

STM 1956

Schumann i Stockholms konsertliv

Av Lars-Erik Sanner

© 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.

SCHUMANN I STOCKHOLMS KONSERTLIV

AV LARS-ERIK SANNER

STUDERAR MAN Stockholms musikliv under 1800-talets första hälft så som det avspeglar sig i pressen, finner man bl. a. att under hela denna tid inte ett enda verk av Robert Schumann uppfördes på en offentlig, i tidningarna annonserad konsert.¹ Med tanke på att Schumann varit verksam som tonsättare ända sedan 1830-talet och i sitt hemland ganska snart vann framgångar som skapande konstnär måste man beteckna detta faktum som anmärkningsvärt. Det kan ligga nära till hands att förklara det med den eftersläpning som helt naturligt karakteriserar kulturlivet i ett litet, i förhållande till de stora kulturländerna perifert beläget land. I vårt fall torde emellertid denna förklaring endast delvis vara riktig. Stockholms musikliv hade nämligen då för tiden rätt goda kontakter med det utländska musiklivet och framförallt just med de tyska musikkretsar som stod Schumann nära. En tonsättare som Mendelssohn var medelpunkten för intresset hos dåtida svenska musiker och spelades både tidigt och ofta, under 1800-talets första hälft inte mindre än ett 90-tal gånger.² Gade spelades också före 1850 i Stockholm, mötte visserligen som framgår nedan, häftigt motstånd, men lyckades dock skaffa sig ett aktat namn i åtminstone vissa kretsar i Stockholm.³

Schumann var för övrigt inte okänd i den tidens Sverige. Som musikskriftställare var han bekant bl. a. genom sin stora artikel om N. W. Gade, som 1844 översattes till svenska och infördes i den av W. Bauck redigerade Stockholms Musiktidning. Schumann som tonsättare kan inte heller ha varit alldeles okänd för den som före sekelmitten stod i spetsen för det stockholmska musiklivet, men detta var ännu inte moget för den musikaliska avantgardism, som Schumann vid denna tid representerade. Ännu härskade i Stockholm den anda som tidigare

¹ Å. Brandel, Chopin i Stockholms musikliv och press fram till 1850. Musikvärlden 5 (1949) s. 226 ff.

² Å. Brandel, a. a. Av Brandels uppsats framgår också att t. ex. Liszt under tidsperioden 1800—1850 spelades c:a 30 gånger och Schubert c:a 25 gånger i Stockholm.

³ Det framgår t. ex. av det faktum att Gade av dåvarande operachefen, friherre Hamilton, fick ett erbjudande att efterträda J. F. Berwald som hovkapellmästare; se N. W. Gade, Optegnelser og Breve, udg. af D. Gade, Kbhvn 1892, s. 131 ff.

utvecklats i kretsen kring Geijer och Lindblad och som enligt sin något beskedliga musikuppfattning såg musikens fulländning i Mendelssohns formellt perfekta och klassiskt svala romantik. Mendelssohns, Spohrs och i någon mån Gades musik uppfattades som en naturlig fortsättning på de stora klassikernas, Haydns, Mozarts, Beethovens verk. Gentemot detta stod den s. k. nya skolans musik, som med sin friare formgivning föreföll som ett hot mot musikens heligaste lagar. Till denna nya skola, eller »framtidsmusiken» som den ibland något oegentligt kallades, räknades först och främst Robert Schumann, men också Franz Schubert och i viss utsträckning Niels W. Gade — som på så sätt alltså kom att inta en mellanställning. Schumanns namn uteblev alltså från konsertprogrammen, om det nu berodde på att konsertgivarna saknade förståelse för hans musik eller på att de — med rätt eller orätt — inte väntade sig finna någon förståelse för den hos publiken.

Sekelmitten betecknade emellertid en vändpunkt i Stockholms musikkultur. 1849 blev Jacopo Foroni hovkapellmästare efter J. F. Berwald. Foroni var en dugande och fördomsfri musiker med brinnande energi och varmt intresse för all slags god musik och han tillförde det stockholmska musikkulturen nya värdefulla impulser. — I slutet av 1840- och början av 1850-talet återvände till Sverige också några unga svenska musiker som utomlands, framförallt i Leipzig, hade skaffat sig gedigen musikalisk utbildning och som skulle få stor betydelse för det svenska musikkulturens kommande utveckling. Till dem hörde Ludvig Norman som bedrev musikstudier vid leipzigkonservatoriet och under inflytande av studiekamrater och musikupplevelser blev en varm beundrare av Schumanns musik. Genom förmedling av sin studiekamrat Woldemar Bargiel, Clara Schumanns styvbror, fick Norman t. o. m. tillfälle att personligen sammanträffa med mästaren, som å sin sida också fattade intresse för den unge svenskens talang.¹ Något tidigare än Norman var J. A. Josephson och Albert Rubenson elever vid konservatoriet och några år efter honom vistades Aug. Söderman i Leipzig som privatelev, medan Fritz Söderman och bröderna Lindholm bedrev studier vid konservatoriet. Även om ingen av dessa var en lika hängiven Schumann-beundrare som Norman, fick de alla nere i Leipzig god förståelse för värdena i den schumannska musiken och framträdde hemkomna till Sverige som vapendragare för Schumanns kompositioner. — Under 1850-talet intensifierades också Stockholms konsertliv och till-

¹ Ludvig Norman har själv beskrivit sitt första sammanträffande med Schumann; Musikaliska uppsatser och kritiker. Sthlm 1888, s. 81 f. Schumann rekommenderade som bekant den unge Ludvig Norman hos Kistners musikförlag i Leipzig och nämnde honom t. o. m. som en av de »hochabstrebenden Künstler der jüngsten Zeit», om vilka Schumann talar i sin Brahmsartikel »Neue Bahnen»; Neue Zeitschrift für Musik, 1853, 28/10.

strömningen av gästande utländska artister av hög klass ökade. Allt detta bidrog till att skänka repertoaren i det stockholmska konsertlivet nya tillskott, bland vilka också ingick ett flertal av Schumanns verk.

1852 uppfördes, såvitt jag kunnat se, för första gången på en offentlig konsert i Stockholm en av Schumanns kompositioner. Det var ett Phantasiestück för piano och den som spelade var den unge Norman. Året därpå, 1853, blev något av ett genombrottsår för den schumannska musiken i Stockholm. Då uppfördes där tre av huvudverken i Schumanns produktion: pianokonserten, spelad av Norman till hovkapelllets ackompanjemang, B-dursymfonien, uppförd av hovkapellet under Jacopo Foronis ledning, stråkkvartetten i f-dur, spelad av hovkapellisterna Königslöw, Behrens, Lindroth och Mollenhauser. Senare under 1850-talet och i början av 1860-talet, introducerades en rad av kammarmusikverken — t. ex. Andante und Variationen för två pianon (uppförd 1857 av Anton Door och Ludvig Norman, 1858 av bröderna Lindholm), a-mollsonaten för violin och piano (uppförd av den finske violinisten Lindberg och Fr. Lindholm), pianokvintetten (uppförd av Fr. Lindholm, J. Lindberg, Fr. Söderman m. fl., 1862 av syskonen Neruda, d'Aubert och L. Norman), pianokvartetten i ess-dur (uppförd av d'Aubert, Lindroth, d'Arien och en musikalskarinna (!)). 1866 spelade Tausig för första gången Carnaval. 1864 uppförde Harmoniska Sällskapet under Normans ledning några av körverken: Zigeunerleben samt Paradies und Peri. Efter framförandena av pianokonserten och B-dursymfonien 1853 dröjde det till in på 1870-talet, innan Schumanns symfoniska alstring blev spelad i Stockholm. Då uppfördes emellertid först på Meissners konserter i Berns salong och efter 1878, då dessa konserter för en tid upphörde, på hovkapelllets abonnemangskonserter alla viktiga orkester- och konsertverk.¹

När nu Schumanns musik äntligen blev uppförd i Stockholm blev den, som man kunde vänta sig, utsatt för många och häftiga angrepp. »De af den nyaste musik-litteraturens mest betydande alster, representerade af Niels Gade och Robert Schumanns arbeten, hvilka hos oss blifvit uppförda, hafva i allmänhet blifvit behandlade rent af 'en

¹ I några andra svenska städer med musikkultur av betydande omfattning ägde en utveckling rum liknande den vi här har skisserat för Stockholms del. I Göteborg lade i slutet av 1850-talet t. ex. Bedrich Smetana och hans landsman Czapek ned ett entusiastiskt arbete bl. a. på att göra Schumanns musik känd; se W. Berg, Bidrag till musikens historia i Göteborg 1754—1892, Gbg 1914, s. 90 ff. I Uppsala tog sig Josephson an Schumanns sak — Se Vid Filharmoniska Sällskapets i Uppsala 50-årsfest, Upps. 1900 — och i städer som Norrköping och Malmö möter man också försiktiga försök att så småningom introducera den tyske romantikern; se resp. T. Allberg, Minnesskrift i anledning av Musikaliska sällskapets i Norrköping 100-åriga tillvaro, Norrk. 1928, resp. N. G. Strömberg, Anteckningar över musikkulturen i Malmö 1820—1928, Malmö 1929.

canaille'. De om dem fällda, förkastande omdömen hafva varit framställda på ett sätt, såsom vore dessa erkända mästare bland oss uppväxande konstnoviser eller som om de med ifver skulle taga notis af våra recensenters, om dem och deras verk yttrade åsigt» omvittnar Rubenson¹ och J. A. Josephson berättar i sina föreläsningar vid Uppsala universitet att Schumann visserligen litet varstans av filistrar förkättrats »men ingenständes med så god framgång och så långvarig envishet som i Sverige, der hvarken dessa förkättrare eller allmänheten mer än till obetydlig del känner hvad S:s musik eg. är eller huru den låter. Man har dock af några envisa utgjutelser från konstkritici i hufvudstaden låtit påtvinga sig den föreställningen att den S. musiken ej är af den art att den kan intressera, långt mindre såsom skönt konstverk röra oss —».²

Vad ansåg då dessa »konstkritici» om Schumann? Följande tirad kan tjäna som exempel: »man kan ej betvifla att hans [Schumanns] afsigter äro goda, men föga glädjande är anblicken af en tonsättare, som mödosamt genomsträfvat modulationernas irrgångar, då och då afbrutne genom en flinthård melodi, för att söka ledtråden i det kaos, uti hvars midt han befinner sig — bedröflig är anblicken af en konstnär, som eftersträfvat ett mål, till hvars ernående naturen icke skänkt honom erforderlig kraft, och bedröfligast sjelfförvillelsen att tro sig hafva hunnit det, då han är mest aflägsen från detsamma.» (Aftonbladet 3. 3. 1853.)

I allmänhet gällde omdömena emellertid en del speciella drag. Det är intressant att se att man inte — som senare har blivit vanligt — i första hand reagerade mot djärvheten i harmoniskt avseende, utan mer mot formella och i någon mån melodiska eller melodisk-rytmiska egenheter i den nya musiken. Recensenten i Aftonbladet ger efter att ha åhört stråkkvartetten i f-dur följande karakteristik av Schumanns musikaliska stil: »Hr S:s motiver äro nemligen sällan melodiska, stundom ej ens rytmiska. Då ett motiv till följd häraf blir ovigt att behandla, afbryter han det utan vidare och försöker sin lycka med ett annat. Stundom börjar han midt uti satsen en ny sats, med annat behandlingssätt, samt återtager sedan möjligen det förut afbrutna. Hvilken enhet, hvilken följdriktighet ett sådant skriftsätt medförer, inses lätt.» (Aftonbladet 21. 2. 1853.) Denna karakteristik överensstämmer ganska väl med Baucks omdöme om pianokvartetten i ess-dur, att den saknar symmetri och följdriktighet; första satsen liknar en final och finalen en bok med en enda ändlös mening. (Nya dagligt allehanda 18. 3. 1865.)

I vissa fall nöjer man sig inte med att konstatera Schumanns egen-

heter, man söker också ge något slags psykologisk tolkning av dem. I den nyss citerade Aftonblads-recensionen finns följande passus, som för övrigt också belyser tidens Beethoven-uppfattning: »Till denna kompositionsmetod (som han för öfrigt visserligen ej alltid använder) synes hr S. egentligen blifvit förförd genom en ytlig uppfattning af vissa ställen hos Beethoven. Man öfverraskas hos denne mästare nemligen ofta utaf oförmodade vaxlingar af rytmer eller motiver, hvilkas sammanhang det ovanare örat ej alltid förmår uppfatta. Men kännaren upptäcker lätt det inre sambandet i enheten hos formen, i den logiska konsekvensen hos tanken, hvilken på djupet fortskrider i orubblig klarhet och lugn, under det att den på den oroliga ytan blott tycks lyda ett nyckfullt godtycke. Effekten häraf är mäktig och förleder lätt till att kopiera blotta ytan; och den hos Beethoven *skenbara* abruptionen är sålunda *verklig* hos hr Schumann.»

De negativt inställda kritikerna kan dock inte bara förkasta den schumannska musiken. De framhåller hans tekniska kunnighet, pekar på harmoniskt och melodiskt pikanta detaljer i hans kompositioner, som trots allt är värda deras erkännande. Ofta framhålls också att Schumanns musik står och faller med kvaliteten på utförandet. Tvärtemot vad detta kunde ge anledning att tro understryker recensenterna nästan genomgående att kvaliteten på här berörda Schumann-framföranden varit mycket god.

Det är ganska lätt att erfara vad kritiken menade om Schumanns verk. Det är svårare att få veta vad publiken tyckte. När F-durkvartetten spelades 1853 visade sig allmänheten »mycket sparsam i bifall vid utförandet — — —, ehuru detta var förträffligt, och gällde opinionsyttringen således påtagligen sjelfva kompositionen» skrev anmälaren i Post- och Inrikestidningar (21. 3. 1853), men omdömet kan naturligtvis vara tendentiöst. Att publiken hade svårt att tillgodogöra sig den nya musiken kan man dock på goda grunder räkna med. En så insiktsfull musiker som Berwald, själv av sin samtid uppfattad som svårförståelig rabulist, har uppenbarligen haft svårt att anamma den musikaliska riktning Schumann företräder. Han anser att den nya musiken försöker att göra sig fri från klassicismens regler, men att den ännu inte har åstadkommit något lika värdefullt i stället. »Se t. ex. på denna massa af de skönaste kontrapunktiska kombinationer som Haydn, Mozart och Beethoven förstodo inom den mest afrundade form att uppställa! Ifrågavarande nyare konstriktning bekymrar sig ej särdeles om mångfalden inom enhetens cirkel» skriver han i Aftonbladet med anledning av ett av kritiken nedsablat framförande av Rubensons symfoni. Han fortsätter: »Större och *betydelsefulla* instrumentalkompositioner samman-satta utan de tillgångar, som imitation och den kombinerade kontrapunkten erbjuda — och ändå ej umbärande denna nödvändiga enhet,

¹ Ny tidning för musik 1854: 49/50.

² Musikaliska föreläsningar. UUB Z 205.

utan hvilken hvarje tonskapelse blir en sorts potpurri ... är en uppgift som möjligen blir löst ... men ännu icke är det.» (Aftonbladet 12. 3. 1857.) Om en osedvanligt dugande amatörmusiker som Anders Sidner, primus motor i Härnösands musikliv under flera årtionden omkring mitten av förra seklet, vet vi också att han i varje fall inte kunde uppskatta den senare Schumann, och att han beklagar Josephsons alltför stora beundran för Schumann.¹

Kritikernas avoga inställning till Schumanns musik levde kvar 1850-talet ut och förekom då och då under 1860-talet. Från och med mitten av detta årtionde började emellertid kritiken bli övervägande gynnsam, och under det nästföljande blev den översvallande. Pianokvintetten får redan 1862 ett positivt mottagande: Den kallas snillrik och sägs vara rik på effekter men dessvärre sällan spelad. »Det rytmiska tyckes just vara Schumanns styrka, äfvensom hans stämföring är beundransvärd.» (Aftonbladet 13. 2. 1862.) Men publiken har ännu inte fallit till föga. Recensenten tillfogar: »Eget nog applåderades qvintetten föga och publiken begärde icke att få tacka de utmärkta artisterna [syskonen Neruda, d'Aubert och L. Norman] för det här ganska mödosamma utförandet.» — Paradies und Peri kallas efter andra framförandet 1867 för ett »glänsande snilleverk, den romantiska periodens skönaste oratorium» (Aftonbladet 17. 5. 1867) och a-mollkvartetten benämns 1869 »ett af den nyare romantikens allra yppersta konstverk i kammarmusikens höga genre, — — —, med afseende på det egendomligas oafslåtliga samlif med det klart och konkret sköna måhända den herrligaste, denne mästare frambragt». (Aftonbladet 12. 9. 1869).

I den nyss citerade recensionen heter det längre fram: »Att Schumann under senare tid äfven såsom instrumentalkompositör några gånger blifvit representerad inför vårt musiksamhälle samt dervid alltid hyllats med lifligt, understundom — såsom nu — med entusiastiskt bifall, är i alla hänseenden ett glädjande tecken, hvaraf man torde kunna sluta, att om någon bland hans intresserika djuptänkta *symfonier* (t. ex. B-dur eller d-moll) skulle komma i vederbörande konsertgifvares åtanka, detta nummer numera skulle med heder kämpa en dust mot fördomarna, och blifva ett icke blott värdefullt, utan äfven i mer än vanligt hög grad lockande löfte på programmet.»

Det skulle dock dröja några år innan Schumanns symfoniska musik blev spelad i Stockholm, men ett stycke in på 1870-talet togs flera av symfonierna och uvertyrerna upp av Meissner på konstererna i Berns' salong. På en och annan av hovkapellet pensionskassekonserter spelades Schumann — t. ex. den första symfonin våren 1873 — och på hovkapellet abonnemangskonserter, som började våren 1878, hörde Schumann från början till de ofta spelade kompositörerna. Vad kritiken

¹ Se T. Bucht, Härnösands musiksällskap 1842—1942, Härnösand 1942, s. 40.

beträffar blev symfonierna också så väl emottagna som skribenten i Aftonbladet fann anledning att hoppas. Man kallade symfonierna snillrika och intressanta och framhöll numera beroendet av Beethoven som något förtjänstfullt. Vid bedömandet av Meissners konserter fann man emellertid ofta anledning att kritisera framförandet: den meissnerska orkestern var inte fullt vuxen den tunga instrumentationen i Schumanns symfoniska musik.

Efter hård kamp mot småskurenhet och fördomsfullhet i dåtida musikuppfattning hade Schumanns musik alltså så småningom fått en grundmurad ställning i Stockholms musikliv. Den musik som för bara några decennier sedan förefallit avancerad och svårfattlig hade nu blifvit högsta mod, och det är intressant att se hur man så helt accepterat den nya musiken, att den förut så beundrade Mendelssohn-stilen ganska snart miste en del av sin tjusning. I en recension av nyligen utgivna Mendelssohn-sånger säger en kritiker i Aftonbladet: »En tid har funnits då ett icke ringa antal musikälskare jemförde Mendelssohns oratorier med Händels, hans symfonier med Beethovens, och hans romanser med Schuberts. — — — Liksom all öfverspänd beundran har denna alstrat reaktion.» (Aftonbladet 23. 3. 1867.) Hos J. A. Josephson märker man hur denna reaktion framförallt gynnar Schumann. 1842 behandlade han i sin dissertation den samtida musikens situation och talar där i panegyriska ordalag om Mendelssohn som »den nya dagens morgonrodnad» och som framtidslöftet i en tid fylld av sinnlig, underhållig musik.¹ Där är Schumanns namn överhuvudtaget inte nämnt. I de föreläsningar i musikhistoria, som Josephson i sin egenskap av director musices vid Uppsala universitet höll vid mitten och slutet av 1860-talet, tecknar han situationen däremot på följande sätt: Mendelssohn hade visserligen bildat »en mellanlänk mellan den klassiska och den nyromantiska skolan. Romantiker var han väl sjelf, men ju mer romantiken började slita sig lös från det förherrskande uppfattningssättet, ju mera fasthöll M. vid de klassiskt gifna formerna ... Det var Rob. Schumann förbehållet att med genialitetens och det djupsinniga vetandets berättigande beträda den nya banan.»²

På hovkapellet abonnemangskonserter den 29 mars 1884 spelades bl. a. Schumanns Ouverture, Scherzo und Finale, op. 52. I Aftonbladet framhöll konsertanmälaren på tal om denna komposition att Schumann måste anses som mer klassisk än egentligen romantisk. Därmed kan cirkeln anses vara slut. Den som en gång ansetts vara en fullblodsromantiker med en sådans suveräna och svårförståeliga upphöjdhet över konstnärliga lagar och förordningar, hade nu blifvit kallad klassiker.

¹ Några Momenter till en Karakteristik af den nyaste musiken, Upps. 1842.

² Föreläsningar i musikens historia, UUB Z 205 a 1—7; bd 6 »Från Weber till Wagner».

Till omdömet i strängt stilhistorisk bemärkelse må man ställa sig skeptisk, man kan emellertid konstatera att Schumann fr. o. m. mitten av 1880-talet tycks ha sällat sig till raden av tonsättare, som i en vidare betydelse brukar kallas »klassiska». Sedan Norman 1884 dragit sig tillbaka från ledningen av hovkapelletts abonnemangskonserter spelades visserligen Schumann mindre ofta än förut där. Men en blick på konsertlivet i slutet av 1800-talet och början av 1900-talet¹ fram till våra dagar visar att åtminstone delar av Schumanns produktion införlivats med den skatt av musikaliska mästerverk, som utgör och utgjort stommen i det moderna konsertväsendets repertoar.

Därmed är historien om den schumannska musikens mödosamma inträde i Stockholms musikliv skisserad i hastiga drag. Det är naturligtvis endast en mycket liten del av den schumannska musikens betydelse för det svenska musiklivet som på det viset har belysts. Mycket vore att säga om Schumanns ställning i andra svenska orters musikliv liksom om hans betydelse för den amatörmässiga musikutövningen i hem och sällskap. Vidare har här inte sagts något om Schumanns betydelse för den svenska musikproduktionen. Vad hans musik betydde för en tonsättare som Ludvig Norman är välkänt; Söderman förmedlade, enligt vad redan Lindgren menade, den schumannska romantikens högsommar till den svenska musikkulturen,² och även för senare svenska tonsättare som Sjögren, Aulin och Stenhammar torde Schumann ha haft åtskilligt att betyda.

Det har emellertid sitt speciella intresse att studera Schumanns ställning i Stockholms konsertliv. Sakta men säkert och trots envist motstånd från många håll vinner hans musik terräng i den stockholmska konsertrepertoaren. Det är här inte bara frågan om ett speciellt kultursamhälles förändring av attityden gentemot en enda speciell tonsättare. Det rör sig om den märkliga omdaning av det stockholmska musiklivet, som ägde rum under andra hälften av förra århundradet, den omdaning som skänkte Stockholm — och därmed Sverige — ett offentligt musikliv med långt större stadga och halt än tidigare. Det är ingen tvekan om att Schumanns namn och musik för den tidens människor i stor utsträckning kom att identifieras med de strävanden, som under några händelserika decennier strax efter sekelmitten trängde den musikaliska diletterismen i bakgrunden, lade grunden till en gedigen inhemsk musikutbildning och skapade förutsättningarna för ett modernt konsertliv. Det är ur det perspektivet som Schumanns betydelse för Stockholms musikliv får sitt rätta värde.

¹ Goda upplysningar ger t. ex. B. Wallner, Wilhelm Stenhammar och kammarmusiken. 1. Konsertversamheten. Samarbetet med Tor Aulin. STM 34 (1952) s. 28 ff. och M. Tegen, Musiklivet i Stockholm 1890—1910. (Diss.) Sthlm 1955.

² Se G. Jeanson, August Söderman. En svensk tondiktarens liv och verk. (Diss.) Sthlm 1926, s. 40 not 1.