgelspel fick han i den lokala kyrkan. Även folkmusik stiftade han bekantskap med under barn- och ungdomsåren »vid spelmännens sida i lekstugan eller i ett bondbärlöpp».⁴

Familjen Silfversparre flyttade till huvudstaden 1770 och två år därefter begav sig även Olof till Stockholm; enligt hävdtecknarna till fots och med några brödkakor uppträdde på vandringsstaven.⁵ Där uppsökte han sin gamla välgörare och fick genom honom hjälp att bli inskriven vid Musikaliska akademien. Organisten och hovkapellmästaren Ferdinand Zellbell som var direktör för akademiens undervisningsverk, blev hans lärare i orgelspel. När undervisningsverket stängdes 1774 tycks Zellbell ha fortsatt att undervisa honom som privatelev.



Porträttet av Olof Åhlström

1. Veslemøy Heintz är före detta överbibliotekarie vid Musik- och teaterbiblioteket.

2. Hedell, s. 47

3. Gården kallas av Afzelius för ett torpställe

4. Afzelius, s. 4. Åhlström och Afzelius utgav tillsammans 1814–15 *Traditioner af Svenska folkdanser* i 4 häften

5. Afzelius, Ehrenström och Wieselgren (se litteraturlistan) ger alla ungefär samma beskrivning av Åhlströms uppväxt och yrkesliv. Man kan nog utgå ifrån att deras viktigaste källa var Åhlström själv, han var bekant med alla tre.

Åhlström var utan tvekan en talangfull organist och klaverspelare. Redan 1776 fick han sin första tjänst som organist i Maria kyrka. När organisttjänsten i Jacobs kyrka blev ledig 1792, var det flera sökande, men Åhlström fick tjänsten som varande »den bästa«. Han blev kvar på sin post i Jacobs kyrka ända fram till sin död 1834.

Enligt samtida källor inbjöd Åhlströms psalmspel till »en stilla fromhet, en mild andakt; hans fantasier, sköna smältande och ljuva, sökte föra det villande sinnet till bönen och Gud». ⁶ Det fanns dock även kritiska röster som tyckte att Åhlströms spel påminde för mycket om Abbé Voglers efterhärmingar av »sjöslag och åskväder», med andra ord att Åhlström höll sig kvar i den barocka traditionen och använde orgeln till att i toner måla fram bilder ur bibeln. Men kritikerna tycks ha varit få, Åhlström var så populär att han i en insändare i *Dagligt allehanda* 1794 ombads »att äfven än en gång skänka Harmoniens älskare en Högtidsdag». ⁷

De flesta musiker i det sena 1700-talets Stockholm var mångsysslare, så även Olof Åhlström. För dem som hade några akademiska meriter var det relativt lätt att få en tjänst vid ett av de statliga departementen. För Åhlström, som inte hade någon högre utbildning, krävdes sannolikt hjälp från någon inflytelserik person, möjligen hans tidigare gynnare baronen Silfverstolpe. 1779 fick han nämligen en anställning vid Krigskollegium som kammarskrivare; han avancerade till krigsråd 1805 och lämnade tjänsten först 1824.

Det var nog tack vare denna tjänst med fast inkomst som Åhlström samma år kunde gifta sig med Hedvig Charlotta Lenngren och på så sätt fick komma in i kretsen kring Carl Peter Lenngren, hans hustru Anna-Maria och författaren Kellgren.

1779 är också det år som Åhlströms namn för första gången förekommer i konsertannonserna i Stockholm. Den 17 oktober spelade han solo på »piano och forte» (hammarklaver) i Riddarhussalen. Han gav ytterligare två solokonsorter detta år, samt deltog som solist i en konsert den 7 november och spelade en pianokonsert, som han enligt annonsen själv hade komponerat, den 19 december. ⁸ Åhlström tycks därefter inte ha fortsatt att spela offentligt i någon större grad. Hans namn återkommer endast i ytterligare två konsertannonser. ⁹

Åhlström var alltså välkänd i huvudstadens musikkretsar. Han var medlem av det vittra sällskapet Utile Dulci där han spelade altviolin, cembalo och medverkade som sångare. Han spelade även i det 1814 etablerade Harmoniska sällskapet och var medlem av Par Bricole. Han var också medlem av Frimurarorden där han först framträdde med musik 1779 och där han under ett antal år var »Directeur och Föreståndare» för ordens kapell. 1885 valdes Åhlström in i Musikaliska akademien. Under ett par år (1803–1805) var han direktör för akademiens undervisningsverk.

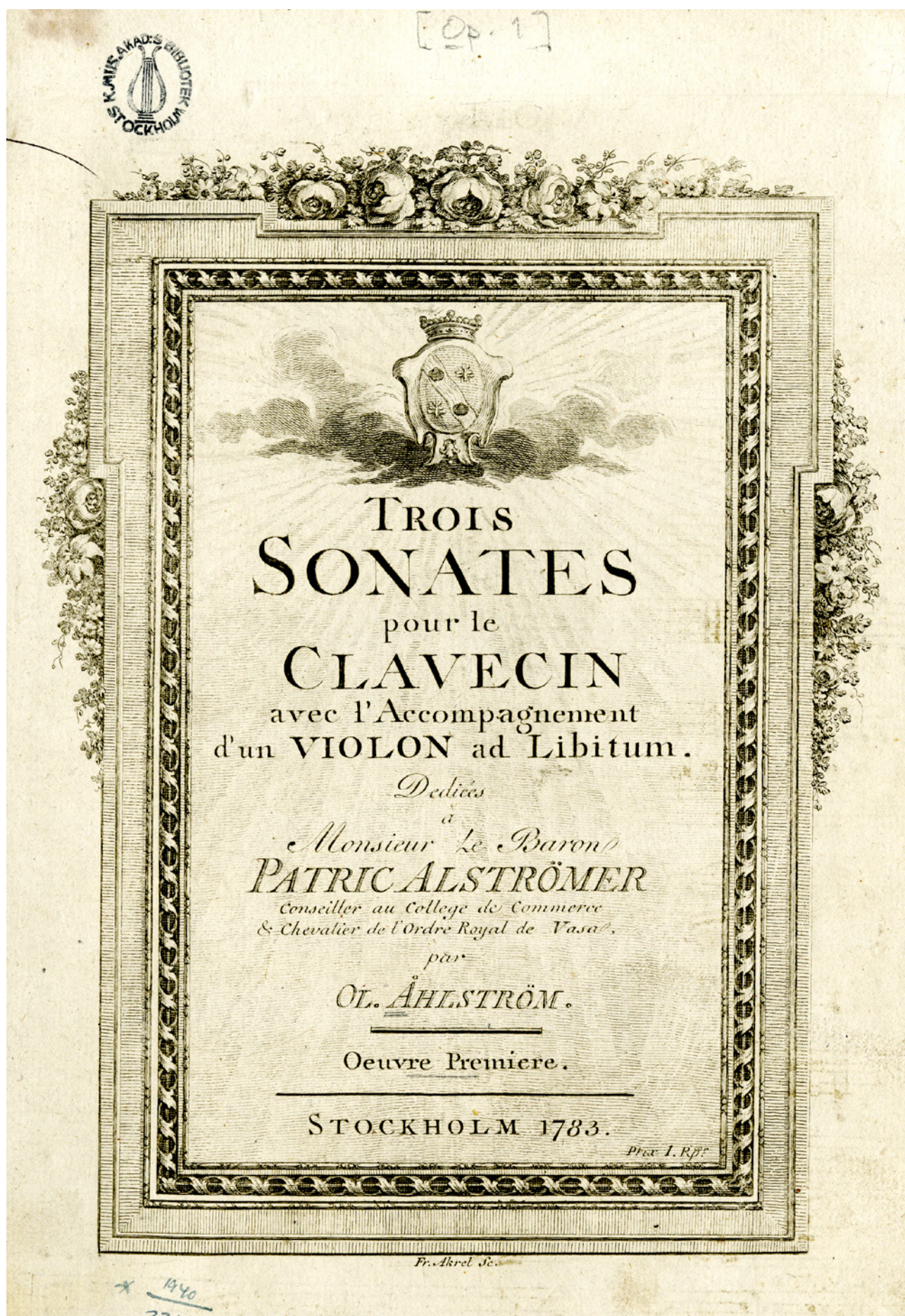
>>> *Texten fortsätter på s. 63*

6. Afzelius, s. 8

7. *Dagligt allehanda*, nr 100, 1794

8. Någon pianokonsert av Åhlström finns inte bevarad.

9. 20 februari 1780 och 15 mars 1795



Det fanns vid slutet av 1700-talet inget nottryckeri i Sverige, utan noter skrevs och kopierades för hand. Det fanns två sätt att trycka noter: gravyr (oftast på kopparplåt) och löstypstryck.¹⁰ Några få musikalier graverades i Stockholm under första hälften av 1700-talet, men de flesta tryckta noter importerades och såldes framförallt genom instrument- och bokhandlare. Kopparplåt var dyrt och det gjordes därför försök med att gravera i trä. Instrumentmakaren Johan Öberg planerade 1781 att med denna metod trycka verk av bland andra Åhlström, men det hela gick om intet då Öberg plötsligt avled. Åhlström beslöt därför 1773 att på eget bevåg engagera kopparstickaren Fredrik Acrel och låta honom gravera sitt första verk, *Trois sonates pour le clavecin*. Det blev succé och Åhlström fortsatte trycka noter, både egna och andras verk.

Åhlström var en väl ansedd gäst i Stockholms salonger. Han var flärdfri och behaglig, omtyckt av alla, spelade och sjöng gärna. Han hade även kontakt med hovet och utnämndes 1786 till kronprinsens musiklärare. Åhlström utnyttjade sin ställning och ansökte direkt hos kungen om »Privilegium Exclusivum på ... att ensam få gravera eller trycka noter« i riket. Kungen biföll hans ansökan som beviljades i konseljen 10 april 1788.¹¹ Privilegiet var för 20 år, men redan 1803 ansökte Åhlström om en 15-årig förlängning som beviljades. Mellan 1788 och 1823 hade alltså Åhlström ensamrätt på att gravera noter i Sverige.

Åhlström visade sig vara en driven affärsman. Han upprättade en egen försäljningsorganisation i landsorten, medan hans nottryck i huvudstaden såldes genom olika bokhandlares försorg. Han hade ingen inhemsk konkurrens och kunde därför sätta sina priser efter de dyra, importerade noterna.

Åhlström hade alltså ett tryckeri där han graverade noter och var samtidigt även musikförläggare. Andra som önskade ge ut noter kunde beställa nottrycket hos Åhlström, men ge ut det under eget namn. Musikaliska magasinet – Stockholms första musikhandel – började 1804 ge ut en serie »Collection pour le piano forte et la harpe« på Åhlströms tryckeri. Men kapten Mannerhjerta, delägare i magasinet, ville trycka noter själv och ansökte 1809 hos Kungl. Maj:t om att få etablera ett litografiskt nottryckeri i huvudstaden.¹² Mannerhjerta menade att Åhlströms privilegium inte kunde omfatta denna nya metod som inte existerade när privilegiet beviljades. Och nu träder en helt annan Åhlström fram, det är inte längre salongens milda och stillsamma man, utan en hård för affärsman som använde alla sina kontakter för att förhala ärendet. Mannerhjertas ansökan skickades för utlåtande till Musikaliska akademien där ju Åhlström själv var medlem. Han anlätades som Akademiens expert

10. Det fanns även det så kallade kistnottrycket, men det användes inte efter det att löstyperna uppfanns av Breitkopf i Leipzig på 1750-talet. Varje löstyp bestod av antingen en del av en notlinje, eller del av notlinje med tillhörande nottecken.

11. Konselj- och kabinetsprotokoll, RA, citerad i Wiberg, *Den svenska musikhandels historia*, s. 102

12. Metoden att litografera noter uppfanns av Alois Senefelder 1796

i ärendet och skickade även en negativt hållen skrivelse till myndigheterna om litografins möjligheter i Sverige. Först 1818 togs Mannerhjertas ansökan upp av regeringen och då på Carl Johans initiativ. Regeringen beslöt att Åhlströms privilegium enbart omfattade notgravyr och alla andra metoder för notframställning blev därmed fria.

Trots att ett stort antal nottryckerier under 1820-talet etablerades i landet behövde Åhlström knappast känna någon oro för sin egen produktion. Han var så väletablerad med sina musikaltidskrifter och hade sin fasta kundkrets som visserligen krympte när den Gustavianska salongen nu mer eller mindre försvann och andra, mera nationalistiska tongångar gjorde sig gällande.

Åhlström avled den 11 augusti 1835.

Verk

Åhlström var inte bara musiker och musikförläggare han var också tonsättare. Hans första musiktryck 1773 var hans egna första opus: tre klaversonater i den tidstypiska modegenren »klaver med ackompanjemang av en violin«. Året därpå trycktes hans op. 2 som omfattar fyra sonater i samma genre. Hans op. 3 och 4 är sonater för enbart piano. Åhlström skrev ytterligare pianosonater, men framför allt korta pianostycken ofta baserade på teman från de operor som då spelades i Stockholm.

Åhlström var även själv operakompositör. 1787 ombads han skriva musiken till operan *Frigga*. Originaltexten var en pjäs skriven av Gustav III, som bearbetats av Carl Gustaf af Leopold. Temat var fornnordisk mytologi i nyklassicistisk dräkt förlagt till Gamla Uppsala och musiken färgades av en enkel, pastoral stil. Operan blev ingen succé, det blev däremot *Tand-doctorn*, ett sångspel som Åhlström skrev 1800. Stycket, närmast en komisk opera, spelades allt som allt 80 gånger fram till 1829. Åhlström skrev även scenmusik till olika teaterpjäser som *Den bedragna Bachan* (1789) och *Eremiten* (1798).

Åhlströms pianoskolor var de första i sitt slag som utgavs i landet. Den första, *Små Claver Stycken för Nybörjare*, var tillägnad hans elev kronprinsen.¹³ *Några Underrättelser jemte Öfnings Exempel och Lätta Stycken ...* utkom 1803 och därefter i nyupplaga 1808 med ett fortsättningshäfte 1819.

Under sitt första decennium som organist i Jacobs kyrka skrev han totalt elva kantater för kyrkoåret för soli, kör och orgel/piano. Dessa gavs aldrig ut i tryck, men den koralbok som Musikaliska akademien 1788 gav Åhlström i uppdrag att sammanställa, skulle däremot tryckas och förhoppningsvis ge akademien en välbehövlig inkomst. Arbetet drog dock ut på tiden och det blev så småningom Director musices i Uppsala, J.C.F. Haeffner, som 1820 utkom med den av Kongl. Psalm-kommittén antagna *Svensk choralbok*. Åhlström utgav sin egen koralbok först 1832!

13. Åhlström var kronprinsens musiklehrare från 1786.

Haeffner och Åhlström hade tidigare samarbetat kring utgivningen av *Svenska mässan* (1799 på Åhlströms förlag). Detta verk utgav Åhlström i reviderad utgåva, utan att informera Haeffner, 1818, ett år efter – och därför i konkurrens med – den av Haeffner utgivna *Svenska mässan*.¹⁴

En annan typ av »ritualmusik« skrev Åhlström för Frimurarorden. Flera verk av honom komponerades i syfte att uppföras vid olika sammankomster och finns bevarade i ordens arkiv i Stockholm; arkivet innehåller också parentationsmusik skriven av Åhlström. Den ritualmusik som skickades ut från Stockholmslogen till landets övriga Frimurarloger kring sekelskiftet 1800 saknar uppgift om tonsättare, men det har i efterhand gått att fastställa att musiken är skriven av Åhlström. Så sent som på 1980-talet användes den fortfarande i svenska loger.

De första åren gav musikförläggarverksamheten Åhlström en ganska blygsam inkomst, men med subskriptionsserien¹⁵ innehållande operaarior (1788) hittade han en riktig guldåder. Han utvecklade detta vidare i de två musikaltidskrifterna *Musikaliskt tidsfördriv* (*MT*, 1789–1835) och *Skaldestycken satta i musik* (*Sk*, 1794–1823). Dessa två serier skulle göra Åhlström till en förmögen man. Serierna var olika till innehållet; medan *Musikaliska tidsfördriv* innehöll enklare visor, danser och smärre pianostycken var sångerna i *Skaldestycken* genomkomponerade till svenska texter, en ny genre som blev mycket populär.

Den Gustavianska tidens visor var oftast nyskrivna texter till befintliga, välkända melodier. C.M. Bellman är en typisk representant för denna vistradition. Det kan vara lämpligt att här påpeka att vi har Åhlström att tacka för att Bellmans visor bevarades i tryck. Det var Åhlström som samlade, skrev ner och redigerade de två volymerna Fredmans epistlar och Fredmans sånger som kom ut på hans eget förlag 1790 och 1791.

Mot slutet av 1700-talet hade ett nytt visideal utvecklats i Tyskland; ett ideal där texten var huvudsaken och den nykomponerade musiken skulle stödja och framhäva textens innehåll.¹⁶ Det var sannolikt Joseph Martin Kraus som tog med sig detta nya sätt att skriva sånger på till Sverige. Sångtexter översattes från tyska och danska, men det saknades inte goda svenska textförfattare: Anna Maria Lenngren, Frans Michael Franzén, Charlotte Cederström och Johan David Valerius, för att bara nämna några.¹⁷

MT och *Sk* innehöll en bred och varierad repertoar med dryckesvisor där både Bacchus och Fröja hyllades; vänskap, kärlek och förälskelse, pastoral och naturlyrik, och livets fåfänga var ämnen som förekom ofta. Många tonsättare finns representerade, både utländska och svenska, men

14. Kanske inte så konstigt att Haeffner, som var känd för sitt häftiga humör, påstod att Åhlström spelade orgel som ett svin!

15. Subskriptionen innebar att verket var betalat i förskott.

16. Den så kallade affektläran

17. Anna Maria Lenngren, (1754-1817) var Åhlströms svägerska, författare och översättare. Frans Michael Franzén (1772-1847), präst och författare. Charlotta Cederström (1760-1832), konstnär och författare. Johan David Valerius (1776-1852), ämbetsman och poet.

Åhlström själv var den flitigaste kompositören. Av de drygt 500 sångerna i *MT* och *Sk* var ca 200 skrivna av honom själv. Dessutom förekommer rena instrumentalstycken av honom i *MT*.

Dessa visor, sånger och instrumentala småstycken var typisk hemmusik. De blev då också mycket populära i de borgerliga salongerna. Visan fungerade utmärkt som underhållning och krävde måttliga musikaliska färdigheter av sina utövare.¹⁸ *MT* och *Sk* sålde över förväntan och den förstnämnda kom ut i flera upplagor.

Kring 1810 börjar ett nytt ideal att göra sig gällande i visdiktningen. Götiska förbundet med medlemmar som Esaias Tegnér och Erik Gustaf Geijer hyllade ett annat ideal med mera nationalromantisk inriktning. Detta passade inte Åhlström, utan han fortsatte i den gustavianska tidens anda, som ju också hade format och påverkat honom under hans mest aktiva år.

Få verk av Åhlström har överlevd tidens tand: frimurarmusiken och några koraler. Dock finns en visa som många känner till och som fortfarande sjungs: den är ett ganska lämpligt epitet över tiden han levde i, men kanske också över honom själv: Goda gosse glaset töm!

18. Tegen, s. 85

Litteratur

- Afzelius, A A, *Ton-siaren Olof Åhlströms minne*. Stockholm: Nordstedt, 1867
- Berggren, Ulf, »Kognitiva strukturer i Olof Åhlströms sonater: nutida teorier för analys av satstekniska konventioner i komposition av wienklassisk musik«. i *STM-Online*, vol. 4
- Ehrenström, Marianne, *Notices sur la littérature et les beaux-arts en Suède*. Stockholm, 1826
- Hedell, Kia, Malmros, Bernt, Åberg, Mats, Kjellberg, Erik (red.), *S:t Jacobs kyrka i musikhistorien 1993–1643: 350 år i backspegeln*. Uppsala: Uppsala univ., Inst. för musikvetenskap, 1993
- Hillbom, Gunnar, »En visas brytningstid« i *Årsskrift/Kungl. Musikaliska akademien*, 1989, s. 55–91
- Lindfors, Per, *Musiklivet under 200 år i S:t Johannes logen S:t Erik*. Stockholm: Logen, 1956
- Musiken i Sverige: frihetstiden och gustaviansk tid 1720–1810*. Stockholm: Fischer, 1993
- Musiken i Sverige: den nationella identiteten 1810–1920*. Stockholm: Fischer, 1992
- Norlind, Tobias, »Olof Åhlström och sällskapsvisan på Anna Maria Lenngrens tid« i *Svensk tidskrift för musikkforskning*, vol. 8 (1926), s. 1–64
- Swanson, Alan, »Olof Åhlström and popular music-making« i *Scandinavian studies: the Journal of the Society for the Advancement of Scandinavian study*, vol. 81, (2009) nr 1, s. 73–94
- Tegen, Martin, »Den åhlströmska sångrepertoaren 1789–1810« i *Svensk tidskrift för musikkforskning*, vol. 65 (1983), s.
- Tillman, Åsa, *Tand-doctorn: en verkmonografi över Olof Åhlströms sångspel från år 1800*. Stockholm: Stockholms universitet, 1993
- Ullman, Sven, *Frimurarmusik i Göteborg*. Göteborg: Institutionen för musikvetenskap, 1983
- Wiberg, Albert, »Olof Åhlströms musiktryckeri: dess uppkomst och verksamhet under den gustavianska tiden« i *Svensk tidskrift för musikkforskning*, vol. 28 (1949), s. 83–136
- Wiberg, Albert, »Striden om Olof Åhlströms musiktryckeriprivilegium« i *Svensk tidskrift för musikkforskning*, vol. 34 (1952), s. 84–110
- Wiberg, Albert, *Den svenska musikhandels historia*. Stockholm: Svenska musikhandlarföreningen, 1955
- Wieselgren, Peter, *Biographiskt lexicon öfver namnkunnige svenska män. Suppl., Essen : ett tillägg till Palmblads Biographiska lexicon*. Malmö: Bernh. Cronholm, 1855
- Vretblad, Patrik, *Konsertlivet i Stockholm under 1700-talet*. Stockholm: Norstedts, 1918

Tobias Norlinds arkiv

Inger Enquist¹

ETT ARKIV SPEGLAR verksamheten hos sin upphovsman. Detta gäller även för Tobias Norlinds arkiv. I en kapsel trängs räkningar för holländska blomsterlökar, i en annan pöser det av neumer. Man noterar en stor bredd på intressen. Vetgirigheten kommer till synes i de många excerpterna som bildar bas för vidare studier. Materialet är mycket omfattande och skvallrar om en stor flit. Arkivet står uppställt i Musik- och teaterbibliotekets arkivlokal i Gäddviken. Tillhopa utgör det 26 hyllmeter eller 339 volymer. Över arkivet finns en detaljerad förteckning. Den är upprättad av Birgitta Dahl men senare reviderad och finns tillgänglig på [bibliotekets webbplats](#).

De inledande volymerna i arkivet innehåller Norlinds personliga handlingar och papper från hans tidiga studier. Här återfinns också delar av ett manuskript till ett trädgårdslexikon (vol. 11). Intresset för växter måste ha gjort honom väl bevandrad i frågor rörande systematik. Säkert var det till nytta vid klassificeringen av instrument. I arkivet omfattar instrumentstudierna och instrumentsystematiken hela 169 volymer och är alltså något han lagt ner ett stort arbete på (vol. 66–235). Innehållet spänner från det stora till det lilla. Musikinstrumentens historia går igenom. Instrumenten grupperas efter ålder, ända från Kristi födelse och fram till våra dagar, och geografiskt efter världsdelar (vol. 66). Olika typer av instrument inom en familj går igenom. Vissa enskilda instrument finns utförligt beskrivna med tillhörande illustrationer, ofta i form av Norlinds egenhändiga detaljerade teckningar. Därtill kan bakgrundsmaterial i form av urklippta lexikonartiklar, tidningsannonser med mera förekomma. Belägg för hur instrumentet använts inom en viss grupp tas med. I denna brett anlagda förståelse tror jag att etnologens kunnande berikat synen på instrumenten.

Etnologen Norlind kommer tydligt fram i 45 volymer innehållande visor, folkdans, gåtor, sagor, sägner, besvärjelser, rim med mera (vol. 250–295). Där finns excerpter såsom »Alla önska äga den, vårda den ej rätt«. Svaret på den gåtan är Hälsan. Där finns ramsor för att bota värk etc. Materiella folkminnen finns samlade för sig och utgörs av tidningsklipp och fotografier. Exempelvis kan nämnas ett klipp rörande »Sägner om klockaren och sjöormen«. Likaså finns fotografier av olika bruksföremål, bland annat bävernät.



Tobias Norlind porträtterad av Axel Fredin.
Musikmuseets samlingar K1949.

1. Inger Enquist är arkivarie vid Musik- och teaterbiblioteket.

I kapslarna märkta Folkvisor, tillhoppa åtta volymer (vol. nr 251–258), har samlats excerpter och tryckta noter och materialet är ordnat på samma sätt som i Geijer-Afzelius *Svenska folkvisor* med ett nummersystem 1–106. Till exempel i nummer 60 illustreras musikens makt då självaste kungen kommer att äkta en vallpiga för att hon sjunger så vackert. Melodier och texter från olika landskap har samlats och ger en fyllig bild och möjlighet till jämförelser. På samma sätt följer en volym folkvisor ordnade enligt Arwidssons *Svenska fornsånger* (vol. 259). Ytterligare excerpter och tryck rörande folkvisor har ordnats geografiskt på kontinent och land, nio volymer (vol. 260–268).

I arkivet står även en del andra excerpter uppställda, men där är handstilen inte Norlinds: sångregister, konsertstatistik och folklöre. Det återstår att bena ut på vilket sätt de kommit att ingå i arkivet.

Norlinds kompositioner och notavskrifter (vol. 315–319) speglar främst hans tidiga år. Här finns avskrifter av verk gjorda i studiesyfte, avskrifter av äldre religiös musik samt egna kontrapunktiska studier. Egna kompositioner från slutet av 1890-talet, då han var i övre tonåren, finns också: kortare kompositioner och utkast för stråkkvartett liksom ett sagospel, *Prinsessan och svennen*, till text av K.A. Melin för solo, kör och orkester från 1896. Tillsammans med noterna återfinns också ett manusutkast till en bibliografi över svensk kammarmusik.

Ett annat spännande opublicerat manuskript (i vol. 63) har en preliminär titel: *Wie sammle ich Musik? Ein Buch für Musiksammler und Bibliotheken und Museen. Eine Handleitung von Tobias Norlind*. Det handlar om samlandet på musikområdet och Norlind tar upp både privatsamlarens överväganden och museiinstitutionens. För privatpersonen tror han att samlandet kan skapa ett livsinnehåll och föra bort från livets vardagliga slit och bekymmer (s. 11, kapitlet Samlandets teknik). Han kommer med konkreta råd: att man inte bör samla på alltför stora föremål och hur man ska organisera och ställa upp dem, katalogisera dem och så vidare. Han går igenom samlarobjekt som böcker, noter och andra tryck – vidare handskrifter, konstverk, instrument och föremål. Han ger råd om hur en samling kan fås att växa fram kring ett visst ämne. Detta är ett praktiskt och handfast betraktelsesätt.

Norlind höll många föreläsningar på Musik- och teatermuseet, som på den tiden hette Musikhistoriska museet, och till dessa finns manuskript bevarade (vol. 64–65). Titlarna finns listade i en bilaga till arkivförteckningen. I arkivet kommer både Norlinds folkbildande gärning och hans forskning till synes; de finns uppställda sida vid sida.

De musikhistoriska studierna är indelade efter ämne, hovkapellet, svensk musikhistoria från olika tider, *Piae Cantiones* och så vidare. I denna avdelning finns material av olika karaktär – bakgrundsmaterial till hans föreläsningar och olika publikationer, excerpter, illustrationer med mera. En titt på de båda volymerna (51 och 52) som utgör bakgrund till *Från tyska kyrkans glansdagar*, som utkom på 1940-talet, pekar på en stor materialgenomgång: Excerpter ur handlingar rörande kyrkornas musik och skolornas. Norlind försöker belägga vilka som musicerade och vid

vilka tillfällen samt vilken musik som framfördes. En mängd småuppgifter samlas in under detta excerperingsarbete, men det är en aning svårt att följa exakt varifrån de hämtats. Även tryckta källor tas med i genomgången.

Brevsamlingen omfattar 19 volymer (nr 320–339); det finns en kortkatalog över avsändare och mottagare. Korrespondensen är brokig: internationella förfrågningar, ärenden rörande verksamheten inom olika organisationer och sällskap med mera. Viss korrespondens tänker man sig i förstone inte att finna, nämligen brev från musikpersoner som lämnar biografiska uppgifter om sig själva inför Norlinds lexikonarbete. För ändamålet har Norlind till och med låtit trycka upp en särskild blankett om vilka slags uppgifter han behöver. Breven kan här ge åtskilligt fylligare information än vad som återfinns i respektive lexikonartikel. Den omfattande brevväxlingen med Daniel Fryklund måste också nämnas; med honom hade Norlind en långvarig, tät och uppriktig kontakt. Breven finns renskrivna i form av textfiler i vilka man kan fritextsöka.

Till detta, det egentliga arkivet, kommer annat material av och om Norlind: ett antal lappkataloger och därutöver fotografier, glasplåtar från resor i olika svenska landskap; fotografier som troligen använts i hans föreläsningsverksamhet. I museets stora klippsamling finns dessutom fyra volymer klipp om Norlind. I Riksinventeringens arkiv – uppkommet ur ett dokumentationsprojekt rörande bevarade äldre musikinstrument i hela vårt land – finns också ett antal pärmar med kopior på instrumentbeskrivningar som Norlind gjort. Som chef för Musikmuseet under åren 1919–1947 har Norlind även avsatt papper i museets äldre ämbetsarkiv. I museets föremålssamlingar finns också några av hans tillhörigheter, bland annat hans reservoarpenna och rökpipor samt porträtt.

Innehållet i de nämnda lappkatalogerna, som står uppställda åtskilda från arkivet och täcker en hel vägg, är mycket matnyttigt för att belägga olika personer och musik:

- Biografisk katalog
- Instrumentnamn
- Sånglexikon (textbörjan)
- Svenskt psalmregister (textbörjan)
- Latinska sånger (textbörjan)
- Diktare till sånger

Lappkatalogerna är en ovärderlig källa att ösa ur för diverse småuppgifter som inte står att finna på annat håll; många mindre bemärkta musikpersoner går helt enkelt inte att belägga någon annanstans än i Norlinds biografiska katalog. För Norlind var excerperandet ett medel för att sammanställa fakta och lappkatalogerna var en grund i hans forskning. De utgör en ryggrad i arkivet.

För museets arbete idag har Norlind fortfarande betydelse. I och med att han var chef under en så lång tid kom han att prägla mycket av det grundläggande arbetet. Mitt varma tack till Musik- och teatermuseets tidigare chef Hans-Martin Riben, som sett till att ingen viktig del av arkivet glömts bort i denna beskrivning.

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 musikkforskning. Från och med vol. 7 (1994) utges den av Musik- och teaterbiblioteket (f.d. 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 musikkforskning/Ed. Reimers.
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. Pris: 180 kr

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