STM 1947

Franz Berwalds operor

Av Einar Sundström

© 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 musikforskning. 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.

FRANZ BERWALDS OPEROR

Av Einar Sundström

Franz Berwalds operor höra till de ännu icke närmare studerade avsnitten ur hans produktion. Ämnet är lockande, men samtidigt svårbehandlat. För att slutgiltigt bedöma honom som operakompositör erfordras kännedom om hans kompositionsteknik i allmänhet, en översikt också av harmoniken och motivbildningen i hans instrumentala verk. Så länge undersökningar i hithörande frågor saknas, måste uppgiften begränsas. Föreliggande uppsats bör därför betraktas som en första introduktion i ämnet och avser till börja med att lämna en sammanfattande redogörelse för vad som hittills är bekant om hans skapande verksamhet som musikdramatiker samt vidare preliminärt bestämma de stilegenskaper, som karakterisera hans verk för scenen.

Som tonsättare hade han redan en rätt omfattande produktion bakom sig, innan vi första gången höra talas om planer på en opera. De tidigaste antydningarna i den riktningen tyckas kunna dateras till senhösten 1827. Tidningen Kometen berättar sålunda i sitt nummer för den 15 december, att han höll på med en omarbetning »i musikaliskt hänseende» av operan Gustav Vasa. Kellgrens text för Naumann hade tydligen inspirerat honom. Innan första akten av hans opera därefter framförts på en konsert den 12 februari följande år, hade tidningarna åtskilliga gånger hunnit ventilera hans operaplaner. Stig Walin, som utförligt redogjort för Berwalds konsertverksamhet i Stockholm fram till 1829, har sannolikt alldeles rätt, då han i detta sammanhang talar om en medveten pressreklam från Berwalds sida.[1] Han ville på förhand hos publiken spänna uppmärksamheten för det nya konstverket, och detta bevisar å andra sidan, att Berwald ställde de allra största förhoppningar på sin debut som dramatisk tonsättare.

[1] »Franz Berwalds offentliga konsertverksamhet i Stockholm före utrikesresan 1829», STM 1946, s. 42 ff.

Som vi veta, blev operan aldrig fullbordad. Förutom första akten, hann Berwald endast med att komponera några scener ur den andra, d. v. s. Christians monolog med inledande recitativ, hymnen Ädla skuggor och soldatkörer. Det enda som bevarats av musiken är ett arrangemang för piano av kung Christians marsch.[1] Anledningen till att arbetet avbröts kan man sannolikt avläsa i den samtida kritiken. Det kan visserligen icke påstås, att pressens omdöme — frånsett enstaka undantag — var ovänligt eller avvisande. Snarare kan man tala om en viss välvilja gent emot den unge kompositörens första dramatiska försök. Men samtidigt påvisades svårigheterna för Berwald att kunna hävda sig jämsides med Naumann, vars namn av traditionen oupplösligt förenats med Kellgrens text alldeles oberoende av musikens kvalitativa egenskaper.

Musiken till andra akten av Berwalds Gustav Vasa framfördes den 18 november 1828 vid en konsert, som tillika var Berwalds sista framträdande inför stockholmspubliken, innan han i maj året därpå anträdde sin resa till utlandet. Det har i allmänhet ansetts och väl också av Berwald själv understrukits, att resan med Berlin som närmaste mål föranletts av det relativt kyliga mottagandet i stort sett hans musik rönt i hemlandet. Utan tvivel fann han sig hämmad i Sverige och kände för övrigt med sig, att en tids vistelse utomlands med tillfälle till fortsatta studier skulle gagna hans verksamhet som kompositör. Bestämt kan vidare påstås, att han i första hand ville göra lycka som operakompositör i främmande land; detta framgår mycket tydligt därav, att han under de första åren i Berlin så gott som uteslutande sysselsatte sig med komposition av operor. Av Hillmans biografi och andra källor vet man sålunda, att han under dessa år fullbordat operan Der Verräther till text av en på sin tid livligt uppskattad och mycket produktiv tysk-judisk journalist och litteratör, Moritz Gottlieb Saphir, med vilken Berwald kom på förtrolig fot och som under första tiden delade bostad med honom. Vidare fullbordade han under dessa år tvåaktsoperan Leonida, till vilken libretten skrivits av en »hr Kurtius».[2] Morales har i sin levnadsteckning över Berwald ytter-

[1] Sthlm [1828].

[2] Jfr A. Hillman, »Franz Berwald, en biografisk studie». Sthlm 1920, s. 33. H. har hämtat uppgiften ang. Kurtius från M. af Pontin, »Anteckningar öfver natur, konst och vetenskap på en resa genom Berlin och Harz». Sthlm 1830, s. 124. Om libretten till Leonida säges där, att den »ägde värdet af en ledig, dramatisk framställning af en enkel romantisk handling». Kurtius är möjligen identisk med den nordtyske ämbetsmannen och litteratören Karl Georg Curtius (1771—1857), som bl. a. tillsammans med K. Rechling skrev skådespelet Demetrius och f. ö. framträtt som lyriker. — Om M. G. Saphir se s. 21, not 2.

ligare omnämnt en aldrig fullbordad opera av honom, betitlad Donna Isabella, till vilken han själv författat texten och ur vilken en kör framfördes vid en konsert i Stockholm 1842.[1] För egen del har jag supplerat förteckningen av hans dramatiska verk med operetten Cecilia, av vilken i augusti 1829 förelåg ett utkast till introduktionen samt en duett och en romans i färdigt skick.[2] Lägges härtill en påtänkt tonsättning av Beskows romantiska skådespel Trubaduren, torde den dramatiska verkförteckningen — sådan den visserligen endels bara förelåg i Berwalds egen inbillning — vara fullständig, vad gäller verksamheten i Berlin från maj månad 1829 tills han 1841 överflyttade till Wien. Hans tonskapande verksamhet tycks för övrigt under Berlinåren icke ha sträckt sig längre fram än till 1835, då han öppnade ett ortopediskt institut, grundat på Lings system.

Det kan förefalla ganska likgiltigt att närmare gå in på dessa operaplaner från Berlinåren. Endast två av operorna fullbordades. Der Verräther och Leonida, och icke ens beträffande dessa känner man något av musiken i den ursprungliga avfattningen och kan icke heller bestämma vad som från den ena eller andra lånats över till de verk, som bevarats till vår tid. Morales har påstått, att Leonida komponerades först och detta kan bestyrkas av meddelande från annat håll. Berwald hörde till de svenska konstnärer som genom Bernhard von Beskows älskvärda förmedling icke förgäves vädjade till kronprins Oscars välvilja. Breven från honom och andra till Beskow i ekonomiska frågor och andra angelägenheter ge då och då glimtar från hans konstnärliga verkstad. Den 16 januari 1830 omtalar han, att han fullbordat en opera »bestående av några och tjugu nummer», utan att likväl nämna operans namn. Men vilken opera det är fråga om framgår av Beskows korrespondent från Berlin, den vittert och musikaliskt intresserade svenske ministern Genserik Brandel. Han skriver den 4 maj samma år bl. a. följande.[3]

. . . Jag har haft äran emottaga Herr Kammarherrens bref den 11 sistlna Maji, innehållande medverkan att erhålla några upplysningar öfwer Herr Berwald. Jag kan ej annat än finna mig smickrad af det förtroende Herr Kammarherren derigenom visat mig, och ehuru jag är långt ifrån att tilltro mig vara en tillförlitlig konstdomare, i musicaliska ämnen, skall jag likväl så godt jag förmår, med all uppriktighet

[1] Morales' levnadsteckning i »Svenskt biografiskt lexikon», till vilken även i fortsättningen hänvisas från M:s namn.

[2] Jfr min uppsats »Till kännedomen om Franz Berwalds operaplaner» i STM 1927, där även redogjorts för Berwalds planer att tonsätta operan Trubaduren. Berwalds brev till B. v. Beskow 16. 1. 1830 även citerat där.

[3] Brandels två följande brev i Svenska akademiens arkiv.

söka gå Herr Kammarherrens önskan till mötes. Herr Berwald har, så mycket jag kunnat utröna, med flit och omsorg begagnat det tillfälle till utbildning, som H. K. K. Kronprinsens frikostighet berett honom, och jag kan i detta afseende ej annat än lemna honom ett ganska fördelaktigt vitsord. Efter mycket besvär har han ändtel:n fått sig en text till en romantisk operett, sådan han önskade den, och är nu i det närmaste färdig dermed. Enligt hvad han sagt mig, och som Theater Directeuren Grefve Redern bekräftat, har han hopp att få denna piece antagen till uppförande så snart den blifvit färdig, granskad och gillad. Men om Herr B. yttrat, att sådant redan skett, så har han sagt mera hvad han önskade, än hvad som var enligt med sanna förhållandet. Det går ej så fort här att få en piece antagen, och äfven när den blifvit det, kan det ändå dröja ut flere år innan den verkel:n *blir* uppförd. Der på har jag mångfaldige exempel. Jag har med Herr Berwald, för några dagar sedan, genomgått hans opera (som heter Leonida, i 2:ne acter) och funnit deruti, så vida jag vågar döma, omisskänneliga prof på talang, till och med snille, med intentioner och äfven konst. Det man kan förebrå B. är ett för stort sträfvande efter originalitet och (om jag så får säga) nya harmoniska hopställningar, för hvilka föremål han ibland uppoffrar, hvad som i min tanke alltid är och bör förblifva själen för all musik, näml. en klar och ren sång eller melodie. Men hans opera är skrifven med eld och många bitar deruti tyckas mig böra göra en stor effect. Huruvida det är det bästa arbete som blifvit skrifvit under de senaste 10 år, lemnar jag derhän. Modestie är visserligen ej mannens hufvudfel, och han drifver kanske nog långt tillförsigten till sig sjelf och strängheten i andras bedömande. Men detta är ett fel, som med tiden bör förgås, dels genom personliga motgångar, dels genom den större sans i omdömet som en mognare ålder vanligen medförer. Onekligt är Berwald en talangfull ung man, som af naturen fått serdeles lyckliga anlag . . .

Brandel upphörde icke att intressera sig för Berwald, och i ett brev den 30 november 1831 går han bl. a. in på Berwalds ekonomiska förhållanden under de första åren i Berlin.

. . . Jag ber Herr Kammarherren förlåta mig om jag faller besvärlig med dessa rader, i en angelägenhet som rörer en landsman för hvilken Herr Kammarherren intresserar sig, näml:n Hr Franz Berwald. Dennes ställning här är ganska bekymrande, utan att han sjelf varit skuld dertill. Tvärtom kan jag lemna honom det vitsord, att han alltsedan sin hitkomst upfördt sig ganska ordentligt, sysselsättande sig flitigt och uteslutande med hvad som rörer den konst åt hvilken han helgat sig och för hvilken naturen utrustat honom med ej vanliga gåfvor. Men ändamålet med hans resa — det att få något af sina theatraliska arbeten upfördt, och derigenom blifva känd som tonsättare, har ännu ej kunnat ernås, ehuru han redan sammanskrifvit 2:ne operor (blandade med tal). Svårigheterne som här möta, i synnerhet en främling, att få något upfördt på Theatern, hafva ej ännu kunnat öfvervinnas, helst han, i likhet med så många andra componister, haft det missöde att

arbeta på dåliga texter som saknade dramatiskt interesse. Förr i verlden sattes mindre värde derpå, i en musikpiece, men nästan i alla länder, har numera publiken ökat sina fordringar i detta afseende, och vill jämte god musik, äfven ha ett interessant spectakel. Följden är att det blir allt mer och mer svårt för en theater-componist att få tillfällen att föredla och utveckla sin talang, och detta har varit förhållandet äfven med vår landsman. Sjelf medellös, har han hittills uppehållit sig endast af de understöd H. K. H. Kronprinsens ädelmodiga frikostighet och några vänner och landsmän tid efter annan lemnat honom; men dessa tillgångar äro nu uttömda och hans ställning i anledning deraf högst brydsam. Gerna skulle han, ehuru med oförrättat ärende, återvända till fäderneslandet men i denna årstiden och i den hermetiska tillspärrning hvaruti vi, af en öfverdriven fruktan för choleran, försatt oss i Sverige, är sådant omöjligt utan en kostnad som skulle öfverstiga hvad dess förlängda vistande här kunde kosta, intill nästa vår, då möjligtvis svårigheten att inkomma i Sverige kunde vara mindre än nu. Jag har således tillstyrkt honom att quarstadna i Berlin öfver vintern, så mycket mer som ett svagt hopp ännu är, att under denna tid tillfälle för honom yppades att på ett mer eller mindre fördelaktigt sätt employeras. Men svårigheten för honom blir att få medel att uppehålla sig med. Han vill gerna arbeta, och till ex: genom undervisning i sång och musik söka vinna sitt bröd; men äfven det är ej lätt i en stad som Berlin, der medtäflan i detta afseende är så stor. Kongl. Secret:en Bremer[1] och jag hafva tänkt hjelpa honom så länge våra tillgångar det medgifvit, men dessa äro mycket begränsade och Berwald tycks ej heller ytterligare påräkna några vänner hemma, som förr understödt honom. I denna olyckliga belägenhet har han beslutat ännu en gång anropa H. K. H. Kronprinsens välgörenhet, hvaraf han redan förut fått röna så många prof, och han har bett mig befordra ett i sådant ändamål ställdt bref till H. K. H. . . Berwald äger obestridligen en stor naturlig talang för musik, som kan betydligen utvecklas om han får tillfälle dertill. Visserligen har han hittills sträfvat att vara ny och originell, ofta på bekostnad af det sköna och angenäma; men detta är ett fel hvaruti de fleste unge componister falla, och som småningom försvinner. Äfven har han i sitt väsende haft en viss suffisance och sjelfförtroende, som ehuru mest löjlig, ibland kunnat vara för andra retande, men häruti har motgången varit för honom en god skola, och jag har snart funnit honom mycket förändrad till sin fördel . . .

Brandels brev äro av intresse, därför att de bättre än någon annan källa ge en målande bakgrund till motigheterna för Berwald i Berlin och orsakerna, varför han icke lyckades slå igenom. För första gången få vi här också kännedom om, att bägge operorna Der Verräther och Leonida icke voro genomkomponerade. Intressant är också hans bild av den unge svensken, som med högtflygande planer är så absolut säker på sig själv. De sträva karaktärsdragen hos honom, en viss

[1] C. Bremer (1804—39), attaché vid sv. beskickningen i Berlin 1828—32.

sturskhet i lynnet, ha under dessa år — fastän med mindre överseende — även omvittnats av Mendelssohn, som i breven till A. F. Lindblad visat sig varken uppskatta Berwald som konstnär eller som människa.[1] Mycket mera nyanserad i sina omdömen och i huvudsak överensstämmande med Brandel är kungl. sekter Henrik Munktell, senare bergsråd och ägare till Grycksbo pappersbruk, som åren 1829—30 befann sig på studieresa utomlands.[2] Han var tidigare bekant med Berwald och delade hans konstnärliga intressen. Även för honom bjöd umgänget med Berwald till en början emot. Men han korrigerade snart sin uppfattning. I ett brev den 16 december 1829 yttrar han bl. a.:

Berwalds opera är ännu ej färdig, men föga fattas. Jag vill önska att det gör så mycken lycka, den werkeligen förtjenar, ty jag anser den stå särdeles högt ibland nutidens compositioner, och det är mig så mycket kärare som han är min landsman Jag känner allt hwad som är färdigt, och han wisar mig det förtroendet att fråga mig öfwer hwar nummer innan han skrifver in det i partituret. Att få den upförd här wore en stor lycka, då allt hwad som här blifver gifvet, genast köpes af alla Tysklands små theatrar, men saken har sina sidor. Spontini kabalerar emot allt nytt, isynnerhet om det är bättre än hans eget, och ehuru han nu är mycket fallen i opinionen, kan han dock skada genom sina intriger. B. passerar i Swerige för en odräglig och egenkär menniskja; jag ansåg honom sjelf så i början, men han har wunnit genom närmare bekantskap . . ». Och i ett brev den 10 januari 1830 heter det vidare . . . »Det fattades att nämna några ord om Berwald, med hvilken jag haft ett dagligt och förtroligare umgänge, men om jag komme in på detta capitel, så blefve jag för lång. Den menniskjan är hvarken känd på några dagar eller beskrifven i några få ord. Nog af, jag tror honom wara en bra karl, sedan jag lärt känna honom nogare, och är derföre rätt nöjd att hafwa gjort hans bekantskap. . ..

Berwald hade otur med sina bägge operor. Brandels pessimism visade sig välgrundad. Operaledningen i Berlin brydde sig icke om att infria de halvt givna löftena att uppföra Leonida. Berwald tycks senare ha förstört partituret. Beträffande Der Verräther har han i brev till operadirektionen i Stockholm den 27 juli 1834 meddelat följande:[3]

[1] »Bref till A. F. Lindblad». Sthlm 1913, s. 33, 39.

[2] Jfr »Brev från J. H. Munktell till hans far bergsrådet J. J. Munktell å Grycksbo bruk, skrivna under två utländska resor 1828—1830». Sthlm 1939, s. 74 och 83. Munktell nämner även Saphir, som han uppger vara född i Hamburg och tjugufyra år gammal. I likhet med brevens utgivare håller jag för troligt, att Munktell råkat ut för en mystifikation och att S. är identisk med den kände litteraten (1795—1858), född i Ungern.

[3] Orig. i Kungl. teaterns arkiv.

. . . Jag får äran anmäla, att jag i enklang med många landsmänns önskningar, och som jag hoppas, icke till olag för Kongl. Theater Direct. med samma dag afsänder min opera »Der Verräther» i 2 acter med ballett. Löjtnanten vid Lif Garde till häst, Baron Schwerin, har lofvadt att till Kongl. Theater Directionen öfversända densamme vid sin ankomst till Sverige . . .

Stockholmsoperan brådskade icke med att fatta ställning till Berwalds erbjudande. Ännu mot slutet av 1837 har han icke erhållit något besked från teatern. Genom Morales känner man till, att ett slutligt avböjande svar motiverades under hänvisning till den svaga libretten. Dess öde som självständigt konstverk var därmed beseglat, vi höra icke vidare talas om operan. Cecilia, den nyss omtalade operetten, lämnades antagligen ofullbordad. Av Donna Isabella har verkligen bevarats ett obetydligt fragment, numera i Musikaliska akademiens bibliotek, till vilket jag senare återkommer.[1]

Som kompositör hade sålunda Berwald rönt mycket ringa uppskattning i Berlin. Han mottogs vänligare i Wien och komplimenterades åtminstone av sakkunskapen. Men icke heller där slog han igenom som kompositör. Besvikelser och motgångar väntade honom också, sedan han i maj 1842 återvänt till Sverige. Den musikaliska miljön i Stockholm hade icke mycket förändrats under de tolv år, han varit hemifrån. Åtminstone gäller detta omdöme konsertpubliken och dess avgjort konservativa inställning. Berwald bemöttes som tidigare med en viss aktning. Den seriösa kritiken förnekade icke hans begåvning. Men längre sträckte sig icke heller välviljan, och ekonomiskt skördade han ingen framgång. En konsert den 29 maj 1842 blev i detta hänseende utslagsgivande, och Berwald hade tydligen ingen lust att inom den närmaste framtiden upprepa experimentet. Först den 6 december återkom han och förde då med sig bl. a. två sångstycken ur operetten Jag går i kloster. I sin helhet uppfördes stycket året därpå den 2 december på Kungl. teatern och gavs ytterligare fem gånger till slutet av januari 1844. Teatern hade med Lars Kinmansson, Isidor Dannström och Olle Strandberg mönstrat några av sina bästa skådespelare och anförtrott den krävande kvinnliga rollen åt Jenny Lind. Styckets framgång tycktes avgjord. Att operetten icke desto mindre avfördes från repertoaren berodde gissningsvis därpå, att Jenny Lind behövdes för större lyriska uppgifter. En

[1] Fragmentet omfattar 7 s. i tv. 4:o i Berwalds egen nedskrift på två notsystem (violin- och basklav). Enligt anteckning av Valborg Olander har det tillhört J. H. Munktell och därefter dennes dotter Helène M. samt efter att ha varit utställt på Stockholmsutställningen 1897 övergått till C. Nordquist, från vars arvingar det kommit till akademiens bibl.

smula impromtukaraktär hade ju också hela arrangemanget, ty vid premiären uppfördes även första gången Berwalds symfoni sérieuse och vidare en aria ur operetten Modehandlerskan.

Var publikens hållning gent emot operetten Jag går i kloster relativt välvillig, så blev mottagandet av Modehandlerskan 1845 desto ogynnsammare. Stycket upplevde en enda föreställning den 26 mars; en repris annonserad till två dagar senare måste inställas, då publiken uteblev. I första hand reagerade man mot handlingen, vilken man strax efter premiären fann vara »temligen klen, för att ej säga något hårdare». Några dar senare skriver en korrespondent till landsorten i Nyaste Dagligt Allehanda på tal om stycket »Det är synd, libretten till denna opera är så under all kritik, platt och tråkig, att man icke kan dermed uthärda, ty musiken har åtskillige förtjenster serdeles hvad angår behandlingen av orchestern».[1] Morales uppger, att Herman Sätherberg skrivit texten, men man har anledning betvivla uppgiftens riktighet. Sätherberg förnekade i alla händelser enligt meddelande i pressen sin del i författarskapet och i den tryckta versionen (1845) uppges stycket endast som »svenskt original» samtidigt som musiken anges vara av Berwald.

Efter Modehandlerskan dröjde det närmare tjugu år, innan Berwald återkom på Kungl. teatern. Estrella de Soria gick över scenen första gången den 9 april 1862 och uppfördes intill den 28 i samma månad sammanlagt fem gånger. Ludvig Norman påstod nitton år senare, att operan nedlades »utan annan anledning än att sommaren gjorde slut på terminen».[2] I själva verket kan man kanske ur publiksynpunkt tala om en måttlig framgång. Liksom tidigare beträffande operetterna reserverade man sig — ehuru nu tämligen hovsamt — mot det dramatiska innehållet. Musiken uppskattades högre. Sannolikt representativ för den mera omdömesgilla publikens uppfattning är en recension av Emil von Qvanten i Post- och inrikes tidningar, som citerats av Hillman. De kritiska invändningarna i hans recension väga icke tungt gentemot det positiva erkännandet av Berwalds talanger som operakompositör. von Qvanten är angelägen att sätta musiken i rätt historiskt sammanhang. Berwald tillhör enligt honom »den nyaste riktningen i musiken», men är »ingen ultra inom densamma». Det sista omdömet är väl närmast tillkommet för att markera, att Berwald stod vid sidan av den »framtidsmusik», som i Wagner hade sin huvudman, och om vilken recensenten vid denna tidpunkt knappast kunde

[1] Jfr NDA 27 och 31 mars 1845, i förstnämnda nr även uppgift, att Sätherberg förnekat författarskapet till Modehandlerskan.

[2] I N:s biografiska skiss över B. i SMT 1881, s. 134.

ha någon uppfattning än genom hörsägner. Att Estrella icke vann någon popularitet i egentlig bemärkelse är icke så märkvärdigt. Det fanns med Meyerbeer och Donizetti oändligt mycket mera raffinerande operor på spellistan just då, och den urgamla svenska misstänksamheten mot allt inhemskt i operaväg satt i. Den uteblivna framgången 1899, då operan togs upp och vid nyuppsättningen jubileumsåret 1946 får nog — åtminstone delvis — tillskrivas onöjaktiga konstnärliga förberedelser vid instuderingen samt vid det senare tillfället i någon mån även det faktum, att operan i våra dar måste betraktas som delvis antikverad och just därför fordrar största hänsynstagande till stilen.

Lägges till det ovanstående upplysningen, att Berwalds sista opera Drottningen av Golconda, färdigkomponerad 1864, var ämnad att tas upp på Operan i Stockholm några år senare, men aldrig hann längre än till de förberedande repetitionerna, samt att Estrella i våra dagar uppförts på Stora teatern i Göteborg, där även Drottningen av Golconda utförts i konsertform, tror jag mig ha lämnat en summarisk men likväl tillfyllesgörande översikt av de Berwaldska operornas öden fram till nutiden.

Som dramatiker har Berwald mycket tidigt format sitt program. Skisserna till Donna Isabella från 1830-talet förete inga särdrag i stilen vid jämförelse med Estrella. I Drottningen av Golconda kan man i vissa partier märka en orientering mot den samtida franska operan, men de rubba knappast helhetsintrycket. Skiljaktligheterna i musiken mellan de bägge operetterna och Estrella betingas väsentligen av textinnehållet. Buffan har krävt en annan formgivning, som i sin tur satt märken i det melodiska stoffet och delvis även i harmoniken. I den mån vi numera känna Berwalds dramatik spanar man sålunda förgäves efter en markerad utvecklingslinje. Enklast kan man uttrycka saken så, att det specifikt egenartade hos Berwald återfinnes oftare och i större koncentration i Estrella. Fäsören gör sig å andra sidan bredare i operetterna och i Drottningen av Golconda. Lämpligast synes därför vara att till en början redogöra för de sist nämnda verken och mot bakgrunden av dessa närmare bestämma Berwalds ställning som dramatiker.

Som litteratör, d. v. s. som sin egen textförfattare har Berwald, som vi redan hört, bedömts ganska omilt. I hovkapellet som violinist hade han haft tillfälle att kväll efter kväll studera, hur de komiska lustspelsförfattarna buro sig åt för att tillyxa ett acceptabelt textunderlag för en opera. Berwald har särskilt i Modehandlerskan tagit intryck av denna repertoar. I operetten Jag går i kloster har han

gjort det ännu lättare för sig. Själva det litterära handlaget, om en så pretentiös term användes, är studentspexets. Intrigen är mycket lättköpt.[1] En ung flicka, Julie, har blivit sin faders universalarvinge under förbehåll, att hon senast vid myndig ålder träder i äktenskap. Accepterar hon icke detta villkor, återstår henne icke annat än att gå i kloster. Leken omkring hennes hjärta börjar redan i första scenen. Den förste, som anmäler sig, är den unge officern Sansdoute, Julies barndomsvän, en trevlig och glad gosse med hjärtat på rätt plats. Efter honom kommer Julies sextioårige förmyndare Clermont, en oskrymtad penningjägare, och sist den fjollige poeten Charles, som gjorts till en rejäl driftkucku. Julie avvisar dem alla under olika förevändningar och hänvisar bl. a. rätt överraskande till klostrets »glada» murar, dit hon är på väg. I andra akten kommer den väntade upplösningen. Sansdoute, förklädd till munk, skingrar hennes betänkligheter mot äktenskapet. Konkurrenterna soulageras ekonomiskt, Clermont med uppdrag att skriva äktenskapskontraktet, Charles med förtroendet att bli hennes bröllopspoet. Alla äro belåtna, åtminstone får man det intrycket av musiken.

I Modehandlerskan har Berwald delvis eftersträvat semiserians nyanser, men mestadels fastnat i det grovt melodramatiska. Huvudpersonerna äro den unga modehandlerskan Suzon Delanny — handlingen utspelas i och omkring Paris — hennes älskare Saint Clair, den rike entreprenören Ternoi, tillika Saint Clairs f. d. förmyndare samt Suzons kommissionär Vivant. Den sistnämnde byter i stycket karaktär lika snabbt som kameleonten växlar färg. Han har varit en ohederlig lotterikollektör, blir hederligheten själv i Suzons tjänst, men bedrar så sin matmor på det skamligaste som redskap för Ternoi. Till sist befinns det, att han är Suzons tjugu år äldre, avsigkomne bror, som i slutscenerna är beredd att börja ett nytt dygdigt liv och främja Suzons lycka. Naturligtvis går det bra för det unga paret. Till och med Ternoi är nöjd och tröstar sig för sin försmådda kärlek till Suzon med glaset. Hans betjänter lura i bakgrunden »Fulla buteljer nu tynga hans bord, dock ej en droppa för oss har han kvar». Det är Leporello från Don Juans andra akt, som går igen i pluralis.

Berwald vill kanske några gånger i Modehandlerskan framträda som sedeskildrare. Men det väsentliga för honom — det framgår vid en jämförelse med partituret — har dock varit att spela upp en burlesk komik. Som humorist är han emellertid rätt ojämn, ofta godmodig visserligen, men icke så sällan också ganska från, ja rent av frånstötande. Misantropen hos honom skymtar fram helt flyktigt i

[1] Texten har icke tryckts; ett handskrivet rollexemplar i Kungl. teaterns arkiv.

Jag går i kloster men gör sig bredare i Modehandlerskan. Referatet ovan av slutscenen kan ge en föreställning därom. Man har ibland en känsla av, att han velat ge luft åt sin bitterhet över att själv ha misslyckats i ekonomiska ting och därför vid teckningen av Ternoi gett en så kuslig bild av rikedomens förnedrande egenskaper. Det är också tänkbart, att det endast är fråga om ett bistert skämt utan undermening, men att han felbedömt åskådarens reaktion. Säkert är, att man icke förundrar sig över publikens kyliga hållning gentemot texten. Författarskapet till libretten har ovan berörts. Det är kanske till sist icke alldeles uteslutet, att Sätherberg dock haft ett finger med i Modehandlerskan. Berwald visar sig i bägge operetterna vara en mycket valhänt stilist. Men dialogen är dock i Modehandlerskan något bättre än i Jag går i kloster. Har Sätherberg hjälpt honom med det senare stycket, så är det väl troligast, att han bistått honom med rimflätningen av texterna för soli och ensembler. Att han senare efter fiaskot drog sig undan allt ansvar, var icke så underligt.

Beträffande musiken till de bägge operetterna kan man naturligtvis icke helt utesluta ett inflytande från den lätta lustspelsrepertoaren, som dominerade den lyriska spellistan under Berwalds tjänstgöring i hovkapellet. Teaterns förfall hade börjat redan mot slutet av 1700-talet, men blev först riktigt uppenbart, då beslutet om Operans indragning 1806 förvandlade skådebanan till en operetteater. Det stora dramat försvann visserligen icke alldeles, men väl i utförandet glansen av äldre traditioner. Operans avskrivning varade emellertid icke så länge. Redan kort efter tronskiftet och ungefär samtidigt som Berwald kom in i kapellet var man nominellt inne på samma linje som tidigare. Mozarts införlivande med repertoaren är det mest glädjande beviset på de nya styresmännens goda vilja. Likafullt är det visst att den flammande lidelsen för det stora konstverket, som dock trots alla tillfälliga urspårningar var bestämmande för den gustavianska operan, nu för en lång tid skruvats ner. Tanken på operan såsom en faktor i tidens bildningsväsen hade också skjutits åt sidan och underhållningsmomentet i samma mån underlinjerats.

När det gäller Berwald, kan man i detta sammanhang icke undgå att nämna Du Puys namn. Det är icke ett ögonblick tanke på att förringa hans insats som lyrisk skådespelare och hans än större betydelse som hovkapellets restaurator. Som reell styresman för den lyriska scenen äro däremot hans förtjänster mindre tungt vägande. Repertoaren är under hela hans tid, då det är fråga om en nationalteater med pretentioner på en viss standard, erbarmligt låg, och det är tvivelaktigt om Du Puy ens alltid är initiativtagaren, då någon

gång det stora dramat tas upp. Berwald blev under Du Puy en utmärkt violinist och förmodligen var det också i Du Puys skola han blev en skicklig orkesterkännare, även om han precis på samma sätt som Alfvén långt senare i huvudsak var sin egen lärare genom att uppmärksamt iakttaga rådande praxis. Men som idébärare har knappast Du Puy betytt något för dramatikern Berwald. Man behöver bara genomögna hans komiska lustspel Ungdom och dårskap eller List mot list för att inse, hur litet som förenar dem bägge.

Som kompositör för scenen briljerar Du Puy visserligen med schvungfulla uppslag i sällskapsvisans maner och fångar ofta förträffligt ögonblickets stämning. Men jämförd med Berwald är han i sin operett dock tämligen enkelriktad. Han föredrar gärna den publikknipande kupletten framför den genomarbetade arian och går även gärna ur vägen för de finare nyanserna i personteckningen, I allt bär hans sångspel därför vådevillens karaktär. Berwalds operetter närma sig däremot ofta den mera seriöst betonade operan. Har han överhuvud lärt sig något av Du Puy vid sina egna dramatiska försök, så är det väl i orkesterbehandlingen, som särskilt i den kvicka uvertyren till Ungdom och dårskap ställer Du Puys talanger i en fördelaktig dager.[1] Kan man sålunda, som jag tror, så gott som helt eliminera Du Puys inflytande i de bägge operetterna, är det också ganska visst, att Berwald inhämtat föga eller intet av de många franska småmästarna, som en gång så livligt hyllades av stockholmspubliken. Isouard, Della Maria, för att nämna några av dem, ha knappast lämnat några spår efter sig i Berwalds operetter. Den av Stockholmsoperan omhuldade Boieldieu är med sin folkliga melodik mycket litet befryndad med vår kompositör. Man kan däremot tveka ett ögonblick beträffande Dalayrac, kanske den mest omtyckte i början av 1800-talet av alla vådevillekompositörerna. Berwald är i sin dramatik långt ifrån främmande för den sirapstjocka sentimentalitet, som man ständigt återfinner hos fransmannen. Men å andra sidan finnas inga utpräglade likheter i melodibildningen dem emellan.

Tills vidare ha vi antecknat så gott som uteslutande negativa resultat vid mönstringen av den repertoar, som kunnat spela någon roll för operettkompositören Berwald. Men det är ganska visst, att själva miljön i denna repertoar spelat in, då han skisserade sina egna musikaliska lustspel. Uppläggningen av stoffet är otvivelaktigt

[1] I Danmark gjorde Du Puys sångspel stor lycka och dess popularitet har bibehållit sig in i nutiden. Entusiasmen var mindre i Stockholm och det är anmärkningsvärt, att stycket icke upplevde mer än 19 föreställningar trots Du Puys enorma popularitet som skådespelare och charmerande umgängesmänniska.

franskpåverkad. Dialog, ensemblestycken och soli växla, som i den franska komiska operan. Blandningen av komik och sensibilitet likaså. När operetterna uppfördes i Stockholm, nämnde en av kritikerna Méhul som en av Berwalds förebilder, och han har troligen gissat ganska rätt. Naturligtvis tänkte han då icke på den Méhul, som blivit berömd för sina seriösa operor och som i våra dagar egentligen endast är känd genom Josef i Egypten. Han syftade i stället på hans komiska produktion, och det var också för sin talang att bolla med roliga uppslag, som han i början av 1800-talet blev uppskattad av den svenska publiken. De flesta av hans stycken äro nu alldeles bortglömda. Men åtminstone Målaren och modellerna till samma text som Du Puys nyssnämnda sångfars fick tidigt sitt rykte befäst och höll sig kvar på scenen i Stockholm ända till slutet av förra seklet, uppförd fram till 1863 icke mindre än 130 gånger och ännu vid en repris 1859 mycket välvilligt bedömd av Ludvig Norman.[1] Som komiker är Méhul knappast i högre grad originell. Utgångspunkten för honom är närmast Grétry och förvillande lik är han ofta i melodiken sina äldre franska kolleger, samtidigt som han då och då även något förebådar Auber. Styrkan hos honom är en ovanligt lätt flytande sats. Han är den fulländade konversatören, som med största elegans kopplar in vardagsfraser i ett ariost sammanhang, han är fryntligt underhållande och någon gång till och med kvick.

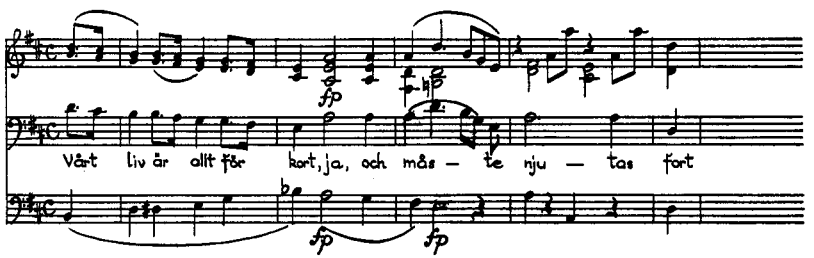
Undervegetationen i Berwalds bägge operetter bär sålunda, skulle det kunna sägas, spår av det franska komiska lustspelet. Sin melodik har han däremot utformat efter förebilder från många olika håll och kanske icke i första hand efter Méhul och dennes landsmän. Vissa bestämda karaktärsdrag i operetterna hänga sannolikt tillsammans med de speciella förhållanden under vilka de tillkommo. Bägge komponerades under ganska kort tid. Partituret till Jag går i kloster har anteckningen »Stockholm oktober 1842». Månadsdatum anger naturligtvis tidpunkten för verkets avslutande, men man är berättigad anta, att nedskriften huvudsakligen infallit under de föregående sommarmånaderna. Om Modehandlerskan veta vi — likaledes genom en anteckning i partituret — att operetten komponerats under juni och juli 1843.[2] Denna korta kompositionstid väcker misstankar, att Berwald för sina bägge operetter begagnat sig av material, som han ämnat för tidigare planerade, men aldrig fullbordade eller åtminstone icke uppförda operor. Man bestyrkes i denna uppfattning därigenom

[1] Jfr Normans recension i Tidning f. theater och musik, 1859.

[2] Originalpartituren till bägge operetterna i Mus. akad. bibl. Efter premiären har B. uteslutit flera nr ur Modehandlerskan och bl. a. saknas numera uvertyren.

att text och musik icke alltid fullkomligt synas anpassade till varandra. Komiska och seriösa element i musiken ha sålunda på några ställen sammanförts utan att motiveras av handlingen. Det är visserligen sant, som också redan antytts, att Berwald särskilt i Modehandlerskan siktar även mot det seriösa. Men stilblandningen är dock å andra sidan ibland mycket abrupt genomförd. Med kännedom om Berwalds benägenhet att plagiera sig själv är det därför ganska sannolikt, att vi i operetterna då och då ha att räkna med lån från några av hans seriösa operor.

I de rena buffauppslagen växlar han rätt ofta stämläge. Mozart anmäler icke så sällan sin närvaro, och detta är precis, vad man kan vänta. Han återfinnes mer eller mindre ofta i den samtida komiska repertoaren och citeras exempelvis hos Spohr vida öppenhjärtigare än hos Berwald. Någon direkt anklang i melodiken till Mozart föreligger emellertid icke i operetterna, men däremot uppvisar det musikaliska scenariet vissa karakteristiska vändningar, som påtagligt gå tillbaka till Figaros kompositör. Typiskt för detta beroende är bl. a. följande ställe ur Jag går i kloster (Sansdoutes första aria).



Mozarts anda svävar för övrigt rätt ofta över en hel sats, när idyllen färgar handlingen. Berwald har en viss förkärlek för de snabba upptaktsmotiven, som återfinnas i Trollflöjten. Men så fort det blir fråga om en mera burlesk humor, hämtas uppslagen från annat håll. Donizetti tror man sig många gånger vara på spåren, men det är sannolikare, att Rossini oftare är den egentlige förebilden, liksom han varit det hos Berwalds samtida. Uvertyren med sitt första tema i allegrosatsen påminner sålunda några gånger om Rossini. Även då Berwald dämpar ned skrattet och rent av blir sensibel orienterar han sig ibland åt samma håll. Då Saint Clair i andra akten av Modehandlerskan uppvaktar Suzon med en lilja »Denna blomma jag Suzon vill giva, och till lön en blick jag fordrar blott» ackompagneras sålunda hans chevalerska uppträdande med en lätt omspelning av den kända »ranz des vaches», och det är väl rätt troligt, att det är minnen av

Wilhelm Tell, som gå igen. Precis, som där återkommer ekot, transponerat en ton högre i moll.



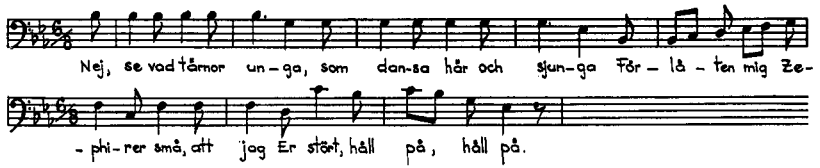
Romanskt påbrå av mera allmän karaktär uppvisa en rad andra melodibildningar, men det skulle bli för utförligt att närmare gå in på dem. Ett exempel må citeras ur Jag går i kloster. Som vi erinra oss är poeten Charles Julies mest bortkomna tillbedjare. Med sitt deklamerande »O kärlek, vad skall jag dig kalla, fröjd, hopp, kval eller salighet» är han en lätt chargerad Werthertyp. Han har en mängd släktingar i den äldre franska komiska operan. Men just på detta ställe går hans musikaliska stamträd tillbaka på den italienska buffan. Berwald är visserligen fullt självständig i sin melodibildning, men typen är hämtad från buffan.[1]



Det blir i längden rätt enformigt att på detta sätt hänvisa till förebilder, men då det gäller Berwald i hans operetter är det ganska nödvändigt, ty stilblandningen är ofta mycket påfallande. Vår kompositör satt länge i en operaorkester, och man kan icke förundra sig

[1] Charles' typ går tillbaka till 1700-t. Så som han här presenteras påminner han mest om Donizetti. För arietypen särskilt karakteristisk är Ernestos aria »Cercherò lontana terra» ur Don Pasquale, komponerad några år senare än Jag går i kloster.

över, om en eller annan utnött fras gled in i hans medvetande. Så vitt man vet, önskade han också med sina operetter slå ett slag för sin popularitet, och det var därför rätt naturligt, att han så långt det var möjligt för honom utan att bli en slavisk efterapare anpassade sig till stilarter, som publiken redan var förtrogen med. Till de stora namnen hörde på början av 1840-talet Auber. Under Berwalds tjänstgöring i hovkapellet före utresan till Tyskland stod han ännu icke på repertoaren med någon av sina mera kända operor. Det enda stycke, som gavs av honom var det komiska lustspelet Snöfallet eller Den nye Eginhard, som upptogs 1825. Stycket är en ren obetydlighet och har självfallet icke heller influerat Berwald det ringaste. Att han emellertid liksom flertalet komponerande samtida icke gått fri från den senare Auber är alldeles visst. Man märker det många gånger i Estrella och i Drottningen av Golconda och även i de bägge operetterna. Liksom i sista akten av Estrella (Diegos ballad »Så dyster ungmön satt en kväll») är det barcarollen i 6/8 takt, som plötsligt dyker upp i Modehandlerskan, då Ternoi inträder i Suzons butik. Rytmen är typisk för Auber och även harmoniken. Barcarolltypen gör sig för övrigt påmind även på andra ställen i operetterna.[1]



Berwalds beroende av gängse buffatradition skulle kunna mångdubbelt verifieras. Men det tjänar icke mycket till att komma med ytterligare exempel. Det finnes i själva verket få dramatiska konstarter, där man återfinner så mycket allmängods som just i den komiska operan, den må ytterst räkna sina anor från Frankrike eller Italien. Endast ett litet fåtal kompositörer framstå som fullt ursprungliga, Cimarosa i viss mån, Rossini utan allt tvivel och senare även Donizetti. Att Berwald, när han framträder inom den komiska genren, står mer eller mindre i skuld till dem alla och ännu flera är därför intet att förfasa sig över. Det sänker icke heller hans konstnärliga prestige. Precis som sina föregångare är han icke heller alltid så granntyckt, då han väljer sina förebilder eller självständigt utmejslar egna uppslag. Trivialiteter återfinnas icke så sällan, kanske

[1] Närmast är det väl Pietros berömda barcaroll i femte akten av Den stumma, som föresvävat Berwald, Masaniellos ännu berömdare romans i andra akten gör sig påmint i ett annat nummer.

främst då han med exempel från Grétry och Berton d. y. roar sig med att få fram en harmlös melodibildning genom enkla terssprång upp eller ned under ständigt pendlande mellan tonika och dominant. Ett särskilt elakt exempel på hans primitiva skämtlynne i dylika fall är den scen i Modehandlerskan, då Suzons butiksflickor inöva en ny tur i en kvadrilj och därvid eftertryckligt citera supvisan »Helan går». Å andra sidan visar han en mycket stor uppfinningsrikedom i att med de enklaste medel variera sin humor. Ett beprövat buffatrick — den snabbt repeterade växlingen mellan huvudton och undersekund, fullföljd i stigande sekvenser — välkänd särskilt från Donizetti, tar han till för att åskådliggöra den komiska brådskan (»Skynda, skynda, där har Ni dörrn») i Sandsdoutes, Charles' och Clermonts terzett ur Jag går i kloster. De stora intervallsprången nedåt, successivt ökande från kvint till sext, septima och oktav förflytta oss med ens ända tillbaka till 1700-talet och utnyttjades då och senare liksom också hos Berwald för att ge en löjlig festivitas åt de trivialaste scener. Galghumorn sätter en extra piff på situationen, då han låter misantropen Clermonts högtravande deklamation »Ej någon människa ana kan, vad kvinnohjärtat innebär» följas av blåsarnas hånskratt med flöjterna högst upp i diskanten. Det är en komisk orkestereffekt påminnande om hornstötarna i Figaros aria ur fjärde akten av Figaros bröllop men mycket fränare i klangen.

Till sist karikerar han på äkta studentmaner också den romantiska känslan genom att låta sina rollfigurer någon gång säga de plattaste saker i den mest snirklade form och i komiskt menade koloraturfigurationer. Vid sådana tillfällen är man icke alltid så säker för övrigt, om han menar allvar eller blott gycklar. Det kan vara svårt att avgöra, var gränsen mellan det bisarra och det löjliga bör dragas. På sätt och vis hänger denna dubbelbottnade komik tillsammans med Berwalds läggning som musiker. Han vill ju i sina operetter mestadels vara den glade skämtaren, men så bryter romantiken plötsligt igenom. Denna sida hos honom studeras mycket bättre i Estrella än i operetterna men kan likväl i detta sammanhang icke alldeles förbigås. Tillsvidare må emellertid det harmoniska underlaget lämnas åsido, det räcker för närvarande att fästa uppmärksamheten på de romantiska dragen i melodibildningen.

Några direkta förebilder till den romantiska komiken hade han knappast på svensk botten. Crusell kallar visserligen sin opera Den lilla slavinnan för romantisk men tänkte väl då mera på handlingen än på musiken. Själv vandrar han trygg i Cherubini-Mozarts fotspår. Romantisk ända ut till yttersta brädden är däremot Ryno, tonsatt till

text av Bernhard von Beskow av Brendler och efter dennes död fullbordad av kronprins Oscar med hjälp av A. F. Lindblad. Av de bägge kompositörerna är givetvis Brendler den mest originelle och komplicerade. Hans furstlige gynnare är mera naivt uppriktig i sin beundran för de nya idealen, som just vid Rynos premiär stodo i högsta kurs. Det var genom hans entusiasm, som Friskytten kom upp i Stockholm redan två år efter premiären i Berlin och till Weber var han en svuren anhängare i sin musik. Mycket typisk för honom är tonsättningen av Agnes' recitativ och romans i operans andra akt.



Det är som man märker en något banaliserad genklang av Agathe i Friskytten. Berwald står visserligen i sin musik helt oberoende av Ryno. Vid premiären 1833 var han icke i Stockholm, och då han återvänt, var Ryno sedan många år avförd från repertoaren. Han hade ju också helt andra kraftkällor att ösa ur än prinsen. Likafullt är det i första hand Weber man tänker på, då han i första akten av Jag går i kloster spänner upp en romantisk triumfbåge åt Julie och jämförelsen mellan citatet ur Ryno är ur denna synpunkt lärorik. Men granskar man Berwalds melodi närmare, finner man att han endast beträffande det lyriska incitamentet står i skuld till Weber. Han rör sig självständigt i den dramatiska diktionen, och söker man en parallell, finner man den snarare hos Elisabeth i Tannhäusers andra akt.[1]



Arian är för övrigt mycket intressant. Berwald saknade begåvning för romansen som fristående konstform. Det musikaliska miniatyrmåleriet för rösten låg icke alls för honom. Men blir det fråga om en

[1] Snarlika melodibildningar finner man ofta hos Marschner, särskilt i Hans Heiling.

situationsbild i sceniskt sammanhang, tillägnar han sig med ens den teknik, som hör till visan. Början och slutet av arian är ett musikaliskt »Plauderei» efter tidens smak, litet väl sentimentalt kanhända i vårt tycke, men mycket skickligt turnerat. Julie har funnit de blommor, som Sansdoute placerat utanför hennes bostad och examinerar dem nu under små koketta hjärtesuckar och smånäpna frågor ungefär i stil med konversationstonen i Beethovens lyriska småstycken. Det enda som stör i detta sammanhang är sammankopplingen med det grandiost upplagda ariemotivet. Det nyss citerade temat kommer plötsligt in som en bländande komet, där förut endast beskedligt tindrande ljuslågor tänts. Just sådana tvära omkastningar höra emellertid icke så sällan samman med Berwalds dramatiska stil i operetterna, och gör ibland åhöraren tveksam, vart han egentligen vill hän.[1]

Som motsats till det sist anförda exemplet slutligen också ett prov på den romantiske Berwald i buffan, där han rör sig fullt självständigt. Saint Claire överräcker i andra akten av Modehandlerskan blommor till Suzon och mellan dem utspinnes följande känslosamma dialog. Det är som vi märka högromantik rätt och slätt. Berwald har här överskridit buffans gränser. (Se notex. å s. 35.)

I det föregående har ett försök gjorts att i stora drag karakterisera musiken i Berwalds bägge operetter. Han pendlar mellan det grellt burleska och det sublima och de tvära övergångarna från det buffamässiga till det semiseriösa tala kanske ibland om, att han var en trevande nybörjare som dramatiker, då han först skisserade planen till musik och handling. Principiellt strider annars icke denna stilblandning mot de scentraditioner, från vilka Berwald utgått. Både de äldre fransmännen ända fram till Méhul och ännu mer Rossini och Donizetti ha förfarit på samma sätt för att icke tala om Mozart, som i Così fan tutte lämnat det klassiska skolexemplet på, hur denna blandstil lämpligen kan proportioneras. Berwald med sina många gånger dokumenterade skarpblick för sceniska effekter missräknar sig någon gång på publikens förmåga att snabbt assimilera och estetiskt tillgodogöra sig växlingen mellan det löjliga och det känslosam-

[1] Ariemotivet hör sannolikt ursprungligen hemma i någon av B:s seriösa operor. En melodibildning, härledd från den fallande, synkoperade sekvensrörelsen, början i takt fem har Berwald med fint sinne för den romantiska ironin använt i den scen, då Julie gäckas med Charles och råder honom att nästa natt gå till skogens bryn, där hennes skugga skall möta honom. Exempel på denna typbildning finner man ofta hos Spohr, ex. i Zemire och Azor, nr 13 och ännu bättre i Jessonda, nr 9 (allegro moderato-avsnittet).



ma. Till denna bristande erfarenhet om de sceniska möjligheterna kommer ännu en olikhet mellan honom och de redan nämnda kompositörerna. Växlingen av komik och allvar sker hos dem i allmänhet inom samma klangläge. Berwald är däremot som buffakompositör i regel traditionsmättad, men blir, då han glider in i det seriösa, som oftast en företrädare för romantiken såsom skolriktning. Brytningarna förnimmas sålunda mycket häftigare hos honom än hos många av de samtida kompositörerna, som likt honom själv producerat sig både i buffan och serian.

Just denna ibland tämligen oförmedlade övergång från en stilart

till en annan bidrog sannolikt att disorientera publiken, även om det i sista hand var de undermåliga texterna, som fällde utslaget till hans nackdel. Men säkerligen kände man sig många gånger också rätt förbryllad inför Berwalds metodiska grundlighet att ventilera även rätt obetydliga scentilldragelser. Adolf Lindgren har på tal om Estrella kommit in på denna hans benägenhet att i onödan bli för omständlig.[1] I operetterna är detta drag än mer framträdande. Redan första scenen ur Jag går i kloster kommer med ett belysande belägg. Den musikaliska insceneringen är i sig själv ypperlig. Det är morgongryning. Sansdoute och den enfaldige betjänten Louis äro på väg att klättra över muren till Julies trädgård för att nedlägga en blomsterhyllning. Till basarnas knäppningar och violinernas stilla surrande föra de bägge inkräktarna en viskande konversation. Det förekommer inte något direkt spirituellt varken i texten eller musiken. Men hela scenen är återgiven med en lätt, behaglig grace, alls icke efterapad, men ändå på något sätt påminnande om den första entrén i Barberaren i Sevilla. Felet med denna eljest mycket lyckade spelöppning är endast, att Berwald drar ut stycket på tok för länge och alldeles i onödan ger en fullständig replik av de bägge kumpanernas ordbyte. Han blir ännu mycket långrandigare, då han snart därefter låter Sansdoute deklarera sin heta kärlek till Julie och inledningsvis talar om, att »vårt liv är allt för kort och måste njutas fort». Själv har han i musiken icke den ringaste lust att skynda på, och åhöraren hinner gäspa många gånger, innan dialogen efter 211 takter tar vid. Det är för övrigt kuriöst, att Berwald i detta sammanhang tar till den gamla dacapoarian, som vid denna tid och i all synnerhet uti buffan var på avskrivning. Det bevisar bättre än något annat, hur bunden han i vissa fall kunde vara av äldre scentraditioner. Dramatiskt förfelar han naturligtvis vid sådana tillfällen alldeles målet. Men åtminstone för en granskare i efterhand, som kan frigöra sig från den sceniska illusionen, blir han icke ens då alltid ointressant. Han är en mästare i konsten att med små harmoniska vändningar camouflera även ett rätt slitet uppslag. Den musikaliska satsen flyter ledigt och orkestern är vanligen underhållande.

Det är för övrigt icke någon överdrift, då det påstås, att rätt få 1800-talskomponister ägnat en så stor omsorg åt den musikaliska iscensättningen, då det gällt i grund och botten så futila ämnen som förekomma i den musikaliska farsen. Man märker det alldeles särskilt, då han några gånger kommer med breda miljöskildringar. Ternoi är som vi minnas Suzons försmådde tillbedjare. I andra akten av Modehandlerskan får man bevittna, hur han i sin rullstol under sömnen fabulerar om den åtrådda. Skämtet blir måhända en aning osmakligt, då hans lejda kreatur Vivant inträder och Ternoi i tro, att han har Suzon framför sig kysser hans hand. Men Berwald har sett situationen från den burleska sidan och ytterst målande återgett sina intryck. I långa notvärden skrida basarna kromatiskt nedåt. Violinerna stiga samtidigt i enformigt sövande skalfigurer uppåt medan träblåsarna drilla sitt kärlekskutter och härma vällustingens lyckodrömmar. Precis på samma sätt brukade den äldre seriösa operan skildra stillheten, naturens sömn, före dagbräckningen och uppvaknandet till nytt liv. Det är väl ganska troligt också, att Berwald här avsiktligt kommit med en travesti i stil med Offenbachs något senare.

Alldeles viss om karikatyren är man i en annan scen av Modehandlerskan. Ridån går upp för rådssalen, där Suzon skall stå till svar för supponerad ohederlighet i affärer. Domstolens ledamöter inträda gruppvis och hälsa varandra gravitetiskt, musikaliskt förande konversationen i form av dubbelkör. Det pratas mest gallimatias, och Berwald gonar sig att låta banaliteter hagla kring domarämbetets insignier. Musiken rör sig i skarpt punkterande åttondelar i fyra fjärdedelstakt, där frågor och svar kilas in mot varandra som i ett läggspel. Alla orkesterns instrument äro engagerade och när det bjuds snus överlag i den illustra församlingen förena sig samtliga rådsherrar i ett dånande »tusen tack». Det tematiska materialet, fört strängt och pompöst som i en allvarlig symfonisats, ger en bredd åt scenen, som bjärt kontrasterar mot den lätta lustspelstonen i andra avsnitt av stycket. Liknande satssammanhang höra till den stora operans beprövade arsenal av dramatiska orkestereffekter och ha utnyttjats av alla de stora kompositörerna åtminstone från Mozart och framåt. Själv har Berwald med lyckat resultat gripit till samma kompositionsteknik i första aktens final av Estrella. Ytterst beror sålunda det komiska intrycket på detta ställe av sammankopplingen av ett komplett nonsens i texten med en musik, som av konventionen förbehållits det högdramatiska. När man läser musiken har man också ganska roligt. Men samtidigt frågar man sig, om Berwald ändå icke fallit offer för en dramatisk överexponering. Det är till sist satsen som sådan, vilken väcker intresse. Symfonikern har gjort sig för bred på operakompositörens konto.

[1] Jfr L:s recension av klaverutdraget till Estrella i SMT 1883, s. 179 ff, till vilken även i fortsättningen hänvisas från L:s namn.

Trots utflykter många gånger till romantiken, uppfattar man operetterna på det hela som burchikost upplagda skämt. Drottningen av Golconda är ett stort genomkomponerat utstyrselstycke, där romantik och friskt lustspelshumör ingått en intim förening. Bertons opera med samma namn hörde från 1800-talets början till stockholmsscenens stora schlager och uppfördes från 1811 ett tjugutal år framåt icke mindre än 56 gånger.[1] Berwald var sålunda från ungdomen förtrogen med handlingen och på äldre dar har det tydligen roat honom att själv skapa ett motstycke, kanske med bitanke att därigenom också i någon mån bättra på sina affärer.

Libretten går tillbaka på en text av Sedaine, skriven för Monsigny, då denne prövade sina krafter i den genomkomponerade operan, och har efter Monsigny tonsatts av flera andra kompositörer. Handlingen blev bekant i Sverige genom Zibets översättning, som fått karaktären av en fri bearbetning. Med Uttinis musik uppfördes operan 1776 i en praktfull dekorativ uppsättning av Rehn och med ett massuppbåd av medverkande. Icke mindre än 127 uppträdande trängdes på Bollhusteaterns lilla scen. Intrigen är i huvudsak densamma i Sedaines textbok och i den av Vial och Favières skrivna libretten för Berton. Styckets hjältinna, Aline, har vid Garonnes stränder lärt känna sin unge landsman St Phar, men därefter förlorat honom ur sikte. På resa med fadern blir hon bortrövad, gjord till slavinna av härskaren över Golconda och omsider upphöjd till hans gemål. När ridån lyftes för första akten är hon efter makens död Golcondas drottning och regerande suverän. Hon har emellertid haft svårt att aklimatisera sig i sitt nya hemland och i ett parklandskap, omdanat till fullkomlig likhet med landskapet kring Garonne, drömmer hon om sitt möte med St Phar. Så inträffar det oförutsedda. Som Frankrikes sändebud stiger St Phar i land på Golcondas kust, igenkännes vid första ögonkastet av Aline och föres efter att ha sövts till vila på hennes befallning till det franska parklandskapet. Med uppvaknandet återkommer hos honom minnet av Aline och deras kärlekslycka. Drottningen infinner sig som på beställning, allt går precis, som man kan vänta, och när stycket slutar är St Phar härskare över Golconda med Aline vid sin sida, medan fransmän och Golcondas infödingar i upprymd stämning dricka brorskål.

Sedaine har visserligen liksom senare Vial och Favières velat skapa ett praktskådespel med livliga förvecklingar i handlingen, och Alines och St Phars kärlekssaga illustreras ganska eftertryckligt av allsköns

[1] Bertons opera uppfördes på franska i Sällskapet för nytta och nöje, innan den togs upp på teatern.

upptåg och krigiska förvecklingar. Men huvudintresset i hans handling knytes dock till de bägge älskandes möte i trädgården och här har Uttini för den svenska operan i full överensstämmelse med författarens intentioner åstadkommit ett litet mästerverk av luftig elegans. Herde och herdinna trippa emot varandra, medan musiken slår takten till deras amorösa kurragömmalek. Bertons librettister ha tagit mycket allvarligare på deras möte. Passionerna »rasa fram i hela sin styrka» för att citera Kellgren i hans omdöme om Gluck. Samtidigt ha de ganska harmlösa konflikterna hos Sedaine gjorts om till en rätt invecklad intrig med revolutionsförsök mot drottningen. Det är en smula Scribe före Scribe. Berwald har i sin tur lätt bearbetat texten, men i huvudsak stannat vid förändringar av utanverken, resulterande bl. a. i en omdöpning av några av upprorsmännen. Så som han slutligen fått texten efter sitt tycke erbjuder den ett tacksamt underlag för en kompositör med ambition att göra sig såväl sceniskt som musikaliskt. Så långt vi nu veta, har han aldrig förr haft en bättre text till sitt förfogande.[1]

Som komposition vittnar också operan på nästan varje sida om scenisk rutin och lätthet att få fart på handlingen. Men samtidigt märkes mycket tydligt, att operan är en produkt av en gammal man. Genom operasångare C. F. Lundqvists självbiografi är bekant, att stycket under instudering för ett uppförande i Stockholm blev utsatt för en kritik av August Söderman, direkt av honom framförd till kompositören.[2] Söderman skall sålunda enligt Lundqvist öppet ha uttryckt sin förvåning över att Berwald »väl mycket offrat åt popularitetsjakten» i sin musik. Berwald erkände å andra sidan godmodigt, att han som så många gånger skrivit svårsmälta saker, nu önskade komma med något »lättfattligt». Förklaringen kan godtas, men operan vittnar också i sig själv om en avtagande skaparförmåga. Berwald har verkligen icke så sällan icke bara blivit lättfattlig för publiken utan även gjort det en smula för lätt för sig själv. Han har med andra ord icke alltid över hövan ansträngt sitt ingenium för att komma med något absolut nytt. Efterbildningar, ibland direkta plagiat återfinnas här och där från hans tidigare verk och överhuvud har han ibland arbetat enligt det minsta motståndets lag.[3] Romans-

[1] Texten till Berwalds opera, i hans egen utskrift, numera i Musik. akad. bibl., där även originalpartituret finnes jämte ett av Berwald ombesörjt klaverutdrag. Partituret bär anteckningen 1864.

[2] »Minnen och anteckningar». Sthlm 1908, s. 130.

[3] Mest frappant är överflyttningen — med transponering av tonarten från D-dur till F-dur — av rådsscenen i Modehandlerskans andra akt till de sammansvurnas kör (nr 27) i tredje akten.

typen, tidigare känd från Estrella, har renodlats och repeteras för ofta med snarliknande innehåll. Växelsången mellan Alines franska sällskapsdam Zelie och hennes beundrare Nadir är bekant från larghettosatsen i uvertyren och representerar meloditypen i dess fördelaktigaste belysning. Man kunde möjligen ha väntat, att han även skulle ha tagit intryck av Berton, som med sin lättflytande melodik lyckats bra att återge librettens lustspelshumör. Men en sådan påverkan är åtminstone icke i ögonen fallande. Mestadels har han mejslat ut handlingen efter mönster av den stora operan med Meyerbeer och Auber som förgrundsfigurer. Likheten med den förre märkes främst i de skickligt gjorda övergångarna mellan olika scenkomplex. Den strikta nummerföljden har visserligen följts, men den dramatiska handlingen fortspinnes likafullt mycket smidigt.[1] Här och där förnimmes även ett melodiskt återskall från ett eller annat av tidens stora sceniska slagnummer. I de sammansvurnas kör i andra akten »Nu rätta stunden kommen tycks . . .» erinras man sålunda om den barbariska pompan av backanalen i Hugenotternas första akt »Bonheur de la table». Lika litet som i operetterna har Berwald för övrigt skyggat undan för det triviala, då det passat honom att understryka det melodramatiska i intrigen. Ett drastiskt exempel härpå lämnar Sadomir — de sammansvurnas ledare — i sin hämndsång mot drottningen »Snart stolta drottning timman slår, din spira brytas skall». Det tarvliga temat tornas upp i höjden. Berwald tyckes icke nog kunna exponera mannens uselhet.[2]



Det är mycket sannolikt, att Söderman just haft ett sådant ställe i tankarna, när han kom med sina invändningar. Men han hade anledning att hugga in med kritiken även på många andra håll. Generellt

[1] Meyerbeer kan väl i förmågan att låta handlingen fortlöpa utan störande avbrott ansetts ha bildat skola särskilt för den franska operan, representerad av Gounod, men även i viss mån för den senare Verdi, exempelvis från Don Carlos.

[2] Man har på känn, att det även här är Meyerbeer, som går igen. Men liknande grovt tillyxade melodibildningar påträffas även på annat håll i den romantiska operan, ex. i Bellinis Puritani, Sir George's romans (nr 14) och tillhöra väl det musikaliska allmängodset.

kan sägas, att Berwald icke i något av sina andra sceniska verk så ofta hamnat i det platta som i Drottningen av Golconda. Å andra sidan förstår han precis som i operetterna att genom harmoniska vändningar skyla över det torftiga i uppfinningen, och hans förmåga därvidlag hävdar sig i allmänhet ännu bättre än i operetterna. Det är för övrigt en smula orättvist, om man alltför starkt trycker på det banala i musiken. Det finns åtskilliga scener, som avgjort ställa hans opera i en fördelaktig belysning. Dit höra i allmänhet körerna, omväxlande modulerade en smula lojt mellan dur och moll för att ge en viss lokalfärg åt det orientaliska i ämnet, växelvis uthamrade med skarpskurna profiler i de olika stämmorna. Berwald har även delvis förnyat eller åtminstone ytterligare finslipat sin komik i Drottningen av Golconda. Han är i allmänhet fryntligare i sitt skämt än i operetterna och påminner i de flott gjorda scenerna mellan Zélie och hennes beundrare något i tonen om Mozart, sådan vid kända honom från Enleveringen från seraljen. Ett stänk av den sentimentala wienvalsen med stora intervallsprång nedåt och uppåt hör också till de komiska accessoarerna i hans opera. Alines parti, som skrivits för Kristina Nilsson, är på sina ställen utformat i briljant koloraturstil. Hennes aria i sista akten närmar oss faktiskt till den moderna elegans som Ambroise Thomas något senare har bestått Philine i Mignon.[1]



I främsta rummet är det nog miljöskildringen, som roat Berwald. Personkarakteristiken är visserligen gjord med större säkerhet än i operetterna, men likafullt rätt monoton. Aline, hjältinnan med det småktande hjärtat, liknar för mycket sin levnadsglada sällskapsdam Zélie. Om någon psykologisk fördjupning blir det därför mera sällan fråga. En enda gång tar han ett krafttag om det emotionella. Det är, som man kan föreställa sig, i scenerna ur andra akten mellan styckets bägge huvudhandlande. Berwald bryr sig vid detta tillfälle icke om att preambulera med en poetiskt målande naturbeskrivning, som några tidigare kompositörer av handlingen gjort. Han har brått att ge

[1] Under sin utomlandsvistelse 1846—49 vistades B. en kortare tid i Paris, där han kunde lära känna modernare strömningar i fransk musik.

St Phar ordet, när denne vaknar upp samtidigt som de mot höjden kromatiskt stigande violinerna explodera i ett septimackord. Minnesbilderna störta över honom. Han associerar småningom landskapet med sitt och Alines första möte. Intensiteten i känslolivet tilltar och i samma mån stegras också det romantiska uttrycket i musiken. Berwald står visserligen icke ens i dessa med en dramatisk virtuositet utformade scener alltid på höjden av sin inbillning. Men man kan odelat beundra nyansrikedomen i hans skildringskonst och den fantasifullt genomförda scengrupperingen, d. v. s. fördelningen av recitativ och ariost färgade partier alltefter handlingens fortskridande. Enbart detta avsnitt gör därför hans opera värd ett studium.

En analys av de medel han använder för att ge form åt sin föreställningsvärld må emellertid sparas till redogörelsen för Estrella. Till redan nämnda förebilder för honom kan i detta sammanhang även fogas Beethovens namn. Det är alldeles tydligt, att han vid några tillfällen haft dennes musik mycket levande inom sig, när han arbetade med operan. Särskilt påfallande gör sig Beethovens inflytande gällande i den scen, där St Phar efter uppvaknandets första lyckokänslor besviken spanar efter Aline. Oron inom honom stegras till övermått och undermålas av Berwald i ackompanjemanget till sångsatsen med en rörelse, som mycket påminner om allegrettosatsen i d-mollsonaten, op. 31. Och när St Phar kort därefter finner, att vad han trott vara verklighet, nu utan Alines närvaro blott är en dröm, förnimmas tydligt de pockande rytmerna ur Kreutzersonatens första sats.





Den nära överensstämmelsen med Beethoven på detta ställe kan betraktas som en tillfällighet. Men att han eljest anknyter till Beethovens idévärld är mycket betecknande. Man förnimmer i själva verket hans närvaro icke så sällan, då Berwald svingar sig upp i det högpatetiska. Som regel är det emellertid vid sådana tillfällen fråga om en väsenslikhet dem emellan. Det är ungefär samma ethos som förenar dem bägge, och endast i de ovan anförda exemplen träda likheterna öppet i dagen.

Vi komma över till Estrella de Soria, Berwalds ur alla synpunkter märkligaste verk för scenen, det musikaliska drama åt vilket han ägnat de största konstnärliga omsorgerna. Av en anteckning av Berwalds egen hand framgår det, att operan förelåg färdigkomponerad i Wien 1841.[1] Men i sin nuvarande gestalt är verket ett resultat av en senare omarbetning, och efter premiären i Stockholm 1862 uteslöt Berwald en scen ur andra akten. Liksom beträffande operetten Jag går i kloster, kan det tagas för absolut givet, att årsdatum endast anger kompositionens fullbordande. Hillman förmodar också på goda grunder, att Estrella koncipierats under vistelsen i Berlin, och att han åtminstone preliminärt sysslat med Estrella under denna tid är alldeles visst. Familjetraditionen vet ju berätta, att Berwald för Estrella utnyttjat material från sina operor, tillkomna i Berlin och att brottstycken åtminstone från Leonida inarbetats i Estrella. De bevarade skisserna till Donna Isabella peka i samma riktning. Första aktens inledande kör återgår sålunda, även i harmoniseringen, direkt på dessa fragment. Blomsterflickans visa (nr 2) i samma akt bygger likaledes på ett utkast till Donna Isabella och så gör även larghettosatsen i Ess-dur i terzetten mellan Salvaterra, Muza och Zulma

[1] Originalpartituret till Estrella i Musik. akad. bibl. Där även en portfölj, innehållande 21 nr eller delar av enstaka nr, ordnade enl. en den 29 okt. 1936 dat. anteckning av Hjalmar Berwald. I portf. även på löst blad anteckning av Franz B.: »Delar av operan Estrella de Soria, sådan den var genast efter dess komponerande 1841, Wien, och innan den blef omarbetad». I Kungl. teatern ännu ett partitur i avskrift, använt vid teaterns föreställningar.

ur nr 6. Förmodligen har Berwald redan före överflyttningen till Wien kommit i förbindelse med textdiktaren till Estrella och sålunda på förhand kunnat färdigställa en del av det musikaliska materialet. Omarbetningen av operan — den må ha skett kort efter 1841 eller längre fram — har icke nämnvärt förändrat den ursprungliga avfattningen. Som regel är det endast fråga om jämförelsevis obetydliga retuscher, som icke inverkat på stilen. Estrella representerar därför i huvudsak kompositören från mitten eller slutet av 1830-talet.

Liksom Weber har Berwald haft otur med sina libretter. Otto Prechtler var visserligen en van teaterskribent, som skapat sig ett visst namn inom taldramatiken. Men som upphovsman till Estrella förtjänar han icke många lovord. Kritiken i Sverige har också gått illa åt honom och är på det hela berättigad. Handlingen tilldrar sig i Spanien. Salvaterra, den kastilianske fältherren, har vunnit seger över morerna, men själv förlorat sitt hjärta till den moriska furstedottern Zulma. Därmed har den dramatiska intrigen kommit i full gång. Hon har nämligen i sin kärlek till fältherren en medtävlarinna i grevinnan Estrella, Salvaterras landsmaninna, och dragkampen dem emellan ger anledning till det emotionella i handlingen. Salvaterra är visserligen den personifierade hederligheten i sitt förhållande till kung och fosterland, men inför Estrellas krav revolterar han, förblir Zulma trogen, och operan slutar med, att han tillsammans med henne flyr på ett skepp, medan Estrella lik en antikens hämndgudinna nedkallar himlens vrede över dem och till sist tar sitt eget liv.

Tragiken i denna handling, sådan den i korthet refererats, är uteslutande knuten till Estrella. Hon är den enda av styckets handlande personer, åt vilken författaren ägnat något större intresse vid karaktärstudiet. Någon gång flammar det visserligen till av tragiskt patos, även då hon själv icke deltar i spelet. Så exempelvis, när moren Muza, Zulmas tillbedjare, rasar över att Salvaterra kommit i hans väg. Hans vredesutbrott i andra akten är en exposé av en otyglad naturvarelses känsloglöd. Psykologiskt intresseväckande äro också scenerna mellan treväpplingen Zulma, Salvaterra och Muza. Men dessemellan tänjes handlingen ut med likgiltiga episoder, rätt schablonmässigt uppstaplade den ena efter den andra för att få fram en miljöskildring kring huvudhandlingen. Först i sista akten lyckas författaren få ett stramare grepp om intrigen och i högre grad spänna intresset hos åskådaren. Adolf Lindgren har här funnit en parallell till den senare komponerade Afrikanskans sista akt. Felet med libretten är till sist, att Prechtler släppt in komiska element i handlingen. Han har jämnsides med det tragiska huvudmotivet velat skapa en semiseria och endast lyckats till hälften. Diego, Estrellas hantlangare, är delvis en rätt underhållande lustigkurre i släkt både med Leporello och Osmin i Enleveringen och fullt acceptabel i miljön. Desto mera misslyckad är i stället Sambrano, Salvaterras vän och pretendent på Estrellas hand, därför att han genom ett giftermål vill rangera sina affärer. Och han framstår ännu omöjligare, sedan Berwald i partituret strukit ned hans parti.[1]

Med alla sina fel och brister har libretten likväl sannolikt tilltalat Berwalds fantasi och böjelse för det bisarra. Den har också gett honom tillfälle att åtminstone i några scener ge prov på sin dramatiska slagkraft. Som romantiker ha vi redan smått lärt känna honom både i operetterna och i Drottningen av Golconda, i Estrella är han — det kan nog utan överdrift påstås — romantiker från första scenen till den sista. Att han som operakompositör i främsta rummet måste betraktas såsom romantiker är visserligen numera icke någon nyhet, fastän försök knappast tidigare gjorts att närmare precisera hans ställning inom de strömningar, som strax i 1800-talets början sätta in i Tyskland med utlöpare rätt snart även i det övriga Europa. Samtiden hade emellertid mycket tidigt på känn, åt vilket håll han var på drift, och Stig Walins ovan citerade undersökning kommer

[1] Efter premiären utelämnades redan vid andra föreställningen nionde scenen ur första akten, skildrande hur Sambrano för tillfället gör upp med sina påträngande fordringsägare. Det är en buffascen i den larmoyanta stilen och icke passande in i handlingen för övrigt, men klargörande Sambranos nödläge och förklarande hans inställning till Estrella i den följande scenen, som samtidigt förkortats, då scen 9 bortföll. Sannolikt ströks även vid samma tillfälle scen 8. Diego inkommer uttröttad och skildrar sina vedermödor i Estrellas tjänst. Han är här framställd i den klassiska buffans maner och hans aria påminner avlägset om Don Basilios numera vanligen utelämnade solonummer ur fjärde akten i Mozarts Figaro. Tematiskt har B. i arians början anslutit till Sansdoutes första aria ur Jag går i kloster. Varken scen 8 eller 9 har medtagits i det tryckta klaverutdraget. Scen 9 har av Moses Pergament använts vid hans bearbetning av Estrella och inplacerats i tredje akten i stället för den inledande matroskören med Diegos romans, som i sin tur fogats in i början av första akten. — Sista akten har i Berwalds egen slutliga omarbetning av operan avsevärt förkortats i slutscenen. I stället för att Diego numera i B:s version — Pergament följer här en annan linje — stöter ner Zulmas väktare, träffas denne av blixten och Zulma befrias genom en naturkatastrof, som i musiken förberetts redan med inträdet av allegro ma non troppo-avsnittet i finalen (klaverutdr., s. 271). Den dramatiska intensiteten har vunnit genom förkortningarna. Men slutscenen, som fortfarande är utformad som ett slags kosmiskt drama efter förebild av sista finalen i Don Juan, är bättre betjänt av himlen som hämnare än av Diego, som ganska oförberett i sista ögonblicket nu ändrar karaktär.

här med en rad belysande belägg. Diskussionen om nymodigheterna i hans musik var redan i full gång efter en konsert i början av mars 1821, vid vilken uppfördes tre verk av honom: en violinkonsert, en stor symfoni, och kvartetten för piano, klarinett, valthorn och fagott. Som svar på en kritiker talar Berwald i detta sammanhang om de »svårigheter, som möta varje systemförändring». Han deklarerar ännu sin ställning i mycket obestämda ordalag och blev därför omedelbart utsatt för en misstolkning av sin kritiker, som gör gällande, att han velat lansera ett »nytt system, som han själv påhittat». Tillsvidare säger oss denna ordväxling icke annat, än att man kommit underfund med, att Berwald styrde kurs bort från klassikerna. Men 1828 hade begreppen hos kritiken klarnat, då det på tal om Berwalds Gustav Vasa säges, att »Spohr varit hans ideal». Bestämningen är efter vad vi nu veta säkerligen alldeles riktig, och det är av intresse att få fastslaget, att Berwald redan i sin första opera, om vilken vi numera icke ha någon kännedom, slagit in på den linje, han sedermera väsentligen skulle komma att följa i den seriösa operan. Det är visserligen icke min mening att påstå, att Spohr uteslutande skulle vara hans förebild såsom operakompositör. Av det föregående har tvärtom framgått, att Berwald orienterat sig åt många olika håll. Men Spohr har utan tvivel i högre grad än någon annan tonsättare satt sina spår i harmoniken hos operakompositören Berwald.

Antagligen hade bekantskapen med Spohr förmedlats genom brodern August, den skicklige violinisten, som studerat för Spohr och vid hemkomsten i januari 1822 spelade en av hans violinkonserter. För övrigt var intresset för den produktive tyske kompositören redan mycket tidigt väckt i Sverige. Kritiken hade vid brodern Augusts konsert också reda på Spohrs opera Faust, som fem år tidigare haft sin urpremiär, och Norlind har i sina studier över »Tegnér i musiken» (s. 180 f.) påvisat inflytande av Spohr i de tidigare tonsättningarna av Frithiofs saga.[1] Vår kompositör kunde också odla bekantskapen närmare, sedan Spohrs opera Jessonda 1826 kom upp på repertoaren i Stockholm och några år framåt jämte Spontinis Ferdinand Cortez blev det stående festspektaklet här hemma.

När Berwald 1829 överflyttade till Berlin kom han visserligen till en början under ett annat inflytande. Både den gamle Zelter och

[1] Recensenten har emellertid en mycket oklar föreställning av Spohrs opera. Han tror sålunda, att den bygger på Goethes skådespel, medan den i själva verket tonsatts till en text av J. K. B. Bernard (1780—1850), återgående på den tyska folksagan.

Mendelssohn hade förvisso föga förståelse för de radikala riktningar, som propagerades av den unge romantiken. Men Berlin var å andra sidan alltifrån premiären på Friskytten en tummelplats för oppositionen mot allt som var föråldrat i det musikaliska dramat. Umgänget med Saphir, Berwalds gode vän och librettförfattare som vi minnas till operan Der Verräther, närmade honom också till de litterära och konstnärliga frifräsarna. Munktell berättar, hur man träffades i det av Saphir instiftade Söndagssällskapet, och brötos här meningarna om mycket annat än musik, så disponerade antagligen själva miljön Berwald för den nya stilriktning inom operan, till vilken han själv — det framgår ju indirekt av Brandels brev — blev en svuren anhängare.

Hade Berwald kommit några år tidigare utomlands hade han väl sannolikt dragits inom trollkretsen kring E. T. A. Hoffmann. Men dennes opera Undine, som är den radikalaste bäraren av den nya konstriktningens program, hade då efter 23 föreställningar vintern 1816—17 försvunnit från scenen för att först i våra dagar åter uppmärksammas. I själva verket blev därför Spohr — icke Hoffmann — den verklige pioniären för den romantiska operan, fast han mycket snart överflyglades av den konstnärligt mycket originellare Weber. Hans opera Faust, komponerad 1813, men uppförd, som vi nyss hörde, först 1817 av Weber i Prag, är en av modellerna till Friskytten och har sannolikt påverkat Meyerbeer, då han skrev sin Robert. Faust är på det hela taget ett ganska älskvärt drama i den tidigare romantikens idylliska stil, starkt kromatiskt kryddad visserligen i harmoniken, men trots att tragiken som stora hotfulla molntappar mot styckets slut skuggar handlingen, icke dramatiskt överchargerad. Konstnärligt mognare, betydligt mera utjämnad i stilen är emellertid Jessonda (1821), som med framgång återupptagits i Tyskland i början av 1900-talet. Av Spohrs övriga operor må nämnas Zephire och Azor, även den spelad i Stockholm, men främst Der Alchymist (1831), i vilken Spohr renodlat sin stil som dramatiker till det yttersta. Det innebär visserligen icke någon gärd av orättvisa, att man rätt snart glömde Spohr som operakompositör. Med alla sina finesser i den musikaliska satsen blir han i längden för litet dramatiskt inspirerad och för enformig i melodiken. Men det är egendomligt, att han som skolbildare så länge förbisetts av forskningen. Först Istel har i detta hänseende gjort honom rättvisa på operans område. Spohr står, som Kurth därefter framhållit, i sin harmonik av alla de tidigare romantikerna Richard Wagner närmast och det är därför icke någon till-

fällighet, att han i Der Alchymist till och med föregripit den första Tristanklangen.[1]

Vid sidan av Spohr har Heinrich Marschner utan tvivel spelat den största rollen för Berwald, när han orienterade sig mot romantiken.[2] Var Spohr den inåtvände, en smula elegiskt betonade kompositören, är Marschner hans direkta motsats och är som dramatiker jämnsides med Meyerbeer den bästa representanten för vad tyskarna kalla das Schauderhafte. Weber har förvisso även frammanat dessa romantikens svartaste skuggor men ändå icke med sådan elementär för att icke säga brutal och rå kraft som Marschner. Vill man studera, hur han därvid gått till väga bör man kanske helst lära känna hans opera Der Vampyr. Knappast Meyerbeer har i Robert skickligare understrukit det diaboliska. Riddarlynnet hos romantikerna har även i Marschner sin borne skildrare. Med en nästan otrolig schvung modellerar han om Webers ännu i idyllen vilande triumfsånger till stolt blänkande melodier. Den häftiga synkoperingen har han kanske som ingen annan av de tidigare tyska romantikerna utnyttjat för den dramatiska rörelsen. De långa, sugande melodibågarna, väsentligen uppbyggda på eller åtminstone emotionellt framdrivna av melodifigurer i fyra fjärdedelstakt med första noten uppbärande huvudparten av taktens tidsvärde tillhöra också hans musikaliska ekipering. De hade visserligen odlats tidigare av Bellini och andra italienare, men få hos Marschner ett mera passionerat innehåll. Först Verdi blir utanför Tyskland på denna punkt romantiker i samma mening som han.[3] Minst lika mycket som Webers och strängt taget ännu mera slående märker man Marschners inflytande hos den tidige Wagner, och när man hos Berwald i Estrella erinras om Wagner

[1] För kännedom om de första romantikernas dramatiska försök och estetiska inställning är E. Istels lilla, men innehållsrika bok »Die Blütezeit d. musik. Romantik in Deutschland» (1909, 2. uppl. 1921) av största värde. I. är den förste, som röjt upp med vaneförställningarna särskilt ang. Spohr. Ännu E. Dannreuther (1905) i vol. 6 av »The Oxford history of music» ser honom helt över axeln. E. Kurth i sin »Romantische Harmonik» (2. uppl. 1923) har därefter i vidare sammanhang betonat Spohrs betydelse som teoretiker. R. Wassermann i »Spohr als Opernkomponist» (1910) har i vissa delar supplerat Istel, men icke kommit med några nya synpunkter.

[2] En mera djupplöjande undersökning av Marschner saknas. G. Münzer i sin biografi (1901) når endast fram till utanverken, H. Gaartz i sin studie över operorna (1912) kommer med föga nytt.

[3] Exempel på Marschners triumfsånger återfinnas i många av hans operor; karakteristisk är kanske främst Annas jublande aria ur Hans Heiling (nr 8). De långa melodibågarna hos M. med punkterad rytm illustreras bra av Holländarens monolog hos Wagner vid textstället »Nur eine Hoffnung soll mir bleiben».

före Ringen äro som oftast de yttre typdragen lånade från Marschner. Ett belysande exempel på den skarpskurna deklamationen just i Marschners anda återfinnes i Salvaterras och Zulmas duett (klaverutdr., sid. 62). Mitt uppe i deras kärleksjubel erinrar sig Salvaterra plötsligt moren Muzas heta känslor för Zulma och ger då uttryck för dystra aningar om sin egen kärlekslycka i tonfall, som direkt påminna om den ödesbestämda tragiken hos Tannhäuser.[1]



Naturligtvis står Berwald liksom nästan alla första generationens romantiker i skuld också hos Weber. Andra aktens jägarkör i Estrella hade knappast fått sitt nuvarande utseende, om Friskytten icke funnits. Många smådrag i idyllen kring Agathe och Aennchen ha också övertagits av Berwald. Men just i dessa scener är ju Weber själv en efterbildare, i första hand av Mozart. Generellt sett är Berwald emellertid mycket mera reflekterad än Weber. Dennes sångsats, i regel så okomplicerad, återfinnes visserligen också i Berwalds operor, men karakteriserar knappast i högre grad stilen. I alla större psykologiska sammanhang blir Berwald melodiskt-dramatiskt mycket djupsinnigare.

Från alla sina förebilder bland de tyska romantikerna skiljer sig Berwald därigenom, att han ytterst sällan förmår verka äkta och

[1] Stället är mycket karakteristiskt för den unga romantikens spel med färger och oförmodade ackordväxlingar. Huvudtonarten i duetten är G-dur, men som ofta hos Berwald förflyttas man långa sträckor till mollparallellen. Efter ett septimackord på A inträder recitativet på e: D9 och mynnar ut i växeldominantackordet ais-ciss-e-g, varefter satsen på två takter återföres till huvudtonarten.

otvungen i det rent folkliga. Till och med den kammarlärde och ibland rent av en smula fadde Spohr lyckas bättre i folkvisans tecken än vår kompositör. Det sammanhänger naturligtvis med vad som nyss sagts om Berwalds reflekterade läggning. Han är som musiker icke tillräckligt naiv, har åtminstone icke denna benägenhet för dagdrömmeri, som mer eller mindre karakteriserar nästan alla de samtida tyska operakompositörerna. Väljer han därför balladen som uttrycksform i stället för arian, tar han gärna till barcarollen med anslutning till Meyerbeer eller Auber, icke den enkla tyska eller nordiska folkvisan. I detta hänseende skiljer han sig också från Brendler, den ende svenske romantikern av rang bland hans föregångare. Ryno har på sina ställen folkligt-nationella klanger, som återspegla göticismen i Sverige. Man söker förgäves, tror jag, någon motsvarighet till dem hos Berwald.

Granska vi nu efter denna korta presentation av Berwalds väsensfränder bland de tyska romantikerna något närmare harmoniken i hans operor, erinras läsaren om vad som sagts i uppsatsens början. Så länge jämförande undersökningar om harmoniken i instrumentalverken saknas kan det knappast bli fråga om annat än en förberedande recognoscering. Syftet har icke heller i detta sammanhang varit att plöja på djupet.

I mycket är Berwald antagligen densamme, då han tonsätter för operan eller för konsertsalen. Men variationerna i harmoniken äro sannolikt större i instrumentalverken, därför att de avspegla en mycket längre utvecklingsperiod än operorna, som med undantag för Drottningen av Golconda tillkommit eller åtminstone koncipierats inom en jämförelsevis kort tidrymd. Sedan Kurth numera klarlagt den romantiska harmonikens typdrag, är det icke heller så svårt att avgöra, vad som förenar Berwald med den nya riktningens män och samtidigt skiljer honom från klassikerna. Vad som i första hand kanske faller i ögonen hos Berwald är oroligheten i modulationen, obenägenheten att under en längre period hålla sig inom samma tonart. Denna tendens märkes redan i de bägge operetterna, men framträder ännu mycket tydligare i Estrella. Adolf Lindgren har på denna punkt särskilt fäst sig vid Estrellas första aria, som frånsett recitativet och smärre utvikningar i det följande genomlöper tonarterna d-g-c-f-Ess-b-gess-(poco adagio)A-Fiss-A-E-A(allegro non molto)-G(allegro molto e con spirito)-G-C. Det är ett extremt fall och tonartsväxlingarna betingas av känslolivets snabba skiftningar. Men även där det dramatiska förloppet är mycket lugnare begagnar Berwald alla möjliga tillfällen för att växla in i en ny tonart eller åtminstone komma

med smärre harmoniska utvikningar och tendensen till modulation urartar ibland rent av till maner. Belysande är blomsterflickans romans i första akten av Estrella (nr 2), där ciss-moll ett ögonblick tangeras, trots att man närmast skulle vänta sig inträdet av huvudtonarten i E-dur. Berwald har emellertid tydligen önskat få ett drag av orientalisk indolens över stycket, och utvikningen är därför estetiskt berättigad, fast texten snarast är durbetonad. Manierad verkar däremot utvikningen i tredje och fjärde takten av första aktens inledningskör, där ackordväxlingen i huvudtonarten D-dur mellan ais-c-e-g och h-diss-fiss alldeles i onödan, tyckes det, rubbar tonartsbalansen. Liknande exempel på tämligen omotiverade harmoniska utvikningar äro visst icke sällsynta i Berwalds operor och vittna väl närmast om lusten att till varje pris propagera en ny metod.

Beträffande sättet för tonartsväxlingen är icke så mycket att observera. Bruket av växeldominant är som man kunde vänta flitigt utnyttjat. Rätt ofta användes terssläktskapen för att snabbt få fram en ny skiftning i den harmoniska färgskalan. Det är visserligen ett romantiskt drag, men återgår ju på Beethoven och effekter av dylik art kunde Berwald också studera hos Naumann, då han för sin egen Gustav Vasa sysselsatte sig med denne tonsättare. I stället för modulation föredrar Berwald emellertid ofta en plötslig övergång i en annan tonart och uppnår därvid högst egenartade klangverkningar. Mycket påfallande, rent av bländande är sålunda den plötsliga tonartsväxlingen i eftersatsen till Zulmas aria i Estrellas sista akt (klaverutdr., s. 235). Huvudtonarten är här d-moll och efter temats första exposition med slut på A, väntar man sig följande insats på D eller F. I stället spinner Berwald vidare med utgångspunkt från B-dur. Sådana övergångar kunna visserligen rätt och slätt betecknas som individuella drag vid sidan av all konvention, men till tendensen höra de till romantiken.

Till de romantiska typdragen kunna vidare räknas Berwalds rätt flitiga bruk av lilla nonackordet, ypperligt i form av långt uthållna förhållningsnoter illustrerande Estrellas ångest i den första arian: »O, du mitt sjuka hjärta, mildra dina slag» (klaverutdr., s. 92). Nära den ibland oförmodade tonartsväxlingen står romantikens benägenhet att i början av en sats försiktigt treva sig fram till tonarten och Kurth har i detta sammanhang särskilt pekat på Schumann.[1] Även Berwald önskar stundom mystifiera åhöraren, innan han till sist deklarerar, vart han vill hän, och rätt typisk för hans tillvägagångssätt därvid är första aktens final i Estrella, som preludierar i

[1] Jfr a. a., s. 122 ff.

G-dur för att i sjunde takten komma fram till dominanten på huvudtonarten Ess-dur och först i den nionde spela upp tonikan. Visserligen är insatsen här på G logisk som övergång från föregående nummers slut på C. Men Berwald kan, om så är nödvändigt, vida snabbare än här skett förmedla övergångar och dessutom håller han visst icke alltid så strängt på ett obrutet sammanhang mellan olika nummer.

Man skulle utan svårighet kunna fortsätta ännu mycket längre med att plocka fram smärre karakteristika i harmoniken, typiska för både Berwald och flera av hans ålderskamrater inom förromantiken. Men det är som sagts icke min mening att fördjupa mig i en mera systematisk undersökning. Till typdragen hör bl. a. benägenheten hos Berwald att i dursatser omedelbart i början vika av till parallellen i moll och över huvud en dragning mot subdominanten. Moll och dur äro hos honom för övrigt icke enligt vår uppfattning strikta bärare av glada, respektive vemodiga stämningar. Eftersatsen i Zulmas nyss nämnda aria går sålunda i d-moll, trots att texten: »Jag därför jubla vill, förbi är allt mitt kval» tyckes oss påkalla en klar durklang. I den vägen kunde han ju peka på enstaka precedensfall redan hos klassikerna, särskilt Mozart, om än icke så programmässigt genomförda som hos honom själv.

Ludvig Norman, som något berört Berwalds harmonik i de instrumentala verken, har särskilt fäst sig vid hans användning av orgelpunkt och liggande stämmor för att få fram brytningar i färgskalan.[1] Han skulle, om han närmare studerat operorna, funnit många belysande exempel även där. Ibland använder emellertid Berwald även orgelpunkten för en dramatisk alfrescoverkan utan påpensling av subtila harmoniska nyanser. Så exempelvis då St Phar i Drottningen av Golconda deklamerar sin hymn till solen: »Du himladrott, du ovan skyn, av dig jag fått mitt ögas syn». Över en orgelpunkt på 16 takter välver sig här sångstämman i ett fritt buret arioso, medan orkesterns mellanstämmor med små notvärden sörjer för att icke satsens rytmiska rörelse avstannar. Sådana scener, ehuru knappast fullt analoga, förekomma också hos hans samtida bland romantikerna.[2] Men till det dramatiska uttrycket erinrar Berwald här i själva verket mycket mera om Richard Wagner.

Det nyss anförda stället hör emellertid till undantagen. Även i

[1] Jfr N:s under s. 23, not 2 citerade uppsats, till vilken även i fortsättningen hänvisas från N:s namn.

[2] För Webers del kan i detta sammanhang erinras om Max' replik i andra aktens sjätte scen ur Friskytten »Furchtbar gähnt der düstre Abgrund, welch ein Graun das Auge wähnt in einen Höllenpfuhl zu schau'n.»

operorna tjänar orgelpunkten främst den harmoniska färgsättningen i impressionistiskt syfte. Exempel härpå skulle kunna citeras i legio men det räcker kanske med att peka på den femtaktiga orgelpunkten i början av Suzons aria ur andra akten av Modehandlerskan, där harmoniken i tredje och fjärde takten i förening med den släpande rytmen ger oss en föraning av Brahms. Diss i altstämman, som icke tillhör G-dur-skalan, tydes väl i detta sammanhang och i anslutning till Kurth som »Anlehnungston» d. v. s. ledton till ackordet på subdominanten, dit Berwald strävar, och till vilket skaltonerna fiss och h i respektive sopran- och tenorstämmorna bilda naturliga ledtoner.



Med detta exempel för ögonen ha vi kommit fram till något mycket karakteristiskt hos Berwald, hans böjelse, att så snart som möjlighet därtill föreligger, fylla satsen med kromatik. Det är ju visserligen av Kurth till fullo klarlagt, att denna tendens till kromatiskt fortskridande i form av ledtonsövergångar, är konstitutionell för hela den tyska romantiken redan före Wagner. Men hos ingen av Berwalds samtida bland operakompositörerna är denna tendens så tydligt framträdande som hos Spohr, och Berwald själv är i detta hänseende en mycket talangfull efterbildare just av honom. Särskilt Spohrs benägenhet att i mellanstämmorna kromatiskt slingra sig fram har avsatt mycket tydliga spår i Berwalds operor. Den romantiska klärobskyr, som av vår kompositör några gånger frammanats, återgår också med så gott som absolut visshet på Jessonda, den av Spohrs operor, som var Berwald bäst bekant från tjänstgöringen i hovkapellet, och som påverkat även hans tematik i operetterna. Starkast förnimmer man detta beroende kanske i den redan förut omnämnda egendomliga larghettosatsen i terzetten mellan Salvaterra, Muza och Zulma i Estrellas första akt (klaverutdr., s. 70—73) och vars början jag i detta sammanhang citerar från förlagan ur Donna Isabella för att få ett evident bevis på, att Berwald redan på 1830-talet var densamme, som då han i början av 1860-talet möter oss i Estrella. För att bevisa parallellismen mellan Berwald och Spohr på detta ställe skulle krävas ett alltför vidlyftigt notcitat även ur Jessonda, och jag hänvisar därför i stället den intresserade läsaren till Dandaus och

Nadoris duett i första akten och särskilt till textstället: »Du musst an grünen Lebensauen, gesenkten Blicks vorübergeh'n».



Ett satsavsnitt som det anförda hänföres av Kurth till en »Verdämmerung» av tonarten. Dylika ställen, så benägna än romantikerna äro för egenartade klangbildningar, höra i själva verket till sällsyntheterna hos den första generationens män och återfinnas knappast — i alla händelser icke så klart särpräglade — vare sig hos Weber eller Marschner. Berwald kan därför på denna punkt, ehuru han stöder sig på Spohr, räknas till de mera avancerade bland sina samtida. Att den kromatiskt slingrande stämföringen i Spohrs anda icke uteslutande karakteriserar Berwald i hans operor framgår för övrigt av följande exempel, hämtat ur D-dursymfonien, första satsen (part., s. 17).



Som man märker har Berwald här i det harmoniska uttrycket närmat sig högromantiken och ehuru man väl i allmänhet icke så ofta hos honom som hos Spohr återfinner klanger, som påminna direkt om Tristan, rör han sig då och då åtminstone i Tannhäusers stämningsmiljö. Detta bevisar exempelvis följande ställe ur St Phars monolog i Drottningen av Golconda (andra akten, nr 16). Harmoniskt förekommer här icke något direkt anmärkningsvärt, men det långt uthållna ackordet på diss-c-fiss förnimmes i själva verket som en långt utdragen förhållning liknande dem i backanalen ur Tannhäuser.[1]

[1] Långa förhållningar, något i klangeffekten påminnande om detta ställe, återfinner man i meno allegro-avsnittet av finalen till sinfonie sérieuse, part. s. 160.



Som ett sista belägg i detta sammanhang på Berwalds romantiska uttrycksförmåga må anföras ytterligare ett ställe ur Drottningen av Golconda (andra akten, nr 19). På ett ostinat bastema bygges här upp en sångsats, som upptornat i en stigande terssekvens verkligen en smula närmar sig Wagners oändliga melodi.[1] (Not se nästa sida.)



Berwalds tematik i operorna, till vilken vi nu övergå, har delvis belysts redan i det föregående. Givetvis är han i Estrella i stort sett densamme som i operetterna och i Drottningen av Golconda. Skillnaden är egentligen endast den, att han för sin stora seriösa opera betydligt mera sovrat de tematiska uppslagen och icke så ogenerat som ibland i Drottningen av Golconda botaniserat på främmande marker. I Estrella finner man sålunda aldrig så lättköpta effekter, så lösliga melodibildningar som i de andra verken för scenen. Även då han i Diegos parti växlar in i buffan preparerar han med större omsorg satsen. Något så elegant, fint utstuderat i det komiska som B-dursarian i andra akten: »Flickor skynden er, hennes nåd är här», har han icke åstadkommit i sina operetter och knappast heller i Drottningen av Golconda. Man kan, om man så vill, visserligen säga, att stycket påminner mera om en orkesteretyd än om en aria. Sångsatsen spelar icke så stor roll för helhetsintrycket, och det är i själva verket ofattligt, att han just i detta avsnitt, skulle ha haft, som familjetraditionen vet att berätta, katalogarian ur Don Juan i tankarna. Söker man en orientering åt något håll, så vore det väl snarare till Cherubini. Jag har med flit brutit ut detta nummer ur sammanhanget, därför att det bevisar, huru fritt och suveränt Berwald kan röra sig utan att på något sätt komma med något märkvärdigt i den tematiska uppfinningen. Naturligtvis har han många gånger eljest lika litet som exempelvis Mozart eller Beethoven kunnat undgå att i sin melodik influeras av andra. Men hans ställning är därvid knappast osjälvständigare än deras, och jämför man honom exempelvis med Weber och Spohr är man till och med frestad att påstå, att han många gånger rör sig friare än de som melodisk gestaltare, även om uppfinningen å andra sidan hos Weber kan porla mycket friskare än hos honom själv.[2] Håller man sig enbart till Estrella är man därför icke alldeles ovillig att instämma i Ludvig Normans omdöme, att Berwalds »melodibildning är honom endast och allenast tillhörig.»

Emellertid utesluter detta omdöme icke möjligheten att stilistiskt bestämma hans melodik inom en viss ram. Då det gäller harmoniken, är han som nyss påpekats övervägande beroende av romantiska

[1] Efter notcitatets slut följer en överbyggande takt och därefter upprepas melodin men nu en ters högre med utgångspunkt från Ess-dur. Jfr för terssekvensen hos romantikerna Kurth, a. a., s. 339 ff.

[2] Trots att Berwald otvivelaktigt — icke minst i satsbyggnaden — influerats av Cherubini är det svårt att påvisa direkta lån från honom. Hos Weber påminnes man någon gång i Friskytten rytmiskt och melodiskt om Medea. Spohr är i sin melodibildning mycket mera beroende av Mozart än Berwald, även om en viss anklang finnes också hos honom.

strömningar. Beträffande tematiken kan man däremot vara tveksam, om han icke även i rätt hög grad inspirerats av klassikerna med Mozart och Beethoven i spetsen. I Drottningen av Golconda har ju den senare tämligen oförbehållsamt rent av citerats. Bakom den inledande kören i Estrella ligga kanske också omedvetna reminiscenser av Beethoven. Den stampande rytmen är åtminstone rätt karakteristisk för honom, exempelvis i första satsen av pianokonserten i Ess-dur. Om Mozart erinras man också några gånger. Men för dem bägge gäller, att man stundom märker deras närvaro i satsen utan att riktigt kunna klassifiera intrycken. Mycket lättare är det då, att identifiera uppslagen, då Berwald melodiskt anknyter till sin egen generation. Ovan har också lätt skisserats överenstämmelsen på några punkter mellan å ena sidan Berwald och å den andra Weber, Spohr och Marschner. Om en romantisk melodityp, som tillhör dem alla har även redan talats. Det är arian eller romansen i tre fjärdedelstakt och framförd i måttligt hastigt tempo. Den är hos Spohr den musikaliska käpphästen, då något annat icke faller honom in, och blir som också därefter hos Weber och Marschner nästan ständigt bärare av den folkviseartade idyllen. Berwald hade, som vi redan hört, icke så mycket sinne för det folkviseartade, och det kan icke nekas, att han använt melodityperna en smula schablonartat, även om han också som i Salvaterras romans (nr 4) förlänat den en viss personligt egenartad charm. Mycket typisk romantiker är han däremot, då han för sina arier och ensemblestycken tar till den häftigt synkoperade rörelsen. Letar man exempelvis efter urtypen för honom till Salvaterras och Zulmas duett i första akten så är det emellertid för att tala med Don Alphonso i Così fan tutte, då han ventilerar problemet kvinnan och kärleken, som att plöja i havet. Har man litet tur återfinner man visserligen som man tror notbilden nästan över allt, men det melodiska snittet är ändå speciellt egenartat för Berwald och erinrar icke ens allt för mycket om Marschner, vilken han annars just beträffande sådana melodibildningar står närmast. Norman har hävdat, att Berwald även vid valet av intervaller är originell som melodiker, och detta är mycket möjligt men svårt att bevisa. Säkert är under alla förhållanden, att originaliteten ofta hänger samman med harmoniken och därav föranledda vändningar i melodiken. Vill man därför efter att ha berört den roll, som den harmoniska avfärgningen spelat i operetterna och i Drottningen av Golconda, även nu en smula undersöka, hur det förhåller sig med Estrella, vänder man sig med fördel till hennes och Zulmas duett i sista akten.

Duetten börjar med ett litet kärnmotiv, som ursprungligen icke har ett tecken med romantik att skaffa. Han hade det sannolikt i öronen från hovkapellstiden i Stockholm men icke riktigt i samma gestaltning, som han nu presenterar det. I själva verket är det en relikt från den italienska serian på 1700-talet med stamträd sannolikt åtminstone upp till J. A. Hasse. Mozart har även använt det i Vitellias och Sestos första duett ur Titus, där det har följande utseende, nästan precis som det använts av den äldre skolans män.[1]



Som vi se faller melodin från kvintläge till tonikan för att därefter över subdominantens och dominantens harmoni återvända till grundläget i tonarten. Det är ytterst torftigt och användes vanligen också av sjuttonhundratalskompositörerna endast som en fristående introduktionsformel. Mozart med sin otroliga lätthet att fabulera vidare ur snart sagt intet har emellertid spunnit ut det i en liten elegant melodislinga. Hos Berwald förlorar det sig redan i andra takten i fladdrande och rätt svårsjungna melismatiska utvikningar och återkommer sedan endast som en musikalisk custod, då avsnittet repeteras och turen kommit till Zulma att gripa in i dialogen. Men genom den sinnrika modulationen redan i andra ackordet till d-moll och därigenom att motivet icke återföres till den ursprungliga tonarten utan på fjärde ackordet hamnar på kvintläget i g-moll har han satt sin prägel på något som från början var ganska opersonligt.



[1] Titus gavs som festspektakel 1823 i Stockholm vid kronprinsessan Josephines ankomst till Sverige.

Det är naturligtvis icke min mening att påstå, att det anförda kan gälla som ett slags normalexempel på Berwalds förmåga att ommodellera även ganska banala uppslag. Men även om han också kan spinna vidare enligt gamla recept, så inträder likväl mycket ofta förr eller senare och kanske vanligast med hjälp av harmoniken en vändning, som med ens gör det melodiska uppslaget till hans egendom. Skulle man renodla hans tematiska uppslag och uppställa dem i tabellform är det mycket möjligt, att man funne honom vara ganska konventionell. Ser man till den tematiska uppbyggnaden i stort, till satssammanhanget, blir däremot omdömet ett annat och Normans nyss anförda mening riktig.

Mönstrar man melodibildningen något närmare, finner man icke så sällan likheter med motivmaterialet i de instrumentala verken. Den synkoperade rörelsen, om vilken nyss talats, och som Berwald utnyttjat i många olika sammanhang i sin dramatik, har i sinfonie sérieuse fått följande grundformel, som också är karakteristisk för Estrella.[1]



När man minst väntar det, dyka också enstaka motiv och satssammanhang upp i operetterna, som kännas igen från annat håll i hans produktion. Så i följande notexempel, som äro hämtade, det första ur Modehandlerskan, det andra ur Drottningen av Golconda.[2]



Det korta upptaktsmotivet i blomsterflickans romans (nr 2) »Jag köper strax» är nästan identiskt med en rytmisk figur i sinfonie

[1] På denna rytmiska grundformel bygger i det väsentliga Estrellas grandiosa hämndsång i operans slutscen »Er ist's, O Hölle, er ist frei. Ihr Rachegeister eilt herbei».

[2] Jfr för liknande motivbildningar ex. början av andra satsen i simfonie sérieuse.

capricieuse (part., s. 22) och återfinnes även på många andra ställen. Mycket karakteristiska för hela Berwalds dramatiska produktion äro också de små melodiska piskrappen, ofta i form av två sextondelar och en åttondel och förlagda till violinstämman, som äro så välbekanta från instrumentalverken. Utan överdrift kan påstås, att Berwald i operetterna och operorna använt dem rent klichémässigt. De återkomma vid alla möjliga tillfällen nästan så ofta som kommatecken i vanlig skrift.

I detta sammanhang bör också ihågkommas en motivbildning, som närmast tillhör den romantiska garnityren, men fått en rätt originell tillämpning hos Berwald. Det är de av pauser skilda ackorden på åttondelsfigurer som förekomma i sjunde och åttonde takterna av Estrellas första aria och på andra håll och som av Lindgren rätt träffande betecknats som »andningspauser». Man finner dem också hos Spohr och Marschner. samt antagligen även på andra håll hos de tidiga romantikerna. Så som Berwald använt dem kan det emellertid vara lika givande att hänvisa till Wagner, exempelvis till första akten av Tannhäuser.

Som vi av de nyss anförda exemplen sett påminner sålunda tematiken i operorna ibland om instrumentalverken, och det är väl närmast, vad man kunnat vänta. Men likheten berör egentligen själva kompositionstekniken, de små motivens användning inom en större form. För de verkligt ariosa uppslagen finner man däremot knappast några paralleller. Beträffande melodibildningen är för övrigt icke mycket att tillägga. Samtiden fann ibland hans musik i operetterna och operorna icke vara i högre grad melodiös. Omdömet förklaras delvis därav, att man kände sig främmande för stilen. Såtillvida är anmärkningen berättigad, att Berwald icke så sällan upprepat sig inom vissa melodiska standardtyper och att likartade uppslag ibland återkomma i varandra närstående sammanhang. I själva verket hade han icke någon större svårighet att uppfinna långa, bärande melodibågar. Sångtemat i uvertyren, som också förekommer i Estrellas första aria, bevisar detta. Temat i Zulmas aria, vilket avslutar uvertyren, kan säkerligen betecknas såsom tämligen särpräglat, och är uppfinningen icke så betydande i Julies i det föregående anförda aria, så är likväl fortspinningen fantasifullt utformad. Det är riktigt, att Berwald aldrig kommit fram till några sådana lättmemorerade, ögonblickligen tändande melodier, som Verdi många gånger i sina operor. Knappast har han heller som Weber lyckats att med ett enda raskt grepp nå fram till en melodisk-dramatisk klimax. Som melodibyggare har han beröringspunkter med senare tyska romantiker och

påminner icke så litet om Schumann, då denne exempelvis i den inledande satsen till sina symfoniska etyder för piano lägger upp temat. Harmoniken är — det må en en gång upprepas — väsensbestämmande för hans melodik.

Mot bakgrunden av det närmast föregående är det nästan självklart, att Berwald därför blir intressantast i sin dramatik, då han får tillfälle att i ett större sceniskt sammanhang brottas med psykologiska problem. Han behöver ett visst utrymme för att kunna följdriktigt utveckla en tankegång. Detta utesluter icke, att han som miljöskildrare också kan spela ut stora trumf. Lokalkoloriten är både i Drottningen av Golconda och i Estrella ofta infångad med några lätta penseldrag. Muzas raseriutbrott i andra akten av Estrella, som tecknar en karaktär och samtidigt undermålar miljön, är fullproppad med dramatiska accenter. Första aktens final räknas sedan länge till de bästa numren. Att den icke oavbrutet spänner uppmärksamheten beror på texten, och av svagheter i libretten lida flera ställen i andra akten. Till de nummer, där man utan förbehåll kan beundra honom, höra duetten mellan Salvaterra och Zulma i första akten, terzetten mellan dem och Muza i samma akt, Estrellas första aria samt nästan hela tredje akten. Invändningarna emot honom att på dessa ställen bli för utdragen, kunna bemötas under hänvisning exempelvis till Cherubinis Medea, Rossini Wilhelm Tell och Auber i Den stummas första akt. Utförligheten hänger samman med stilen. Däremot finns det ingen anledning att ursäkta honom, då hans benägenhet för en sträng sats i onödan dämmer upp den dramatiska rörelsen. Poco adagiosatsen i första aktens final med sin trestämmiga kanon är visserligen som lyrisk vilopunkt betingad av texten, men ändå icke försvarlig i detta sammanhang, där handlingens pådrivande är huvudsaken.

Huru psykologiskt finskiftande han studerar sina personager, iakttager man exempelvis i allegro moltoavsnittet av den nyss nämnda terzetten med Muzas energiskt bultande tema, återgivande otålig misstänksamhet, och Salvaterras och Zulmas däremot ställda kärleksjubel. Det är ett försök till bjärt kontrastverkan inom en stram form i stil med Verdi. Genomförd med största konsekvens är karakteristiken av Estrella. Nästan allt som kännetecknar Berwald som romantisk dramatiker är koncentrerat i hennes första aria. Basarnas melodiflöde strax i början är ett typdrag, som ställer honom i särklass. De klagande nonackorden äro tillstädes och som redan påpekats bidra de snabba tonartsväxlingarna att till det yttersta skärpa bilden av Estrellas oroliga gemyt. Formellt ansluter han sig

här som i allmänhet annars till samtida förebilder. Weber, Marschner och delvis Meyerbeer ha i huvudsak stått modell för honom i ariernas och ensemblesatsernas uppbyggnad, fastän bredden stundom i anläggningen kan göra honom mera än vanligt komplicerad. En formell finess uppmärksammar man vid repetitionen av Estrellas klagan (klaverutdr., s. 92). Efter d-moll väntar man sig gärna följande insats i g eller a. Berwald har känt ett behov att ytterligare skärpa tragiken och viker därför i stället av till det dystrare c-moll. Liknande infall skall man naturligtvis icke vänta sig att påträffa överallt i hans omgivning. De äro utslag av det skapande geniets lynnesart. Men märkvärdigt nog kan i detta fall dras fram en parallell med Elektras aria ur första akten av Mozarts Idomeneo och precis i samma växling mellan d-moll och c-moll. Det är emellertid osannolikt, att Berwald kände till Mozarts opera, som icke hörde till repertoaren i Stockholm och även eljest sällan uppfördes i början av 1800-talet.

Fylld av dramatiska högspänningsmoment är slutligen tredje akten. Utomordentligt målande är redan den inledande matroskören med Diegos inlagda ballad. Scenariet påminner något om Auber i den Stummas femte akt, men musiken är mycket kärvare och pekar i stället fram mot Den flygande holländaren. Trånsjuk, lik en blek månskensskugga, glider Zulma i första delen av sin aria in i handlingen. Det är en studie i det vekt romantiska icke alldeles fri från sentimentalitet, men i sin elegiska klang skickligt inplacerad som kontrastverkan, innan kraftspelet strax därefter med Estrellas inträde på allvar tar vid. Om hennes och Zulmas duett har redan talats. Berwald har i musiken till det yttersta kramat ut textens emotionella innehåll. En eller annan melodisk girland kan också utelämnas till fördel för händelseförloppet. Som helhet hör emellertid numret till de skönaste vokalsatser, som Berwald skrivit. I allegro moltoavsnittet i f-moll gör sig Mozart ur Don Juan vid några tillfällen märkbar. Operans slutscen utspelas också i Mozarts tragiska tonart d-moll och Estrella framstår som en rasande furie med släktdrag både av Donna Elvira och Nattens drottning. Adolf Lindgren har i detta sammanhang också tänkt på Cherubinis Medea och till och med nämnt Kunigunda ur Spohrs Faust. Men likheten mellan dem och Berwalds hjältinna är icke slående. Berwald är här både Cherubini och Spohr oändligt överlägsen i dramatisk koncentration. Jämförelsen med Gluck kan vara berättigad. Estrella stelnar mot slutet till i en antik attityd. Men trots att Berwald från och med finalens allegro assai i det harmoniska fundamentet kastar över bord de mångskiftande färgerna och nöjer sig med lapidära ackord i monumentalstil förblir han in i det sista romantiker.