

STM 1960

Tre svenska vikingaoperor

Av Martin Tegen

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikkforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

TRE SVENSKA VIKINGAOPEROR

AV MARTIN TEGEN

HEROISM OCH KÄRLEK är gamla och välkända teman i dramatiken sedan äldsta tider, och inom operans värld har de odlats med förkärlek. Det kan därför synas förvånande att vikingamiljön inte har utnyttjats inom operaskapandet mer än som skett. Där kunde ju hjältedåd och kärleksglöd få förekomma i tacksam operamässig renodling. Men man har kanske avskräckts från försök därför att vikingarna ansågs inte bara heroiska utan också vilda och otyglade, vilket inte stämde med det drag av adelhet och förnäm börd som man gärna ville återfinna hos operans heroer. Dessutom har man haft skäl att antaga att vikingarna ordnade sina kärleksaffärer i tämligen osentimentala former.

Därtill kommer att man länge var ganska dåligt underrättad om vikingarnas konkreta levnadsförhållanden. Man kände sedan gammalt Snorres sagor och eddasånger och man hade också andra äldre litterära vittnesbörd om vikingarnas insatser som erövrare och kolonisatörer. Men först med de arkeologiska fynden från 1800-talets mitt började man få en mera konkret bild av vapen och rustningar, drakskepp och böningshus från vikingatiden. Hans Hildebrand (1842—1913) och Oscar Montelius (1843—1921) gjorde på detta område en storartad insats. Resultatet av deras tidigare forskningar finns samlat i »Sveriges hednatid samt medeltid», det 1877 utkomna första bandet av »Sveriges historia» i sex band. Det inte minst märkliga med detta verk är den slösande rika illustreringen, som gav den svenska allmänheten en konkret och faktisk bild av forntidens föremål, byggnader, skepp etc. i Sverige.

På det litterära området var inte fornnordiska ämnen okända. Gustaf III använde ibland de gamla gudanamnen i divertissement och allegorier, men i stort sett bara som nordisk pendang till den grekiska mytologin. Tillsammans med Leopold utarbetade han till och med en liten opera *Frigga* (1787), som tonsattes av Olof Åhlström, och som bland annat skildrar en scen vid Uppsalas hednatempel. Detta tempel hade för övrigt i Desprez' utformning rätt stor likhet med ett klassiskt grekiskt.

Adam Oehlenschläger var den som på allvar införde fornnordiska människor i nordisk litteratur. Hans tragedier *Hagbarth* og *Signe* (1814), *Axel* og *Valborg* (1808), och diktcykeln *Helge* (1814) inspirerade sedan Tegnér till *Fritiofs saga*, som gav den svenska allmänheten en länge bestående bild av vikingatidens människor. Oehlenschläger skrev flera verk i samma anda, bl. a. tragedien *Stærkodder* (1811) och den episka dikten *Hrolf Krake* (1828). Även svenska skaldar diktade i liknande

anda, men ingen uppnådde Oehlenschlägers storslagna verkningar eller ägde hans djärva språk. De bästa verken i nyare, mera realistisk stil är i stället skrivna av norrmän. Ibsen ägnade ett par ungdomsdramer åt fornnordiska ämnen, främst *Haermaendene* på Helgeland (1858; i Stockholm 1875), och Björnson skildrade en nordisk hövdingagestalt i *Arnljot Gelline* (1870).

Vikingen blev i dessa dramer inte bara en kraftfull hjälte, mer eller mindre utsatt för kärlekens påfrestningar, utan också, i stil med tidens allmänna litterära tendenser, en individualist, som djärvt tog konsekvenserna av sin plikt och sina böjelser. Han kunde också, i motsats till äldre teaterheroer, gå sin egen väg trotsande omvärldens tankar och sedvänjor på ett sätt, som kunde väcka beundran under en tid av personlighetskult.

Den första svenska operan med vikingamotiv synes vara Frans Hedbergs och Ivar Hallströms *Vikingarne* med premiär 1877. Hedberg hade sedan 1863 varit anställd som litteratör vid Kungl. teatern. Han prövade sin lycka inom flera olika genrer i egenskap av författare, översättare och bearbetare. Han hade också gett sin tribut till de historiska skådespelen med ämnen från medeltiden (bl. a. med *Bröllopet på Ulfåsa* 1865) men gav med texten till *Vikingarne* det första bidraget till dramatisk belysning av hednatidens nordbor. Han gick dock försiktigt till väga i detta avseende, eftersom operan skildrar en episod från vikingarnas besök i sydligare länder, närmare bestämt i Provence. Inte heller sjökonungen Rolf är behandlad som en manhaftig nordisk hjälte, eftersom han snart blir gripen av en häftig passion för den provensalska prinsessan Isaura. Men vissa inslag av »vikingastil» förekommer dock därigenom att Rolfs följeslagare, framför allt hans fosterbroder Björn, bevarar sitt nordiska sinne.

En betydligt mera renodlad vikingamiljö finner man i Hans Herrigs och Andreas Halléns *Harald Viking*, som hade sin stockholmspremiär 1884, fastän operan redan 1881 hade givits i Leipzig efter Liszts rekommendation. I Stockholm strävade man till och med efter att uppnå en viss grad av historisk trohet i dräkter och dekorationer. I flera avseenden följer både Herrig och Hallén den wagnerska operastilen, främst sådan den hade utformats i *Valkyrian* och *Tristan och Isolde*. Dessa båda verk var emellertid vid denna tid okända för stockholmspubliken, varför Halléns opera uppfattades som ytterligt modern. Däremot kände man väl till *Rienzi*, *Den flygande holländaren*, *Lohengrin* och *Tannhäuser*, vilka stod på stockholmsoperans spelplan sedan respektive 1865, 1872, 1874 och 1878.¹ Det var för övrigt Frans Hedberg som hade översatt både *Tannhäuser* och *Lohengrin*, och han fick därigenom litterära impulser som han delvis utnyttjade i *Vikingarne*.

Wagner är emellertid inte den allt avgörande förebilden ens för Harald

Viking. I Wagners dramer är psykologisk skildringskonst och en viss historisk realism sammansmälta med motiv från en saga och myt (utom i Mästersångarna), och i synnerhet i Ringen är gudavärlden rentav mer dominerande än människorna. Men både Vikingarne och Harald Viking är till sin syftning realistiska, psykologiskt motiverade dramer. Detta gör dem också mera ömtåliga ur dramaturgisk synpunkt än Wagners verk, där de övernaturliga krafterna driver sitt spel och överbryggar eventuella psykologiska betänkligheter i den dramatiska utvecklingen.

Halléns musik mottogs med stort intresse av den svenska operapubliken, men sedan man år 1887 med Mästersångarna hade stiftat bekantskap med Wagners senare operastil i original förlorade man intresset för Harald Viking. Verket hade dock då fyllt sin funktion som introduktion till mästarens och föregångarens senare verk. De båda främsta förebilderna, Valkyrian och Tristan och Isolde, kom inte till Stockholm förrän senare (1895 och 1909).

Men vikingens yverborna åthävor kunde givetvis lätt göras till föremål för åtlöje och satir. Man finner också en nästan spexartad drift med vikingamod, bardalåt och brysk hednisk kärlek i en liten »impromptu-operett» av Edvard Forssberg. Operetten hette Rolf Krake och gavs 1880. De två akterna tonsattes av Ivar Hallström och Vilhelm Svedbom. Hallström kunde här således skämta med den genre han själv med viss framgång odlat i Vikingarne.

Själva genren är inte okänd i Sverige. Rolf Krake är i stort sett upplagd efter samma linje som bl. a. Mohrens sista suck, en parodi på Rosinis och den unge Verdis operatyp, med premiär i Uppsala 1865.²

De tre svenska operorna med ämnen från vikingatiden, Vikingarne, Rolf Krake och Harald Viking, skall här behandlas något närmare. De båda seriösa av dessa operor har nämligen flera beröringspunkter än själva vikingamiljön. Och Rolf Krake, som i detta sammanhang närmast får betraktas som ett burleskt intermezzo, är knutet till dem genom ämnet och genom att Hallström står som tonsättare till en av akterna.

På sätt och vis har också Oehlenschläger en andel i de tre verkens uppkomst. Hans Hrolf Krake har här uppstått i travesterad gestalt, hans Hagbard och Signe går igen i Herrig-Halléns operahjältar Harald och Sigrun³ och även operan Vikingarne har vissa rottrådar i Oehlenschlägers fornnordiska kärleksskildringar.

¹ Tannhäuser hade dock redan 1876 givits av ett tyskt sällskap i Stockholm under Richard Hennebergs ledning.

² Musik av P. F. A. Blomberg till text av P. A. Elfvik. Klaverutdrag trycktes av J. Bagge i Stockholm.

³ När Hallén vid tre konserter i Göteborg 16/2, 31/3 och 10/4 1880 presenterade några nummer ur Harald Viking kallades operan ännu Hagbard och Signe. Se W. Berg Bidrag till musikens historia i Göteborg, Gbg 1914, s. 428 och 430 f.

Frans Hedberg och Ivar Hallström hade tidigare samarbetat i Den bergtagna, en seriös sagoopera i fem akter, som från premiären 1874 ansågs vara det dittills mest lyckade försöket att skapa en nationell operastil i Sverige. Verket är också en följd av lyckliga melodiska infall, som numermässigt är inbakade mellan sträckor av recitativ. I handlingen blandas »verkliga» figurer som fru Ragnhild och hennes dotter Ingeborg (den bergtagna), abbot Henrik m. fl. med sagofigurer som Bergakungen, dvärgar etc. Hallström har strävat att ge en rad musikaliska nummer en folkligt färgad melodik. Recitativet är för det mesta tämligen ointressanta och endast vid några få tillfällen kan man tala om en musikalisk dramatik.

Den musikaliska brokigheten och den numermässiga uppbyggnaden av Den bergtagna har tydligen inte tillfredsställt librettist och tonsättare vid deras fortsatta samarbete. Kanske är det Hallström som har inspirerat den mångsidige och alltid tjänstvillige Hedberg till en operatext med ojämförligt mycket starkare dramatisk uppbyggnad, med relativt få möjligheter till musiknummer, med större enhetlighet och koncentration. I texten till Vikingarne har Hedberg strävat att utnyttja de dramatiska landvinningarna i Scribes libretter och i någon mån också i Wagners tidigare. Man möter korta, slagkraftiga köror och en livlig, successivt stegrad dialog med korta lyriska höjdpunkter men med endast få arior i äldre mening. I några av vikingarnas sånger förekommer också allittererad vers och gammalsvenska ord, utan att Hedberg för den skull har uppgivit rimflätningen. Vikingakören i I:8 har sålunda följande konstfulla utseende:

Viking för vida
Vinkande hogen
Haf vill han råda,
Hugar ej rast.
Ro var att rida
Rasande vägen;
Skönt var att skåda
Skölden på mast.

I övrigt har dock Hedberg hållit sig till den stil som var vanlig i tidens historiska operor. Tekniskt sett har han genomgående använt sig av 2—4-fotad rimmad vers.

Själva grundtemat i texten är motsättningen mellan norden och södern, förkroppsligade i den nordiska jarladottern Astrid och den mörka och sköna Isaura, dotter till greve Raimond. Astrid skildras som sval och blond, ljuv och trogen, medan Isaura är sydländskt eldig och impulsiv. Men motsättningen norden—södern skildras också på Scribe-Meyerbeers

manér med masscener. Å ena sidan får man se det provensalska hovet med dess raffinerande kultur, å andra sidan de enkla och rättframma, men ohyvlade vikingarna i Rolf Vidtfarles följe. Rolf själv tvekar om var han hör hemma. Han älskar både Astrid och Isaura, vilket utlöser den tragiska konflikten. Handling och staffage eftersträvar ett visst mått av historisk trovärdighet på samma sätt som tidens övriga historiska operor.

Frans Hedbergs »romantiska opera i tre akter» har i korthet följande handling, scenindelning och musiknummer.⁴

(Förspel.)

I: 1. (Nr 1. Introduction.) Utanför greve Raimonds palats i Provence firas vinskördens fest någon gång i början av 10 århundradet. Trubaduren hyllar Raimond och lantfolket hyllar hans dotter Isaura, som man till- önskar en värdig make.

I: 2. (Nr 2. Scen och kör.) En hovman rapporterar ett annalkande drak- skepp, folket oroas, men Raimond lugnar dem med att han slutit fred med Nordens kungar.

I: 3. (Nr 3. Scen och cavatina.) Isaura och hennes tärna Bertha sam- talar om de fruktade nordborna. Isaura tror, efter en dröm hon haft, att hon skall kunna tämja den vilde vikingen.

I: 4. (Nr 4. Marsch, scen och kör.) Raimond försöker återigen lugna folket, som förskräcks av en »lurstöt från havet».

I: 5. (Nr 5. Kör av munkar.) Abboten och munkar kommer i procession och sjunger böner (»För nordmännens raseri och vilda härsfri, Guds moder, bevara oss») och förbannelser (»Uppsluke dem vågorna»).

I: 6. (Nr 6. Scen.) Rolfs vapenbroder Björn anländer med bud och be- gårän från sin hövding:

Vår konung dock täres af sot,
Om skeppsbord han finner ej bot,
Ty en blåman sköt lömskt ifrån bågen
En giftstruken pil i hans fot. —
Vill du här taga honom emot?

RAIMOND:

Välkommen vare han. Du här min dotter ser,
Hon öfvar läkekonst och bot hon honom ger.

Björn lovar guld som belöning och hotar med brand och våld om man sviker löftet.

I: 7—8. (Nr 7. Final.) Folket faller i förundran över den djärve och dristige Björn, en ny Herkules. Snart kommer vikingarna bärande Rolf och sjungande en sång (»Viking för vida vinkande hågen»). Rolf och Isaura byter en betydelsefull blick, som också observeras av Björn. Trubadur, vikingar, munkar, hovmän och folk förenas i en avslutande ensemble.

II: 1. (Nr 8. Introduction och aria.) I den provensalska parken, där

⁴ Scenindelningen är Hedbergs och anges enligt textboken »Vikingarne. Romantisk opera i tre akter af Frans Hedberg. Musiken af Ivar Hallström. Sthlm 1877». II:2 be- tecknar akt 2, scen 2. De musikaliska numren anges inom parentes och upptar Hall- ströms egna rubriker och nummer.

man bl. a. skymtar en Afrodite i marmor, mediterar Rolf över »söderns paradis» som han snart skall lämna. Han utbrister lidelsefullt:

O söderns mö med eldfull blick
Och mörka lockars natt!
Hur är mot ditt dock nordmöns skick
Så blekt, så kallt och matt.

Den långa omväxlande monologen slutar med:

Jag får ej mera tömma
Den dryck, som snärjt min själ,
Jag måste, måste glömma! —
Isaura, o farväl!

II:2. (Nr 9. Duo.) Barden försöker väcka den modlöse Rolf till besinning genom att sjunga »Astrids runa», en folkvisimitation, som utgör det spe- ciellt nordiska inslaget i operan, både textligt och musikaliskt (»Sjunker purpursegel i hägrande hav»). Rolf reagerar starkt och en dramatisk ord- växling uppstår mellan barden och Rolf. Han vill ännu en gång se Isaura, sedan styra hemåt. Barden varnar, men Rolf »drar sig undan bland träden kring Venusstatyn».

II: 3. (Nr 10. Scen och kör.) En månskensidyll, där Isaura ber tärnorna sjunga och dansa, »att jag stilla drömma må». Bertha upptäcker plötsligt Rolf, men han lugnar dem alla och tar farväl.

II: 4. (Nr 11. Duo.) Isaura och Rolf lämnas ensamma, och de visar efter hand sin kärlek för varandra. Men Rolf vill inte stanna kvar i södern och Isaura vill inte följa med till norden. Kärlekspassionen växer, men blandas också — från Isauras sida — med hat.

II: 5. (Nr 12. Kvartett.) Björn anländer med Astrid, som nu uppträder förklädd till vapensven. Rolf känner igen sin »ungdomsbrud» och ställs in- för valet mellan henne och Isaura. Avgörandet uppskjuts genom att Björn och Astrid för fram ett budskap:

Vi för bud till dig från nord,
Din fader är höglagd vid stranden,
Och du är korad af folkets ord
Till konung i nordanlanden.

II: 6. (Nr 13. Final.) Vikingarna anländer och hyllar Rolf, sin konung. Raimond ber dem, efter att ha inhämtat abbotens råd, att också hylla Isaura, »eder konungs brud». Bestörtningen är allmän, men Rolf förklarar trotsigt »Ja väl, hon ensam är min brud». Björn kan inte tåla ett trohets- brott, utan utmanar Rolf till envig. I slutensembeln blandas provensaler- nas jublande och vikingarnas dystra röster.

III: 1. (Nr 14. Förspel och kör.) Vikingarna förbereder sig vid stranden för hemfärden. De sjunger en stridssång och en hyllningssång till norden.⁵

III: 2. (Nr 15. Scen.) Björn och Rolf anländer och förbereder sig för striden.

III: 3. (Nr 16. Duo.) Björn förbannar Isaura och åkallar Tor. Rolf åkallar Freja, varefter de drabbar samman. (Nr 17. Kvartett.) Astrid och barden skiljer dem åt. Astrid har resignerat. Rolf tillägger:

⁵ Denna sång finns i Gehrman's kvartettbibliotek, nr 7 (»Hell dig, älskade nord»).

Förlåt och glöm!
Låt sorgen dig ej trycka;
Tänk på vår ungdoms lycka,
Som på en svunnen dröm:
Förlåt och glöm!

III: 4. (Nr 18. Cavatina.) Astrid lämnas ensam och erinrar sig sin ungdoms lycka och sjunger sin »runa».

III: 5. (Nr 19. Duo.) Isaura bönfaller Astrid att avstå från Rolf. Men Astrid vill hellre dö, och uppgörelsen slutar med att Isaura stöter dolken i Astrids bröst, varvid Astrid utbrister:

Tack! nu vill jag dig välsigna
Och i stoftet stilla digna ...
Matt ... förvissnadt ... var mitt hopp,
Nu ... går Astrids morgon opp.

III: 6. (Nr 20. Scen.) Astrid hör döende Rolfs röst, hos Isaura tar hatet överhanden, och Rolf känner plötsligt att han inte kan lämna Astrid.

III: 7. (Nr 21. Final.) En mycket upprörd scen, där hela ensemblen deltar. Rolf bär Astrid ombord på drakskeppet, som seglar iväg omvärt av lågor. Inför denna syn störtar Björn sig på sitt svärd för att följa sin vapenbroder till Valhall. Barden sjunger »Döden försonar allt livets qual: Nu gästa de glada Odins sall!» och provensalerna »Dona eis tuam pacem et requiem».

Till denna handling hade Christian Jansson skapat en helt ny dekor.⁶ Den domineras av en sydländskt färgad, nästan tropiskt yppig parkvegetation med inslag av morisk arkitektur. Dekoren har strukit under det yppiga, nästan sött kvalmiga i söderns natur, troligen för att ge eftertryck åt vissa uttryck i texten, där det bl. a. talas om den giftiga, berusande blomdoften, som dövar Rolfs friska, nordiska kämpasinne. Det nordiska inslaget företräds således helt av vikingarna. Deras kostymering syns ej i Janssons skisser — möjligen lånade man dräkter från Ibsens Här-männen på Helgeland, som getts två år tidigare. Däremot förekom två drakskepp i tredje akten, varav det ena detaljerat utfört med sidosköldar, segel och drakhuvud. Skissen visar Rolf med den livlösa Astrid i sina armar vid det tillfälle då han sjunger:

Astrid, min bleka lilja!
Nu intet oss skall skilja!

Handlingen är onekligen skickligt och effektivt komponerad av den erfarne Frans Hedberg. Figurerna är också någorlunda konsekvent tecknade. Rolf uppträder aldrig som kämpe, utan är redan från början träffad av den giftstrukna pilen, vilket på sätt och vis motiverar hans kärlek till vårderskan Isaura. Björn är däremot den kraftfullt nordiska gestalten, en manlig och trogen vapenbroder. Isaura drivs helt av sina

⁶ Skisser finns bevarade i Drottningholms teaterarkiv med accessionsnummer 1705—1718/1939.

häftiga känslor, bland annat till det besinningslösa mordet på Astrid, som ju Rolf redan avstått från. Men slutet får sin dramatiska motivering just genom detta mord. Däremot uppfattade man Björns självmord som omotiverat. »Ett riktigt nordiskt-mordiskt slut,» skrev DN.⁷

Hedbergs litterära stil är emellertid mycket konventionell och innehåller också en del onödiga anakronismer. Man kan dock till dess försvar säga att den går i läromästaren Scribes fotspår och utmärkt fyller sin funktion som operatext. Säkerligen har också Hallström insett att det vore svårt att få en svensk librettist med säkrare handlag i dramatisk konstruktion. Hedberg har här skapat en ovanligt koncentrerad och ofta snabbt framflytande handling.⁸ Förtjänsterna märks särskilt om man jämför med hans egen mera trögflytande text till Den bergtagna eller Ludvig Josephsons och Ernst Wallmarks rätt tungsamma text till A. P. Ölanders Blenda (1876).

Premiären inföll den 6 juni 1877, alltså under säsongens allra sista dagar. Ludvig Norman dirigerade den tre timmar långa föreställningen, och »bifallet, i början sparsamt, växte under pjesens gång och nådde sin spets efter vikingakören a cappella i början af sista akten, hvilken kör måste gifvas da capo». (AB 7/6 1877.) Operan gavs ytterligare tre gånger under juni (den 8, 10 och 13) och återupptogs på hösten med föreställningar den 9, 12, 17, 24 och 30 september, den 3, 17, 22, 26 och 29 oktober samt den 2, 7, 16 och 28 november. Inom ett halvår hade således operan givits 18 gånger och den höll sig kvar på repertoaren under flera år (sista föreställningen 28/4 1882). Vikingarne och Den bergtagna, Hallströms två mest ambitiösa operor, tävlade under några år med varandra i fråga om popularitet. Den bergtagna avgick slutligen (i och med repriserna 1881) med segern.

Troligen har Hedberg själv regisserat sin opera, eftersom han vid denna tid var intendent vid Kungl. teatern. Han har säkerligen också haft hjälp av Hallström vid instuderingen. Rolf Vidtfarles svåra roll sjöngs av Oscar Arnoldsson, som därmed gjorde en av sina sista nyinstuderingar. »I den nordiske vikingens kraftfulla gestalt var han ännu på höjden af sin sångareförmåga, och han gaf af denne en sympatisk och

⁷ 7/6 1877. Stockholmstidningarnas namn förkortas på följande sätt: DN = Dagens nyheter, NDA = Nya dagligt allehanda, AB = Aftonbladet, PoIT = Post- och Inrikes Tidningar, SvMT = Svensk musiktidning.

⁸ Det är möjligt att Hedberg har hämtat uppslaget till Vikingarne från Oehlen-schlägers Væringerne i Miklagård (1826), som också innehåller en likartad kärlekskonflikt. Væringhövdingen Harald slits där mellan sin ungdoms trolovade Elisif och grekinnan Maria. Elisif kommer till Miklagård förklädd till vapensven och Harald sjunger den sydligare kvinnans lov. Man kommer också med budskap att Harald blivit vald till kung i Norden. Även andra drag i Vikingarne kan härledas från Oehlen-schlägers tragedi (t. ex. hyllningssången till Norden), men intrigen är dock mycket mera komplicerad och miljönnan.

tilltalande bild». skriver Hedberg.⁹ Tre år senare, den 3 december 1880, firade Arnoldsson »25:te årsdagen af sin verksamhet som scenisk artist» just i denna roll.¹⁰ Men under mellantiden hade också den förnämlige wagnersångaren Leonard Labatt sjungit Rolf (den 10 och 12 april 1878), »hvilken roll han på svenska språket instuderade under den korta tid han vistades här under ferierna från Wienoperan».¹¹

Fredrika Stenhammar, som sjöng Isauras roll, har i sina brev berömt Labatts rollframställning. »Han var förträfflig och rent hänförande att spela mot, så varm och entrainant.»¹² Själv hade hon vunnit berömmelse framför allt i wagnerrollerna Elsa och Elisabeth, där hennes »klockrena stämma» bäst kom till sin rätt.¹³ Dramatiska sopranroller var egentligen inte hennes fack, men hon lyckades dock bra med Isaura-partiet. »Fru Stenhammar visar här på ett öfverraskande sätt, huru långt man genom vana, bemödande och studier kan komma i uppgifter, som ligga i diametral strid mot begåfning och skaplynne.» (AB 16/6 1877.) Efter hennes död den 7 oktober 1880 övertogs rollen av Selma Ek.

Isauras roll lockade också den tyska sångerskan Lilli Lehmann, som gästspelade på stockholmsoperan 1878—79. Detta är märkligt så till vida som gästande utlänningar endast mycket sällan åtar sig att studera in nya roller i för dem okända operor och på ett främmande språk. Emellertid är Isauras parti tacksamt och dramatiskt verkningsfullt för en skicklig sångerska. Lilli Lehmann utförde också rollen på ett glänsande sätt, och när hon tilldelades Litteris et artibus i maj 1879 var det »som ett rättvist erkännande af det både musikaliskt och dramatiskt konstnärliga sätt, hvarpå hon förstått att gifva gestalt och lif åt en af de sparsamma företeelserna på den inhemska litteraturens område».¹⁴ Med denna något dunkla formulering avsågs just hennes Isaura-tolkning.

Även om kritiken i stort sett uttalade sig berömmande om hela föreställningen, är den dock sällsynt positiv i framhållandet av Carl Fredrik Lundqvists utförande av rollen som Björn. Både roll och vokalparti tycks ha passat honom ovanligt bra, och till och med hans berömda fetma utnyttjades här till det bästa. Björn behöver nämligen inte vara dramatiskt rörlig i någon större utsträckning. Han skall i stället verka genom sin nordiskt kraftfulla pondus. »Den nordiska dugande kraften saknas icke och lika litet den nordiska hetsigheten. Dessa drag för-

kroppsligas på ett synnerligen lyckligt sätt af hr Lundqvist, som torde kunna anse detta parti såsom sin hittills mest helgjutna skapelse; ej en åtbörd, ej ett tonfall för mycket eller för litet», skrev Adolf Lindgren.¹⁵

Barden sjöngs av Carl Anton Hallengren vid premiären och de första föreställningarna. Den unge sångaren omkom emellertid under segling i augusti 1877, varefter den erfarne Anders Willman övertog hans roll. Raimond utfördes av Hjalmar Håkansson, Astrid av Wilhelmina Söhrling-Strandberg och Trubaduren av Gustaf Henrikson.

Även körerna tycks ha utförts med brio och precision. »Nämnas bör här att de många körerna blifvit under kormästaren Nordqvists ledning inöfvade sedan den 1 maj; ett sådant arbete råkade förr att räcka ett halvt eller helt år.» (DN 7/6 1877.)

¹⁵ AB 16/6 1877. Jfr likartad karakteristik av denna roll i Hedberg, a. a., s. 265. Jfr även C. Fr. Lundqvist, *Minnen och anteckningar*, II, Sthlm 1909, s. 96.

⁹ F. Hedberg, *Svenska operasångare*, Sthlm 1885, s. 200.

¹⁰ J. Svanberg, *Kungl. Teatrarne under ett halft sekel 1860—1910*. Sthlm 1917—18. d. 1, s. 154.

¹¹ Hedberg, a. a., s. 214. Labatt behövde dock inte ha några svårigheter med själva språket, eftersom han var svensk till börd. Jfr biografi och karakteristik i Svanberg, a. a., d. 2, s. 10 f.

¹² F. Stenhammar, *Brev*, Sthlm 1958, s. 157; brev av den 11 april 1878.

¹³ Svanberg, a. a., d. 1, s. 134.

¹⁴ Svanberg, a. a., d. 2, s. 105.

Ivar Hallström var en 50 års man då han komponerade musiken till Vikingarne. Hans musikaliska utveckling fram till denna opera går över en mängd idyllisk-romantiska sånger och körstycken under 1850—60-talen. Omkring 1870 inträder delvis en nyorientering genom Hallströms ökade intresse för dramatisk gestaltning av sina kompositioner. Körballaden *Des Sängers Fluch* (1871) uppvisar drag som tyder på en stark påverkan från Södermans ballader och kanske också från Wagners tidigare operor.¹⁶ Här har således Hallströms franska salongston utvecklats till en ny och betydligt kraftfullare stil. Ännu mer märks detta i den femaktiga sagooperan *Den bergtagna* (1874), där idylliska roman-ser omväxlar med dramatiskt laddade sångnummer, danser och körer. Operan vann sin stora framgång på grund av musikens folkmusikaliska inslag, ämnets nationella färg, en praktfull instrumentering och musikens melodiska skönhet inte utan originella inslag som ger den en personlig, »hallströmsk» prägel. Naturligtvis bidrog också den romantiska handlingen och den praktfulla uppsättningen till framgången.

Emellertid gick Hallström vidare på den inslagna vägen mot större dramatisk-musikalisk koncentration. *Den bergtagna* är ännu i rätt stor utsträckning en nummeropera med klart avgränsade arior, duetter och körer, omgivna av recitativiska avsnitt av ibland konventionell, ibland mera dramatisk utformning. I operan *Vikingarne* har Hedberg och Hallström strävat efter en mera smidig infogning av de arialiknande delarna i en kontinuerlig musikalisk utveckling. Betecknande är att numreringen av de musikaliska avsnitten sammanfaller med scenerna, vilket ännu inte var fallet i *Den bergtagna*. Varje sådant nummer omfattar emellertid ofta en rad olika avsnitt som utformats i överensstämmelse med handlingens utveckling och de olika personernas yttranden. Exempelvis omfattar första aktens förspel och sju musiknummer inte mindre än 36 avsnitt med skiftande tempo, taktart och tonart. Dessutom övergår musiken ofta utan avbrott från ett nummer till det följande, varför akterna blir sammanfogade till helheter mer än i den äldre operan. Dessa skarvar är beräknade att ge en så smidig och omärklig övergång som möjligt, men Hallström använder, med ett par undantag, inte något gemensamt motiviskt material härvidlag. Det vanliga är att en scen mynnar ut i ett diminuendo, som förbereder det inledande motivet i följande scen i piano. Några gånger förekommer det också en stegring som mynnar ut i ett forte i början av det följande numret.

Märkligast är dock de enskilda numrens successiva utveckling. Hallström har här med största sannolikhet tagit intryck av de tidigare

¹⁶ Jfr avsnittet om Hallström i G. Percy, *Grunddragen av wagnerrörelsen i Sverige 1857—1884*, Sthlm 1936, (maskinskr.), I, s. 124—131. (Ex. i MAB.)

wagneroperorna, eftersom en så pass genomförd kontinuerlig scenutveckling på det musikaliska området går längre än vad Meyerbeer och Gounod brukar åstadkomma. Dessa båda tonsättare har säkerligen betytt mycket för Hallström i *Den bergtagna*, och påverkningarna förnekas inte heller i *Vikingarne*, men i den sista operan är också inflytandet från Wagner påtagligt. Det är märkbart framför allt just i den kontinuerliga musikaliska utvecklingen och i avståndstagandet från den slagkraftiga, dramatiskt obekymrade melodik, som ofta tränger sig fram hos Meyerbeer och Gounod och även hos Hallström själv i *Den bergtagna*. Naturligtvis är det inte frågan om något totalt avståndstagande, utan endast om moderation och behärskning i detta avseende, och i stället en koncentration på den dramatiska utvecklingen.

Melodiskt påminner Hallström ibland om Gounod, ibland om Söderman, men i det stora hela måste man dock ge honom det erkännandet att han har en personlig melodisk stil, som dock kommer mera till sin rätt i *Den bergtagna* än i *Vikingarne*. Här är melodiken ofta mera korthuggen och inriktad på dramatisk utveckling. Även recitativerna har vunnit i dramatisk effektivitet. »Hr Hallström, som förr visat en viss förkärlek för långsträckt deklamation, har i sitt nya verk ej så obetydligt tuktat denna benägenhet och gifvit saker af både värde och effekt helst i de båda sista akterna, till hvilkas musik man mestadels lyssnar med ostörd uppmärksamhet», skrev den gamle Wilhelm Bauck i en av sina sista recensioner (DN 12/6 1877).

Harmoniken har kanske ännu mer än melodiken tycke av Söderman. Den är fullt i nivå med samtidens övriga operakonst och laborerar i stort sett med samma effekter som man återfinner hos Gounod, Tjajkovskij eller Wagner (före Tristan). Men Hallström känner väl till de harmoniska kryddornas värde och använder dem i allmänhet på de dramatiskt laddade ställena, vid melodiska höjdpunkter och vid vissa övergångar.

Instrumentationen har ofta betraktats som den svaga punkten i Hallströms musik. Att han tidigare har behövt hjälp och undervisning i detta avseende är i och för sig inte märkligt med tanke på hans tidigare bana som pianist och sångare, ackompanjator och sånginstruktör. Men han fick en utmärkt lärare i Conrad Nordqvist, och partituret till *Vikingarne* visar tydligt att Hallström har lämnat läroåren bakom sig och utvecklats till en säker och finkänslig instrumentator. Däremot kan man inte kalla honom originell i detta avseende, vilket väl också sammanhänger med hans strävan att vara uttrycksfull och melodiös i sin musik, ofta också dramatisk, men däremot inte briljant och instrumentalt överraskande. De mera självständiga för- och mellanspelen är ofta av fin verkan, men i övrigt är vokallinjerna fortfarande de väsentliga för Hallström. Violinerna går inte sällan parallellt med sångstämman och

ofta saknas självständig orkestral kontrapunktik. Men orkestern stöder dock sångstämman effektivt genom sin ibland diskreta, ibland kraftiga färgläggning och sin rytmiska puls. Tremolo kommer ofta till användning, hornen får en mångsidig och varierande användning, träblåsarna likaså, och kontrabasens pizzicato ger ofta rytmiskt stöd åt celli och fagotter. Ibland får också harpa, basuner, pukor, trumma, triangel och bäcken bidra till färgläggningen. Hallström är i dessa detaljer i stor utsträckning en lärjunge till Meyerbeer — liksom så många andra av tidens operatonsättare.¹⁷ Det är ju egentligen först med den senare Wagner som orkesterarbetet får en annan karaktär och detta tack vare hans nya ledmotiviska principer.

Hallströms strävan efter koncentration visar sig redan i förspelet till Vikingarnes första akt. Efter några ominöst klingande bleckblåsarackord övergår det till en tungfotad melodi i fagotterna (*Ex. 1*).¹⁸ Snart övergår denna melodi i ett Allegro molto, som i sin tur leder över till I:1, där vinskördens fest firas i Allegro leggiero 6/8. Trubaduren framträder och sjunger efter preluderande på harpan sin hyllningssång med kort körrefräng. Raimond uppträder och förebådas av mäktiga blåsackord o. s. v. Om förspelet var koncentrerat, så är festen i I:1 dock ganska utförlig. Det är en myllrande folkfest i färgrik musikalisk dräkt, som påminner rätt mycket om liknande scener hos Meyerbeer. Det är det sorglösa tillståndet innan vikingarna uppträder som fridstörare.

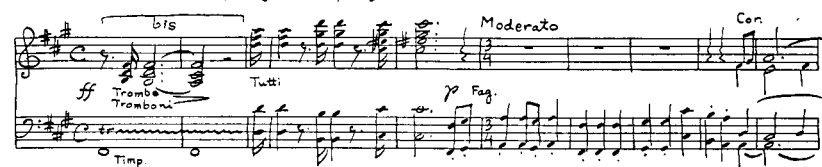
I nästa scen har detta skett och därmed blir också den musikaliska atmosfären annorlunda. Nr 2 är heltigenom dramatiskt utformat. Upprördheten poängteras särskilt av körens utrop, bl. a. »Ett drakskepp?» och »Ve oss». I början av nr 3 lugnas efter hand musiken, varefter

¹⁷ Belägg för Hallströms strävan att utveckla sin färdighet som operatonsättare och instrumentatör finns i hans samling av operapartiturer, numera i MAB. Flera av dessa partiturer är utskrivna av Hallströms egen hand, bl. a. de omfångsrika partituren till Meyerbeers Profeten och Gounods Faust. Vidare förekommer verk av Auber, Weber, Mozart, Monsigny m. fl., däremot inget av Wagner.

¹⁸ Exempelen citeras efter Hallströms egenhändiga partiturer i Kungl. Teaterns bibliotek. Det omfattar tre band, ett för varje akt, med resp. 194, 223, 179 nummerade sidor.

Även MAB äger ett egenhändigt partitur till Vikingarne, där de tre akterna omfattar 215, 281 resp. 208 s. En jämförelse visar att MAB:s partitur utgör den tidigare versionen. Vid utskriften av KT:s partitur har tonsättaren vidtagit en del smärre förändringar, t. ex. förbättringar av instrumentationen, förändring av sånglinjen på vissa ställen, bättre ekonomisering med tremoleffekter, ändring av texten. Den viktigaste skillnaden är att KT:s partitur innehåller ett par helt nykomponerade partier i första akten. Det är dels fråga om en hel scen, I:3 (Nr 3), som Hedberg-Hallström har lagt till för att skapa en bättre omväxling mellan de folkrikare scenerna I:2 och I:4; dels finalen som har fått en kortare och effekfullare avslutning. MAB:s exemplar innehåller en (sedan struken) scen mellan barden och Björn, där Björn beslutar resa till norden och hämta Astrid, samt en avslutande vikingakör. Detta förklarar visserligen bättre situationen i andra akten, men akten som helhet har utan tvivel vunnit mycket i dramatisk-musikalisk spänning genom de båda operationerna.

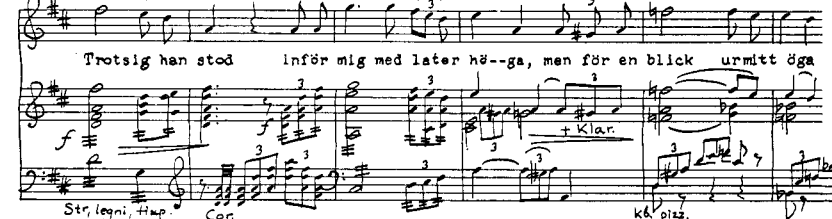
Ex. 1. Andante maestoso. (Part. I, s. 3 f.)



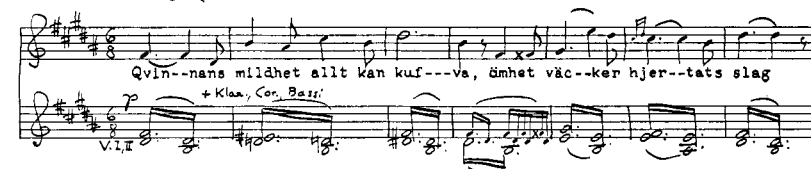
Ex. 2. Moderato. (Part. I, s. 74.)



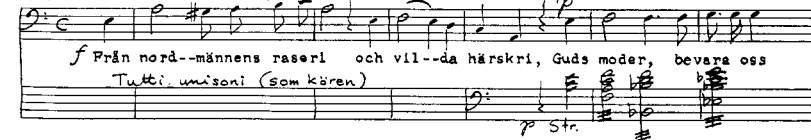
Ex. 3. (Part. I, s. 82 f.)



Ex. 4. Andantino. (Part. I, s. 85.)



Ex. 5. Mod^o maest. (Part. I, s. 112 f.)



Ex. 6. Allegro con fuoco. (Part. I, s. 115 f.)



Ex. 1—6. Vikingarne

Bertha berättar om vikingarnas framfart (*Ex. 2*). Som synes återkommer här inledningens fagottmelodi under stråktremolot. Denna melodi används flera gånger under operans lopp för att beteckna vikingarna och är sålunda ett erinringsmotiv av samma typ som Grétrys, Bertons eller Spohrs ledmotiv (för att använda en något anakronistisk term).¹⁹

Isaura berättar sedan om sin drömsyn och därvid förekommer passager av högstämd deklamation som erinrar om Wagner (*Ex. 3*). Musiken utvecklas successivt mot kulminationspunkten, en cavatina (*Ex. 4*), som endast ackompanjeras av stråkar. Hallström ger här prov på en fin och innerlig melodik utan de briljanta höjdtöner som Isaura vid andra tillfällena presterar. Avslutningen sker i diminuendo och övergår successivt i den följande scenen, som börjar med en marsch ackompanjerande Raimonds, hovmännens och folkets intåg. Scenerna har knutits samman musikaliskt därigenom att ett förebud till marschmotivet har låtit höra sig redan under Isauras sista ord i I:3.

Fortsättningen av akten ända fram till finalen (nr 7) är — dramatiskt-musikaliskt sett — kontinuerligt sammanhängande. Däremot är numren motiviskt sett självständiga, dock med ett par undantag. Nr 4 är tämligen kort och anpassar sig direkt till handlingen (marsch, scen och kör). Nr 5 är längre och utvecklas smidigt från följande huvudmotiv (*Ex. 5*), vars initial sjungs unisono och har fått något av »nordmannastil» över sig. Detta motiv återkommer efter ett upprört mellanparti, där munkarna utslungar förbannelser och abboten ber om nåd och skydd. Ett avsnitt ur detta dramatiskt effektiva parti kan här anföras som ett exempel på Hallströms drivna operastil i detta verk (*Ex. 6*). Man kan här observera att motivet vid »Uppsluke dem vågorna» är nära besläktat med »Från nordmännens raseri»; vidare att upprördheten kvarhålls genom cellons rörelse.

Nr 6 domineras av Björn, som skildras musikaliskt med en lycklig blandning av heroiska och lyriska tonfall av en typ som redan förekommit i Den bergtagna och gett Hallström berömmelse som nationell kompositör. I Vikingarne tillkommer några stänk ur Wagners lohengrinstil till de ofta rätt södermanska tongångarna (*Ex. 7*). Hedberg har särskilt berömt just denna scen sådan den gestaltades av »Lunkan».²⁰ Hallström har utan tvivel skrivit partiet med särskild hänsyn till denne sångares vackra baryton.

Efter ett förberedande parti anländer vikingarna i finalen (nr 7). Vikingamotivet (se *Ex. 1—2*) kommer här till förnyad användning, först

¹⁹ Ordet »ledmotiv» blev vanligt under 1870-talet, fr. a. efter Hans von Wolzogens uppsats om Götterdämmerung i Musikalisches Wochenblatt 1877. Om ledmotivets historia se K. Wörner, Beiträge zur Geschichte des Leitmotivs in der Oper, Berlin 1932, speciellt s. 10, 12, 23, 30.

²⁰ Hedberg, a. a. s. 265.

i piano i orkestern (horn och fagotter), sedan i själva vikingakören, där den utvecklas till en fullständig melodi till den förut citerade texten (»Viking för vida»). Vikingarna sjunger unisont och ackopmanjeras i den andra strofen av en kontrapunkterande stråkmelodi i åttondelar. Denna inträdeskör väckte A. Lindgrens förtjusning och han kallar den »en verklig folkvisa, förträffligt arbetad såsom cantus firmus» (AB 16/6 1877). Några folkmusikaliska tonfall kan man dock knappast tala om i denna melodi. Däremot har Hallström i någon mån efterliknat en kraftfull, händelartad stil, säkerligen för att uppnå en lämplig tyngd och arkaiserande effekt för vikingarnas sång.

Atmosfären förändras återigen när Rolf anländer, buren av vikingarna. Han har inte Björns karskhet och heller inte några södermanska tonfall, utan skildras för det mesta i mera romantiska färger. (Ett undantag utgör dock folkvisetonen i slutet av nr 8.) Särskild omsorg har Hallström ägnat åt det betydelsefulla ögonblick då Rolf och Isaura för första gången ses. De tämligen prosaiska orden vid detta möte underbyggs av orkesterns uttryckfulla linjer och kromatiskt stegrade sekvens (*Ex. 8*). Strax innan har också Björn påmint Rolf om Astrid, då också orkestern har bidragit med en kort antydning av Astrids speciella melodi, hennes »runa». Emellertid avslutas första akten med en livlig och melodios välkomstsång av trubaduren och med kör och hel ensemble. Ett intressant vittnesbörd om Hallströms nya ambitioner i denna opera är dock att sluttakterna i finalen ännu en gång — nu i allegro — tar upp vikingamelodin, som således förekommer vid fyra olika tillfällen i första akten.

Denna första akt är i stort sett sceniskt rörlig och dramatisk. I I:1 dansas och sjunges vid vinfesten, i I:4 kommer beväpnade hovmän och folk och sedan munkar in på scenen, i I:7 slutligen kommer den fruktade vikingaskaran. Mellan dessa även musikaliskt rörligare avsnitt ligger ett par lugnare scener, dels Berthas och Isauras samtal i I:3, dels Björns rapport i I:6. Bortsett från trubadursången i I:1 kan man knappast tala om någon egentlig aria i denna akt, utom i fråga om Isauras drömberättelse i I:3. Björns berättelse i I:6 utvecklas däremot aldrig mot någon liknande melodios höjdpunkt utan kan snarare jämföras med de balladartade berättelserna i Wagners tidigare operor.

I den andra akten finns desto fler lyrisk-melodiska vilopunkter. Första hälften är i stort sett idyllisk och dramatiskt stillastående, medan den andra hälften innehåller en alltmer stegrad dramatik. Inledningen till andra akten anger den idylliska grundtonen (sordinerade stråkar, harpa, ett urval blåsare) (*Ex. 9*). Rolf eldar allt mer upp sig inför avskedet från södern och Isaura. Introduktionen kulminerar i Rols utrop (*Ex. 10*), där Hallström rentav närmar sig den senare Wagners uttrycksätt. Snart följer själva arian, som har ABA-form. A-delen har en uppen-

bar folkviseton och citeras här utan sitt ackompanjemang (*Ex. 11*), medan B-delen utvecklas mer i överensstämmelse med fransk operatradition. Detta är operans enda försök att sammanfoga nordisk folkton med modern fransk operastil. Dessa båda element hålls annars i sär såtillvida som olika personer får kontrastera mot varandra genom olika musikalisk atmosfär. Här har Rolfs aria fått två olika färger, men detta är onekligen dramaturgiskt motiverat, eftersom just Rolf är den person som slits mellan de båda världarna, norden och södern.

Rolfs aria slutar i diminuendo. I den följande duetten (nr 9) försöker barden återföra Rolf till besinning bland annat med »Astrids runa». De tre stroforna sjungs här till stråkar, enstaka blåsare och harpa. Det sistnämnda instrumentet åtföljer genom hela operan bardens och trubadurens framträdanden. Därefter utspelas en längre scen mellan Rolf och barden, ibland mera dramatiskt färgad, ibland mera lyrisk-melodiös. Bauck beundrade särskilt just denna scen, »der den stämningsfulla romansen 'Astrids runa' i fornnordisk ton är så lyckligt inflätad» (DN 12/6 1877). Scenen har en avsevärd likhet med Södermans balladkompositioner, som ju också kan pendla mellan folkmusikaliska reminiscenser och dramatiska utbrott. Här dominerar de lyriska inslagen, som i bardens parti i regel får en mera kraftfull utformning. Intressant är kromatiken i det upprörda ögonblick då barden skildrar söderns förrädiska, berusande blomsterprakt (*Ex. 12*), liksom också återvändandet i slutet av scenen till den »fornnordiska», något fyrkantiga stilen (från »Hör mig Herre Konung»). Hela detta nummer kan musikaliskt sett uppfattas som Hallströms finaste hyllning till den nyligen bortgångne vännen Söderman.

Följande nummer (nr 10) skildrar Isauras och hennes tärnors månskenssvärmeri. Det är en ny idyll av milt skimrande slag med sordinerade stråkar, horn, klarinetter och harpa i låga lägen. Musiken anknyter till tidigare Hallström-verk och A. Lindgren kallar numret »ett luftigt och doftande stycke af samma romantiska behag, som man lärt sig älska i 'Blommornas undran'» (AB 16/6 1877). Man upptäcker Rolf, som försöker lugna de skrämde damerna med förklaringen »Jag kom att se ännu en gång den underbara dalens prakt». Till dessa ord hör man återigen flöjtmotivet från aktens inledning (*Ex. 9*), vilket här således används som ett erinringsmotiv.

Både denna idyll och den följande stora uppgörelsescenen mellan Rolf och Isaura (nr 11) har en hel del av fransk atmosfär över sig, hämtad kanske särskilt från Gounod. Men nr 11 visar samtidigt skillnaden gentemot denne tonsättare. Hallström bygger upp denna scen dramatiskt och på ganska lång sikt, så att de avrundade melodiska partierna blir tämligen korta och dramatiskt aktiva. Gounod brukar i stället avverka dramatiken i introduktionen, för att sedan i själva arian

Ex. 7. (Part. I, s. 132 f.)

Ex. 8 (Part I, s. 174 f.)

Ex. 9. Andante (Part II, s. 2 f.)

Ex. 10. Allegro moderato (Part. II, s. 15 f.)

Ex. 7—10. Vikingarne

kunna utveckla sin melodiska briljans. Hallström gjorde också många gånger så i *Den Bergtagna*, men här har han i stället försökt att åstadkomma en dramatisk utveckling som täcker hela scenen. I Wagners tidigare operor har ju denna princip fått en utformning som gjorde starkt intryck på andra tonsättare, av allt att döma också på Hallström vid komponerandet av *Vikingarne*. Han har dock inte uppnått Wagners monumentala enhetlighet i utarbetandet. Han arbetar med en mera brokig blandning av melodiska infall, som dessutom inte har en Gounods originalitet. Men man måste dock ge Hallström det erkännandet att han smidigt och målmedvetet bygger upp scenens dramatiska spänning. Han gör det på sitt eget personliga sätt, och man behöver i själva verket inte i varje ögonblick jämföra med andra tonsättare, vilket endast ger anledning till ett överdrivet tal om inflytanden och stilblandning.

För att återgå till duon nr 11, är den planerad så att mera recitativisk-dramatiska avsnitt omväxlar med mera melodiosa. Tre gånger uppnås sådana mera melodiska avsnitt. Första gången («Räck mig din hand») är melodin enkel och lugn, andra gången («Hvi kom du att fångsla min barnsliga håg») är melodin mera sökande och oroligt ackompanjerad av cellons trioler, tredje gången («Du måste stanna, på mina knän jag ber») är spänningen på alla sätt uppdriven och melodin — i *Allegro agitato* — har en hektiskt orolig karaktär. Början av dessa tre melodiska avsnitt anføres här (*Ex. 13—15*, med en ofullständig uppgifter om orkesterparten). Som synes förekommer inga tematiska samband, men musiken ger dock ett suggestivt intryck av stegrad spänning. I slutavsnittet övergår den oroliga h-moll-melodiken (se *Ex. 15*) i ljusare H-dur-klanger. Det är det korta ögonblick då Rolf och Isaura tycks förenade i lycka.

Men redan i början av kvartetten (nr 12) antyder några enkla, elegiska fraser i fagotter och horn att andra krafter driver sitt spel. Dessa instrument har flera gånger använts för att karakterisera vikingarna. Här är det också nordbor, nämligen Björn och den förklädda Astrid, som träder fram. Kvartetten är huvudsakligen recitativisk-dramatisk, men innehåller också ett avsnitt i kärv musikalisk stenstil då Björn (och även Astrid) meddelar den nordiska kungens död (enkla, kraftiga stråckackord; jämna notvärden).

Även början av andra aktens final (nr 13) domineras av vikingarna. Dels hörs vikingamelodin här för femte gången i operan, dels sker vikingarnas och bardens hyllning för Rolf i en kärv »nordmannastil» med tunga bleckklanger och med slag på sköldarna som avslutning. Efter uppgörelsen mellan Björn och Rolf avslutas finalen med hela ensemblen, inklusive vikingarnas och provensalernas körer. Kören har för övrigt bidragit att vidmakthålla spänningen även tidigare i finalen genom korta utrop och kommentarer. A. Lindgren uttryckte sin uppskattning av denna välgjorda final »i Meyerbeers manér» (AB 16/6 1877).

Ex. 11. Moderato. (Part. II, s. 21 f.)

Jag får ej längre svär-ma i detta paradís, skall bort från sol och värma till storm och snö och is! Jag får ej längre tömma den dryck som snärjt min själ, jag måste, måste glöm-ma... Isaura, o farväl!

Ex. 12. Allegro mod^o. (Part. II, s. 40.)

och ormar hvä--se, vanvett glöder bland

Ex. 13. (Part. II, s. 106.)

ROLF: Räck mig din hand, den hand som släckt min plågas brand

Ex. 14. Passionato. (Part. II, s. 118 f.)

ISAURA: Hvi kom du att fångsla min barnsliga håg, och nu att mig ängsla, så falsk som din väg

Ex. 15. Allegro agitato. (Part. II, s. 128 f.)

Du mäs--te stan-na, på mina knän jag ber! Jag vil--le

Lindgren uppskattade också förspelet till tredje akten, »ett käckt och glänsande instrumentalt stycke». Detta förspel är operans längsta (21 partitursidor) och överraskar med en uppsättning temata av nästan berwaldsk typ. Vidare är tonartsutvecklingen mycket rörlig, och de fem viktigaste motiven börjar i resp. c-moll, f-moll, f-dur, e-dur och ess-dur (*Ex. 16—20*). Däremot kan man inte tala om någon symfonisk utveckling. Därtill är innehållet för brokigt. Förspelet är säkerligen i stället avsett som en lämplig inledning till det friska och omväxlande livet i vikingarnas läger i III:1. Alla motiven ger ett starkt intryck av liv och rörelse och utgör samtidigt en effektiv vederläggning av den gängse uppfattningen av Hallström som en ensidig idyllisk melodiker.

Det första av förspelets motiv (*Ex. 16*) återkommer i fortsättningen i förkortad form strax före envigen i III:3, men inget av de övriga kommer till förnyad användning. De mycket beundrade båda vikingakörerna i III:1 ansluter sig i stället mera till manskvartettens möjligheter. Den första av dem är originell och bibehåller något av »nordmannastilen» i operan, sådan den förekommer i Björns parti. Den andra vikingakören är en högstämd fosterlandshymn, som går så pass tydligt i studentkvartetternas fotspår att man kan tala om ett stilbrott i operan. Kvartetten är emellertid i sin art virtuost skriven och »måste sjungas dacapo, hvilket väl sällan, om någonsin förr, inträffat med en operakör» (DN 7/6 1877). Denna kvartett är det enda avsnittet i operan som sjungs a cappella, och Hallström har kanske gjort så för att lättare möjliggöra körens strykning. Den första vikingakören är innehållsligt väl motiverad, medan denna fosterlandshymn egentligen är ganska överflödig. Flera recensenter ironiserade också över kvartetten. »I början af tredje akten bereder Ivar Hallström åhörarna en oväntad överaskning. Bäst här det tionde århundradets vikingar sitta och feja sina vapen, resa de på sig och låta höra en Upsala-student-chör från medlet af nittonde århundradet. Man känner igen: 'Hör oss, Svea' 'Stå stark, du ljusets riddarvakt' några strofer ur 'Herr kapten, sätt maskinen i gång' o. s. v.» (NDA 16/6 1877.) Hallström tar emellertid skadan igen i fortsättningen, och samme recensent finner att »den kort derpå följande försoningsscenen mellan Rolf, Björn och barden [=nr 17] är, enligt vårt tycke, den i musikaliskt-dramatiskt hänseende bäst tecknade i hela operan, på en gång ädelt och fint hållen».

Sedan vikingahymnen förklingat börjar i nr 15 en långsam uppladdning med ett ödesmättat motiv (*Ex. 21*) av den korthuggna typ som är karakteristisk för Hallström i detta verk och som skiljer honom från både Meyerbeer och Wagner. Snarare kan man finna paralleller i Gounods, Tjajkovskijs eller Bizets operor. Från detta nummer har Hallström bemödat sig att låta musiken fortskrida i så nära anslutning till handlingen som möjligt. Endast nr 18 utgör på sätt och vis en lyrisk parentes,

Ex. 16—20. Vikingarne

men även den är väl förberedd och infogad i sammanhanget. Visserligen använder tonsättaren motiviska förbindelser mellan numren i ganska liten utsträckning, men han har dock här lyckats skapa kontinuerlig musikalisk-dramatisk utveckling genom att arbeta med korta, framåt drivande orkestermotiv, successiv intensifiering av vokalmelodiken och jämförelsevis korta ariosa avsnitt.

Nr 15 är heltigenom recitativiskt och händelsebetonat, och innehåller bland annat korta inpass av vikingakören. Orkestern antyder hela tiden att det är fråga om en förberedande, uppladdande scen. I nr 16 börjar, efter några tunga bleckblåsarfraser, själva uppgörelsen mellan Rolf och Björn. Björns kraftfullare musikaliska stil kontrasterar effektivt mot Rolfs mera lyriska. Efter deras gemensamma åkallan av gudarna utspelas själva tvekampen till ett förvridet vikingatema. Det är den förut använda melodin (*Ex. 1—2*), som nu återkommer för sjätte gången, här i allegro con fuoco över låga tremolostråkar på ett förminskat septimackord.

Nr 17—19 får nog betraktas som det finaste avsnittet i operan Vikingarne. Innehållet ger inte anledning till några ytliga, bullrande effekter, som Hallström här och där annars kan ge prov på; det dominerar i stället av Astrids enträgna böner om försoning (nr 17), hennes minnen av forna, ljusa dagar, vilket ger anledning till en förnyad

version av hennes »runa» (nr 18)²¹ och till slut hennes uppgörelse med Isaura (nr 19). Det märkligaste med dessa tre nummer är dock att de är sammanhållna av ett synkopiskt motiv. Det har redan skymtat i förspellet (Ex. 20) och kommer flera gånger i nr 17, först i följande form (Ex. 22). Nr 19 börjar återigen med denna »Astrid-synkop», som till slut också beledsagar scenen då Isaura stöter dolken i Astrid. Motivet uppträder här i melodiskt fallande form enligt gammal god tradition i sådana scener.

Det nyssnämnda mera dramatiska Astrid-motivet kompletteras av ett mera lyriskt, som också förknippar nr 17 med de båda följande numren. Det uppträder för första gången i slutet av nr 17, när Rolf talar om deras gemensamma lyckliga ungdomsdagar (»Förlåt och glöm»). Melodin citeras här i sitt musikedramatiska sammanhang (Ex. 23). Den uppträder här i orkestern och ger en ljus, nonackordfylld färgläggning åt Rolfs ord. Det är just denna melodik och dess klanger som uppskattades som »nationella» i Hallströms och Södermans verk. De återklingar ännu i Stenhammars och Peterson-Bergers verk årtionden senare. När Astrid lämnas ensam i den följande scenen (nr 18) anknyter hon till denna melodi, för att senare ta upp sin »runa» till ett betydligt skirare ackompanjemang än tidigare i bardens version (endast sordinerade stråkar). Även förspel och efterspel är helt annorlunda och ger en ny atmosfär åt runan. Den gjorde också stort intryck på recensenterna, och A. Lindgren anmärker att den »i synnerhet här i hennes egen mun gör ett djupt gripande intryck (så väl poesi som musik i äkta folkton)» (AB 16/6 1877). Inte minst gör den god effekt genom det musikaliska förberedelsearbetet och genom att Hallström har sparat en harmonisk effekt till denna version, nämligen efterspelets dursubdominant, ett stämningsfyllt G-durackord i d-moll-tonarten. Melodin har i övrigt tycke av »Inga liten kvarnpiga», både melodiskt och i fråga om taktändringen (Ex. 24). En reminiscens av detta tema återkommer för övrigt i nr 20 vid det tillfälle då Astrid säger. »Jag hör din röst! De kära ljud». Temats senare del kommer här till användning i ledmotiviskt syfte.

Även om man kan rikta flera anmärkningar mot Hedbergs upplösning av dramat i tredje aktens final (nr 21), måste man ändå anse Hallströms musikaliska dräkt smidig och ändamålsenlig. Denna final har inte samma våldsamt uppdrivna slutstegring som de båda tidigare. Masseffekterna kommer i stället i början, som skildrar provensalernas och vikingarnas förvåning över det oförmodade mordet. Mot slutet blir tonen mera dämpad. Även provensalernas körkommentar (»Fasansfulla grymma öden») till Isauras dödsönskan sker i ett effektfullt piano. Själva epilogen får något av religiös klang över sig genom Rolfs enkla melodi till

²¹ Denna cavatina, börjande med »Vår ungdoms lycka...», trycktes i Eko från operan, s. 92—96, med pianoackompanjemang.

Ex. 21. Allegro moderato. (Part III, s. 39.)



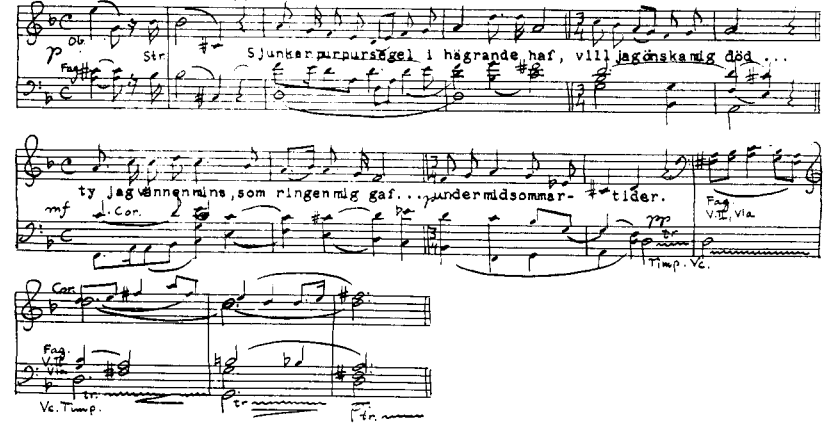
Ex. 22. Andante. (Part III, s. 67.)



Ex. 23. Adagio (Part III, s. 81 f.)



Ex. 24. (Part III, s. 87 f.) Moderato



Ex. 21—24. Vikingarne

»Döden försonar allt lifvets qval», som sedan tas upp av barden och även citeras i de avslutande orkestertakterna. Vidare sjunger provensalerna som sista körinslag ett hymnartat »Domine, domine...», till stor del a cappella. Men vikingarna blandar också mera heroiska tonfall i finalen och Björn ber manhaftigt barden att berätta »vår saga» (till mörka blåsackord över cello tremolo). Även en ledmotivisk reminiscens förekommer i finalen, dock inte vikingamelodin, utan en passus från Rolfs och Isauras kärleksduett (nr 11). Den melodi som Isaura där (strax efter *Ex. 15*) sjöng till orden »I glans kring din panna» upprepar hon här i pianissimo till orden »Men nu är han min, för evigt min». Hallström har naturligtvis med denna ledmotiviska fingervisning velat understryka att Isauras kärlek består och att den döde Rolf tillhör henne lika mycket som Astrid.

Den samtida kritikens omdöme om operan kan sammanfattas i Adolf Lindgrens omdöme att operan, »utan att på långt när vara ett mästerverk, innehåller många vackra, poetiskt så ock musikaliskt väl tänkta partier samt framför allt en ärlig och delvis lyckad sträfvande att åstadkomma en nationell operastil» (AB 16/6 1877). Endast en av recensenterna anmärker att »de olika numren flyta ... icke in i hvarandra, sammanfogningslederna äro alltför konstgjorda. Helgjutenhet i uppfattningen saknas.» (NDA 16/6 1877.) Denna synpunkt är överraskande, då ju Hallström i hög grad strävat att sammanfoga numren till en successiv utveckling. Recensenten har dock, av olika antydningar att döma, en mycket wagnervänlig inställning, och mot bakgrunden av Lohengrin, Tannhäuser eller senare wagneroperor är förvisso Vikingarne korthuggen och rapsodisk. Samme recensent anmärker dock vid ett senare framförande, att »hvad 'Vikingarne' sjelf beträffar, texten och musiken, synes oss den senare vinna allt hvad den förra förlorar vid en förnyad bekantskap.» (NDA 10/9 1877.)

År 1880, medan ännu Vikingarne stod på repertoaren, uppfördes inom sällskapet S. H. T. operetten Rolf Krake, en »impromptuoperett i 2 akter på fria vers af Edvard Forssberg». Denna operett, som kan studeras i ett tryckt klaverutdrag,²² uppfördes enligt titelbladet på Dramatiska teatern den 21 och 22 april 1880 av medlemmar av sällskapet S. H. T. Troligen har framförandet skett till det klaverackompanjemang som finns i den tryckta upplagan, vilken rätteligen således borde betecknas som partitur och inte som klaverutdrag. Vid pianot har med största sannolikhet tonsättarna själva suttit, i första akten Ivar Hallström och i andra Vilhelm Svedbom.

Texten till operetten är genomgående skriven på vers, men vissa partier talas, andra sjungs. Tonen är genomgående parodisk och burlesk, fylld av medvetna anakronismer, vitsar och en spexartad drift med händelserna i den kända Rolf-Krake-sagan. Handlingen är emellertid väl sammanhållen och innehåller följande scener och musiknummer.²³

(Förspel. Bygger på tre teman från den följande aktens musik, dels två från bärsärkakören (s. 16 och 18), dels Hotturs motiv i nr 5 (s. 34). Temana presenteras potpurriartat i något förkortad form och leder till slut direkt över i nr 1.)

I: 1. (Nr 1. Scen och kupletter.) Hottur är ensam i Rolfs vikingasal vid Lejre på Seeland (= Sjöland) någon gång under »den yngre jernaldern». I ett utförligt recitativ beklagar han sitt öde. Han är en fransk ädling som blir omilt behandlad av de råa danskarna.

Hur lifligt för mitt minne står
Du, stackars syster, med ditt mörka hår,
När under plockning af konvaljer
Vi röfvades af vikinga-kanaljer.

När Hottur (s. 9) nämner »kungens kämpahord» citeras helt kort det kommande bärsärkakörtemat. Hallström har här, liksom vid ett par andra tillfällen i denna akt, förknippat två musiknummer genom ett musikaliskt citat, om än i tämligen enkel och trivial form som det anstår en impromptuoperett. I Svedboms bidrag förekommer över huvud inga sådana musikaliska erinringar. Scenen avslutas med en chanson i fransk 1800-talsstil, ett utmärkt prov på Hallströms eleganta pastischkonst i en populär genre.

I:2. (Nr 2. Kupletter.) Sedan Hottur gömt sig i en benhöj kommer den danske hovskalden och sjunger en visa i en betydligt enklare stil än den raffinerade franska chansonens. Han fortsätter i recitativstil, men övergår till tal då ingen tycks höra honom.

I: 3. (Nr 3. Marsch. Kör av bärsärkar. Kupletter med kör.) Marschen, som börjat redan under förra scenen, kommer allt närmare. Bärsärkarna

²² Rolf Krake. Impromptu-operett... J. Bagge. Sthlm 1880.

²³ Scenindelningen följer librettens, som finns tryckt och bifogad musiken. Även musikens nummerindelning är den som förekommer i trycket. Sidhänvisningar gäller detta tryckta partitur.

anländer och sjunger en kör till två nya teman, ett i Maestoso och ett i Allegro leggiero, vilka f. ö. redan utnyttjats i förspelet. Det första temat med sina tunga unisoni karakteriserar (i anslutning till texten) den råare, vildare sidan hos bärsärkarna. Det andra antyder med sin polskerytm den muntrare sidan, längtan »till mjödets must, till tärnans smek».

I: 4. (Nr 3. Forts.) Rolf Krake, Dana Våldeas drott, hälsar kämparna och sjunger en dryckessång (»Vid hornens klang»). Förste bärsärken och Bodvar Bjarke sjunger om sina bedrifter med inpass av kören och av Hottur. Musikaliskt sett består detta sista avsnitt av tre strofer, varvid varje strof har tre olika teman med växlande taktart och tempo. Det första temat (s. 22) har en viss anknytning till svensk folkton (jfr slutdelen av »Vårvindar friska»). Hela nr 3 är uppbyggt i en något förenklad Verdi-stil med snärtig rytm, treklangsmelodik och effektiva, korta körinsatser.

I: 5. Hovskalden berättar förskräckt om ett hemskt vidunder som hotar att sluka hela befolkningen. Ingen erbjuder sig att bekämpa odjuret, varför den fege Hottur ironiskt säger: »Om någon går, då följer Hottur med.» Till slut störtar Bodvar fram:

När fick man nånsin gamla Bodvar se
Förfäras inför menskor eller få?
Tag hit min sköld! O konung faller jag ...

ROLF: Då får din enka genast statsanslag.

Bodvar släpar också med sig Hottur.

I: 6. Medan Bodvar utkämpar striden på sitt håll, tömmer Rolf och hans kämpar bägarna. Rolf tänker med förtjusning på framtidens häpenhet inför vikingarnas bedrifter. Han sjunger en sång (Nr 4. Kupletter), musikaliskt sett tredelad med körförstärkning på slutet, där refrängen lyder:

Då skall med forskningen gå i land
Montelius jemte Hildebrand.

I: 7. (Nr 5. Scen. Kupletter och kör.) Bodvar Bjarke återkommer efter att ha dödat vidundret. Hottur har stannat en stund för att dricka djurets blod, vilket ger anledning till en kort skrattekör. Början av denna scen meddelas här (Ex. 25) som ett prov på hur Hallström fyndigt alluderar på den stora operans dramatisk-recitativiska stil à la Meyerbeer.

I: 8. (Nr 5. Forts.) Hottur inkommer. Han har nu blivit en förfärlig slagskämpe och han sjunger här (efter den förra scenens uppladdning) en parodisk kraftaria (»Nu är jag uti mitt esse»), vars treklangstema f. ö. redan helt kort har förekommit i början av nr 4. Kören kommenterar Hotturs häpnadsväckande förvandling i kromatiskt glidande tongångar (»En riktig hjälte i hvarje tum, förskräckligt stark och förskräckligt dum»). Sedan nr 5 slutat på bästa italienska sätt med orden »dum, dum, dum...» ger Rolf Hottur ett svärd och han tas upp bland hjältarna.

I: 9. (Nr 6. Final.) Till heroisk fanfarmusik vill Rolf avge ett bragelöfte, men tvekar om vad han skall lova. Kören föreslår »Gif oss konstitution», men Rolf vill ha ett råd av Hottur. Hovskalden ber Hottur för all del inte nämna Uppsala, där han har ouppklarade affärer, vilket ger Hottur anledning att brista ut i en banal valsmelodi till orden:

I Uppsala vid Fyris strand
Ska våra drakar slå mot land;
Der träffar du din fränka

5. Scen. Kupletter och Kör.

Allegro moderato.

Bodvar Bjarke.

Det gräs-li-ga vid-un-dret har nu ko-lat

af: med det-ta svärd dess ba-ue-sar jag gaf, men Hot-tur... skall sig

Hot-tur!

an-nor-le-des skie-ka; så snart han shu-tat dju-rets blod att

dric-ka!

Ha-ha-ha-ha! Den hi-sto-rien var god! Ha-ha-ha.

Ex. 25. Rolf Krake I:7

Och du skall henne skänka
Det nöjet att bli enka.

(Rolfs far hade en gång dödats av kung Adil, uppsvearnas drott, varefter Adil tagit Rolfs mor Yrsa till gemål.) Finalen utvecklas nu i raskt tempo med en bärsärkakör, ett intermezzo med hovskalden, Rolfs och körens repris av Uppsala-valsens etc. Ridån faller till ett Allegro furiosissimo. På litet utrymme finns här den typiska Rossini-Verdi-finalens alla ingredienser.

II. (Förspel. Svedboms musik börjar också med ett potpurriartat förspel. Temana är hämtade från slutkören (s. 118) och från nr 12 och 8 (s. 100 och 83—84) och de blandas med ytterligare några melodifragment.

II: 1. (Nr 7. Scen. Viraspelet.) Andra akten utspelas i festsalen hos Adil i Uppsala. Yrsa, Adil, Rolf och Odins överstepräst deltar i viraspelet. Trots benämningen »scen» (som hos Hallström alltid antyder en recitativisk-dramatisk gestaltning, även i denna operett) har Svedbom utformat nr 7 som fyra likadana strofer, var och en med tre motiviskt skilda delar. Sista strofen har endast försetts med en mera utförlig slutdel, som låter numret sluta i bullrande Rossini-stil.

II: 2. (Nr 7. Forts.) Denna sista strof infaller under II: 2, där Kol Stallare berättar att de besökande danskarna blivit innebrända.

II: 3. Bodvar Bjarke och Hottur inträder svedda och sotiga. De har brutit sig ur det lömska försåtet och hämnats på Adils kämpar.

II: 4. Bodvar, Yrsa, Rolf och Hottur överlägger om bästa sättet att hämnas på Adil.

II: 5. Rolf anförtror Yrsa sin kärlek till Drifva, Yrsas sällskapsdam.

II: 6. Hottur försöker i otypliga ordalag konversera Drifva. De upptäcker efter hand att de är syskon, som en gång tretton år tidigare rövats från Rouen i Normandie. Första aktens romans i I: 1 spelar en roll vid denna igenkänningsscen. (Nr 8. Scen och trio.) Efter några recitativa fraser följer en mycket kort glädjevals.

II: 7. (Nr 8. Forts.) I en trio (för Hottur, Drifva och Yrsa) med två strofer övertygas Yrsa om att deras omfamning inte varit en hovskandal, utan bara en fransk prins och en prinsessas igenkännande av varandra. Trion är en något tung parodi på en större operaensemble, närmast kanske sådan den finns hos Meyerbeer och Rossini. Stilen är driven och parodin ligger till stor del i själva situationen och textens vändningar och löjliga upprepningar.

II: 8. Adil och Kol Stallare beslutar blidka Rolf genom att ge honom högsta graden i Sviagris-orden. (Sviagris var enligt sagan en dyrbar ring.)

II: 9. Adil ber Drifva kläda sköldmön Brynhilda, så att hon också skall bli en present till Rolf. (Nr 9. Duett.) Han börjar också kurtisera Drifva, men hon avvisar honom (»Jag svärmar som en fåne»). Duetten i tre strofer är ett lättflytande stycke, vars glättiga stil närmast för tanken till Suppé-operettens mönster.

II: 10. Kort monolog av Adil.

II: 11. (Nr 10. Duett.) Rolf och Drifva sjunger en tämligen trivial duett i presto, där poängen ligger i de många upprepningarna av orden:

Kanske vi röjas,
Röjas så lätt,
Om vi fördröjas
Af en duett.

Även här är det den italienska operans musiksallighet som parodieras.

II: 12—13. (Nr 11. Marcia alla tedesca. Två versioner ges av denna musik, en för piano och en för B-klarinett, två F-horn och fagott.) Adil, prästen och kämparna tågar in under »mystisk marsch», »utstyrda med Sviagris-ordens insignier». Marschen är av (för tiden) modernt militärmusikaliskt snitt och tämligen utförlig (10 åttataktfraser i anordningen aba / :cc: / aba).

(Nr 12. Scen. Sviagriser-kapitlet.) I ett recitativiskt parti inleds högtidligheterna. Sedan följer i en tämligen fri musikalisk utformning de dråpliga sviagris-ceremonierna med utgångspunkt från »grisens stora tecken: nöff, nöff, nöff». Denna scen har en tämligen välkänd föregångare i Lully-Molières ännu dråpligare turkceremoni i *Le bourgeois gentilhomme* (1670). Likheten är ganska tydlig och består både i det yttre förloppet (karikatyr av en ordens mystiska invigningsceremonier) och i en del detaljer (sviagrisernas »oui» och »öff» motsvarande Molières »jok» etc.). Dessutom låg det naturligtvis nära till hands för S. H. T.-bröderna att skämta med det egna sällskapets ceremonier.

Efter diverse prov får Rolf två presenter, ringen Sviagris och sköldmön.

(Nr 13. Finale.) Prästen och kören besjunger sköldmön (»I brynja och i pansar») i tongångar som en smula för tankarna till Södermans nationella stil, särskilt i repliken för manskvartett. Även det följande partiet, ett Allegro quasi polska (»Bland sång och skratt»), bibehåller en likartad ton.

II: 14. (Nr 13. Forts.) Över ett liggande B i basen utspelas ett kort talavsnitt. Sköldmön visar sig vara Drifva, Hotturs syster. Rolf har fått den han ville ha, Adil är »genomkuggad» och vill upplösa kapitlet. Men Rolf, Hottur, Bodvar och prästen återupptar i fortissimo »grisens stora tecken», varefter man snart är framme vid slutkören (»Hurra, gubbar»), där Södermans »bondstil» återigen parodieras.

Denna impromptu-operett är minst av allt seriös till sin syftning. Texten är av allt att döma tämligen hastigt nedkastad, men rimmen är ofta fyndiga och handlingen förvånansvärt sammanhängande och på sitt sätt logisk.²⁴ Forssberg visar en gedigen kunnighet i den vetenskapliga terminologin rörande fornnordiska förhållanden, vilket naturligtvis gör komisk verkan i de gamla nordbornas egen mun.

Musiken är likaledes nedskriven utan större pretentioner. Både Hallström och Svedbom visar emellertid stor rutin och kännedom om gängse kompositionsstilar och former. Båda akterna flyter fram väloljat och nästan genomgående i raska tempi, från Moderato till Presto. Endast vid ett tillfälle används Andante, nämligen då hovskalden hotar att besjunga Rolf i fornyrdalag (s. 49). Han blir dock snabbt avbruten av den förskräckte Rolf.

En jämförelse visar snart, att Svedbom har stelar former. flera upp-

²⁴ En del drag i handlingen pekar direkt på Oehlenschlägers versberättelse Hrolf Krake. Denna börjar med ett avsnitt om Hottur, hos Oehlenschläger en fiskarpojke som tas upp bland kämparna sedan han till en början utsatts för löje och benknotskastning. Samma sker med Hottur i Forsbergs version, men där är han en normandisk prins. Adils försök att innebränna de danska kämparna är också med hos Oehlenschläger, liksom Hotturs drickande av odjurets blod.

repningar, tvärare övergångar, mindre melodisk fantasi än Hallström, som tvärtom överraskar med fint utförda recitativiska partier mellan de mera traditionella formerna. Svedbom uppvisar endast några få avsnitt (i nr 8 och nr 12) med recitativisk stil. Dessa är också tämligen trivialt utformade och överraskar endast genom att citera en känd »shanty» på tal om Vinland (Nordamerika) (s. 98). Hallström hade ju också en betydligt mera övad penna genom sina tidigare operor och operetter. Bland annat hade han i *Mjölmarvargen* (1871) som också finns tillgängligt i ett tryckt klaverutdrag, visat sitt lätta handlag i den komiska genren. Rolf Krake visar i jämförelse med den närmast en utveckling mot större smidighet i formell planering och musikdramatisk följsamhet — i den mån man kan dra några slutsatser av den ibland schablonmässiga, ibland fyndiga musiken.

Texten är en uppenbar parodi på fornnordiska motiv. Musiken är däremot till stor del inte direkt parodisk utan fullt acceptabel även i ett mindre spexartat sammanhang. Endast i vissa avsnitt kan man tala om en rent musikalisk parodi, t. ex. det ytterligt komprimerade potpurrit i andra akten förspel, den medvetna banaliteten i valsen »Uppsala» eller i duetten nr 10, vissa finalverkningar à la Rossini (t. ex. s. 56 f) eller Söderman-parodin i nr 13. Däremot uppnås genom hela operetten en utmärkt parodisk verkan just genom kombinationen av den farsartade texten med den typiska operettmusiken eller rentav operamusiken med dess seriösa later. Det sista förekommer särskilt i Hallströms akt, men också i nr 8 och 12 hos Svedbom.

Man kunde ha väntat sig att Hallström skulle ha parodierat sin egen opera *Vikingarne* i denna operett. Han har emellertid avstått från varje reminiscens eller citat. Inte heller den musikaliska stilen har några direkta likheter utöver allmänna, tidstypiska drag. Både Hallström och Svedbom har i stället hållit sig till 1800-talsoperans typiska former och schabloner i en ganska brokig blandning. Svedbom har därvid mera närmat sig den tyska operetten (Suppé) och även Södermans »bondska» tonfall, medan Hallström har hämtat inspiration från den franska opéra-comique. Båda har också, särskilt i ensemblerna, hämtat klichéer från Rossinis och Verdis operor.

De båda tonsättarna har emellertid, trots de många uppenbara och ofta medvetna schablonerna, lyckats sätta en personlig färg på sina bidrag, och i det stora hela är Rolf Krake en både rolig och fyndig musikalisk fars.

Ungefär samtidigt som Rolf Krake uppfördes i Stockholm lade Andreas Hallén sista hand vid partituret till sin treaktiga opera *Harald der Wiking* till text av den tyske skalden Hans Herrig. Det uppges i Halléns biografi²⁵ att han själv hade inspirerat Herrig till denna vikingaopera. Texten bör rimligtvis ha förelegat mot slutet av år 1878, då Hallén hade återvänt till Tyskland från hemstaden Göteborg. Han hade tidigare studerat i Dresden, men bosatte sig denna gång i Berlin, där han gav sånglektioner och skrev i *Deutsches Tageblatt*. Hans huvudsakliga ändamål med berlinvistelsen var dock säkerligen att fullfölja sina operaplaner. Möjligen kände han sedan tidigare den tyske litteratören Hans Herrig (1845—1892), som till en början hade ägnat sig åt juridiska studier och bland annat tack vare sitt doktorsarbete (»De rebus agrariis suecicis et danicis») bör ha varit väl insatt i skandinaviska förhållanden.²⁶ Herrig utvecklade sig snart till en lidelsefull teaterentusiast, skrev en rad historiska skådespel och propagerade också för Wagners idéer i artiklar och broschyrer.²⁷ Han var vidare gift med en musiker, harpisten Marie Stöhr. Hallén bör sålunda ha funnit en idealisk medarbetare i Herrig, eftersom de båda hade samma något exalterade, wagneristiska inriktning. Säkerligen är det också ett resultat av deras gemensamma arbete och diskussioner som finns nedlagt i Herrigs utförliga förord till *Drei Operndichtungen* (1881), där *Harald der Wiking* ingår som en av texterna. Förordet behandlar just samarbetet mellan textdiktare och tonsättare, och anknyter i det väsentliga till Wagners åsikter.

Av allt att döma arbetade Hallén på partituret till *Harald* under året 1879 och början av 1880. Under april eller maj 1880 inlämnades det till berlinoperan för bedömning. Hallén har själv i ett brev till Karl Warburg berättat om ansträngningarna att få operan antagen:²⁸

... Som du vet reste jag först till Berlin och efter att hafva erhållit ett rek. bref från vår minister Baron Bildt till operans ledare Herr v. Hülsen inlemnade jag min opera till påseende. Jag förespelade sjelf densamma för tvenne af komitémedlemmarne, Hofkapellmästarne Radecke²⁹ och Kahl³⁰, och uttalade de begge, isynnerhet den förstnämnde, ett öppet erkännande af mitt arbete. Jag har sjelf sedermera läst deras »Gutachten» och är det

²⁵ SvMT 1884, s. 25.

²⁶ Denna och följande uppgifter om Herrig är hämtad från *Allgem. Deutsche Biographie*, Bd 50, Lpz. 1905, s. 234—243.

²⁷ Herrig var också en av redaktörerna på »*Deutsches Tageblatt*» som dock började utges först den 1 april 1881, således mot slutet av Halléns berlinvistelse.

²⁸ Brev från Hallén till Warburg, Hannover 9 sept. 1880. KB:s brevsamling.

²⁹ Robert Radecke (1830—1911) var åren 1871—1887 hovkapellmästare vid Berliner Hoftheater.

³⁰ Heinrich Kahl (1840—1892) var kormästare vid berlinoperan.

mycket smickrande. Nu trodde jag mig dock väl temligen säker ty deras rekommendation jemte Bildts skulle väl kunna öppna portarna till Berliner operan för mig. Efter en väntan af 6 (säger sex) veckor fick jag af Herr v. Hülsen ett skriftligt svar att operan f. n. ej kunde uppföras »ohne das hervorragende Talent, welches sich in der Composition kundgiebt zu ver- kennen.» Du kan lätt inse att jag blef arg, ty hvarföre ej uppföra ett arbete, som komitéen ansåg framstående! Af Radecke hörde jag sedan att Hülsen endast frågat om jag vore wagnerian och då detta »med vilkor» bejakades så var saken färdig. 6 veckor voro nu förlorade och kom jag för sent till Dresden för att kunna inlemna min opera. Der blef jag mycket vänligt emottagen af Hofkapellm. Wüllner,³¹ som tillrådde mig att inlemna operan fram på hösten. Jag vände mig nu till Leipzig och ligger jag i underhandling med samma teaters direktör. I aug. var ingenting att göra då alla teatrar voro stängda och reste jag då till Weimar späckad med rekommendationer fr. Leipzig till Meister Franz Liszt. Jag blef utomordentligt vänligt emottagen och förespela (!) honom hela min opera. De ställen som voro mig för svåra spelade han sjelf och *hur* han läser noter kan endast ett ögonvittne beskrifva. Han prisade operan öfverhövan och sade bl. a. »Sie haben da ein Arbeit geschaffen auf den Sie stolz sein können».³² Jag var bjuden tvenne dagar å rad till »Mittagessen» och Du kan lätt förstå den »fanatiska» förtjusning, som fattade mig att så på tu-manna hand få umgås med »den förgudade» mästaren. Jag reste derefter till Henenau [?] (ett bad i Thüringen) för att bli qvitt plågor i mitt högra knä men blef der liggande i 14 dagar i en obehaglig ledinflammation, som nu är alldeles häfd. Jag har nu börjat operera med teatrarna i Hamburg och Hannover och får väl inom loppet af 14 dagar bestämdt svar. ...

Det blev teatern i Leipzig som åtog sig framförandet av Halléns opera. Den utomordentlige wagnerkännaren Angelo Neumann regisserade och den unge Artur Nikisch dirigerade, varför framförandet kan antas ha fyllt alla krav som en debuterande operatonsättare kan ställa. Vid premiären den 16 oktober 1881 vägrade tydligen kritikerna om de skulle avgöra sig för eller emot, men den wagneristiska tendensen fällde utslaget till verkets nackdel trots första aktens självständiga ton. Harald der Wiking uppfördes emellertid fem gånger i Leipzig.³³ Operan trycktes också i klaverutdrag³⁴ med följande tillägnan: »Min födelsestad Göteborg tillagnas detta tondrama af tonsättaren.» De tyska wagneristerna tycks också under några år ha fäst mycket stora förhoppningar vid verket och tonsättaren. Man placerade honom framför Edmund Kretschmer och andra wagnerepigonier. Musikalisches Wochenblatt ansåg »att efter

³¹ Frans Wüllner (1832—1902) hade 1869—70 lett uruppförandena av Rhenguldet och Valkyrian.

³² De grammatiska felen (Arbeit är femininum) får väl sättas på Halléns konto.

³³ Hallén har sjelf berättat om premiären i Minnesblad från Harald Wikings premiär i Leipzig (i Scenisk konst, 1912, s. 14—16).

³⁴ Harald der Wiking. Oper in drei Aufzügen. Dichtung von Hans Herrig. Musik von Andreas Hallén. Vollständiger Clavierauszug vom Componisten. Raabe & Plotnow. Berlin u. ä.

Wagner ännu ingen komponist uppträtt, som med fullare medvetande och oböjligare fasthet från början till slut blivit den wagnerska princip trogen, den han gjort till sin. Men vi hava ej heller funnit någon, som med denna energi även förenar denna stora begåvning.»³⁵

Emellertid fick Harald der Wiking ingen märkbar betydelse för den tyska operans utveckling. Man kände ju också där redan till Ringen, Mästersångarna och Tristan. I Sverige hade ingen av dessa operor uppförts och för stockholmspubliken betydde således Harald den första kontakten med en genomkomponerad opera i den senare Wagners anda. För Hallén var givetvis ett framförande i Stockholm synnerligen angeläget, men det var också svårt att genomföra, eftersom smaken inom operaledningen och hos publiken var förhållandevis konservativ. I och med att Anders Willman blev direktör för de kungliga teatrarna år 1883 förändrades dock situationen. Willman önskade göra den nya musiken känd och han planerade inte bara att ta upp Halléns opera utan också Wagners Mästersångarna. Underhandlingarna mellan Willman och Hallén, som bodde i Göteborg vid denna tid, kan delvis följas i Willmans efterlämnade brevsamling (MAB).

Som översättare av Herrigs text hade Willman och Hallén valt Adolf Lindgren.³⁶ Visserligen var Lindgren en utmärkt versteoretiker och även väl insatt i Wagners teorier, som man ser av hans skrift Om wagnerismen (1881), men frågan är om inte Hallén sjelf eller till och med den beprövade Hedberg, hade gjort en smidigare översättning. Herrigs stil är starkt expressionistisk och laddad med symbolistiska inslag, som Lindgren alltför ofta återger med slitna schabloner. Ett exempel visar snart stilskillnaden. Herrig skildrar bland annat Haralds första intryck av Sigrun som ett brännande synintryck. Han gör detta konsekvent och undviker ordet kärlek på detta stadium. Lindgren översätter emellertid:

Den bösen Tag	O ve den dag
will ich verdammen:	vi kommo samman,
vor meinen Augen	jag redan tärs
brennts wie Flammen;	af kärleksflamman,
nicht den Blick	och min blick
kann ich wenden von ihr.	har hon redan fjettrat här.

Eller senare, när den betydelsefulla »blicken» åter nämns:

Haralds Muth	Haralds mod
auf einmal machtlos	på en gång maktlöst
vor eines Mädchens	in för den milda
mildem Blick?	möns gestalt.

³⁵ Citerat efter SvMT 1884, s. 12. Artikeln i Musikal. Wochenblatt 1884, s. 2—3, är en recension av klaverutdraget, som alltså bör ha kommit på hösten 1883. Det förelåg i varje fall inte vid Leipzigpremiären, vilket bl. a. framgår av den långa och berömdande kritiken i samma tidskrift år 1881, s. 520 f.

³⁶ »Harald Viking. Opera i tre akter af Hans Herrig. Musik af Andreas Hallén. Öfversättning af A. Lindgren. A. Hirsch. Sthlm 1884».

Andra partier är trognare översatta, men Lindgren har dock i det stora hela ingen större förståelse för Herrigs poetiska stil och hans symbolismer. I sin bedömning av operan³⁷ talar han tvärtom om »dess alliterationssvindel och witziga, mystiskt filosofiska känslösammal». Frågan är dock om han gjort den svenska versionen någon tjänst genom att närma den till den konventionella operalibrettens jargong.

Enligt det första bevarade brevet till Willman (Göteborg den 18 maj 1883) hade Lindgren vid denna tid översatt första akten. Den 23 maj meddelar Hallén en del uppgifter om partituret, som Kungl. Teatern skall förvärva från Raabe & Plohow för 200 Mark. »Partituret är ej tryckt utan endast i afskrift från Leipzigs originalpartitur. Inköpet af regiebok anser jag efter närmare betänkande onödigt isynnerhet sedan jag skådat din i allo utmärkta uppsättning af Mefistofeles. För öfrigt har jag allting i godt minne från Leipzig.»

Hur Hallén såg på sin egen situation framgår tydligt av ett senare brev till Willman, som här anförs i sin helhet:

Broder Direktör!

Af min förläggare hade jag för någon tid [sedan] ett meddelande att han erhållit liquid för sin räkning till Kungl. Teatern och tackar jag särskildt för Din skyndsamhet härvidlag. Hoppas äfven att Du riktigt erhållit Partituret, som jag afsände den 14 Augusti. Jag har endast genomsett den första akten men tror att de båda andra blifvit mera sorgfaldigt afskrifne. Med högst blandade känslor har jag läst i härv. tidningar att Stora Operan upptagit Wagners »Mästersångarne». Du förstår mig väl rätt? Ej som skulle jag på *något vis* vilja jemföra mitt verk med Mästarens storverk, men hvar och en är ju sig till slut själf närmast och jag fruktar att det långsamma och svåra instuderandet af Wagners opera rent af omöjliggör uppförandet af min under denna säsong. Och hvem vet hvad som kommer att ske derefter? Jag tänkte ju slå mina bopålar i Stockholm men måste nu söka uppehålla mig här till dess min opera blifvit gifven i St. och jag derigenom kunde *introducera mig för publiken*. Jag har ju inga vänner och gynnare, som der vilja intressera sig för mig och är således ensamt anvisad på den verkan mina compositioner komma att göra på publiken. Dertill ej nog att jag ej har några vänner och anhängare utan jag tror mig tvertom veta att det finnes både inom Operan o. utom densamma stående personer, som söka motverka mig. Men det synes ju vara så öfver hela världen och nog hör jag till de menniskor, som aldrig vetat af hvad tur vill säga och som ständigt måste *kämpa* för tillvaron. Emellertid vill jag ännu söka behålla mitt hopp så länge Du är styresman för de Kongl. Teatrarne isynnerhet som jag ju endast har Dig att tacka för att min opera öfverhuvud blef beaktad. Änskönt Din tid nu är mycket upptagen ber jag Dig likväl godhetsfullt vilja genom några rader meddela mig Ditt beslut angående min opera och när Du tror att densamma kunde komma till uppförande.

Med största tillgifvenhet
vännen
Andreas Hallén

Göteborg d. 9 sept. 83.

³⁷ SvMT 1884, s. 37.

Willman arbetade energiskt på att snabbt få fram Harald Viking, och Mästersångar-premiären kom inte förrän 1887, tre år efter Halléns verk. Rollerna besattes också med utmärkta krafter. För huvudrollen engagerades den förut omnämnde Leonard Labatt, som ju hade kontinentala erfarenheter av de stora wagnerrollerna. Någon bättre framställare kunde Hallén knappast önska sig, och i de senare breven från hösten 1883 fylls han allt mer av optimism. Troligen har Willman åtagit sig det huvudsakliga regissörsarbetet. Hallén kunde, av breven att döma, inte komma till Stockholm förrän i januari 1884, då dekorationer och kostymer redan var färdigtecknade och rollinstuderingen påbörjad. Vid säsongens slut tackade emellertid Hallén Willman för »det utmärkt lyckade och i allo konstnärliga» uppförandet av operan och skänkte 200 kronor till körens pensionskassa.³⁸ Han flyttade också snart därefter till Stockholm och började sin verksamhet som nydanare av konsertlivet i huvudstaden.³⁹

Premiären gick av stapeln den 18 februari 1884, och föreställningen upprepades sedan den 20, 22, 24 och 28 februari, den 2, 7, 12, 17 och 23 mars samt den 14 april. Inalles gavs operan således 11 gånger under säsongen.⁴⁰ Verket mottogs av kritiken på det hela taget välvilligt, även om man skämtade en del med det vikingapatetiska innehållet och kritiserade Halléns alltför wagneristiska inställning. Man erkände genomgående tonsättarens stora talang men tillskrev också framförandet en god del av framgången. »Att operan Harald Viking i går gjorde så stor lycka på vår scen måste — synes det oss — i väsentlig mån tillskrifvas den förträffliga uppsättningen och det verkligen utmärkta framförandet. ... Sällan lärers på vår scen någon opera fått sig tilldelade så många repetitioner och ett så noggrant instuderande som Harald Viking.» (PoIT 19/2 1884.) Som man ser hade verkligen Anders Willman gjort allt för att på bästa sätt introducera sin vän för stockholmspubliken.

Dirigent vid de svenska framförandena var Joseph Dente, som i samråd med tonsättaren hade företagit en del förkortningar, särskilt i tredje akten. »Orkestern under kapellmästaren Dentes ledning förtjenar ett särskildt pris för godt samspel och god nyansering i denna af ständiga rubaton uppfyllda opera.» (AB 26/2 1884.)⁴¹

³⁸ Brev från Göteborg den 8 april 1884. Detta liksom de övriga breven till Willman i MAB:s brevsamling.

³⁹ Jfr M. Tegen, Musiklivet i Stockholm 1890—1910, Sthlm 1955, s. 35 ff.

⁴⁰ Siffrorna i SvMT 1884, s. 70 och 95, visar att besöksfrekvensen vid de 10 första föreställningarna var normal. Operan återupptogs, dock med mindre framgång, i april 1889 (2 gånger) och i dec. 1911—jan. 1912 (3 gånger).

⁴¹ Förkortningarna omfattar huvudsakligen följande avsnitt enligt anteckningar i partituret i Kungl. Teaterns bibliotek. Här, liksom i det följande, anges sida och takt enligt det tryckta klaverutdraget. — Akt I: s. 56:15—57:22; — Akt II: s. 125:10—128:15; — Akt III: s. 171:6—173:10; 175:14—176:23; 182:1—183:18; 186:10—187:1; 187:11—190:9; 192:17—20; 202:12—203:9.

I klaverutdraget till Harald der Wiking förekommer varken indelning i scener eller i musiknummer. Akterna är ju också genomkomponerade och de olika scenerna symfoniskt sammanflätade. Man kan emellertid mycket väl företa en uppdelning på traditionellt sätt i scener vid en beskrivning av innehållet. Indelningen i det följande är således *artikel-författarens*, inte Herrigs eller Halléns. För övrigt används här de svenska namnformerna men däremot den tyska texten, vilken ju är den original-text som Hallén hade för ögonen vid komponerandet. Herrigs operatext är dock något längre än den som förekommer i klaverutdraget.

(Vorspiel.)

I: 1. (s. 5—16). Scenen visar en strand på Själland. I mitten står en offersten, till vänster ett högsäte av sten. Till en början är det natt, men morgonljuset kommer efter hand. Harald, en norsk vikingahövding, Torgim och några kämpar uppträder. Snart kommer Sigleif och rapporterar att man ämnar fira vårens fest i soluppgången. Harald gläder sig åt att störa festen och stöta svärdet i Erik, kungasonen. Sigleif yttrar också de profetiska orden:

Ein liebliches Kind,
eine lenzholde Magd,
senkt dir Liebe ins Herz;
Sieg run heisst sie die Mutter.

HARALD: Nichts weiss ich von Liebe,
vom Lenze will ich nichts wissen!

Harald vill bara veta av rastlös kamp och ständiga havsfärder:

Wie die Wellen
weiterquellen.
nirgends bleiben,
schäumend treiben,
kämpfen, stürmen und vergeh'n —
dir ergeben
will ich leben,
nur dir ergeben,
gewaltiges Meer!

I: 2 (s. 16—29). Sedan vikingarna dragit sig tillbaka blir det småningom morgon och soluppgång (orkestralt avsnitt s. 16—18). Den själländska befolkningen blomstersmyckar platsen och besjunger våren («Ein schöner Tag» s. 19—24). Gudmund, en sångare vid Beras hov, sjunger en vårsång («Es gibt ein Wunderreich im Süden» s. 25—29), varvid kören faller in i slutdelen.⁴²

I: 3 (s. 30—35). Drottning Bera framträder med sonen Erik och dottern Sigrun. Erik är fylld av dådlust, men Sigrun är mera tystlåten och längtar i stället efter fred och vårlig kärlek:

Wie der Lenz kommt,
kommt auch die Liebe,
ein süßes Wunder,

⁴² Gudmunds vårsång publicerades med svensk text i Eko från operan, s. 102—107 («Der står ett sagoland i söder»).

uns überwält'gend,
der jungen Seele
Sehnsucht zu stillen:
Im guten Glauben
harr' ich des Glücks!

I: 4 (s. 36—64). Festen börjar. Präster och prästinnor, barn, kung Vinter och kung Vår kommer i ett festtåg. Efter ett köravsnitt (offereldens antändande) börjar svärdsdansen (s. 43—47), som slutar med att kung Vår stöter ner kung Vinter. Efter hand börjar en ringdans med kör, som till slut oroas av avlägsna hornstötter från Haralds vikingar. Oron sprider sig och scenen slutar i en kort ensemble med kör, där alla kommenterar de annalkande vikingarna på skiftande sätt.

I: 5 (s. 64—87). Drakskeppet kommer till stranden med Harald främst i förstäven. Mötet mellan de båda kamplystna männen Harald och Erik ger upphov till andra aktens händelser:

ERIK: Wer schreit so kühn
und stellt sich schrecklich?

HARALD: Aller Menschen Freund
und aller Menschen Feind!

ERIK: Seid ihr uns Gäste
oder Gegner?

HARALD: Gast oder Gegner
wie du begehrt.
Kennt dies Land einen Kühnen,
steig ich an's Land
mich ihm zu stellen
auf Leben und auf Tod,
Gast und Gegner zugleich.

Man beslutar att Harald skall vara gäst denna dag, men strida mot Erik efter festen. Vikingarna stiger i land och blomsterkransas under skämtsamt motstånd («Wikingen im Blumenkranz, gibt das einen tollen Tanz», s. 74). Sigrun bekransar Harald och de utväxlar de första meningsfulla blickarna. Scenen och akten avslutas med stor ensemble och ringdans.

II (Vorspiel).

II: 1 (s. 91—95). Vikingarna befinner sig efter festen i Beras sal. De kommenterar festen och skämtar med Haralds förälskelse.

II: 2 (s. 95—96). Gudmund bjuder vikingarna att förfriska sig med nya mjödhorn.

II: 3 (s. 96—98). Harald försöker i en kort monolog bemästra sina känslor:

Haralds Muth
auf einmal machtlos
vor eines Mädchens
mildem Blick?
Hebe dein Haupt,
Harald, empor!

II: 4 (s. 98—103). Sigrun anklagar Harald för hans oresonliga stridslust och försöker få honom att avstå från envigen mot Erik.

II: 5 (s. 104—123). Bera, Erik m. fl. uppträder. Gudmund sjunger en

sång om alltings förgänglighet och om hjältens modiga dödsförelse («Was ist der Menschen Glanz» s. 109—112). Efter hand förbereds striden, och medan den utkämpas sjunger Gudmund en hymnartad sång:

Euch leite das Lied
zu lachendem Tod,
zu Odins Burg
die schimmernde Bahn.

Striden slutar med Eriks död.

II: 6 (s. 124—135). Sigrun anklagar nu ännu en gång Harald för det meningslösa dråpet. Harald försvarar sina kampinstinkter men erbjuder sig till slut att dö för Sigruns hand:

War ich Mörder
blieb ich Mann,
stark genug
zum Sterben noch!
Nicht umsonst
ersehnt du Sühne,
lindre die Qual
im Quell meines Blutes!

Hon tar svärdet men kastar det strax. I en kort duett bekänner de sin kärlek till varandra.

II: 7 (s. 135—142). Gudmund råder Harald att inte stanna. Harald ber Sigrun komma till drakskeppet under nattens månsken. Man ser i bakgrunden Eriks lik på en bår. Folket lägger blommor och kransar på honom och sjunger en sorgekör («Wie des Lenzes Blume schnell verblüht» s. 136). Bera ger Harald en frist till soluppgången — därefter kommer hon att hämnas Eriks död.

III (Vorspiel).

III: 1 (s. 147—152). Bera och Sigrun samtalar i en förhall. Bera ruvar på hämnd, medan Sigrun försöker glömma det hemska dråpet.

III: 2 (s. 153—159). Sigruns monolog. Hon försöker till en början glömma alltsammans («O kämt ihr wieder, Kindheitstage» s. 154). Men efter hand — när månen stiger på himlen — grips hon av kärleken till Harald och ilar till stranden.

III: 3 (s. 160—161). Bera upptäcker att Sigruns sovgemak är tomt och tillkallar tjänstefolket.

III: 4 (s. 162—167). Allmän uppståndelse. Gudmund avslöjar var Sigrun är och alla ger sig i väg för att hämnas.

III: 5 (s. 168—172). Scenförändring: första aktens strandlandskap i månsken. Harald väntar i ensamhet på Sigrun.

III: 6 (s. 172—191). Haralds och Sigruns stora kärleksscen, som börjar med deras extatiska möte och fortsätter med ett mera filosofiskt parti, där återigen »blicken» nämns:

SIGRUN: Sag', wie es kam,
wie es kommen konnte?

HARALD: Wo erfahr' ich's,
der Unerfahrne?

SIGRUN: Schafft Endloses
ein Augenblick?

HARALD: Ein Augenblick
in Augen erblickt,
Ewigkeiten
enthält der kurze!

I ett tredje avsnitt uppnås duettens klimax (s. 179—186), varefter ett fjärde avsnitt utgör en lugnare epilög. Detta sista avsnitt inleds med en avlägsen hornsignal och den begynnande morgonrodnaden. Till slut vill Harald föra Sigrun ombord på sitt skepp.

III: 7 (s. 192—198). Just som de går mot skeppet kommer Gudmund och varnar Harald. Men Bera och hennes folk hinner stöta ner Harald innan han hinner dra svärdet till försvar. Vikingarna störtar också fram och en allmän strid uppstår. Men den döende Harald önskar att ingen strid skall föras för hans skull.

III: 8 (s. 198—206). Haralds drakskepp kommer till synes, vikingarna stiger ur. Sedan Harald tagit ett kort avsked från Sigrun bärs han ombord. Hans lik ligger fullt synligt i fören och Sigrun tar en fackla, rusar ombord, kapar ankartåget, slänger facklan i den utglidande båten och kastar sig över den döde Harald medan lågorna flamlar upp. Hennes sista ord är:

Wenn der Männer Muth
ewig fortlebt,
wird auch ewig
Weibestreue
währen in Walhall!

Textens beroende av wagnerska förebilder är uppenbar, och inte minst Tristan och Isolde innehåller paralleller i fråga om versens utformning och tankeinhåll. Särskilt de nattliga kärleksscenerna är ganska likartat uppbyggda med sin omväxling mellan extatiska och schopenhauerskt visdomsfyllda avsnitt och även i de inströdda varningstecknen (morgonrodnad och hornsignal resp. Brangänes sång) och i Haralds resp. Tristans död.

Handlingen är emellertid hämtad från sagan om Hagbard och Signe, närmare bestämt sådan den utformats i Oehlenschlägers Hagbarth og Signe (1815).⁴³ Likheten mellan Harald der Wiking och Hagbarth og Signe sträcker sig inte till den litterära utformningen, som helt är Herrigs egen i Harald. Däremot förekommer en rad likartade drag i själva handlingen. I båda fallen utspelas handlingen inom ett dygn på stranden av Själland. I båda fallen är drottning Bera den som obevekligt

⁴³ Herrig har själv berättat om tillvägagångssättet i förordet (s. XII f) till *Drei Operndichtungen*: »Der Verfasser wurde zur Bearbeitung dieses Stoffes durch den Componisten, Herrn A. Hallén, veranlasst. Als die Composition beendet war, stellte sich heraus, dass bereits eine andere Oper gleiches Namens, 'Hagbarth und Signe', existire, deren Text sich eng an das gleichnamige Oehlenschlägersche Trauerspiel anlehnte. Da der Verfasser von der Sage nur die weitesten Umrisse benutzt hat, so hielt es der Componist für gerathen, die beiden Liebenden umzutaufen, und bekamen sie auf diese Weise mit Rücksicht auf den zu wählenden Stabreim die Namen Harald und Siegrun.»

fullföljer hämnden. I båda fallen anländer den norske vikingen på morgonen, tänds av kärlek till Beras dotter, dödar i envig hennes son, upplever en nattlig kärleksscen och dödas nästa morgon, varvid också Signe resp. Sigrun söker döden i flammorna. Emellertid finns också en rad skillnader i intrigen. Herrig har i mycket förenklat den, vilket ju också är en nödvändighet när en femaktstragedi skall förvandlas till en operatext i tre akter. Beras två söner Alf och Alger (hos Oehlenschläger) är sammanslagna till en, Erik, och hela episoden med Hagbarths fångenskap och den händelsemättade avrättningen i morgongryningen (som innehåller själva kvintessensen i Hagbard-sagan, det finurliga men ödesdigra trohetsprovet) är utelämnad. Hos Oehlenschläger är inte heller Hagbard fullt så karsk och obenägen för kärlek som Herrigs Harald. Bera och Sigrun, liksom en hel del av den hednisk-fornnordiska miljön, är däremot tämligen direkt hämtade från den danske diktarens versdrama.

Herrig anslöt sig visserligen i stort till Wagners operaestetik, men han var som författare till historiska skådespel van vid större realism och en snabbare replikförläggning än Wagner. I Harald förs handlingen fram i ett — i förhållande till Tristan — mycket snabbare tempo och i vissa scener finner man också stänk av humor och folklighet. Herrig har också lämnat kvar en del rum för mera konventionella operascener — vårfesten, Gudmunds sånger, envigen och överhuvud de många körpartierna, som dock i regel är korta och för handlingen framåt på samma sätt som hos Meyerbeer-Scribe eller i Hedberg-Hallströms Vikingarne. Men även dessa avsnitt är fast infogade i den dramatiska utvecklingen, som i stort sett leder logiskt från den första scenen (I:1), där hela det kommande dramat antyds, till den sista (III:7—8), där det får sin upplösning och avslutning. Halléns musik har ytterligare poängterat denna dramatiska enhetlighet.

Christian Janssons dekorationsskisser till Harald Viking⁴⁴ visar i första akten ett nordiskt landskap med lummiga, ljusa trädskronor, vatten och avlägsna, disiga klippformationer. Interiörerna är hållna i fornnordisk stil, liksom drakskeppet som förekommer i en färggrann teckning föreställande scenen då Sigrun lutar sig över Harald (III:8). Drakskeppet har, fränsett huvudet, en märklig likhet med drakskeppet i Vikingarne, och det är kanske detta som förklarar varför Haralds drake fortfarande var brun på skrovet och bar vit-röd-randiga segel liksom på sin tid Rolf Vidtfarles. Detta stämde emellertid inte med Herrigs text (och även Lindgrens översättning) som i stället talar om »svarta segel» och »svart-befjädrad drake», vilket några kritiker anmärkte på.⁴⁵ Dräkterna hade

⁴⁴ Förvaras i Drottningholmsteaterns arkiv, acc.-nr 893—899, 906—909, 2532, 5490/1939.

⁴⁵ Se NDA 1/3 och 4/3. Kritikerna i NDA ägnar ganska mycket utrymme åt mise-en-scenen.

ritats av August Malmström, som tidigare bland annat illustrerat Fritiofs saga och där försökt rekonstruera den fornnordiska dräkten på grundval av arkeologiska fynd.⁴⁶

Harald Viking var operans enda större nyuppsättning under säsongen och den ägnades en uppenbar omsorg. »På kostymernas historiska trohet och prakt ha tydligen nedlagts mycken möda och kostnad; processionen och ringdansen i 1:a akten blända ögat.» (DN 20/2 1884.) »Scenen, då det ståtliga skeppet med sin höga framstam och med de tappra vikingarne med sina blanka hjelmars vita sig, är ganska anslående.» (PoIT 19/2 1884.) »Vågsvallet är illusoriskt och belysningseffekterna i flera fall lyckade.⁴⁷ Dock må anmärkas, att solen höjer sig för fort, och att, då hon mistat sin af dimmorna orsakade rodnad, strålar saknas, hvarför en och annan oinvid taget henne för månen. ... Andra aktens slutscen med antändningen af Eriks bår är väl arrangerad;⁴⁸ äfvenså svärdsdansen.» (AB 26/2 1884.) Som synes saknas inte naturalistiska detaljer. Över huvud har operan så vitt man kan döma i möjligaste mån presenterats som ett realistiskt drama av för tiden modern typ. Kanske har det realistiska draget poängterats ännu mer än Hallén och Herrig från början avsett. Detta förefaller tydligt av strykningarna att döma, som i regel har den effekten att de påskyndar handlingen genom att utelämnar avsnitt som lever enbart på musikaliska verkningar, ledmotiviska syftningar eller poetiska förklaringar.

»Utförandet är värt mycket beröm, och lär väl icke vara mer än en tanke derom, att hr Labatt, om man undantager hans Eleazar, härstädes icke presterat ett bättre parti än Haralds. En kraftig och tydlig deklamation, värdig hållning och ett äfven i detaljer vårdadt spel gifver en imponerande bild af den än uppbrusande häftige, än trånande vikingen, för hvilken mod och styrka allt böjer sig.»⁴⁹ Labatt får enstämmigt beröm, medan övriga rollframställare bedöms som goda men ej i nivå med Labatt. Bland dem framhävs dock den unga Selma Ek för sin fina framställning av Sigrun. Hedberg säger att »scenen då Sigrun skall genomborra Harald med hans svärd [II: 6] var af gripande verkan, äfvenså Sigruns monolog [III: 2] och den stora duetten i sista akten.»⁵⁰ Carl Fredrik Lundqvist hade denna gång inte riktigt samma framgång som när han

⁴⁶ I Scenisk konst, 1912, s. 14—15, finns scenbilder från uppförandet 1911. Scenerna är I:5 och II:5, och dekor och kostymer torde till största delen vara desamma som 1884, att döma av tillgängliga fotografier från 1880-talets uppföranden och av Janssons dekorationsskisser i Drottningholmsteaterns arkiv.

⁴⁷ Man provade just våren 1884 en nyinstallation av elektrisk belysning på Operan, dock inte i Harald Viking, där fortfarande det äldre systemet med båggljus användes.

⁴⁸ Denna antändning är ej föreskriven i Herrigs text.

⁴⁹ AB 26/2 1884. Jfr Hedbergs karakteristik i Svenska operasångare, s. 216.

⁵⁰ Hedberg, a. a. s. 258. DN 20/2 1884 berömde särskilt hennes dramatiska gestaltning av rollen.

gestaltade Björn i Vikingarne, till stor del därför att partiet var skrivet för lågt för hans röst. Han hade dock ett par mycket uppskattade solonummer (i I:2 och II:5). Vårsången ur första akten hade han rent av presenterat för publiken redan före premiären, vid den unge Tor Aulins konsert före berlinresan den 29 januari 1884.⁵¹ Lundqvist hade redan i slutet av december 1883 skickat några vänliga rader till Hallén och uttryckt sin uppskattning av musiken.⁵² Drottning Beras parti utfördes av Agnes Janson, Eriks av Filip Forstén, Thorgrims av Hjalmar Håkansson och Sigleifs av Ernst Axel Rundberg.⁵³

⁵¹ »Konsertens glansnummer var otvifvelaktigt Gudmunds vårsång ur Halléns nya opera 'Harald Viking,' föredragen af hr Lundqvist. Är operan i öfrigt i samma stil som denna storslagna, ungdomsfriska och melodiösa vårsång, torde den blifva en prydnad för vår operascen. ... Ackompangemanget till sångerna, hvilket sköttes af hr Emil Sjögren, hade gerna fordrat mera omsorg och påpasslighet, särskildt hvad beträffar hr Lundqvists båda arior.» (DN 30/1 1884.)

⁵² Jfr brev från Hallén till Willman 1/1 1884, MAB.

⁵³ Uppförandet av Harald och senare Halléns förbigående vid tillsättandet av andre kapellmästar-platsen vid Operan berörs i »Nya regimen inom de K. Teatrarne. Af Cato Minor (= Joh. Fr. Lindholm). Sthlm 1885.»

Herrigs text till Harald Viking är starkt påverkad av Wagner, men Halléns musik är nästan otänkbar utan Wagners förebilder. Och ändå måste man efter ett närmare studium säga att den starkaste påverkan ligger på det principiella, teoretiska planet. Hallén har önskat skapa ett »tondrama» (som han själv kallar det i sin tillägnan) där varje akt bildar något av en symfonisk helhet och där alla tre akterna hålls samman genom ett system av ledmotiv. De ledmotiviska sammanhangen är inte svåra att komma underfund med för den som studerar klaverutdraget eller partituret.⁵⁴ För en åhörare kan det kanske vara svårare att upptäcka alla ledmotiviska syftningar, men tonsättarens mening är naturligtvis inte heller att allt detta skall uppfattas fullt medvetet. Musiken stöder orden och handlingen med en karakteriserande musik, som ofta — men långtifrån alltid — är ledmotiviskt utarbetad. Men det avgörande är naturligtvis att handlingens innehåll och den musikaliska karakteriseringen framträder tydligt; tonsättarens medel och musiktekniska hemligheter behöver inte vara medvetet uppfattade av åskådaren mer än till en viss grad.

Så långt överensstämmer Halléns och Wagners operaestetik. I de stilistiska detaljerna är däremot inte Hallén någon trogen lärjunge till Wagner. Det starkaste wagnerska inflytandet spårar man därvidlag i sånglinjens utformning och i deklamationen, som inte sällan ansluter sig ganska nära till Wagners senare operaverk, särskilt Tristan. Solisternas deklamerande i stora intervall och förhållandevis korta fraser dominerar operan till och med mer än hos Wagner, där en mer långsträckt och diatonisk melodik ibland tar överhand i vokalpartierna. Hos Hallén förekommer bärande motiv mycket sällan i solostämmorna. Sådana symfoniskt bärande motiv och i synnerhet ledmotiven är praktiskt taget genomgående förlagda till orkestersatsen. Denna orkestersats, dess motiv och även dess harmonik, har betydligt mer av Liszts knapphet och klarhet än av Wagners mera beslöjade och svårfångade stil. Även instrumentation och periodbildning för oftare tanken till Liszt än till

⁵⁴ Kungl. Teaterns partitur i tre band (på 234, 178, 216 sidor) är, som framgår av ovan citerade brev, inte originalpartituret utan en avskrift. Det tryckta klaverutdraget uppvisar så pass många detaljdifferenser gentemot partituret att det vore värt en särskild studie att undersöka detta. Skillnaderna gäller tempoföreskrifter, instrumentationsdetaljer, förändringar av motiviska smådelar av olika slag etc. Dessutom innehåller partituret några avsnitt som ej är medtagna i klaverutdraget, varav de viktigaste är 14 takter efter klaverutdragets s. 123:11, 40 takter efter 124:6, 12 efter 204:5 och 6 efter 205:2. Eftersom klaverutdraget med största sannolikhet utarbetades senare än partituret av Hallén själv, bör också klaverutdraget betraktas som mera slutgiltigt. För övrigt måste man naturligtvis beakta, att klaverutdraget återger partituret ofullständigt. Viktiga melodilinjer eller motiv har ibland inte kunnat få plats i klaversatsen.

Wagner. Den symfoniska utvecklingen avbryts ofta av tvära övergångar och plötsliga kontraster, kortvariga höjpunkter eller laddade pauser, vilket allt bidrar att förstärka händelseförloppets intensitet, men mera i dramatisk riktning och inte i lyrisk som hos Wagner. Den korthuggna motiviken är också påfallande i första aktens nationalromantiska avsnitt, där särskilt Grieg tycks ha utövat ett starkt inflytande.

Den ledmotiviska uppbyggnaden är så pass dominerande i Harald Viking att en musikalisk analys med fördel tar sin utgångspunkt i den, i stället för att gå från scen till scen. Man kommer därigenom lättast underfund med Halléns kompositionsmetoder och kan påvisa motiviska sammanhang som sträcker sig över hela operan.

Redan i första aktens förspel presenteras Haralds och vikingarnas fyra viktigaste ledmotiv. De har dock, som fortsättningen visar, något olika innebörd. Det första är ett dystert motiv för fyra basuner (*Ex. 26 a*), som s. 10 mycket tydligt associeras med Haralds ord »Es soll sie der drohende Drache versteinen». Något senare sjunger vikingarna till samma melodi »Führt uns die Woge an's Ende der Welt» (s. 14). Och när Erik, Bera och deras folk kommenterar underrättelsen om de anklagande vikingarna hörs också detta motiv i dova bastoner (s. 60—61). Det symboliserar det dystra, tunga och hotande i vikingaskeppets ankomst och kan lämpligen kallas »drakmotivet», eftersom Haralds skepp ofta kallas »draken». Motivet är det oftast förekommande av alla ledmotiv och uppträder i olika instrumentering, läge och tempo under operans gång. När exempelvis Sigrun i II:4 säger de anklagande orden »Heut' wo der Lenz so lieblich lacht, nahst du Nordmann mit wildem Neide», hörs till de sista orden drakmotivet, nu i snabbare form (s. 102). Likaså då Bera befäller sina krigare »nach jenen Gesellen die See durchsuchen» (s. 151). En ökad betydelse får motivet i operans slutscen, som musikaliskt sett också delvis är en pendang till inledningen. Detta är ju också innehållsligt motiverat: scenen är densamma och dramat har här nått sin fullbordan — Haralds stridslust har lett till hans egen undergång. Efter alla förvandlingar uppträder motivet här i ungefär samma form som i operans första takter (s. 201). Det är för övrigt av ett visst intresse att konstatera, att detta drakmotiv påminner om ett tema i Hallströms Vikingarne, som också innehållsligt har samma syftning, nämligen den melodi som åtföljer orden »nordmännens raseri» (se *Ex. 5*).

Men vikingarna karakteriseras inte bara av detta dystra drakmotiv. Redan i första förspelet förekommer ytterligare två motiv som antyder den muntrare, kamplystna sidan. Det första av dem är en hornsignal, som fortfarande bibehåller något hotande och skrämmande tack vare sin karakteristiska tritonus (*Ex. 26 b*). Det andra är en stridsglad, smattande trumpetfanfar, som stiger i höjden under ivrigt modulerande (ackordföljden a-D-F-a) (*Ex. 26 c*).

Erster Aufzug.

VORSPIEL.

Langsam. $\text{♩} = 60.$

Piano. *pp* 4 Pos. *pp* *pk.*

poco a poco cresc. e poco accel.

molto accel. *f* *Hr.* *f*

Bewegtes Zeitmaass. $\text{♩} = 126.$

pp cresc. *3 Tr.* *f dim.*

cresc.

cresc. e accel. *f*

Ex. 26. Harald Viking I:1
(a=takt 1—2, b=15—16, c=17—18, d=19—21)

Hornsignalens betydelse avslöjas av Thorgrim i första scenen: »Da schalle das Heerhorn schrecklich dazwischen» (s. 10). När ringdansen i I:4 pågår som bäst hörs också detta hornrop i fjärran och kommer senare i fortissimo (s. 57—58). Också i månskensdyllen i III:5 påminner detta motiv om den hotfulla yttervärlden. Vikingarna har nämligen hotat att resa sin väg utan den kärleksranke Harald, som väntar ensam på stranden (s. 169—171). Samma avlägsna hornsignal stör också Haralds och Sigruns kärleksscen (s. 187). I III:7 har vikingarna slutligen kommit närmare och samma signal ljuder i forte (s. 193), och slutligen kommer drakskeppet, ännu en gång förebådat av hornropet (s. 198). I motsats till de flesta andra motiven är denna hornsignal tämligen oförändrad, även i fråga om tonläge, vid de olika ställen där den förekommer.

Trumpetfanfaren används däremot i skiftande lägen, instrumentation och tempo. Den uppträder till och med i en melodisk variant, som dock är rytmiskt så likartad att man måste betrakta de båda motiven som närbesläktade. Denna variant förekommer t. ex. då Harald säger »Welch eine Lust, die Lust zu stören» (likaledes i trumpeterna). Båda varianterna förekommer ganska ofta i de två första akterna, i regel vid samma tillfällen som hornsignalen och drakmotivet.

I inledningen till första akten förekommer ännu ett motiv strax efter de föregående (*Ex. 26 d*). Denna tonfigur skildrar utan tvivel i impressionistisk anda havets böljande rörelser. Förspelet bygger i rätt stor utsträckning på detta motiv och blir på så vis en programmusikalisk skildring av havsvikingarnas framfart. Att motivet skall symbolisera havet och vågorna visas tydligt av användningen i I:1, där det åtföljer ord som »Meer», »wogender Fluth», »rastlos wandernden rüstigen Wellen» (s. 6—7). Detta havsmotiv återkommer sedan inte förrän i operans sista scen, som således även i detta avseende utgör en återspeglning av den första. Den döende Harald återkallar här havet en sista gång, varvid drak- och havsmotiven blandas:

Die schwarzen Segel
setzt auf am Mast,
hinaus in die See
soll den toten Freund er tragen. (S. 199 f.)

De hittills anförda vikingamotiven är tämligen korta och kantiga och spelas i regel (utom det mjukare havsmotivet) av bleckblåsare. I stark kontrast mot dem står det melodiosa tema som karakteriserar Sigrun. Det förekommer första gången då Sigleif nämner henne i I:1 (s. 11), varvid stråkarna presenterar hennes melodi till samma stillsamma nonackord som redan i Vikingarne åtföljde Astrids melodi (*Ex. 23*). I båda fallen är det fråga om ett kort avsnitt med folkligt färgad nordisk nationalromantik. Sättet att uppnå denna »nordiska» färgverkan är i båda fallen likartat både melodiskt och harmoniskt (kretsande kring ett non-

ackord). Halléns Sigrunmotiv återkommer i fortsättning i samband med Sigrun, särskilt om våren och kärleken samtidigt apostroferas. Detta sker redan s. 11 och även senare då motivet får sin utförligaste presentation (i klarinett till stråkackord) till Sigruns ord »Wie der Lenz kommt, kommt auch die Liebe...» (s. 34). I skiftande omformningar kommer motivet till användning i den scen då Sigrun bekransar Harald och i den följande ensemblen (s. 75—80). Andra aktens förspel, som väl får antas skildra Haralds stridiga känslor, blandar i prestotempo flera av vikingamotiven med sigrunmotivet. Melodins initial kommer till användning då Sigrun uppträder i II:4 (s. 98), men däremot inte i fortsättningen, då hon endast har förebråelser mot Harald. Först något senare, i II:6, blir Harald medveten om hennes trollkraft, vilket Hallén fint har skildrat genom att successivt låta musiken närma sig sigrunmelodin (se *Ex. 27*, senare hälften, till en början enbart träblåsare med framträdande solooboe). På liknande sätt skildras också Sigruns känslöskiftningar något senare då hon kastar svärdet (s. 131). Den stora kärleksduetten i III:6 innehåller däremot inte detta ledmotiv, möjligen därför att Hallén har avsett att med det symbolisera Sigruns kärlekslängtan, däremot inte den mera passionerade lyckokänslan vid de bådas nattliga möte. Förspelet till tredje akten, en dyster nocturne före Beras och Sigruns scen, innehåller dock reminiscenser av Sigruns melodi (s. 145). Den återkommer också i III:7 (i oboen) när den döende Harald nämner sin kärlek (s. 198). Denna melodi varieras avsevärt under operans gång och illustrerar därigenom också mycket skiftande stämningar hos Harald och Sigrun.

Även Erik har ett personligt tema, som åtföljer hans framträdanden. Det förekommer i början av *Ex. 27*, men där i en matt och långsam form för att karakterisera situationen efter Eriks död i envigen. Vid andra tillfällen uppträder det i en betydligt mer aggressiv form, och ofta bearbetas enbart temats slutdel (*f-h-c-d*) i livligt allegro (t. ex. s. 105).

I texten nämner ofta Herrig våren som en symbol för livet och kärleken. Hallén har också i anslutning därtill skapat ett särskilt vårmotiv, som spelar en framträdande roll i operan. Det förekommer första gången i föga framträdande form till Sigleifs ord »Sie feiern des Lenzes lustiges Fest» (s. 9) men blir senare huvudtemat i den magnifika inledningen till I:2 (s. 16—18). Detta orkesterstycke, som beledsagar soluppgången, presenterar temat pianissimo i ett horn till tremolo i altfioler och celli. Ett långsamt crescendo leder sedan till kören »Ein schöner Tag» (s. 19), som efter sex a capellatakt åter ackompanjeras av vårmotivet, tills slutligen ringdansmotivet tar överhanden. Våren blir på detta sätt en motsats till de karska vikingarnas och särskilt Haralds förstörelselust. I fortsättningen förekommer vårmotivet vid enstaka tillfällen, intressantast kanske i operans slut, där det får symbolisera den varma södern gentemot den kärlekslösa norden. Vid slutet av kärleksscenen (III:6) ljuder det i orkestern till Haralds ord:

Wir fahren hinab
beschwingten Fittichs
zum warmen Süden,
zur Heimat der Sonne. (S. 189.)

Till slut sjunger till och med Harald detta vårmotiv till orden »zu des Lenzes ew'ger Lust» strax innan han dör (s. 200—201). Han ser för sin inre syn söderns lockande rike. Temat uppnår här en sista höjdpunkt, om än i pianissimo.

Om Harald-vikingarna har sina egna motiv, så har också Beras folk ett särskilt motiv, som första gången uppträder i svärdsdansen och där åtföljer striden mellan kung Vinter och kung Vår (s. 44). Svärdsdansen är i sin helhet ett briljant dansstycke rätt mycket i Griegs anda. Särskilt det första temat med sin höjda kvart har Grieg-norsk springdanskaraktär medan det andra temat är det nyss anförda »anfallsmotivet» med två stigande kvarter i bleckblåsarinstrumentering som karaktistikum. I svärdsdansen används detta motiv i lekfullt syfte, eftersom striden mellan Vinter och Vår är fingerad. I början av nästa scen (I:5) får det emellertid en allvarligare betydelse. Där vill Beras folk gripa till vapen mot inkräktaren och de sjunger »Lass mich mein Schwert gegen ihn schwingen» till anfallsmotivets toner (s. 67). I andra akten förekommer motivet endast helt kort vid ett par tillfällen.⁵⁵ Större vikt får anfallsmotivet i tredje akten, speciellt då Bera uppmanar krigarna att förfölja Harald (s. 166) och senare då denna förföljelse blir verklighet (s. 192).⁵⁶

Vid de båda sista tillfällena förekommer också ett annat motiv. Bera sjunger det till orden »Hebt die Sonne ihr feurig Haupt» (s. 166) — och syftar därmed på det ögonblick vid soluppgången då man skall överfalla Harald. Samma motiv återkommer mycket riktigt i början av III:7 till Gudmunds ord: »Harald, merke den Morgen», denna gång i orkestern. Motivet anspelar dock inte på själva soluppgången, utan på Beras hämnd, som enligt överenskommelse får utkrävas i detta ögonblick. När Bera första gången bestämde om denna överenskommelse hördes också för första gången detta »hämndtema» i sångstämman (s. 140). En sista sinnrik användning förekommer när Harald anklagar Bera för förräderi och hon svarar: »War's nicht Morgen?» (s. 196).

⁵⁵ Bera-folkets anfallsmotiv är besläktat med vikingarnas trumpetfanfar, som väl också får uppfattas som deras speciella anfallsmotiv. Båda bygger melodiskt sett på tre stigande intervall inom en oktav, det förstnämnda kvart-sekund-kvart (*h-e-fiss-h*), det senare kvart-liten ters-stor ters (*e-a-c-e*). Därtill kommer den markanta skillnaden i rytm. I andra aktens orkestrala slutvinjett (s. 142:7—8) tycks vikingamotivets rytm ha sammansmältts med Bera-motivets intervall, men troligen bör här partituret falla utslaget: där förekommer endast vikingamotivet med ett *cississ* (i stället för klaverutdragets *ciss*) i början av s. 142:8.

⁵⁶ Kuriöst nog har Halléns anfallsmotiv en viss likhet med bärsärkarnas anfallsmotiv till orden »Nu kännes brynjan alltför trång» i Rolf Krake. I båda fallen spelar två uppåttstigande kvarter en väsentlig roll.

(Harald tritt rasch durch den Vorhang und gebietet Gutmund durch einen befehlenden Wink sich zu entfernen.)

Langsam.

pp

Siegrun. *pp* (für sich ohne Haralds)

Muss ich die Au-gen

Eintritt bemerkt zu haben)

wieder öffnen, die blut-ge Er-de wie - der er-bli-cken!

sempre pp

Harald (für sich)

pp Wiemich der Schall ihrer Stimme bangdurchschau-ert! Estönt wie

Fluch, — ich möcht' ent-fliehn, doch Zau-ber zieht mich zu ih-rem

Ex. 27. Harald Viking II:6

(Obs. feltrycket. I pianostämman under »Siegrun» skall båda klaverna vara basklaver)

På liknande sätt kan man plocka fram en rad motiv eller teman som har betydelse utöver en enstaka scen. I några fall är det härvidlag inte fråga om ledmotiv i vanlig mening utan endast om ett »symfoniskt» motiv som håller samman musiken över två eller tre scener. I andra fall är den ledmotiviska syftningen uppenbar. I ytterligare andra fall kan man tveka om det är frågan om »motivarbete» — en term som Hallén själv använder i ett brev till Willman (20/11 1883) — eller om tillfälliga likheter beroende på upprepningar i Halléns musikaliska handlag.

Ytterligare ett tema fyller emellertid en förhållandevis viktig ledmotivisk uppgift i operan. Det är den längsta sammanhängande melodin bland ledmotiven och den symboliserar hjältens gloriösa uppstigande till Valhall. Första gången hörs den i något förkortad form i horn och celli till Haralds ord »bis ich erstehe in Odins Heer» (s. 13). Sin praktigaste form får den i Gudmunds mun samtidigt som tvekampen pågår — kampen antyds i orkesterns fanfarfigurer (s. 122). Även i tredje akten hörs denna karakteristiska melodi, dels till den döende Haralds ord »Ob mich die Winde dorthin wehn, zu der Sonne sel'gem Heimath» (s. 200), dels i orkesterns slutapoteos i trumpet, basun, flöjt och klarinett till harpans sextoler och den brinnande drakens havsfärd (s. 205).

Det torde vara överflödigt att närmare gå in på ytterligare ett antal ledmotiv. Det kan räcka med att sammanfatta deras användning i tabellform för att därmed ge en antydning om Halléns arbetsteknik. Ett plus (+) betyder att vederbörande motiv förekommer i respektive scen en eller flera gånger. För att undvika alla missförstånd anges också för varje ledmotiv sida och takt i klaverutdraget för dess första förekomst. (F=Förspel.)

Motiv:	I:					II:							III:										
	F	1	2	3	4	5	F	1	2	3	4	5	6	7	F	1	2	3	4	5	6	7	8
Drakmotivet (3: 1—2)	+	+	.	.	+	+	+	.	.	.	+	+	+	.	.	+	.	+	+	.	+	+	+
Vikingarnas hornsignal (3: 15—16) . . .	+	+	.	.	+	+	+	.	.	.	.	+	.	.	.	.	.	.	.	.	+	+	+
Vikingarnas fanfarmor I (3: 17—18)	+	+	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	+	+	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Havsmotivet (3: 19—21)	+	+	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Vikingarnas fanfarmor II (8: 12) . . .	.	+	.	.	+	+	.	.	.	.	+	.	+	+	.	.	.	.	.	.	.	+	.
Vårmotivet (9: 12—15)	.	+	+	+	+	+	.	.	.	.	.	.	+	.	.	+	.	.	.	.	+	.	+
Ringdansmotiv I (10: 1)	.	+	.	.	.	+	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Eriks motiv (10: 12—13)	.	+	.	.	+	+	.	.	.	.	.	.	+	+	.	+	.	.	.	.	.	.	.
Sigruns motiv (11: 4—7)	.	+	.	+	.	+	+	.	.	.	.	+	+	+	+	+	+	+	.	.	.	+	.
Valhall-melodin (13: 8—10)	.	+	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	+	.	.	.	.	.	.	.	.	.	+
Ringdansmotiv II (20: 10—13)	.	.	+	.	+	+	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.
Anfallsmotivet (44: 19—20)	.	.	.	.	+	+	.	.	.	.	.	.	+	+	.	+	.	+	.	.	.	+	.
Haralds motiv (71: 5—6)	.	.	.	.	.	+	.	.	.	.	.	.	.	+	.	.	.	.	.	.	.	.	+
Sigruns vädjan (100: 14—15)	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	+	+	+	.	.	.	.	.	.	.
Förgängelsemotiv (109: 13—14)	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	+	.	+	.	+	.	.	.	.	.
Månskensidyll (135: 13—14)	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	+	.	+	.	.	.	.	.	.
Beras hämndmotiv (140: 3—6)	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	+	.	.	.	.	.
Sorg efter Erik (143: 1—3)	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	+	+	.	.	.	+	.
Dödsmotiv (147: 13—17)	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	.	+	.	.	.	.	+	.

Denna uppställning av 19 olika ledmotiv ger, som redan antytts, ingen fullständig bild av Halléns motivförråd eller kompositionsmetoder i Harald Viking. Här saknas en rad motiv som bara förekommer i någon enstaka scen. Vidare får man inte av tabellen någon uppfattning om de olika motivens »specifika vikt» i de olika scenerna, om den symfoniska utarbetningen av orkestersatsen eller — allra minst — om vokalpartiernas utseende. Men ledmotivens förekomst visar dock en viktig sida i verket, en sida som är intimt bunden till dramats utveckling och intrigens förvecklingar. Detta visas tydligt av att ledmotivens antal blir särskilt högt i de avsnitt där dramat förbereds, når sin höjdpunkt och upplöses. Redan i I:1 där Herrig har bemödat sig att antyda alla viktiga ingredienser i det kommande dramat, hörs 10 av de 19 ledmotiven. Under aktens fortsättning presenteras ytterligare tre motiv. Vid dramats höjdpunkt (II:5—6) då Harald strider med Erik och har sin uppgörelse med Sigrun uppträder inte mindre än tolv av ledmotiven. Den högsta koncentrationen av ledmotiven uppträder dock i slutscenerna (III:7—8), där 13 av de 19 motiven får hjälpa till att förtydliga sammanhangen i »tondramat».

I de mellanliggande scenerna är handlingen inte fullt så sammansatt och därigenom blir också antalet ledmotiv färre. I några scener saknas de till och med helt (II:2—3 och III:3). Dessa scener är visserligen korta men man ser dock av detta att ledmotiven ingalunda är den enda musikaliska substansen i operan. I en av de längsta scenerna, den stora kärleksscenen (III:5—6) intar tvärtom ledmotiven en mycket blygsam plats. Duetten utvecklas ur flera nya motiviska embryon till en nästan symfonisk bredd i fyra skilda avsnitt. Denna duett är otvivelaktigt ett av de bästa partierna av operan, där visserligen inflytandet från Tristan är starkt märkbart i vokalpartierna men orkesterpartiet ovanligt personligt och färgskimrande. Det sista framgår endast mycket ofullständigt av klaverutdraget. Man kan visserligen fråga sig varför Hallén motiviskt har skilt kärleksduetten så starkt från den övriga operan. Kanske ligger svaret däri att kärleksberusningen också i själva handlingen avskiljer Harald och Sigrun från allt annat i dramat. Det är endast det avlägsna hornet som några gånger försöker väcka dem till besinning med sin signal (s. 169, 171, 187).

Ledmotiven ger operan som helhet sammanhållning och förknippar också texten med musiken, ibland genom att framhålla underförstådda skeenden. Men därutöver har varje akt sin speciella fysiologi. I vissa scener eller scenföljder dominerar särskilda motiv, och vidare sammanhålls akter eller aktdelar till helheter av mer eller mindre symfonisk anläggning.

Första akten donimeras till en början (i förspelet och I:1) av vikingamotiven, särskilt havsmotivet. Haralds lyriskt-heroiska besjundande av

havet (s. 12 f) utgör klimax i detta avsnitt. Med en skimrande (och mycket beundrad) målning av soluppgången börjar nästa avsnitt, som omfattar den brokiga, rörliga och omväxlande vårfesten i I:2—4. Vår-motivet och ringdansmotiven spelar här huvudrollen och anger den glada grundstämningen, medan den rätt tunga marschen och den springdansliknande svärdsdansen utgör insprängda episoder. Även Gudmunds vårsång (i I:2) är en sådan episod, som i stort sett är melodiskt självständig, men den citerar dock vårtemat ett par gånger (bl. a. s. 26:9 vilket inte framgår av klaverutdraget). Sista scenen (I:5) är en dramatisk final, där den hastiga handlingsutvecklingen ger upphov till ett slags trångföring av de förut använda motiven. Denna första akt uppskattades i allmänhet mest av kritiken. Genom akten »strömmar en uppfriskande vårbris» skriver en bedömare (NDA 4/3 1884).

Andra akten är mindre enhetlig än den första ur musikalisk synpunkt. Handlingen går här raskt framåt, och musiken följer den smidigt med endast få och korta mera slutna avsnitt. Förspelet med sin blandning av vikingamotiv och sigrunmelodi är helt fristående och avslutas med tunga fortissimoackord, som tämligen abrupt leder över i II:1, där i stället efterdyningar av ringdansmotivet åtföljer vikingarnas ironiska kommentarer. II:1—3 hålls emellertid samman musikaliskt av taktarten (6/8) och av en genomgående ackompanjemangsfigur (16-delsupprepningar och dansmotivfragment). Scenerna II:4—6 är dock lösare sammanhållna ur musikalisk synpunkt. En rad olika motiv förekommer i ganska brokig om än dramatiskt betingad blandning. I de båda yttre av dessa scener (II:4 och II:6) dominerar dock de båda sigrunmotiven, medan den mellersta (II:5 med envigen mellan Harald och Erik) i rätt stor utsträckning färgas av Eriks motiv i aggressiv utformning och av Valhall-melodin. Slutscenen (II:7) är — efter den långsamma sorgedören — återigen ett laddat finalstycke, fastän betydligt kortare än i I. En av recensenterna ansåg denna akt vara »mest enhetlig och bäst lyckad» (AB 26/2 1884). Detta omdöme kan försvaras ur dramatisk synpunkt, eftersom händelseutvecklingen är logisk och snabb och musiken mycket följsam, så följsam att den musikaliska beledsagningen snarast pekar bort från Wagner och fram mot den veristiska operan. Ur mera renodlad musikalisk synpunkt måste dock akten betecknas som brokig och föga enhetlig.

Tredje akten är den som mest erinrar om Wagner. Redan det långa förspelet anslår Tristan-klanger, och de följande scenerna (III:1—4) utgör en symfonisk vidareutveckling av förspelets motiv, som dock snarare erinrar om den mindre överhettade och mera heroiskt anstrukna musiken i Valkyrian. Hela denna första tablå är tecknad i breda drag och har musikalisk fasthet och homogenitet. I Sigruns monolog, som utgör den mellersta av scenerna (III:2), förekommer också ett par fint inplacerade lyriska avsnitt med mera självständig karaktär. Det är dels minnet av

den sorglösa barndomen (»O kämt ihr wieder, Kindheitstage», s. 152), dels den uppflammande kärleken till Harald (»Harald der Held harrt dort auf Siegrun» s. 157) som ställs i effektfull kontrast, bl. a. genom den diatoniska melodikens övergång till en mera sprängfylld.

I det sista avsnittet (s. 157) förekommer ett »kärleksmotiv» (huvudsakligen fallande terser), som också spelar en viss roll i början av tredje aktens andra tablå (vid stranden). Första delen av denna tablå (III:5—6) är Haralds och Sigruns kärleksscen, som inleds med att Harald ensam väntar vid stranden. Musiken börjar med höga stråktremolon i pianissimo, till vilka klarinetten spelar det nyssnämnda kärleksmotivet och cellon månskensmotivet. Efter hand utvecklas sedan den prunkande kärleksscenen, som motiviskt står nästan helt självständig i operan. Den uppnår sin kulmen vid »sel'ge Flammen» (s. 185), men mynnar ut i ett mera idylliskt parti (»Du legst dein Haupt» s. 190), som återknyter till det lugna utgångsläget i detta avsnitt. Därefter vidtar helt bryskt slutavsnittet (III:7—8), som återigen är handlingsladdat. Här finns också något av andra aktens motiviska brokighet, och liksom där utgör också här Valhall-melodin det lyriska inslaget, först i den döende Haralds sång sedan i orkesterepilogen. Dramatiken är livligast i början av detta avsnitt, d. v. s. vid överfallet på Harald, för att efter hand ebba ut och stanna i den ljusa apoteosen när drakskeppet seglar till Valhall.

Halléns behärskning av de musikaliska uttrycksmedlen i Harald Viking är utan tvivel beundransvärd. Speciellt visar han en stor smidighet i användandet av den wagner-lisztiska harmoniken. Han låter också olika avsnitt växla i fråga om harmonisk rörlighet allt efter situationens krav. De psykologiskt eller handlingsmässigt enklare situationerna får en mera konventionell harmonik, medan de starkare känslorna och de upprördare situationerna också får en mera kryddad harmonisk klädnad.

Motivarbetet i orkestern (för att använda Halléns eget uttryck) spelar också, liksom hos den senare Wagner, en mycket väsentlig roll genom hela operan. Sångarna får nästan genomgående endast en uttrycksfull eller dramatisk deklamatorisk sång på sin lott, som rentav ännu mera sällan än hos Wagner blir en motiviskt betydelsefull ingrediens i den musikaliska väven. Denna sångdeklamation bär ganska starka spår av Wagner (närmast från Valkyrian och Tristan), men har också i viss mån en energisk utformning som är speciell för Hallén. Den speciellt hallénska tonen märks ännu mer i den klara och plastiska orkestersatsen, som framför allt tycks ha hämtat impulser från Liszt. Den senare Wagners orkestre-ringskonst med dess subtila övergångar och fina klangskiftningar har i stor utsträckning lämnats outnyttjad av Hallén, som i detta avseende snarast har gått i den tidigare Wagners och även Meyerbeers fotspår.

Därmed sammanhänger säkerligen att den hallénska motivbildningen inte heller har den senare Wagners nyansrikedom. Han arbetar med mer

tvärhuggna, klara och koncisa motiv och han bearbetar dem också ofta ganska knapphändigt. Där så krävs kan han dock arbeta med en viss utförlighet, t. ex. vid »soluppgången» i I:2 eller i tredje aktens förspel eller i Gudmunds sånger. Men detta är snarast undantag. I allmänhet är det dramatiska tempot snabbt, och det är onekligen riktigast att i ett sådant sammanhang arbeta med korta motiv och snabba bearbetningar. Däremot kan man mycket väl anmärka på att både motiv och motivbearbetningar ibland får en något trivial och lättköpt prägel. Detta blir särskilt märkbart därför att vissa andra partier är utförda med mera fantasi och med större konstnärlig behärskning.

Ett intressant drag i Harald Viking är den ständiga transformering som de flesta av ledmotiven genomgår under operans lopp. Vårmotivet, sigrunmelodin och drakmotivet uppträder i de mest skiftande former i olika scener och utgör i själva verket ett slags tematiskt material som ligger till grund för upprepade genomföringar på skilda ställen. Särskilt drakmotivet, operans grundmotiv, visar sig i en mängd olika gestalter, i diskant och bas, i olika tempo och taktart och rytmisering och i olika instrumentering. Inte förrän i sista scenen återkommer det ungefär som i operans två första takter. Även vikingarnas fanfarmotiv och Eriks motiv används på liknande sätt som ett beethovenskt tema, som genomförs i sin helhet ibland och med sina smådelar ibland. Under sådana genomföringar blandas inte sällan ett par olika motiv. Så kan man t. ex. se de båda sigrunmotiven i tät växling s. 103, sigrunmelodin och vårmotivet s. 76 f, ringdansmotiv och hornsinal s. 10 osv. Andra motiv bibehåller sig mera lika, t. ex. havsmotivet, som dock bara uppträder i två scener, eller hornsinalen, det motiv som bibehålls mest likartat genom hela operan och t. o. m. alltid spelas på tonerna a-diss.

Den samtida kritiken reagerade genomgående mot de wagnerska tendenserna i Harald Viking, det överdrivna modulerandet och bristen på melodi (AB 26/2 1884), den ibland något tjocka instrumenteringen etc. Men man var dock samtidigt nyanserad i omdömet och berömde särskilt första aktens nordiska ton och vidare enstaka nummer. »Så äro t. ex. Gudmunds sång till våren, ringdansen samt delar af Sigruns aria [= III:2] och af sista duetten [= III:6] rätt anslående nummer. Körerna äro i allmänhet friska, i synnerhet kören i 1:a akten 'En vacker dag', som till och med har en ansats till melodi.» (DN 20/2 1884.) I den ena tidningen beskylles Hallén för att ha »drifvit den moderna tyska missrigtningen till sin yttersta spets och konsekvens» (PoIT 19/2 1884), medan den andra erkänner att »hr Hallén har dock med mycken talang hopfogat den musikaliska Messias' bibelspråk till en ganska antaglig anrättning, som blir så mycket smakligare derigenom att han ej ensidigt föraktat att taga intryck äfven från andra skolor». (DN 20/2 1884.)

Ansträngningarna att skapa en svensk nationell opera började redan med Gustaf III, som fann att han därigenom kunde förena sin teaterlidelse med vissa politiska syften. Kellgren-Naumanns Gustav Vasa (1786) och Kellgren-Voglers Gustav Adolf och Ebba Brahe (1788) tillkom båda efter skisser och anvisningar av Gustaf III och syftade inte minst till att förhöja glansen kring Gustafs namn. Men båda är dock märkliga föregångare till senare nationella operor. Voglers verk innehåller rentav en (även musikaliskt) folkligt anstruken andra akt och är över huvud utformad i en för tiden högst modern stil, som sedan bragtes till mognad av Voglers elever Meyerbeer och Weber. Dessa två är också de främsta upphovsmännen till 1800-talets stora romantiska opera med nationella ämnen och verkningsfulla kontraster mellan olika folkgrupper.

Det dröjde länge innan någon svensk tonsättare fortsatte på Voglers linje i hans försök att skapa en seriös nationell opera med folkmelodiska inslag. Däremot förekommer alltifrån den gustavianska tiden en ganska rik produktion av komedier med musikaliska inslag av mer eller mindre folklig art. Den äldre musikaliska quod-libet-typen representeras bland annat av den svenska musikteaterns första stora succé, Envallsson-Stenborg-Zanders Slätterölet eller Kronofogdarne (1787). En senare, mera medvetet nationell typ är Dahlgren-Randels Värmlänningarne (1846). Från mitten av 1800-talet saknas inte heller mera ambitiösa sångspel med musik av seriösare typ och mera folkliga melodier invävd på lämpliga ställen. Dit hör t. ex. Per Conrad Bomans Ljungby horn och pipa (1858) och Carl Johan Lewerths Peder Rank och hans fästmö (1870). Dit hör också en rad av de skådespel som försågs med musik av Jacob Niclas Ahlström, Johan Wilhelm Söderman, Johan Fredrik Berwald och August Söderman den mest begåvade av dem alla. Men dessa jäktade kapellmästare skrev i regel samman sina uvertyrer och sånger. körer och dansstycken på kortast möjliga tid. Många av dessa inlägg har visserligen en folklig ton, men endast sällan skapades sådana mästerstycken som den sedermera berömda uvertyren till Några timmar på Kronoborgs slott (1858) av Aug. Söderman eller hans musik till Bröllopet på Ulfåsa (1865). Denna pjäs blev Frans Hedbergs berömdaste historiska skådespel med nationellt ämne och han fortsatte på samma linje med andra dramatiseringar av ämnen från den svenska historien, sagan och sägnen. Man kan endast beklaga att varken August Söderman eller Ludvig Norman, de två originellaste tonsättarna i Sverige vid denna tid, gjorde något försök att skapa en opera.

Det blev i stället Ivar Hallström som tog upp samarbetet med Hedberg i avsikt att skapa en nationell opera. De första försöken förelåg i Hertig Magnus och sjöjungfrun (1867) och Den förtrollade katten (1869), som

dock närmast fortsätter den svenska sångspelstraditionen med talad dialog. Efter dessa förberedelser var både Hedberg och Hallström mogna att gripa sig an med en genomkomponerad femaktsopera med sagomotiv. Den bergtagna (1874). Med detta verk höjdes genren till den stora operans plan. Här kombineras den franska operans dramatiska handlag, dess figurrikedom, färgrika orkestrering och effektfulla musiknummer med inslag av folkton och nationella danser. Till intentionen och i fråga om musikalisk typ — speciellt i fråga om inslagen av nationell kolorit — är Den bergtagna jämförbar med Bizets ungefär samtidigt skrivna Carmen. Skillnaderna är naturligtvis uppenbara: i det första verket svensk folkton och sagans figurer blandade med verkliga människor, i det andra spansk ton och den spanska persongalleriet kring zigenerskan Carmen. Därtill kommer Bizets överlägsna melodiska genialitet och Carmen-textens starkare dramatik. Men Hallström uppvisar dock i Den bergtagna en överraskande musikalisk uppfinningsförmåga, som även gav honom vissa framgångar på kontinentens operascener under 1870-talet (i München, Köpenhamn, Hamburg m. fl. orter).⁵⁷

Liksom Hallström genomgår en markant utveckling från Hertig Magnus till Den bergtagna, så visar också musiken till Vikingarne en intressant nyorientering i vissa avseenden. Även texten uppvisar en del för Hedberg nya drag. Det förefaller inte osannolikt att Hedberg och Hallström med Vikingarne har försökt att åstadkomma en svensk motsvarighet till Wagners Lohengrin. Redan texten företer en del yttre likheter. Handlingen utspelas vid samma tid, början av 900-talet. Liksom Lohengrin kommer till Schelde-stranden och vinner Elsas kärlek för att till slut återvända till sin svanfarkost, så kommer också Rolf Vidtfarle till stranden i Provence och vinner Isauras kärlek och återvänder slutligen till sitt drakskepp, fast under andra och mera dramatiska former. Både Elsa och Isaura har sett sina tillkommande i drömsyner (se Vikingarne I:3), och både Lohengrin och Rolf invecklas i tvekamp för sina älskades skull. Men medan Lohengrins härkomst är insvept i ett mystiskt sago-dunkel, är Rolf en viking, om än ovanligt hyfsad och kärlekskrank. Över huvud är Hedbergs text i detta fall helt och hållet realistisk, dvs. utan inslag av saga, trolldom eller dylikt, som ju spelar en viktig roll i Lohengrin och andra wagnerverk.

Denna realistiska sida närmar i stället texten till Scribes historiemålningar och pittoreska folkrikedom i exempelvis meyerbeeroperorna Hugonotterna och Afrikanskan, båda välkända för stockholmspubliken. Scribes femaktiga operor var säkerligen en viktig dramaturgisk förebild för Den bergtagna. Mycket av Scribes dramatiska teknik går också igen

⁵⁷ Klaverutdraget till Den bergtagna trycktes av Abr. Lundquist i Stockholm med både svensk och tysk text. Jfr även A. Lindgrens biografi över Hallström i SvMT 1884, s. 113 f, med dess kritik av Hedbergs text till operan.

i Vikingarne, som dock är treaktig liksom Lohengrin (och andra wagnerverk). Men Hedberg har eftersträvat en lugnare, mindre melodramatisk händelseutveckling än hos Scribe, han har försökt att bygga in ariatexterna i sammanhanget så kontinuerligt och naturligt som möjligt, och han har dessutom gjort dessa ariaavsnitt betydligt fåtaligare än i Den bergtagna. Allt detta beror troligtvis på inflytande från Wagner. Körens betydelsefulla roll i Vikingarne finns förebildad både hos Wagner och Scribe-Meyerbeer: den kommenterar, bildar bakgrund eller fyller ut hela scener, särskilt finalstyckena.

På det musikaliska planet har Hallström gjort aktningvärda försök att utveckla sin stil från den effektfulla brokigheten i Den bergtagna i riktning mot Lohengrins mera symfoniska stil och successiva temautveckling. Även Hallströms försiktiga användning av några ledmotiv av olika typer (vikingarnas melodi, Astrids runa, »astridsynkopen» och några andra reminiscenser) placerar hans verk i närheten av Lohengrin. Emellertid har Hallströms stil starka rötter också i den franska operatraditionen (särskilt Meyerbeer och Gounod), varför hans lösning av operans problem i Vikingarne är svår att sammanfatta i en formel. Han har ju dessutom försökt fånga något av de svenska folkvisornas ton i Astrids och bardens partier. Det franska arvet framträder särskilt tydligt i de provensalska genremålningarna i I:1 (vinskördsfesten) och II:3 (Isauras och tärnornas månskensidyll) och vidare i tredje aktens final med dess blandning av olika ingredienser à la Meyerbeer.

Intressantast i Vikingarne är dock Hallströms strävan att i en rad scener undvika en tydlig indelning av operan i nummer med recitativ och aria så som Meyerbeer eller Gounod ännu gör i Afrikanskan och Faust. Handling och musik flyter i långa avsnitt fram i en kontinuerlig utveckling, som endast vid enstaka tillfällen höjer sig till avslutade ari nummer. Skarvarna mellan numren och avsnitten i numren är i regel »osynliga» (annat än för partiturläsaren), ett stildrag som skiljer Hallström från Gounod, som gärna avslutar sina nummer i effektfullt forte på italienskt vis. Meyerbeer och särskilt Wagner behärskar ju däremot övergångens konst. Vidare måste man observera en viss återhållsamhet i melodiskt avseende. I Den bergtagna har man intryck av att Hallström är uppfylld av sin förmåga att skapa smältande och pittoreska melodier. I Vikingarne är sovringen påtaglig. Antalet »melodier» är betydligt färre men i stället är de som förekommer smidigare infogade i det dramatiska sammanhanget. Hallström har ägnat ett större intresse än förut åt den recitativiska dramatiken och växlingen mellan recitativ och arioso (av lyrisk eller mera dramatisk art). Han försöker att ge allt detta dramatisk smidighet och avstår därför också från textupprepningar och fioriturer, vilka fortfarande spelar en roll hos Hallströms franska läromästare.

Hallström har således genom dessa bemödanden delvis tagit avstånd

från den franska operastilen, men han har för den skull ingalunda uppnått den symfoniska sammanhållning som präglar Lohengrins partitur. Hans dramatiska följsamhet bär i mycket improvisationens prägel. Musiken följer scenerna på ett smidigt och ibland fyndigt sätt, men den saknar — ur musikalisk synpunkt — inte sällan konsekvens och målmedvetenhet på längre sikt. Detta gäller särskilt de båda första akterna av Vikingarne. I den tredje har Hallström intressanta ansatser till större motivisk sammanhållning.

Inslagen av svensk folkton och kärv »vikingastil» är förhållandevis fåtaliga i Vikingarne men i stället kanske mer effektfulla än i Den bergtagna. Genom att placera operans handling i Provence och låta vikingarna uppträda som främlingar där, har Hedberg-Hallström på ett verkningfullt och samtidigt dramatiskt naturligt sätt placerat in dessa »nordiska» tonfall i en mera kosmopolitisk miljö.

Operan Vikingarne har, som det torde framgå av ovanstående, många förtjänster. Bristerna ligger dels på det mera allmänna planer, så till vida som Hallström inte helt har lyckats genomföra en enhetlig, konsekvent stil i sitt verk, dels i fråga om olika detaljer, där inspirationen inte räckt till, utan där partituret fyllts ut med triviala infall. Den bergtagna och Vikingarne torde dock kunna betecknas som Hallströms två intressantaste och mest ambitiösa operor. Om Den bergtagna överväger i melodisk rikedom och pittoreska detaljer, så är Vikingarne i stället mera helgjuten och dramatiskt förtätad.

Den flyhänte Hallström skrev ytterligare en lång rad operor, men sin betydelsefullaste insats gjorde han med dessa två. Han måste ha lett igenkännade då han några år senare som repetitör fick ta itu med arbetet på Halléns Harald Viking. Liksom hans egen Vikingarne och liksom Lohengrin börjar också Harald Viking med en strandscen och huvudpersonens ankomst. Alla tre operorna slutar likaledes med samma sceneri som i början och med hjältens bortfärd över vattnet. Därvidlag är likheten mellan Hallströms och Halléns verk ännu större: båda slutar med de båda älskande på ett brinnande skepp, och medan Björn i Vikingarne sjunger »Till Valhall nu vi draga», ljuder i Harald den präktiga valhallmelodin. Enstaka recensenter gjorde också jämförelser mellan verken. Anmälaren i NDA ansåg slutscenen med skeppets antändning inte var tillräckligt effektfull i Harald Viking. »I 'Vikingarne' gjorde sig en dylik scen bättre, då man såg en transparent bild af en brinnande drake sväfva utmed fonden.» (NDA 4/3 1884.) Samme recensent hade också observerat att första akten i Harald »i dramatiskt hänseende (eger) ett visst slägttycke med Hedberg-Hallströms 'Vikingarne'» (NDA 1/3 1884.) Likhetererna är onekligen många: vikingens ankomst, folkfesten, den första spirande kärleken mellan den nordiske vikingen och det sydligare landets kungadotter. I båda fallen finns också en bard, fastän Hallströms opera

(med barden, trubaduren och Björn) i detta avseende är rikligare utrustad än Halléns.

Skillnaderna i dramat är naturligtvis inte heller svåra att se. Vikingarna är byggd kring motsättningen sval nord—eldig söder, vidare kring motsättningen hedendom—kristendom och som tredje element karg nordlig kultur—yppig sydlig. Handlingen i Harald Viking är förlagd till betydligt nordligare trakter, till Seeland eller Själland, och båda folkgrupperna, norska vikingar och själländsk befolkning, antas vara anhängare av asaläran. Motsättningen ligger här i stället mellan de barbariskt vilda Harald-vikingarna och de något fredligare själlänningarna, och speciellt mellan den kvinnoföraktande Harald och den milda, kärleksfulla Sigrun. Själlänningarna föraktar inte i och för sig striden, vilket den något dumdristige Eriks uppträdande visar. Motsättningen norden—södern tangeras dock helt kort av Gudmund (s. 76 i klaverutdraget), utan att detta får någon egentlig betydelse för innehållet i övrigt.

Om Hedbergs Vikingarne litterärt-dramatiskt sett balanserar mellan Scribe och den tidigare Wagner, så har Herrig tagit sin utgångspunkt i Wagners Tristan. Den viktigaste skillnaden är att Harald Viking i princip är ett realistiskt drama utan inslag av myt eller saga. Men i övrigt finns många paralleller. Båda verken använder allittererad vers, båda innehåller en långt utdragen, extatisk kärleksscen, och framför allt, den litterära stilen är densamma: en strävan efter kärnfullhet i bilder och uttryckssätt, som ibland kan slå över i djupsinniga ordlekar.

De båda operornas huvudtema erbjuder en intressant parallell. I Tristan och Isolde uppstår inte kärleken mellan de två förrän efter det att de druckit av trolldrycken. På detta sätt motiveras den annars oförklarliga övergången från Tristans obekymrade pliktuppfyllelse till den glödande kärleken. I Harald är hjälten i början fullständigt likgiltig mot kvinnors förförelsekonster. Hans övergång till kärlekskrank hjältetenor är dramatiskt sett knappast tillräckligt motiverad. Om han inte bara utkämpat en envig med Erik — som i dramat inte egentligen är sammankopplad med kärlekstemat, vilket ju är fallet i Lohengrin — utan också djärvt fört med sig Sigrun ombord på drakskeppet, så hade den dramatiska sannolikheten varit bevarad. Nu utspelas i stället ett hemligt kärleksmöte i månsken och Harald faller obehärdnad för överrumpling. Här hade onekligen också behövts en kärleksdryck för att förklara Haralds förvandling. I Oehlenschlägers behandling av samma ämne, Hagbard och Signe, har hjälten redan i första scenen en ros i handen och rosen blir en symbol för hjältens vekare sida, som således kommer till synes redan från början.

Halléns musikaliska behandling av Herrigs text är fullt adekvat, så till vida som den också är mycket beroende av Wagner, inte minst av Tristan. Den vokala deklamationens utförande, dess rytmisering och

tonfall, är synnerligen starkt beroende av den senare Wagners. Vidare är själva ledmotivstekniken helt och hållet den wagnerska. Men en jämförelse mellan de två stora kärleksduetterna visar samtidigt skillnaden mellan Wagners behandling i *Tristan och Halléns*. Hos Wagner är kärleksduetten inplacerad som operans höjdpunkt i mittakten, och den är i stor utsträckning sammanvävd av operans viktigaste ledmotiv. Dess musikaliska konstruktion är grandios och samtidigt i självständig ledmotivisk kontakt med textens allusioner och poetiska höjdpunkter. I Halléns opera innehåller kärleksduetten, som ytligt sett har de flesta *Tristan-reminiscenserna*, inga av de bärande ledmotiven (utom hornsignalen). Den är tvärtom komponerad som ett i det närmaste fristående nummer, om än av stora dimensioner och sammanfogad av flera avsnitt. Den kommer vidare i tredje akten och avlöses direkt av de våldsamma slutscenerna.

Därtill kommer att Halléns musik aldrig, inte ens i kärleksscenen, uppnår den långsamhet och kontinuitet i utvecklingen som utmärker Wagner. Vokalstämmorna rör sig mera oroligt än hos Wagner, övergångarna är tvärare, motiven mera korthuggna. Ofta är dock denna korthuggna stil lämplig till texten, eftersom Herrig arbetar med betydligt snabbare scenväxlingar och ordskiften och handlingsförlopp än Wagner. Man måste rentav beteckna Halléns musik som i många avseenden ypperligt anpassad till texten, påpasslig, klar och koncis, ibland koncentrerad, ibland mera utdragen, men aldrig släpande eller tyngande. Denna dramatiska följsamhet förefaller stilistiskt sett många gånger att ha sina förebilder i den franska operans recitativiska avsnitt (Meyerbeer) lika mycket som hos Wagner. Det som trots detta gör verket »wagneristiskt» är det ledmotiviska arbetet, som emellertid för Hallén har varit en arbetsprincip tillämpad på hans egen energiladdade stil. Han har skapat motiv för olika personer, för våren och havet, för Beras hämnd o.s.v. Däremot saknas ett egentligt kärleksmotiv, varför duetten i tredje akten får en egendomlig ställning i en opera som i övrigt hålls samman genom ett system av ledmotiv.

Flera av Halléns viktigaste ledmotiv är inte bara korthuggna utan också något opersonliga. Detta behöver inte i och för sig vara något fel, eftersom också Beethoven kan laborera med korta och nästan opersonliga motiv, som sedan visar sig styrka i en symfoniskt utvecklad sats. Hallén företar också flera sådana symfoniska bearbetningar i sin opera, särskilt av Eriks motiv och drakmotivet. Operan skulle dock otvivelaktigt ha vunnit på en uppsättning av mera personliga, karakteriserande motiv, som vid ett enda framträdande kunde ge färg och stämning åt handlingen. Drakmotivet är, för att ta ett exempel, i sin första form pregnant, men blir vid senare citeringar ofta alltför mycket förkortat och därigenom trivialt. Några motiv, särskilt vårmotivet, havsmotivet,

Beras hämndmotiv och även hornsignalen är pregnantare och nyttjas också med större ekonomi och därigenom med större verkan.

Första akten av *Harald Viking* är ett intressant och konstnärligt lyckat försök att inympa en nationell-folklig ton i den wagner-lisztska stilen. Det är särskilt de båda dansmotiven, signummelodin och vissa körpartier som tar upp tonfall från polskemelodier och folkvisor, utan att dock ansluta sig så nära till vissa kända melodier som Hallström gör i motsvarande teman. Denna gång har också dansens motiv inordnats i det ledmotiviska arbetet, varför danserna inte framstår som isolerade nummer (liksom kärleksduetten) utan som innehållsligt och musikaliskt väl motiverade inslag i aktens utveckling.

Hallén visar genom hela operan en mycket god behärskning av orkesterapparaten. Han kan med orkestrala medel måla stämningar och naturscenerier i Wagners och Liszts anda. Särskilt »soluppgången» (i I:2) har flera gånger beundrats vid konsertframföranden, och de tre förspelen, särskilt till I och III, är suggestiva tonmålningar. Men också i övrigt spelar klangfärger och instrumentgrupperingar en stor roll, även om de inte har ledmotivisk betydelse i samma grad som hos Wagner. Även på detta område kan man peka på en mängd utsökta detaljer och ändå beklaga att inte helhetsplaneringen är mera konsekvent.

Halléns verk intar således en märklig ställning genom sitt starka beroende av Wagner i fråga om ämnesval, deklamation, vokal melodik och ledmotivisk teknik och genom sin samtidigt mycket personliga utformning av dessa inflytanden. Den första akten, som nog får betraktas som den mest helgjutna och melodiskt friska, utgör en fortsättning på den nationalromantiska linje som Hallström hade skisserat med *Vikingarne* (särskilt dess mest enhetliga sista akt). De båda senare akterna utvecklar en dramatisk livlighet och följsamhet och en musikalisk stil som — historiskt sett — placerar akterna i mellanrummet mellan Wagners och Richard Strauss' operaverk. Just i fråga om dramatisk rörlighet erinrar *Harald Viking* ibland om *Guntram* (1894), som även dramaturgiskt fört likheter (dråpet i andra akten, kärleksscenen i tredje), men han har långtifrån uppnått den storslaget enhetliga konceptionen eller den djärva originaliteten i R. Strauss' förstlingsopera. Tvärtom visar en jämförelse med Wagner och Strauss att Hallén inte helt har förmått omsmälta den wagner-lisztska genomarbetade stilen till en ny och personlig stil. Man skyntar ännu enstaka rester av fransk och italiensk operajargong i orkesterpartiet och i första akten av Griegs nordismer. Men det finns dock en snabb och energisk dramatisk följsamhet i kombinationen av deklamation och orkester som är karakteristisk och egen för Hallén och som i vissa avseenden pekar framåt mot senare verk av R. Strauss, Puccini eller Massenet. Det kunde kallas ett realistiskt eller veristiskt drag, en nästan nervös strävan att uttrycka de musikdramatiska situationerna

så koncentrerat som möjligt. Emellertid gör en sådan strävan i längden ett tröttande intryck om den inte kompletteras av enstaka partier av mera lyrisk-melodisk högsjändhet. I Harald Viking fyller egentligen bara första akten detta krav på omväxlingen mellan operamässig dramatik och lyrik, i någon mån också tredje akten, där dock kärleksscenens vokala melodik är för orolig och mångskiftande för att uppnå den höjdpunkt som väl både Herrig och Hallén avsett. I senare verk (främst Valdemarsskatten) har Hallén strävat efter en mognare och mera genomtänkt helhetsform, men samtidigt har något av friskheten och den avväpnande spontaniteten i Harald Viking gått förlorad.

En jämförelse mellan Vikingarne och Harald Viking är — trots de likartade ämnena — inte lätt att göra, då deras stilistiska inriktning är så pass olika. Hallström har med utgångspunkt från en franskoriterad operastil utvecklat sin särart genom inslag av folkmelodisk nationalromantik och genom vissa närmanden till den tidigare Wagner. Hallén har i stället strävat att skriva en opera i den senare Wagners anda men inte helt lyckats uppfylla de krav på stor och enhetlig konception som ett sådant företag kräver, utan i viss mån tagit sin tillflykt till mera kosmopolitiska operavändningar. De båda verken rör sig dock i stort sett med samma yttre resurser i fråga om solister, kör och orkester. Hallström delar upp kören i tre delar (provensaler, vikingar, munkar) i III:7, medan Hallén nöjer sig med två. Hallströms opera omfattar 1870-talets vanliga orkesterbesättning vid stockholmsoperan: piccolo, 2 flöjter, 2 oboer, 2 klarinetter, 2 fagotter, 4 horn, 2 trumpeter, 4 basuner, 2 pukor, stor trumma, triangel och bäcken, violiner, altar, celli och kontrabasar, vid enstaka tillfällen också harpa och cornet à piston. Halléns orkester omfattar dessutom engelskt horn och basklarinett samt ytterligare en puka, däremot ingen triangel och cornet à piston.

De båda bästa akterna i operorna, Vikingarnes tredje och Harald Vikings första, är samtidigt de akter där de båda verken kommer varandra närmast. Hallström har där (om man bortser från den ytligt tillfogade a cappella-kören) åstadkommit sin mest helgjutna akt, romantiskt skimrande, nationellt färgad med omväxlande kraftfulla och skira inslag, dramatiskt intensiv och melodiskt fångslande. Hallén har å sin sida också lyckats komponera en folkmelodiskt-nordiskt färgad akt med lysande orkesterfärger, helgjuten musikalisk utveckling, energiladdad dramatisk utveckling (trots en del mera statiska avsnitt i vårfesten) och med en rad ledmotiv i deras första och ofta bästa bearbetningar.

Bortsett från de operor av Hallström och Hallén som här behandlats, är det tämligen få svenska operaverk som har tagit upp motiv från vikingavärlden. Ett par av försöken att förvandla Tegnér's diktcykel till opera, Elfrida André's Fritiofs saga och Karl Valentins Fritiof och Inge-

borg, har aldrig blivit uppförda. Andra tonsättare har inte direkt tagit upp vikingamotiv, men ändå sökt sig till besläktade hjälteämnen från medeltiden. Wilhelm Stenhammar försökte med sina båda 1890-talsverk Gillet på Solhaug och Tirfing att gå i denna riktning. Wilhelm Peterson-Berger fortsatte med Ran och Arnljot. Det sistnämnda verket är inte bara en muskdramatisk skildring av en av hednatidens sista nordiska hövdingar utan också något av ett personligt dokument. Detta verk, som blivit det framgångsrikaste svenska försöket att sammansmälta wagnerska impulser med nationalromantiska idéer, går i själva verket vidare på samma väg som Hallström och Hallén beträdde med Vikingarne och Harald Viking.