

**STM 1943**

**Jan van Boom**

*Av Tobias Norlind*

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

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

## JAN VAN BOOM

AV TOBIAS NORLIND (Stockholm)

### I.

Den svenska romantiken kan knappast uppvisa mer än två pianomästare: Edv. Passy och Jan van Boom. Den förre representerar närmast den äldre romantiken, den senare den yngre. Passy tillhör den engelsk-ryska skolan med Field, v. Boom den tyska med Hummel. Båda voro på sin tid de ledande pianisterna i huvudstaden, Passy på 1820-talet<sup>1</sup>, v. Boom på 1830-talet. Båda uppträdde även som kompositörer och lämnade i denna egenskap efter sig en tämligen universell produktion, omfattande såväl pianostycken och solosånger som kammarmusik och orkestersaker. Också till operan sträckte sig bådas intressen, om än med ringa framgång. En viss likhet erbjuder bådas produktion däri, att de begynna med virtuosa verk, fantasier, variationer och potpourrier över bekanta tema, men sedan sträva framåt mot de klassiska formerna, sonat och solokonsert, för att till sist arbeta sig in i de gamla polyfona formerna i sträng fugasats.

Passy var 18 år äldre än v. Boom och född i Stockholm av franska föräldrar 1789. Han började sin virtuosa bana redan 1804 och slutade den 1842. Van Boom var holländare men kom i unga år till Stockholm, där han sedan stannade. Han begynte sin konsertverksamhet som 17-åring, 20 år efter Passy och slutade den 5 år senare än denne. Passys glanstid omfattade åren 1820—35, v. Booms 1830—45. Båda voro sökta lärare och utbildade en mängd elever.<sup>2</sup>

Med avseende på den egentliga betydelsen båda fingo, får dock, trots den arbetsamhet och energi Passy inlåde, v. Booms verksamhet

anses ha varit mera genomgripande. För den romantiska pianostilen kunna v. Booms solostycken räknas till de fullt representativa och förtjäna ännu att framföras.

De biografiska meddelandena om Jan v. Boom äro få. Den utförligaste biografien är W. Baucks minnesruna i Mus. akad:s Handlingar 1872/73. I mitt lexikon har jag därjämte givit en översikt över hans verksamhet, och Julius Rabe har ägnat honom en utförlig biografi med kompositionsförteckning i Svenskt biogr. lexikon.<sup>1</sup>

Angående v. Booms härstamning meddelar Bauck (1873), att han tillhörde en ansedd artistsläkt, var född i Utrecht <sup>15</sup>/<sub>10</sub> 1807 men uppväxte i Amsterdam, »dit han överflyttade och där hans föräldrar ännu leva». Fadern, Jan van Boom, omnämnes i Fétis' lexikon som en »flûtiste distingué et compositeur pour son instrument». En del tryckta kompositioner av honom uppräknas även.<sup>2</sup> Han säges vara född i Rotterdam 1773 och skulle alltså 1873 ha varit 100 år gammal. Viotta holländska musiklexikon<sup>3</sup> har emellertid d. <sup>17</sup>/<sub>4</sub> 1783 som hans födelse-datum. Intet av dessa lexikon har dock något meddelande om hans död. Viotta nämner även en yngre son, Herrman Marin van Boom, f. <sup>9</sup>/<sub>2</sub> 1809, som, antagligen på brodern Jans tillskyndan, blev medlem av Mus. akad. 1860 och enligt akad:s anteckningar dog 1883. Han var liksom fadern flöjtist och företog liksom denne konsertresor. Några kompositioner omtalas dock ej.

Om den sedermera svenske pianisten Jan van Boom nämner Bauck (och även flera lexika), att han utbildats under Hummel och Moschelles. Då B. redan vid 17 års ålder konserterade i Stockholm och kort därefter bosatte sig där, måste undervisningen av dessa berömda lärare helt förläggas till Jans första barnår, såvida man ej må förutsätta, att Jan från Sverige sedan företagit studieresor under somrarna, då ej konserter eller pianoundervisning hindrade.

B:s offentliga verksamhet som pianist omfattar något mer än 20 år och avslutades redan 1847, då han var 40 år. Hans första framträdande i Stockholm skedde <sup>23</sup>/<sub>11</sub> 1824 på en konsert till förmån för klarinettisten Addner, Crusells favoritelev. B. spelade då ett tema med variationer av Ries. Han hade då nyss fyllt 17 år. Sannolikt fortsatte B. sina konsertresor i utlandet sedan, ty först <sup>4</sup>/<sub>3</sub> 1826 framträdde han

<sup>1</sup> I Mus. akad:s minnesruna över Passy heter det: »denne åldrige konstnär, som en gång hos oss var den ypperste på sitt instrument.»

<sup>2</sup> Huvudkällan för Passy är ännu blott nekrologen i Mus. akad:s Handlingar 1870/71 s. 46 ff. Se i övrigt Norlind-Trobäck, Hovkapellets historia; biogr. i Norlinds musiklexikon, W. Bergs handskrivna musiklexikon i Mus. Akad:s bibl. m. fl. andra källor (Heimdall 1830, M. Roséns Minnesblad).

<sup>1</sup> Andra kortare biografier i A. Ahnfelts Europas konstnärer (1887); nekrolog i Svea 1873; W. Bergs musiklex. (ms) i Mus. akad.

<sup>2</sup> En del av dessa synas snarare tillhöra sonen med samma namn. De av fadern torde alla vara tryckta i Amsterdam eller Rotterdam. De utgöras mest av Aires variés (thèmes variés), rondeaux, danser m. m.

<sup>3</sup> H. Viotta, Lexicon der Toonkunst (1881, 83, 85).

ånyo i den svenska huvudstaden och nu med större verk, såsom en konsert av Field samt ett tema med variationer av Hummel. Sannolikt bosatte han sig först detta år i Stockholm (de flesta svenska lexika ha 1825). B:s nästa framträdande var  $^{14}/_{10}$  1826, då han medverkade i en komposition »La sentinelle» av Hummel »för piano m. fl. instr.» För övrigt upptog programmet ett verk med orkester av Ries: »Svenska visor med variationer.» Dessförinnan hade B.  $^{26}/_9$  låtit höra sig i Göteborg och kallas då ännu blott »fortepianist från Amsterdam». Hans beslut att definitivt slå sig ned i Sverige tycks således vid den tiden ännu ej vara fattat. 1827 deltog han emellertid i icke mindre än 8 soarées, en del tillsammans med violinisten August Berwald, broder till Frans. De följande åren medverkade han tämligen regelbundet i de mindre konserterna men omnämnes nästan aldrig mer än 2—3 gånger per säsong.<sup>2</sup> En och annan gång framträdde B. även tillsammans med orkester i virtuosa verk.<sup>3</sup>

Efter en konsert  $^{19}/_3$  1837 dröjde det hela 5 år, innan han ånyo lät höra sig. Man kan möjligen tolka denna långa tystnad så, att hans egentliga utbildning till kompositör och pianist i den större stilen då ägt rum och ej före hans 17:de år. Visserligen omtalas juldagen 1838 en stor vokalkomposition (en mässa), men kvar bli i alla fall hela 4 år, som han ej är nämnd. Utländska lexika påpeka talrika konsertresor i utlandet (bl. a. i Danmark), men kanske avses därmed turnéerna 1824 och 1825. Det kan dock synas rätt egendomligt, att verkligen hela hans utbildning till såväl första-rangs-pianist och universell kompositör i piano, kammarmusik och orkester helt skulle förläggas till hans tidiga ynglingaår, 17—19 år, helst då alla lexika så starkt pointera hans studier för Hummel och Moscheles. Att han som son till en kompositör tidigt satts till instrumentet och fått handledning i tonsättningskonst, är nog naturligt, men ändå kan 16-årsåldern ej vara tillräcklig, då det gäller full utbildning både till utövande musiker och kompositör. Några svenska lärare torde han säkerligen ej ha haft, med undantag av Frans Berwald, men därom senare.

Vår förmodan, att han just omkring 1840 rest ut och vidare för-

<sup>1</sup> W. Berg, Bidr. t. mkns hist. i Göteborg (1914) s. 162.

<sup>2</sup> Under 1828 framträdde han 3 gånger, sedan 1829 blott 1 g.; 1830 nämnes han ej; 1831: 2 g.; 1832: 1 g.; 33 ej alls; 34: 1 g.; 35: 1 g.; 36 ej; 37: 2 g. Om konserten  $^{16}/_4$  1831 säger tidn. Heimdall (s. 67): »B. utförde en musikpjes af Hummel med sin kända ovanliga konstfärdighet, men med något mindre jämnhet och hållning än vanligen.»

<sup>3</sup>  $^{12}/_2$  28 konsert av Weber;  $^{29}/_4$  32 konsert av Kalkbrenner;  $^{19}/_3$  37 Introduktion och Rondo av Ch. Mayer (m. ork.).

kovrat sig som musiker, bestyrkes av de konserter han sedan gav. Förut under perioden 1826—37 hade han mest spelat verk av äldre mästare som Ries, Hummel, Herz, Kalkbrenner, Charles Mayer, C. M. v. Weber och Field, nu därefter fr. o. m. 1842 de nya stora pianoteknikerna och bravurkompositörerna Thalberg, Liszt och Chopin. Att han från Stockholms horisont direkt hoppat in i denna nya betydligt mera krävande stil, förefaller föga troligt. Ett annat vägande skäl är, att han just 1842 med ens framträder som kompositör ej blott med smärre pianostycken utan med stora verk i sonatform och t. o. m. i orkestersaker. Omedelbart efter började även hans stora period med kammarmusik, sånger, opera och pianostycken i sonatform. En del av dessa trycktes ej längre på Stockholmsförlag utan utkommo hos Breitkopf & Härtel i Leipzig, Schubert i Hamburg eller Schott i Mainz. Allt detta kan tyda på att han med ens trätt i kontakt med det kontinentala Europa.

Redan hans första konsert i den nya perioden  $^6/3$  1842 är märklig, enär han då i Stockholm introducerade ett av Chopins större och svårare verk: f-mollkonserten. I Dagl. Alleh. står om den nye obeakante tonsättaren:

»Aftonbladets konstdomare vet att om honom berätta, att han väl är snillrik och poetisk men tillika 'en oborstad och halfrå pohlack'. Naturligtvis våga vi ej jäfva detta omdöme, men om så är, kunna vi ej annat än å konstens vägnar tacka hr v. Boom som utan att borttaga något af det poetiska i kompositionen, likväl visste att i sitt föredrag så skickligt dölja det 'oborstade och halfråa' däri; ty sådana egenskaper pryda aldrig konstnären.»

v. B. tyckes således ha lyckats rätt väl som Chopintolkare, och han upprepade konstverket ett år senare ( $^4/4$ ) utan någon särskild protest mot »den oborstade polacken». Liszt väckte mindre förvåning, men så blev också endast hans transcription av Schuberts »Gretchen am Spinnrade» utförd. Thalberg representerades av en fantasi över Rossinis »Moses». Viktigare för bedömandet av B:s nya utveckling än dessa voro dock v. Booms egna verk:  $^6/3$  42 en »Ouverture för stor orkester» och  $^4/4$  43 en solosång »Slumrerskan» (sjungen av Günther).

Efter dessa båda konserter blev det ånyo en paus på 4 år. 1847 uppträdde B. åter och nu ej mindre än 4 gånger, dock huvudsakligen som medverkande i kammarmusik samt ackompanjatör till violinsonater. Endast några få operaparafraser av Thalberg och Sowinsky kommo med vid sidan om. Mera betydelsefullt är, att han fortfarande lägger mest vikt vid sina egna verk. En fantasi över Donizettis

»Anna Bolena» tillhör mera de äldre virtuosa verken men till de i nya stilen kan räknas en pianotrio (uppf.  $26/1$  47).

Den  $30/3$  1847 är definitivt sista gången som B. låter höra sig offentligt. Därmed slutade hans verksamhet som utövande pianist. Endast som lärare bidrog han sedan till pianospelets förkovran. Orsakerna till att han redan vid 40 års ålder lämnade sin pianistiska bana, kunna ha varit många. Sannolikt hade han tidigt tröttnat på att blott vara virtuos. De långa pauserna på sista tiden tala härför. Framför allt måste dock hans verksamhet som kompositör sättas som viktigt skäl för hans tillbakaträdande som exekutör. Slutligen har väl även elevtillströmningen med tiden blivit honom övermäktig, så mycket mera som han kort efter blev pianolärare i Mus. akad:s undervisningsverk.

Som pianovirtuos hade han hyllat de då mest omtyckta kompositörerna av fransk, tysk och engelsk skola. Hummel, Moscheles och Ries voro under första tiden de populäraste, sedan Kalkbrenner, Herz, Field och Charles Mayer. Först i sista perioden framträdde de yngre, såsom Thalberg, Chopin och Liszt. Med dessa hade han också kommit allt närmare de gamla klassiska mästarna: Mozart och Beethoven. Arterna av pianoverk under första tiden voro: tema med variationer, operaparafraser, rondo briljant och en eller annan dans; under senare: pianosonater, pianokvartetter, pianotrior, violinduor samt större impromptus m. m. Den ytliga salongsstilen kom således med tiden att ersättas av gedignare klassisk musik.

I st. f. det solistiska pianostycket ägnade han nu kammarmusiken större uppmärksamhet. Hans först offentliga pianokvartett op. 6 av 1843 är tillägnad »à ses amis E. Schlegel, Agrell, Gillberg et Moberger», vilka fyra då utgjorde en av dåtidens bästa kammarmusikensembler.<sup>1</sup> Den egentliga kammarmusiken dyrkades mera privat hos de rika borgarna, där även amatörer medverkade. Där tycks B. ha haft sina bästa vänner. Till dem hörde på 40- och 50-talet: bruksägare Wallis, vinhandlare Schlegel samt grosshandlarna Ludvig Petré, Joh. And. Wennberg och Sievers. Där torde han ha låtit höra sig till långt in på 50-talet.

B. omtalas även som medlem i flera föreningar och sällskap samt som nitisk frimurare. Då han förblev ogift, kunde han så mycket mera odelat ägna sig åt sällskapslivet. Han avled i Stockholm  $19/3$  1872.

<sup>1</sup> Norlind-Trobäck, Hovkap:s hist. s. 166 f. Om kammarmusikodlingen i Stockholm vid denna tid se: Hillman, Fr. Berwald s. 83 f.

## II.

Van Boom torde redan på 1830-talet ha varit en mycket sökt lärare i pianospelning. Bland hans tidigare elever kan räknas Geijers dotter Agnes, som 1840 nämnes bland lektionstagarna.<sup>1</sup> På 40-talet utbildade han bl. a. Ludvig Norman och på 50-talet även Hilda Thegerström. Jämte sina privata elever hade han sedan dem han handledde vid Musikaliska akademien.<sup>2</sup>

B. blev 1844 medlem av Mus. akad. och intog där redan från början en bemärkt plats som representant för de nya strömningarna. De fronderande oppositionsmännen voro utom B. även Cronhamn — akad:s senare sekreterare — och konsertmästare Randél i hovkapellet. Redan ett år efter sitt inträde protesterade B. tämligen skarpt, tillsammans med dessa två, mot den konservativa och dilättantiska andan i akademien. Frans Berwald, som då vistades i Stockholm, hade inlämnat en skrivelse till K. M. med begäran om reseanslag. Han anklagade där akademien för bristande företagsamhet. Skrivelsen remitterades till akademien, som i en amper försvarsskrift tillbakavisade alla beskyllningarna.<sup>3</sup> Samtidigt klandrade man skarpt Berwalds reformiver. Mot denna nedsättande dom över vår kunnigaste och genialaste kompositör framträdde nu de tre och betonade Berwalds stora förtjänster samt ställde sig helt på hans sida rörande akademiens alltför ringa arbetslust.

Akademiens försvarare sökte komma undan genom att skylla på institutionens svaga ekonomi, som ej tillät den att verka för undervisningen i önskad omfattning. Särskilt gällde denna ursäkt piano-undervisningen, där B. givetvis var fackmannen. Pianospellet hade aldrig varit föremål för akademiens särskilda intresse. Med undantag för det allra första året 1772 hade ingen klaverlärare anställts förrän 1814, då den tämligen obetydliga Petter Askengren antogs. Efter 4 år verksamhet ersattes denne av den likaledes svagt utbildade Thomas Byström, vilken innehade tjänsten till 1833. Sedan dess hade ingen särskild pianolärare förekommit. B. kunde således vara i sin fulla rätt, när han förebrådde akademien bristande intresse för detta viktiga ämne.

Då akademien urskuldade sig med att de saknade penningar, erbjöd

<sup>1</sup> Geijers brev till hans hustru (1923): br. av  $24/11$  40 (s. 374).

<sup>2</sup> Bland dessa kan särskilt nämnas Richard Andersson, som spelade vid minneshögtiden i Mus. akad. Ahnfelts Konstnärslexikon framhäver även ett kvinnligt namn: Ida Åqvist, f. Hjort. Även nämnes kompositören Jakob Ad. Hägg.

<sup>3</sup> Morales-Norlind, Mus. akad:s hist. s. 87 f.

sig B. att gratis åtaga sig ämnet. Först nu skred man äntligen till handling och begärde hos K. M. medel till inrättandet av en piano-klass, vilket även beviljades, och B. kunde alltså från 1848 anställas som ordinarie lärare. Intill 1867 skötte han ensam denna maktpå-liggande syssla. Sedan hade han till hjälp Oscar Bolander. 1859 erhö-ll B. professors titel. 1861 innehade han stipendium för att i utlandet studera pianoundervisningens metoder. Samma år skänkte han aka-demien 1 000 kr. till ett stipendium, där räntan skulle utgå till nitiska pianoelever. I testamente bestämdes sedan, att hela hans tämligen betydande notbibliotek skulle tillfalla akademien, däri inbegripet även hans egna kompositioner.

Sina nya intryck från studieresan jämte sina egna livserfarenheter som pianopedagog samlade han till en bok, som han kort före sin död utgav. 1868 hade nämligen akademien upptagit tanken att utgiva läroböcker och skolor för de olika instrumenten.<sup>1</sup> B. trädde kort därefter fram med sin pianoskola, vilken trycktes 1870. Denna bok kan ge en god föreställning om hans pedagogiska principer. Pianoskolan är som han säger i inledningen, »ej beräknad för den egentliga elementarbildningen utan för ett något mera framskridet stadium i pianospelningen». Slutorden skulle kunna ge oss föreställningen, att han blivit alldeles stockkonservativ på gamla dagar. Han ber nämligen sina lärjungar väl akta sig för »falska profeter, som begagna den löjligen skylten av en ny metod och modern skola»: »För att ännu mera upphöja sitt falska kram, påstå de, allt annat än deras s. k. nya metod är gammalmodigt . . . Man skulle lika väl kunna kalla det gammalmodigt, att människan går på två ben, men detta är dock det enda rätta sättet att komma framåt; så är ock förhållandet med den rätta undervisningsmetoden för pianospelning . . . Det är härmed som med sanningen, den blir heller aldrig gammalmodig.» Han rekommenderar som exempel på »rätt» metod Ph. Em. Bachs »Über die wahre Art das Clavier zu spielen», Hummels »Anweisung zum Pianofortespiel» och Plaidys »Tekniska studier». Sedan tillägger han: »Själv elev af den utmärkte Hummel, som åter var elev af Mozart, hvilken senare kanske varit den finaste pianist världen ägt, har jag, när exemplen varit ändamålsenliga och viktiga, begagnat några sådana af denne mästare».

I sina anvisningar har han tillagt ett och annat om lämplig litteratur. Såsom goda studiekompositörer nämnas: Seb. Bach, Mozart, Mendelssohn, Beethoven, Clementi, Kuhlau, Heller, Hünten m. fl.

<sup>1</sup> Morales-Norlind, Mus. akad:s hist. s. 111.

samt därjämte en del svenska kompositörer: Baück, Hallström, Berens, men märkligt nog anbefaller han ej ett enda verk av sig själv. Som mönster i gott pianospel nämnas: Thalberg, Dreyschock, Door, Tausig, Jaell och Rubinstein. Som goda mästare i »poetiskt uttryck» kommer efter Mozart och Beethoven i första hand Chopin, vars impromptus och nocturner särskilt framhävas. Även Mendelssohns Lieder ohne Worte rekommenderas. Som representant för »starkt» spel sättes Liszt. »Brillanta kompositioner» finnas, enligt B., framför allt av Liszt och Thalberg, men högst av alla komma dock Chopin och Henselt. Moscheles nämnes blott en passant.

På alla ställen framhäves touchen som pianospelets allra viktigaste del: »Allt vad man vill uttrycka, eller vad kompositionens anda och föredrag kräver, såsom: det milda, känslofulla, vemodiga, klagande, ävensom det kraftfulla, storartade, heroiska m. m., allt detta ligger i touchen, varför jag ej nog kan tillstyrka eleven att genom omsorg och noga aktgivande på sina studier, i tid tillägna sig densamma.»

Av allt detta framgår tydligt, att han ej ensidigt håller på det bravurmässiga. Tvärtom synes det »poetiska uttrycket» ha varit det högsta för honom. Märkligt är, att han särskilt framhäver Henselt—pianissimots främste. Hans ideal synes Chopin ha varit, och då han i första hand nämner dennes impromptus, har man där även nyckeln till hans egna främsta pianoverk, vilka likaledes utgöras av impromptus (därjämte en nocturne op. 81 i Chopinstil).

Av pianoskolan att döma, kan man ej klaga över att B. tillslutit sig för de »moderna» eller de senromantiska kompositörerna. Emellertid finnes ett brev från Frans Berwald till B., som visar, att de gamla vännerna från 40-talet blivit varandra gramse.<sup>1</sup> B. får där bl. a. höra, att han visserligen är »en duktig och solitt utbildad pianist efter Hummelska skolan», men: »Himmelen ville, att Hummel skulle födas 1778 och hans efterföljare Ignaz Moscheles 1794 — båda studerade hos Albrechtsberger i Wien. Att pianospelet sedan denna tid undergått en mängd förändringar ligger uti sakens natur. Det kan således varken läggas mig eller någon annan till last, att just ifrågavarande skola eller metod ej behagar mig, att jag finner den föråldrad och alls icke överensstämmande med det förtjusande romantiska element, som Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Gade m. fl. förstode att inlägga uti sina tonverk. Eller tror kanske bemälte herr, att Chopin,

<sup>1</sup> A. Hillman, Fr. Berwald (1920) s. 83 ff. (s. 87). Egentliga orsaken till fiendskapen torde ha varit, att Berwald i Aftonbladet uttalat en önskan, att en »verkligt stor pianist måtte bosätta sig i Stockholm» (s. 86).

Mendelssohn, Henselt, Liszt behandlade pianot på samma sätt som Hummel och Moscheles.»

Här nämnes Henselt åter men som motsats till B:s pianoideal. Berwald förebrår B., att han ej tagit hänsyn till »det förtjusande romantiska elementet» hos de nyare pianisterna. Denna brist på förståelse för det fina känslofulla spelsättet återkommer även i Baucks karakteristik av B. som utövande pianist: »För den finare musikaliska poesien ägde hans spel föga uttryck; det väckte alltid beundran, sällan hänförelse. Hans konst hade egentligen blott *en* riktning: det var den breda, praktiga stilen, uppburen av glänsande klangeffekter, och detta område behärskade han fullkomligt.»

Det är mycket möjligt, att motsägelsen mellan å ena sidan Berwald-Baucks uppfattning om B:s pianistiska mönster och å andra sidan B:s eget ideal berodde på en förändring i hans väsen under de sista åren. Säkerligen stod pianoskolans framställning i full överensstämmelse med B:s dåvarande övertygelse, eljest skulle han ej på det ena stället efter det andra framhäva touchens vikt för uttrycket. Även B:s beundran för Chopin måste ha varit fullt äkta. I de tryckta verken återkommer för övrigt ständigt uttrycket: »*espressivo*».

Genom hela pianoskolan skiner dock igenom en viss fariseism, något som väl har haft till följd, att han stött andra för huvudet. Hans bergfasta tro på sig själv, hans säkra övertygelse, att endast han besatt det rätta förståndet rörande pianoundervisningens metodik lockade till motsägelse. Det var nog ett utmärkande drag hos B., att han som ren energimänniska gick alltför häftigt tillväga och för bryskt ville driva igenom sina principer. Baucks allmänna karakteristik av B. som lärare visar detta på ett eklatant sätt:

»Van Booms talent var i en viss riktning högst betydande; han var både i utövning och i lära *mästare* uti sin konst. Hans hela konstrikning vilade på grunden av den solidaste metod, genomförd med oböjlig konsekvens, och härutöver utvecklade sig otvunget den lika storartade som ofelbara teknik, vilken alltid utmärkte hans föredrag och den han även förstod att, i mån av deras olika gåvor, bibringa sina lärjungar. Också hava de många pianister, vilka, utgångna ur hans skola, uppträtt på Musikaliska akademiens högtidsdagar m. m., oftast utmärkt sig genom färdighet, alltid genom säkerhet. Hans stundom barska väsende injägade hos dem ingen skräck, emedan de visste, att det utgick från hans lynne, ej från hans hjärta; *detta* yttrade sig i den samvetsgranna omsorg, varmed han vårdade deras musikaliska bildning och övervakade deras första steg på den offentliga banan.»

### III.

Som kompositör framträdde B. under ett 40-tal år med verk inom nästan alla grenar från pianostycke och solosång till kammarmusik, orkesterstycke och opera. Även om de ej alla kunna räknas till mästerverk, visa de dock en ren stil och full behärskning av den kompositoriska tekniken. Få av hans samtida kunna uppvisa en lika säker formbehandling. Vad som i viss mån hindrat verkens popularitet, är den betydande pianistiska färdighet de förutsätta. Bauck säger litet förklenande om kompositionerna, sedan han betonat B:s breda, praktiga pianospel, uppburet av glänsande klangeffekter: »Hans ej fåtaliga kompositioner bära samma karaktär: de äro ej framsprungna ur snillet men effektuera, när de finna exekutörer, som förmå överväldiga dem.» Vill man i våra dagar framföra dem på konserter, utgör alltid den största svårigheten att finna en pianist, som tekniskt behärskar dem. Även den solidaste exekutör måste nedlägga betydande arbete, innan han kan konsertmässigt framföra dem. Detta gäller ej så mycket de äldre salongsverken, som lätt kunna övervinnas med litet Schule der Geläufigkeit à la Czerny, utan mera de senare av Chopin influerade improptus m. m. Till dem hör givetvis även den stora pianokonserten med orkester.

Gränsen mellan de olika stilarterna utgör tiden omkring 1840, då B. flera år ej uppträdde offentligt. Som förut påpekats, innebära dessa övergångsår en viss omsadling i uppfattning: före 1840 spelade han mest salongsmässiga bravurnummer, efter denna tid mera djupgående verk av ny skola, såsom Chopin och klassikerna. Också fick kammarmusiken huvudintresset i den senare perioden. Jag har redan framhävt, att B:s utbildning till pianist och kompositör är något gåtlik. Skall hela hans skolning förläggas till tiden före bosättningen i Stockholm, måste den ha avslutats före hans 18:de år. Mot detta antagande står den breda, manliga stil och klassiska formbehärskning, som just utmärka verken från 40-talet. Gåtan låter sig skenbart lösas genom ett brev, som Berwald <sup>28</sup>/<sub>6</sub> 1856 skrev till B.<sup>1</sup>, då vänskapen dem emellan hade upphört:

»När jag för ungefär 13 år sedan kom i närmare beröring med dig, var huvudanledningen därtill ditt uppvaknande intresse för musikens konst. Med nöje undervisade och vägledde jag dig på kompositionsbanan. Många trevliga stunder tillbragte vi tillsammans inom artistlivets sfär . . . Den ovillkorliga tacksamhet, som du var mig både för undervisning och betydande tjänster skyldig, skänker jag dig.»

<sup>1</sup> Hillman, Berwald s. 84.

Orsaken till förändringen i skrivsätt skulle således ha berott på Frans Berwalds undervisning. Denna handledning i den högre kompositionsstilen skulle enligt brevet ha skett »ungefär» 13 år före 1856, alltså omkring 1843. Berwald kom till Sverige i april 1842 och bodde fr. o. m. juni ett år i Nyköping, sedan i Stockholms skärgård (Älfvik) till våren 1844 (eller hösten 1843), därefter i Stockholm. I maj 1846 lämnade han huvudstaden och återkom först i maj 1849.<sup>1</sup> Förlägger man inflyttningen till Stockholm till hösten 1843, vilket är det troligaste, skulle undervisningen ha begynt omedelbart efter denna tid. Emellertid hade redan 1842 ouverturen för orkester uppförts. Piano-kvartetten förelåg tryckt hos Breitkopf & Härtel före hösten 1844 och måste således ha komponerats allra senast våren samma år. Mycket talar för att även kvartetten tillkommit före hösten 1843. Säkerligen är denna mogna och formellt välutförda komposition ej resultat av de på hösten 1843 nyss började studierna för Berwald. Ett annat bevis för att B. redan dessförinnan kommit fram till de stora vokala formerna, är mässan, som utfördes juldagen 1838. Som jag längre fram skall söka bevisa, torde även hela operan ha skrivits före Berwaldperioden.

Det är ej min mening att här förringa den stora betydelse Frans Berwald säkerligen haft för B:s senare breda kammarmusikstil, men någon »angehender Schüler» som tonsättare var B. ej, då Berwald fick hand om hans vidare förkovran. Snarare kan pianotrion, som utfördes 1847, anses som examensprov efter Berwalds undervisning. Chopinstudierna måste även förläggas till tiden före 1842, och för B:s stora pianostil, sådan den föreligger färdig i de många impromptus ha dessa studier varit av genomgripande betydelse. Få vi ej antaga studieresor i utlandet omkring 1840 — de utländska förlagen, som sedan dominera för hans verk, böra väl ha förutsatt personlig hänvändelse till Leipzig i samband med resa — måste vi falla tillbaka på B:s egen inre utveckling. Hans sega uthållighet och kraftfulla energi kunna ju utvisa, att han även som ren autodidakt skulle ha nått målet att bli en solid kompositör, helst som hans lärareverksamhet och exekutörskap som pianist måste ha underlättat det inre egna arbetet.

Att till tiden bestämma alla B:s verk låter sig ej göra. Dels föreligger flera endast i handskrift<sup>2</sup>, dels ha de numererats tämligen oregelbundet. Sista opustalet är 82. Har hela produktionen omfattat ett

<sup>1</sup> Se vidare: Hillman, Berwald s. 45 ff.

<sup>2</sup> Mus. akad:s bibl.; uppräknade i J. Rabes biogr. i Sv. biogr. lex.; där även de flesta av hans tryckta verk. Hans utgivna kompositioner äro även företrädda i k. bibl. och Musikh. mus:s bibl.

80-tal verk, är det högst egendomligt, att blott ett 30-tal försetts med opusbeteckning. Vad som ytterligare försvårar översiktligheten är, att ej mindre än 4 äro dubbelnumrerade.<sup>1</sup>

B:s första kända tryckta komposition »Introduction et variation», har opustalet 7, och dessa anmälas som nyutkomna i Stockholm 1827.<sup>2</sup> Han var då blott 20 år gammal. Dessa variationer skulle således mycket väl kunna gälla som hans första, åtminstone offentliga, tonsättning. Emellertid är den stora pianokvartetten, som trycktes 1843 och med säkerhet komponerats vid 40-talets början, försedd med opustalet 6. Nästa numrerade verk är tre polkor op. 12. Denna dansform blev först känd i Stockholm 1845 (måhända av en eller annan utlandsresande redan 1844).<sup>3</sup> De — för övrigt rätt intressanta — smådanserna kunna således omöjligt ha komponerats före 1844. Pianotrion op. 14 utfördes 1847 och tillhör väl Berwaldstudiernas tid 1843—46. Samma oregelbundenhet i datering och numrering förmärkes vid de sista verken: de båda marscherna op. 77 och 78 trycktes 1867, Pilgrimssångerna op. 80 1863, Nocturne op. 81 1864. Det tidigast kända året är således 1827, det sista 1867. Dessa 40 år innesluta följaktligen hela hans produktion. De flesta och största tillhöra 40- och 50-talet, men de mognaste och bästa (impromptus och piano-konserten) 60-talet, såvida vi ej få utgå ifrån, att dessa också tillkommit tidigare. Att B., som Berwald vill låta påskina, med åren blivit senilare, kan dock ej upprätthållas. Tvärtom visa de sista de bästa dragen och äro sällsynt friska och väl tänkta.

Den naturliga indelningen av hans produktion kan lämpligen ske efter instrumentala och vokala verk. Kvantitativt dominera piano-kompositionerna. De utgöra ett 40-tal, om man även vill räkna dit några få för orgelharmonium (eller piano) och två arrangerade marscher op. 77 och 78 (urspr. för ork.).

Till de äldsta och samtidigt mest salongsmässiga höra variationerna och fantasierna över kända melodier samt operaparafraserna. Hit höra op. 7, 16, 20, 40, 62<sup>4</sup> och några utan opustal som Fantasien i ess

<sup>1</sup> Op. 17. Rondo f. p. o. ork. — Gr. Caprice i c moll; op. 50 Gr. valse. — Sång för piano; op. 74 Impromptu nr 4 — Benedictus; op. 75 Impromptu nr 5 — Concert-allegro.

<sup>2</sup> Tryckta två gånger: 1. ggn hos Östergren-Hirsch; 2. ggn hos Schubert, Hamburg. Endast i det senare trycket finnes opustal angivet.

<sup>3</sup> Om polkans äldsta hist. i Sv. se: T. Norlind, Dansens hist. (1941) s. 112.

<sup>4</sup> Op. 7 Introd. et var:s i a moll; op. 16 Introd. et var:s i ess moll; op. 20 Fantaisie brill. sur des airs nat. G dur; op. 40 Beauté mus. Fantaisie; op. 62 Trois fant:s Pazdireks Univ.-Hdbuch d. Mklitt. nämner även op. 33 Fant. et var:s sur l'air »Le Boristhene» f. flöjt o. ork. (Schott, Mainz), som Fétis' lex. upptager bland faderns komp.

moll och fantasien »Ruhe und Unruhe». De äro alla virtuosa med starkt bravurartad teknik, vilken visar avgjort större fordringar än den av honom som mönster satta Hummel-stilen. Den på 1830-talet vanliga Capriccio-formen har B. tre gånger upptagit: op. 17 (c moll), 64. (a moll) och utan opus (Ess dur). Dans och marsch, som eljest under den tiden överflöda hos alla salongskompositörer, äro emellertid svagt representerade: endast 2 gånger danser — op. 12: tre polskor och op. 50 grande valse — och 2 gånger marscher (i arr. op. 77 och 78; för ork. utan opus). Till Chopin-stilen höra sedan konserttyderna op. 45 och utan opustal. Båda samlingarna äro mycket intressanta studier, om de än ej kunna mäta sig med den polske mästarens. Till de av Chopin influerade kan även räknas hans nocturne i Ass dur (tryckt 1864). Ett svagt stycke i den gängse tonmålningsgenren är op. 22, »Frithiof på havet», som sannolikt, trots det relativt höga opustalet, är ett ungdomsverk, troligen från Tegnérfeberns dagar på 20-talet. Till de små tillfällighetsstyckena höra: Feuillet d'album, Preghiera för physharmonika (Ass dur) op. 67, Idylle i B dur op. 69, Andante för orgel »i andlig stil» (Ess dur). De flesta av dessa finnas blott i handskrift.

Högst stå de sex Impromptu-verken.<sup>1</sup> I pianoskolan nämner B. bland Chopins verk först dennes Impromptus, och helt säkert har han just velat följa dem i sina egna likbenämnda stycken. De kunna tryggt rekommenderas till de av våra pianister<sup>2</sup>, vilka önska spela pianoverk av svenska äldre kompositörer utan att sänka sig ned till de alltför lättspelta småstyckena av Geijer och A. F. Lindblad — för att inte tala om Otto Lindblads bleka pianoalster.

Som intressanta arbeten i sträng stil kan till sist nämnas hans 4-stämmiga »Essai sur la fugue», sannolikt från hans senare år. De visa honom såsom den ivrigt studerande mannen, med lust att tränga in i alla stilarter, även de för en utövande pianist mera fjärrliggande. I pianoskolan rekommenderar han särskilt studiet av Seb. Bach.

Av de större formerna har han endast föga odlat pianosonaten men så mycket mera sparat denna form för kammarmusiken. Endast två pianosonater finnas, op. 18 och en utan opus; därtill kan sedan läggas en sonat för orgelharmonium op. 68. Hans sonat op. 18 är ett mycket gott exempel på hans breda, pompösa, här och där tämligen effekt-

<sup>1</sup> Op. 63 La fontana; op. 65 Impr. espressivo; op. 73: 3<sup>me</sup> impr.; op. 74: 4<sup>me</sup> impr.; op. 75: 5<sup>me</sup> impr.; op. 82. Le désir.

<sup>2</sup> Å Musikhist. museets historiska konserter ha flera av v. Booms större pianokompositioner med framgång upptagits och särskilt hans impromptus vunnit erkännande.

fullt patetiska, pianostil, »uppburen av glänsande klangeffekter», som Bauck säger. Beethoveninflytandet är här omisskänneligt. Den kan mycket väl framföras å konserter i våra dagar.<sup>1</sup> Sista satsen är särskilt tacksam. Sonaten torde få räknas till Berwaldtidens bästa.

B. var på 40-talet en mycket anlitad pianist i kammarmusiken-semble, och säkerligen deltog han med stort intresse i de förnåma borgarnas kvartettsamkväm. Det låg således nära till hands för honom att skriva verk inom denna konstart. Som jag redan påpekat, har han självständigt kommit in i denna stil utan hjälp av annan tonsättare, men denna anpassning utesluter därför ej, att Berwald givit honom en rätt god handledning, då det gällt vidare förkovran i denna tämligen svåra konstform. Endast två verk utgavos i tryck: en piano-kvartett op. 6 (1843)<sup>2</sup> och en pianotrio op. 14 (1847). I manuskript finnas emellertid ytterligare en trio och en kvartett samt därjämte en violinsonat. Till de mera salongsmässiga höra slutligen en fantasi över motiv ur Trollflöjten för flöjt (el. vo) och piano i B dur op. 31, en fantasi för flöjt o. p. över motiv ur Vattendragaren i G dur op. 53 och en Fantasi för piano och violoncell (el. violin) op. 61. Givetvis intager pianostämman i alla dessa kammarmusikverk en framträdande plats, men det konserterande spelet mellan stråkarna är dock väl tillgodosett, och allt visar en erfaren ensemblespelare, som noga aktgivit på klangverkningarna.

Till sist må ej förglömmas hans båda stycken för piano och orkester. Ett rondo brillante i E dur op. 17 har sannolikt blott tillkommit som virtuosnummer efter Mendelssohns mönster. Mera betydande är hans stora »Concert-symphonie» op. 24, som med mycket bifall utfördes 1862. Den svenska pianoproduktionen är ju ej särskilt rik på dylika verk<sup>3</sup>, och B:s kan ej räknas till de sämre. I pianistisk bravurstil överträffar den givetvis Berwalds nu ej sällan spelade konsert men ligger måhända som ren tonsättning något nedanför. Säkerligen skulle ett konsertupptagande av detta verk vara en intressant nyhet och kanske vinna en blaserad nutidspubliks ej allt för stora ovilja. Den manliga, kraftfulla stilen med pompös bravur, som så väl passar B:s kynne, ger konserten en viss modern anstrykning, helst som själva de tekniska svårigheterna ej höra till de vardagligaste pianofigurerna. Konserten kräver en verserad tekniker, som måste ha arbetat sig in i stilen och uttryckssättet.

<sup>1</sup> Hörd med nöje vid MM:s hist. konserter.

<sup>2</sup> Utförlig recension i Stockholms Musiktidning 1843 nr 1 o. 2 (Pellegrino).

<sup>3</sup> Bland de äldre kunna blott nämnas två pianokonserter (m. ork.) av Passy (i h moll och D dur) och Fr. Berwalds pianokoncert. Alla tre äro otruckykta.

För orkester ensamt har B. skrivit flera intressanta verk. Det bästa är Ouverturen (h moll) till operan Näcken, vilken han även tänkt sig som självständigt konsertstycke. Sannolikt var det denna ouverture som uppfördes  $\frac{9}{8}$  1842. Därjämte skrev han »Concert-ouverture» i a moll, även den för stor orkester. När denna uppförts, är obekant. Ett Concert-Allegro med Introduktion i d moll op. 75 uppfördes  $\frac{9}{8}$  1868 och blev då synnerligen väl mottaget. Till de mindre höra sedan Introduktion »nr 1» i g moll, en Marsche triomphale och en Paradmarsch. Möjligen var det denna senare, som under titeln Festmarsch utfördes av 2. livgardet  $\frac{4}{4}$  1869. B. är i allmänhet mycket grundlig i sin instrumentering och utarbetar sina orkestersaker mycket effektivt. Som äkta romantiker vill han gärna låta instrumenten solistiskt framträda och »konversera» med varandra. Då dessa drag särskilt äro utmärkande för operan, sparar jag ett närmare ingående i detaljer till detta verk.

B:s vokala produktion är avgjort svagare. Solosångerna äro få och alltför torftiga i ackompanjemangen. Märkvärdigt nog har B. ej fallit undan för frestelsen — som Liszt — att skriva »pianostycken med sång». Tvärtom visa dessa tunna sångalster en nästan primitiv piano-behandling. Här och där är harmoniken intressant och även diktens innehåll rätt karakteristiskt pointerat. En egenhet är även, att B., som i sina pianosaker nästan aldrig blir sentimental, i sångerna alltför ofta hemfaller åt känslorjunk. Hans mest bekanta sång, »Maria Stuarts bön», från 1844 (tillägnad Jenny Lind) är i detta hänseende typisk. De flesta solosångerna äro från 40-talet. Förutom nyssnämnda Jenny Lind-sång och samling solonummer ur operan Näcken,<sup>1</sup> omfattar produktionen från denna tid en »Flaggsång» (1840), en sång »Slumrerskan» (1843) och en samling »Vinterblommor» (1846). Till hans sista kompositioner höra »Pilgrimssånger» op. 80 (1863), sannolikt även komponerade på 60-talet. I våra dagar klinga dessa sånger alldeles för matta (möjligen med undantag av »Tiggargossen» 1846), men på sin tid voro de rätt omtyckta och sjöngos ofta i hemmen. De populäraste torde ha varit »Maria Stuarts bön» och »Slumrerskan», som ännu på 70-talet ofta sjöngos, även på konserter. Säreget nog har B. ej alls odlat manskvartetten utan ackompanjemang. Helt

<sup>1</sup> »Walda sånger ur Necken», 2 hftn å 3 sgr vardera (J. C. Hedbom, Sthlm): 1. Thyras cavatina i 1. a.: Du späda afundsvärda knapp; 2. Garmins aria i 3. a.: Hur ömt jag Thyra älskar; 3. Ebbas romans i 1. a.: Då ur moderns trogna hand. — 4. Thyras aria i 3. a.: Jag såg min mor; 5. Olofs coupletter i 1. a.: Gråhårsmannen stödd på stafven; 6. Garnims aria i 1. a.: Har ingen än på jordens rund. — »Maria Stuarts bön» rec. i Sthlms Mktidn. 1844.

säkert stod han som kammarmusikspelare denna grupp av amatör-sångare helt fjärran. En hymn för manskör med orgelackompanjemang finnes bevarad; även en jubelkantat för mansröster med orgel kan utvisa, att han mycket väl behärskade körstilen men ej i a cappella-form. En sorgkantat vid prins Gustafs död för solo, kör och orgel kan tjäna som exempel på hans behandling av körverket som cyklisk form. Liksom alltid är den formella behandlingen solid och säker, men den ger oss ej någon större behållning.

Av visst intresse är hans rent kyrkliga produktion. Hans stränga, allvarliga väsen förde honom över till den andliga musiken, och de många verken för orgel eller harmonium visa, att han gärna skrev för kyrkan. Redan juldagen 1838 uppfördes med Jenny Lind och Belletti som medverkande en mässa. Tyvärr är denna ej bevarad, men sannolikt äro några småstycken rester av denna eller senare bearbetningar av enskilda nummer: Halléluja för mansröster med orgel, 2 valthorn, 3 basuner och pukor (C dur); Benedictus för solo, blandad kör och orkester (op. 74: 1848); Credo för blandad kör och orgel (Ess dur). Som helhet visa dessa en god kyrklig anda men ha föga inre värma och låta sig knappast med fördel utföras i vår tid. Som en intressant studie kan slutligen räknas ett arrangemang av Cherubini berömda reqviem för orgel el. piano (tr. 1863).<sup>1</sup>

Alla dessa kyrkliga verk utvisa ett starkt intresse för den högtidliga kyrkomusiken. Redan förut har påpekats hans sinne för det pompösa, effektfulla. Kanske blottar denna böjelse för yttre glans och ståt en viss svaghet i hans väsen. Det finnes två bilder av honom: en teckning av Maria Röhl från 1833<sup>2</sup> och en foto i helfigur från 1860-talet<sup>3</sup>. Båda ge en rätt god föreställning av personligheten. Ungdomsbilden visar en soignerad ung man med salongsmässigt utseende och fina världsmannadrag. Foton från hans senare år visar mera av kraft och energi, men även där lyser igenom gentlemannen med väl vårdad klädsel och medvetet behagfull ställning. Sammanställa vi detta med titlar och tillägnan på hans publicerade kompositioner, finna vi även där ett skarpt sinne för yttre prål. En mängd verk äro tillägnade kungliga och furstliga personer eller damer av hög adel.<sup>4</sup> Pianoskolan

<sup>1</sup> B. utgav även en »Sammlung beliebter Stücke aus den Werken von Beethoven, Händel und Mozart», i 2 hftn.

<sup>2</sup> Sv. biogr. lex. art. v. Boom s. 450.

<sup>3</sup> Foto i MM; se Morales-Norlind, Mus. akad:s hist. s. 91.

<sup>4</sup> Se bl. a. Fantaisie du couronnement tillägn. Oscar I; op. 22 Frithiof på hafvet tillägn. danske konungen Fredrik VII; op. 24 Gr. Conc.-symph. tillägn. holländske konungen Wilhelm III; op. 20 Fant. brill. tillägn. prinsessan Louise av Sverige-Norge; op. 7 tillägn. grevinnan Fersen, f. Bonde.

är försedd med en svassande tillägnan till akademiens preses, hertigen av Östergötland (sedermera konung Oscar II).

I Berwalds brev 1856<sup>1</sup> framlyser dennes misshag över den forne vännens lust att briljera: »Att en person med min karaktär varken kunde gilla ditt krypande i frimurarlogen eller din jakt efter ordens-tecken, var helt naturlig.» Hans många uppmärksamheter med kompositioner vid särskilda tillfällen hade belönats med riddartecknet av Vasaorden 1850 och Nordstjärneorden 1869 — båda på den tiden rätt sällsynta utmärkelser till musiker. Utöver dessa svenska hade han sedan en hel del utländska ordenstecken, alla antagligen resultatet av dedikationer av kompositioner (bl. a. danska Dannebrogorden och holländska Ekekroneorden). Sitt ledamotskap av Mus. akad. glömer han aldrig att utsätta på sina verk (även ordensutmärkelserna).

Må vi emellertid se bort från denna ordens- och titelsjuka. B. var en gedigen man, som med mycken energi arbetat sig upp till en allmänt aktad ställning. Såsom ensam ungarl måste han söka sällskapskretsarna, och vad var då naturligare än att han sökte sina umgängesvännor bland den förmögna borgarklassen, där kanske ordenshungern ej var alltför sällsynt.

#### IV.

Van Booms märkligaste verk, operan »Näcken eller Elfspelet», återstår att omtala. Den hade endast ringa framgång och uppnådde blott 4 representationer (11—19 maj 1844). Man har av detta faktum dragit den slutledningen, att verket var totalt misslyckat och alldeles utan betydelse. Det kan dock sättas ifråga, om ej denna enligt titeln »romantiska opera» ändå utgör ett rätt viktigt led i den svenska nationaloperans historia.

Alltsedan den romantiska litteraturens genombrott i Sverige hade man drömt om ett svenskt teaterstycke, som i sig skulle förena alla de drag man ville finna i ett rent fosterländskt stoff. Då hela riktningen ursprungligen uppstått i Tyskland, följde man de principer man där uppställt. Ämnet skulle hämtas ur folksägnen eller folksagan och musikaliskt sett vara grundat på folkvisan och folkdansen. Allmogon på landet skulle vara med och uttala sin kärlek till hem och bygd. Kampen mellan gammal och ny tro, hedendom och kristendom, skulle bilda grundvalen. Växlingen mellan övernaturligt och verkligt borde vara kärnan och ge denna rysning för trolska makters spel, som

<sup>1</sup> Hillman, Berwald s. 84. I brevet heter det bl. a.: »Ditt löjlige självberöm . . . din självförgudande egenkärlek . . . din blinda, egoistiska egenkärlek».

borde utgöra själva stegringen i handlingen, eller som Weber uttryckte det: de olika karaktärerna hos de handlande personerna skulle framgå »aus allem jenes gespensterhafte, fabelnde Leben, dessen süsse Schauererregungen das Eigentümliche des Märchenhaften sind».

Folkvisa, folkdans och folksägn skulle förenas och bilda grunden för en inhemsk opera, så tänkte de tyska diktarna och kompositörerna med E. T. A. Hoffmann, Weber, Spohr och Marschner i spetsen. Det nya stycket framgick ur det tyska sångspelet och upptog många särdrag från detta.<sup>1</sup> Revolutionstidens skräckopera med fängelse-scener och befrielse fick ge uttryckssättet för »die süssen Schauererregungen». Man tänkte på Beethovens »Fidelio» och Cherubinis »Vattendragaren» och »Lodoiska». Webers »Friskyttan» (1821) blev det första genomgripande verket, Marschners »Vampyren» (1828) och »Hans Healing» (1833) gävo an den rätta romantiska stilen. Särskilt den sistnämnda operan hade folksägnens »Berggeist», som längtade efter förbindelse med människorna utan att försaka sin övernaturliga kraft. Handlingen kunde på så sätt »sich verlieren ins Unabgrenzbare», samtidigt som »das Dämonische, Schaurige» kunde föra in i »das Reich des Wunderbaren».

I Sverige hade först Livijn sökt överföra denna romantiska stil till nationell grund, och folkvissamlarna Drake och Eggert hade bemödat sig att finna den rätta musikaliska formen.<sup>2</sup> Tiden var emellertid då ännu ej mogen, och den svenska folktonen stod oss alltför främmande. Annorlunda var förhållandet på 1840-talet. Arwidsson hade just avslutat sina Fornsånger (1842), Dybeck hade begynt med sina folkvisaftnar, de folkliga teatrarna gävo skådespel med bygdemusik. J. N. Ahlström arrangerade folkvisor och folkdanser för vådevillerna, och J. W. Söderman, O. de Wahl, G. Stolpe, E. Becker och flera andra fortsatte med folklig scenmusik. Anders Selinder studerade folkdanserna koreografiskt och införde stiltrogna danser för scenen.<sup>3</sup> Marken var således väl förberedd för en folklig opera i romantisk anda. Slutligen tillkom ett mycket betydelsefullt moment, att kungl. scenen just då förfogade över de yppersta krafter: Jenny Lind, Günther, Belletti, Dannström m. fl. Det hade blivit på modet att gå på k. teatern, och man kunde följaktligen ha råd till att kosta på en dyrbar utstyrsel till operorna.

Man önskade också gärna upparbeta en nationell opera. Då Säf-

<sup>1</sup> Bl. a. har den romantiska operan efter sångspelet den talade dialogen. I v. Booms Näcken är denna dialog starkt framträdande.

<sup>2</sup> Irmg. Leux-Henschen, Eggert. STM 1942 s. 115 m. fl. st.

<sup>3</sup> Norlind, Dansens hist. s. 128.

ströms lilla debutpjäs »Fiskarstugan» <sup>4</sup>/<sub>1</sub> 44 gavs, heter det i Stockholms Musiktidning (<sup>12</sup>/<sub>1</sub> 44): »Låtom oss ej avskräcka utan uppmuntra våra inhemska kompositörer, även om deras arbeten ej skulle tåla kritikens strängare granskning; och vi hoppas, att den dag skall randas, då den Svenska Scenen med ära och stolthet skall genljuda av *fosterländska toner.*»

Då detta skrevs, var redan v. Booms »romantiska opera» under övning, och premiären var utsatt till d. 26 jan.<sup>1</sup> Direktionen av k. teatern hade anskaffat »briljanta och kostbara dekorationer», och man lade stor vikt vid ett omsorgsfullt instuderande. Man nödgades emellertid uppskjuta premiären till våren, då man ej ansåg sig riktigt färdig med allt. Först <sup>11</sup>/<sub>5</sub> gavs stycket. B. hade fått sin text av grosshandlare Josef Henrik Meijersson,<sup>2</sup> som väl erhållit sina bästa idéer från den folkliga vådevillen. B. hade förmodligen även själv medverkat vid styckets utformning.

Man byggde på den gängse sägnen om Näcken, som med sin musik lockar människor till sig men även lär bort sin konst åt spelmän, som hänga sitt instrument under en bro.<sup>3</sup> Sägnen om spelmannen, som tvingar alla att dansa, var sedan gammalt förbunden med Näcken, som givit melodien till den magiska dansen.<sup>4</sup> I en del varianter av folkvisan »Den bergtagna» var Näcken det förälskade naturväsendet, som lockat en flicka till sitt underjordiska rike.<sup>5</sup> Afzelius' dikt »Djuft i havet» hade satt fantasien i rörelse omkring »havets kung på demantehällen», och melodien hade förbundits med den magiska dansen.

Operans ämne var således redan från början tillrättalagt av sägn och visa:

Två älskande, Thyra och Garnim, skola fira bröllop, men Näcken har dårat flickan. Rolf, en spelman, är Garnims rival och vill hämnas. Ur denna urcell utvecklar sig nu stycket. Tre persongrupper uppstå: Thyras grupp med modern Ebba och dennas jämnåriga förtroigna Märta; Garnims grupp med vännen Johannes och en deltagande blind

<sup>1</sup> Om vi utgå ifrån att operans premiär först var satt till jan. 44, måste operan ha antagits senast hösten 43, och komp. måste då sannolikt ha påbörjats året innan. Den på konserten <sup>6</sup>/<sub>3</sub> 42 utförda »Ouverture för stor orkester» kan näppeligen ha varit någon annan än operans inledningsstycke. Under dessa förhållanden kan Frans Berwalds »undervisning» ej haft någon betydelse för v. Booms sceniska verk.

<sup>2</sup> Enligt F. A. Dahlgrens Sthlms theatrar (1866) s. 654 dog Meijersson i Uppsala 1844, alltså s. å. som premiären å hans opera.

<sup>3</sup> Om Näcksägnerna se T. Norlind, Dans och musik i svensk folktro, Studier i sv. fklöre (1911) s. 94 ff.

<sup>4</sup> Ibid s. 119 ff.

<sup>5</sup> T. Norlind, Den naturmytiska folkvisan i Sverige, St. i sv. fklöre s. 224 ff.

gubbe Olof;<sup>1</sup> Näckens grupp med en »tjänsteande». Slutligen tillkomma två körgrupper: lantfolk och naturandar. De senare äro av flera olika slag: ljusalfer, svartalfer, dvärgar och resor. Angående namnen var man tydligen ännu vid premiären ej alldeles klär. Ljusalferna kallas nämligen i texten disor, och de tre andra sammanfattas sedan under benämningarna: »sjöjungfrur och neckar».<sup>2</sup> Handlingen omfattar tre akter:

I. akten: en by vid en sjö. Man förbereder de ungas bröllop och nämner en del gåvor man tänker skänka. Thyra är nedstämd och vill uppsöka en grotta, som hon länge svärmat för. Rolf omtalar Näcken och hans boning nära grottan. — Scenen förvandlas till grottans omgivning. Thyra plockar vallmor omkring ingången, faller i sömn och sjöjungfrur sjunga en slummersång för henne.

II. akten: Näckens tronsal. Näcken är omgiven av sina andar och befaller sin tjänsteande att bistå. Näcken är förälskad i Thyra och söker förmå henne att bli hans maka. Hon vägrar, och Näcken tillgriper då andra medel än löften om kärlek och rikedom. I två tablåer visas henne först de anhörigas sorg, sedan hennes älskades förening med en annan brud. Då Thyra ändå fasthåller vid att få komma därifrån, veknar Näckens hjärta, och han låter henne få återgå till jorden.

III. akten: samma scen som i I. aktens början. Johannes lyssnar till Rolfs monolog och sång om hur han ämnar spela Näcklåten och på så sätt röja de andra ur vägen samt rycka Thyra till sig. Johannes beslutar göra hans plan om intet. Folket kommer, och Rolf sjunger och spelar upp »Näckens polska». Alla gripas av den magiska dansen, men Johannes har vax i örönen och rycker instrumentet ur Rolfs händer, sliter sönder strängarna och krossar fiolen. Rolf flyr. — Scenförändring till grottan som i I. aktens slut. Näcken visar sig med sina andar. Havets kung har resignerat och sjunger nu i stället om dygdens värde: »När kärlek går i dygdens fjät, dess tjusning når oändlighet.» Han bekänner t. o. m.: »Ej alla förunnas att andar få skåda, där människor verka, kan Näcken ej råda.» Därmed försvinner han i vågorna, och man får i stället se Thyra, som just uppvaknar. Folket sjunger en tacksägelsebön för Thyras räddning. Rolf kommer och springer in i grottan för att ännu gång få sin fiol stämd av Näcken, men grottan rasar och begraver honom. Näcken visar sig ånyo och uttalar straffet över Rolf: »Till avgrunden förutan skoning, ned till de ondas boning.» Sedan deltagar han och andarna i folkets glädje över att faran är över: »Skyddsänglar vid er sida gå, de frälsa er ur mången fara.» Alla sjunga till sist: »Den brottslingen straffat har oskulden lönt; han seger oss skaffat, och dygden han krönt.»

Ämnet är tacksamt nog för musikalisk behandling men erbjuder ej tillräckligt till rörlig handling och har heller ingen egentlig stegring.

<sup>1</sup> I hdskr. textboken i k. teatern heter gubben Lucas.

<sup>2</sup> Textboken finnes i 2 ex. i k. teaterns bibl. och flera strykningar och ändringar finnas där. Tryckt text utgavs 1844 (avviker på flera ställen från den hdskrivna).

Visserligen fanns »jenes gespensterhafte, fabelnde Leben» och »die süssen Schauererregungen», men spänningen uteblev ändå, eftersom Näcken visar sig vara en tämligen ordinär ande, som i hög grad respekterar »dygden». Han var t. o. m. beredd att förbanna spelmannen, som dock återoppar sig på hans makt. Egentligen blir hela andesvärmen omkring Näcken litet blandad. Både ljusalfer och svartalfer finnas där, och tydligen kommer Rolf till de senare. Men då de ej äro den dygdige Näckens vänner, förstår man ej, vad de ha för uppgift som följare till havets kung. Kritiken säger också om Selinders ballett: vi hemställa »om det icke strider mot hans eget skönhetsinne att låta ljus- och svartalfer dansa med varandra; i vilken mytologi har Hr S. läst, att de goda och de onda makterna umgås med varandra på så förtrolig fot?»<sup>1</sup>

Även karaktärsteckningen av de andra personerna är svag och visar ingen psykologisk utveckling. Därtill kommer, att flera personer äro alldeles onödiga, t. ex. moderns förtrögna Märta, Garnims blinde vän<sup>2</sup> och Näckens tjänsteande. Den tacksammaste rollen blir Rolf, som emellertid endast är tecknad som kall och hänsynslös förrädare utan några sympatiska egenskaper vid sidan om de grymma. Kören har textligt sett intet nytt att säga, allt är blott bekräftelse på vad de andra redan sagt.<sup>3</sup> Meijersson var tydligen ej någon lämplig textförfattare. Vi känna ej heller någon annan libretto av honom.<sup>4</sup> Men just den romantiska operan krävde såväl en kunnig, rutinerad scentekniker som även en verklig skald. E. T. A. Hoffmann säger: »Eine wahrhaft romantische Oper dichtet nur der geniale, begeisterte Dichter, denn nur dieser führt die wunderbaren Erscheinungen des Geisterreichs ins Leben». Tyvärr erhöi den svenska romantiska operan aldrig en sådan skald.

Trots det dåliga textliga underlaget innehåller Booms musik flera fängslande partier.<sup>5</sup> Till dessa kunna framför allt räknas körerna och danserna. Dessa spela en så dominerande roll, att solisterna endast sällan komma till sin fulla rätt. Till operans musikaliska fördelar hör

<sup>1</sup> Sthlms Mktidn. 1844 nr 21 s. 3.

<sup>2</sup> Olof (Lucas) tycks ha inlagts för att få tillfälle att utnyttja Kinmanssons briljanta bas.

<sup>3</sup> Ett genomgående svaghetsdrag i den romantiska operan även i Tyskland är körens chablonmässiga behandling. Högst sällan får den en självständigare ställning och tjänar blott att bekräfta vad någon person redan sagt.

<sup>4</sup> Dahlgren uttalar s. 150 en förmodan, att M. möjligen även översatt stycket »Bröderna Stix», men denna förmodan återtages i tillägget s. 598.

<sup>5</sup> Partituret i 4 bd i kt:s bibl. Det förut meddelade utdraget, som tryckts (6-solosgr), kan blott ge en svag föreställning om operan i dess helhet.

även det utomordentligt vårdade instrumentala och orkestrala underlaget. Här framträder om någonsin Booms säkra instrumentala klangsinne. Tyvärr uppbars detta intresse för ackompanjemanget ej av motsvarande skarpblick för den vokala klangfärgen. Solopartierna ha samma svaghet som hans romanser och solosånger, nämligen att vara melodiskt intresselösa. Under det orkestern utvecklar all sin prakt och ej ens försmår solistiska bravurnummer, är sången tämligen enkel utan framträdande koloraturpartier eller rytmiskt livfulla fraser. Koloraturen inskränker sig till små schablonmässiga kadenser, som ej illustrera själva det psykologiska. Körerna äro visserligen goda omväxlingsnummer och ej utan dramatisk effekt, särskilt i andra akten, men den polyfona uppbyggnaden är torftig och visar ej någon förtrogenhet med den köristiska vokala klangtekniken.

Den tyska romantiska operan hade ärvt den gamla opera serians förkärlek för solistiska instrumentala inslag. Webers »Friskyttan» kan tjäna som exempel på dylika hövligheter mot orkestermedlemmarna. B. går långt utöver sin tyske föregångare. Redan i ouverturen, som för övrigt är ett av operans allra starkaste nummer, finnes ett inlägg för 2 solokenthorn.<sup>1</sup> I Thyras första arietta får flöjten ett tacksamt virtuös hållet solonummer; i duetten mellan Thyra och Garnim i första akten inlägges ett valthornsolo. I balletten i 2. akten, som är mycket utförlig med icke mindre än 6 nummer,<sup>2</sup> har först violinen ett soloparti, sedan ha åter kenthornen ett solo. Men ej nog härmed, flera instrument få framträda solistiskt tillsammans. I tablåerna har flöjten ett solo ackompanjerat av oboe och fagott. I 3. akten förekommer i de tre sista numren en mängd solopartier för flöjt och klarinett (nr 28), klarinett, corno och fagott (29) och sist solo för klarinett (30). Härtill kan läggas effektivt instrumenterade partier, där träblåsarerna uppträda i långa partier för sig. Givetvis i en Näckopera måste harpan spela en stor roll. Sista numret, Slummerkören, i 1. akten har till en kör av 2 sopr. och 2 altar en orkester på 4 corni, harpa och stråkensemble; samma ensemble återkommer i 2. aktens 1. nummer. I nr 16 i 2. akten sjunger »en anderöst» till enbart harpa; Thyras svar har sedan i motsats härtill blott stråkar. Ett paradnummer av första ordningen är nr 26 »Djupt i havet» med sällsynt fin orkesterbehandling. Man skulle nästan önska, att detta nummer skulle bli ett mönster för effektiv orkestrering av en folkmelodi. Säkert är, att detta stycke

<sup>1</sup> Troligen ej utfört; i part. överstruket.

<sup>2</sup> Balletten utgör ett särskilt band i kt. Den tyckes ha varit föremål för många omarbetningar och återfinnes i en annan redaktion i bd 2 av part. Många strykningar ha företagits.

ej skulle förfela sin verkan vid en konsert i våra dagar. Att harpan har en framträdande plats i denna Näckmusik är mindre märkvärdigt, men kompositören har förutsatt, att ej alla orkestrar äga tillräckligt skicklig harpist, och han skriver därför: »i brist på harpa spelas ovanskrivna solo för flöjt och klarinett; 2. klarinetten kan spela melodien.» I allmänhet tycks B. ha särskilt föredragit flöjt och klarinett, och flera effektfulla ställen finnas för dessa båda »romantiska» instrument. Då såväl fadern som brodern voro flöjtvirtuoser kan förkärleken för virtuosa flöjtpartier i orkestersaker lätt förklaras.

Som naturligt är, har solosången fått en mycket fyllig orkesterram. Det klagas också i tidningen över att rösten hade svårt att tränga igenom den stora instrumentmassan. Även om vi nu för tiden äro mera vana vid starkt ackompanjemång, synes dock anmärkningen mångenstädes ha varit berättigad, såvitt vi kunna döma av partituret. Mycket kan ju också ha berott på de utförande krafterna, vilka voro de allra yppersta; sannolikt voro dessa också mäktiga att tränga igenom ett starkt orkestertutti. Även i ett annat hänseende förmärker man, att B. redan från början utgått ifrån solister med ovanliga röstresurser. Så har Thyra ofta sångpartier på toner upp till  $c^3$ , och ibland kan förekomma ett långt i flera takter uthållet  $h^2$  i fortissimo. Skalan upp och ned i två oktaver i de manliga partierna hör väl även till högt spända fordringar. Märkligt är emellertid, att B. trots detta ej faller för frestelsen att lägga an på sångbravuren med koloratur, då eljest dåtidens operor ej brukade spara på dylika agremanger. 40-talet är ju Bellini- och Meyerbeeroperornas glanstid.

Rollbesättningen är över huvud mycket glänsande: för de fyra huvudrollerna: Jenny Lind (Thyra), J. Günther (Garnim), I. Dannström (Rolf) och Belletti (Näcken). Härtill komma: fru Fröslind (Ebba) och Fredr. Gust. Kinmansson (Olof). De andra äro talroller: fru Car. Sofia Bock (Märta) och Johan Söderberg (Johannes). För övrigt är det mest yngre krafter. Olof Strandberg, som då nyss framträtt, hade tjänsteandens parti. I tablåerna träffa vi huvudsakligen elever: Fr. A. de Lemos (en präst), frkn Selma Bergnéhr (en brud), Lars Gustaf Kinmansson, Edv. Swartz, E. Rosengren, dansösen m:lle S. M. Daguin, m:lle Frischman, m:lle Julia Widerberg, m:lle Aurora Wilh:na Österberg (fru Strandberg sedan).<sup>1</sup>

Märkligt nog hade man föga att säga om Jenny Lind, som just år 1844 stod på höjden av sitt svenska sångarrykte. Kritiken är för-

<sup>1</sup> En lista över alla i baletten medverkande är inlagd i den hdskr. textboken. En del av dessa personer återfinnas ej hos Dahlgren och torde således ha varit elever, som ej sedan fått engagemang.

övrigt rätt välvillig. Stockholms musiktidning, som skänker operan ett utförligt omnämnande<sup>1</sup>, uttalar sig först om kompositören och nämner sedan något om utförandet:

»Hr v. Boom har ännu icke någon fullständigare kännedom om teatern och vad som där i avseende både på anläggning av det hela, melodier, rytmer m. m. erfordras; men om vi sålunda nödgats anmärka, att musiken i dramatiskt hänseende saknar de egenskaper, som den bort äga, (vi undantaga Rolfs roll, såsom den mest lyckade) så är det ett nöje för oss att nämna, det denna komposition, betraktad såsom rent musikalisk produkt, äger många förtjänster. Den har i allmänhet en ädel och ren stil, flytande, ehuru icke i allmänhet originella, melodier, och ett ytterst vårdat och utarbetat ackompanjemang. Såsom exempel på vad vi sagt vilja vi anföra Thyras Cavatina i första akten med sitt flöjtsolo, Garnims aria, den livliga kören av folket, duetten emellan m:lle Lind och hr Günther samt sjöjungfrurnas kör i samma akt, den senare hälften av Thyras recitativ och aria m. fl. andra nummer i andra akten, Garnims aria och bönen i tredje akten. Ouverturen och balettmusiken äro bland de vackraste musiknummerna i hela pjäsen. I den senare förekommer ett ganska vackert violinsolo, vilket likväl icke förskönas av konsertmästaren Berwalds föredrag. Även förekommer ett kenthornsolo, som med mycken förtjänst utfördes av hr Granberg. . . . Vad kompositionen i sin helhet beträffar, så nödgas vi anmärka, att den saknar denna grundfärg, som borde genomgått det hela, den andas intet nordiskt; Näckens polska, som både kunde och i vårt tycke borde utgjort grundidéen, står där isolerad utan samband med det övriga. Genom denna brist på enhet, på grundkaraktär åstadkommes intet totalintryck; effekterna äro endast av en förflygande verkan».

Just denna sista kritik träffar kärnan. Operan var trots sitt romantiska ämne ej nationell. Det fanns ej några kända folkliga melodier utöver polskan, och danserna hade inga gamla låtar. I detta hänseende stod den långt efter flera andra nationella stycken, såsom Du Puy's »Föreningen» (1815), Johan Fredr. Berwalds »Ett nationaldivertissement» (1843) och »En majdag i Varend» (1843). Boom hade eljest god kännedom om våra folkvisor och folkdanser. I variationsverken för piano använder han dem med stor förkärlek. Endast i operan tycks han så långt möjligt ha föredragit egna melodier. Kritikers slutomdöme är därför ovanligt välvilligt: »Vi sluta vår anmälan med den innerliga önskan att pjäsen, genom nödiga förkortningar,<sup>2</sup> må kunna hållas uppe på scenen, så mycket hellre som den är en svensk

<sup>1</sup> Rec. i Sthlms Mktidn. 1844 nr 21.

<sup>2</sup> I rec. omtalas, att  $\frac{1}{3}$  av musiken strukits. I part. i kt. kan man vidare studera omfånget av strykningarna, vilka ej minst drabbat den talade dialogen (se textbkn). Dessa djupt ingripande förkortningar ha just haft till följd, att själva den psykologiska ledtråden på flera ställen alldeles avklippits.

produkt; detta bleve då en uppmuntran för andra tonsättare att försöka sig i samma väg».

Operan nedlades emellertid redan efter 4 representationer, och något nytt försök till nationalopera gjordes ej på länge. Det blev i stället sångspelet, som fick ersätta den stora operan i svensk folkton. Friberg's »Ljungby horn och pipa» (ursprungliga titeln »Skogsfrun», 1853) blev väl det i ämnesval närmast stående stycket, men detta skrevs ej för huvudstaden utan för Norrköping.<sup>1</sup> Dahlberg-Randels »Värmlänningarne» (1846) fyllde tills vidare behovet av ett nationalstycke. Först med Hallströms »Den bergtagna» (1874) nådde man äntligen upp till den stora operan, men då var romantikens tidsålder slut, och nya strömningar hade inkommit från fransk efterromantisk opera.

Även om således v. Booms försök till svensk nationalopera ej blev det man länge längtat efter, få vi dock ej förglömma, att han var den ende, som under romantikens egen tid vågade framföra en stort anlagd opera över svenskt ämne.

---

<sup>1</sup> Ett sagospel »Ljungby horn och pipa» med musik av P. C. Boman uppfördes på kt. 1858 men gavs blott 3 gånger.