

STM 1926

Gunnar Wennerbergs oratoriska verk

Några stilkritiska synpunkter

Av Gunnar Jeanson

© 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.

GUNNAR WENNERBERGS ORATORISKA VERK.

NÅGRA STILKRITISKA SYNPUNKTER.

AV GUNNAR JEANSON.

Då Gunnar Wennerberg såsom tonsättare föres på tal, är det i regel upphovsmannen till Gluntarna, som i främsta rummet tilldrager sig lekmannens såväl som den musikaliskt bildades uppmärksamhet. Gluntarna ha förskaffat Wennerberg en så enorm popularitet i vitt skilda kretsar, att de utåt fördunklat hans andra tonverk, om icke de mest betydande manskörerna så dock de mest omfattande och bredast anlagda kompositionerna: hans oratoriska verk. Likväl intaga dessa en central plats i Wennerbergs musikaliska produktion. Äro Gluntarna karakteristiska för den unge Uppsalastudentens levnadsstämning, hans poetiska svärmeri, hans humor och lätta svårmod, så äro oratorieverken återigen signifikativa för den mognade mannens etiska allvar och uppriktiga, kristliga religiositet. Gunnar Wennerberg sådan han framträder under sin mannaålders fulla kraft och förblev intill de sista åren av sin levnad, besjälad av ideell strävan, konsekvent och fast i sin åskådning och varmhjärtad på en basis av naturlig värdighet och enkelhet, sådan gör han sig också gällande i musiken från denna tid. Wennerberg upphörde visserligen inte att komponera »världsliga» sånger, men det är betecknande, att de av bibliskt stoff och bibliska stämningar inspirerade verken efter mitten av 1850-talet bli de dominerande och betydelsefullaste.

Mellan 1861 och 1886 publiceras Wennerbergs bekanta Davids psalmer, vilka sammanlagt uppgå till ett avsevärt antal (55 sånger). På 1850-talet komponeras största delen av oratoriet Jesu födelse, på 1880-talet fullbordas väsentligen det redan under Uppsalavistelsen påbörjade verket Stabat Mater (för soli, kör och orkester) och under 1880—1890-talen arbetar tonsättaren på de båda oratorierna Jesu dom och Jesu död. Dessa oratorieverk, inklusive Stabat Mater, tilldraga sig för den, som vill studera

musikern Wennerberg under hans mogna år, huvudparten av intresset. De ge det mest allsidigt belysande uttrycket för hans musikaliska personlighet under mannaåldern och för arten av hans musikaliska inställning och strävan.

Hur vidlyftig och omfattande Wennerberg själv hade tänkt sig sin alstring inom de andliga och närmast då oratoriska formerna, framgår därav, att han redan under tidigare år skrev texter till en hel följd, cykliskt sammanhörande oratorier. De finnas utskrivna i ett häfte (i 4:o)¹, innehållande följande sju texter: Jesu födelse, Jesus i öknen, Jesus i Galileen, Jesus i Judeen, Jesu dom, Jesu död samt Jesu uppståndelse och himmelsfärd. Hela Jesu levnad, från begynnelsen till slutet, var sålunda avsedd att bilda det genomgående stoffliga motivet för den påtänkta oratorieserien. Emellertid blev det endast tre av dessa texter (den första, den femte och den sjätte), som fingo sin musikaliska klädnad. Till de övriga torde Wennerberg icke ha börjat komponera någon musik eller åtminstone icke ha gjort förberedelser utöver enstaka skisser (blott till Jesus i öknen finnes på ett manuskript² några korta utkast). Texterna äro alla sammanställda av olika stycken, som Wennerberg med god blick och omsorg valt ur nya och gamla testamentet och ur psalmboken. Då han gestaltade Jesu födelse, Jesu dom och Jesu död musikaliskt, gjorde han en del förändringar och omplaceringar i texterna och framför allt förkortade han dessa genom att utesluta ett flertal nummer.³

Jesu födelse är det mest kända av Wennerbergs oratorier. Man vet, att tonsättaren redan under det tidigare 1850-talet, då han blivit lektor i Skara och på sin fritid kunde ägna sig åt musikstudier och komposition, hade begynt tonsättningen av detta verk. Hans hustru skriver i ett brev 1852,⁴ att »Gunnar sitter om dagarne och dunkar på sin fuga, som skall bli en kör i oratoriet». Någon tid senare, då Uno Troili rest till Skara, låter Wennerberg denne taga del av kompositionen och skickar (1854) fugan till A. F. Lindblad för att få höra dennes omdöme.⁵

¹ I Signe Taubes ägo.

² I S. Taubes ägo.

³ Jfr C. F. Hennerbergs Förteckning över Gunnar Wennerbergs tonverk, Stockholm 1918.

⁴ Se S. Taube, Gunnar Wennerberg, Brev och Minnen, Stockholm 1913—1916, II, s. 194.

⁵ S. Taube, a. a., ibid.

Senast 1860 torde oratoriet ha blivit färdigkomponerat, ehuru ännu icke instrumenterat, ty den 26 november d. å. sänder han hela arbetet till Lindblad och skriver: »Får jag skicka dig en afkomling som jag varit nog oförsämd att kalla oratorium? Jag gitter ej dras med honom längre i min ensamhet. Han vill ut och bli presenterad för dig. — — —»¹ Vid pingstkonserten i Uppsala den 19 maj 1861 framförde J. A. Josephson med Filharmoniska sällskapet en del nummer ur Jesu födelse, och 1862 utgavs oratoriet i klaverutdrag av Musikaliska konstföreningen (på Abr. Hirschs förlag).

Manuskripten till Wennerbergs verk äro för det mesta odateerade; så är fallet med dem till Jesu födelse och till de följande oratoriska alstren. Manuskripten till Jesu födelse utgöras av två klaversättningar, vilka ägas av resp. Uppsala universitets bibliotek och friherrinnan Astrid Fleetwood (Odensviholm), samt själva partituret i Musikhistoriska muséet. Partituret utarbetades under Växiöliden,² och med undantag för ett par nummer hade Wennerberg 1880 »längesedan instrumenterat hela Oratoriet».³ Den 28 febr. 1888 framfördes verket för första gången i fullständigt skick (sammanlagt 36 nummer) av Musikföreningen i Stockholm under C. Nordqvists ledning.

En annan större komposition, som under flera decennier sysselsatte Wennerberg, var Stabat Mater. Redan i brev till J. A. Josephson den 21 jan. 1849⁴ talas om denna: »Nu skrifver jag ibland på ett 'Stabat Mater', som du vet att jag började lite på redan under Lilla Sällskapets tider. Men det händer ofta att melodien böjer sig oförmärkt ifrån Guds moder och ser efter Glunten. Det är, som tittade en Satyr fram mellan tempelpelare och vinkade mig ut åt Flottsund och Liljeconvaljeholmen.» Till Thekla Knös skriver han den 5 mars 1851 från Skara:⁵ »Ibland i vemodiga stunder, då minnet af ett tämligen besynnerligt lif och hoppet om ett varmt och ljusst solsken i det kommande sväfva omkring mig, arbetar jag på mitt 'Stabat Mater'. Besynnerligt nog håller jag på med texten:

¹ S. Taube, s. 200.

² S. Taube, a. a. III, s. 203.

³ Brev till J. A. Josephson den 9 jan. 1880 (Frk. H. Josephsons ägo, Uppsala), se äv. S. Taube, a. a. III, s. 203.

⁴ Frk. H. Josephsons ägo; S. Taube, a. a. I, s. 200 ff.

⁵ S. Taube, a. a. I, s. 295, 296.

Inflammatum et accensus

Per te, virgo, sum defensus — — —

Det skall bli bas-aria med kör.»

Sedan kom arbetet att läggas åt sidan för att dock vid skilda tillfällen återupptagas. Då och då skrevs nya nummer, och delar av verket sjöngos i hemmet av tonsättaren och hans döttrar.¹ När Wennerberg 1891 för andra gången tagit avsked som ecklesiastikminister, instrumenterade han sitt Stabat Mater, som därpå uppfördes, först i Stockholm den 28 febr. och den 13 mars, sedan i Uppsala den 30 april 1893.

Manuskript till Stabat Mater i klaversättning äges av grevinnan Elin Lewenhaupt (Västerås). Dessutom har friherrinnan A. Fleetwood separatmanuskript (i klv.-utdr.) till n:r 8: Inflammatum och n:r 10: Quando corpus; friherrinnan S. Taube (Uppsala) har följande handskrifter: n:r 1: Stabat Mater (part.), n:r 6: Sancta Mater (part.-skiss), n:r 7: Fac me vere (klv.-utdr. och part.-skiss), n:r 8: Inflammatum (ofullst klv.-skiss samt part.-skiss), n:r 10: Quando corpus (klv.-skiss). Fullst. partitur i handskrift förvaras i Musikhistoriska muséet samt hos d:r Poul Bjerre (Stockholm). I klaverutdrag utgavs verket 1894 av Musikaliska Konstföreningen.

De båda oratorierna Jesu dom och Jesu död voro tydligen, innan de fingo sin slutliga gestalt, avsedda att tillsammans bilda ett större oratorieverk. Detta framgår dels av ett manuskript (hos friherrinnan Fleetwood), som innehåller klaversättning av »Jesu dom och död» i förening, varvid I avdelningen motsvarar Jesu dom och II avdelningen (i huvudsak) Jesu död; dels av manuskript (hos grevinnan Lewenhaupt), som innehåller utskrivna partitur och partiturskisser till ett flertal nummer i båda avdelningarna. Partitur till Jesu dom och död såsom sammanhörande började alltså Wennerberg att utarbeta; ett partitur, som dock icke går längre fram än t. o. m. I avdelningen (d. v. s. Jesu dom) äges av friherrinnan Fleetwood.

Allteftersom arbetet fortskred, torde hos Wennerberg tanken ha mognat att använda de båda avdelningarna till resp. självständiga oratorieverk. »Jesu dom och död» innehöll 37 nummer. Dessa uppdelades på de båda oratorierna, omplacerades och omgestaltades delvis, några nummer uteslötos, några nykomponerades. Så utkristaltiserades ur många års förberedelser och förarbete den slutliga versionen av Jesu dom, som är sam-

¹ S. Taube, a. a. III, s. 269.

mansatt av 24 nummer. Ett klaverutdrag i handskrift (dock ej autograf annat än i den mån, att Wennerberg själv skrivit in rubrikerna) finnes i Musik. Akad:s bibliotek, dit det skänkts av A. Burén. Friherrinnan Taube äger lösa partitur-skisser, och i Musikhist. muséet förvaras det fullständiga original-partituret i autograf. Verket uppfördes i Stockholm av Filharmoniska sällskapet den 7 maj 1901. För detta tillfälle trycktes ett särskilt texthäfte; ett nytt sådant (med uteslutande av ett par nummer) trycktes till det förnyade framförandet av oratoriet vid Filharmoniska sällskapets minnesfest över tonsättaren den 12 november s. å.

I Wennerbergs brev till brorsdottern Sara Wennerberg vid slutet av 1890-talet¹ nämnes om arbetet på ett större oratorieverk. Sannolikt är det då fråga om såväl Jesu dom som Jesu död — dessa voro då måhända ännu ej def. åtskilda. I brev den 21 april 1898 heter det: »Vi ha Riksdag nu och jag har dagligen att göra för den. Dock de timmar som bli öfver användas troget åt instrumenterandet af Oratoriet. Och jag har nu tid att ordentligt arbeta med detta.» Den 24 maj samma vår skriver den äldre tonsättaren: »Jag instrumenterar, så ofta jag har ledigt, mitt 'stora' oratorium, och nu skall jag visa att jag inte är så oskyldigt enkel i den vägen, som i första oratoriet.» Senare, den 6 juni s. å. läser man: »Säg honom [Jadassohn] att jag skulle gärna vilja sända honom mitt Orat. Jesu födelse, eller hellre om någon tid längre fram det jag nu håller på att renskrifva i partitur 'Jesu död'. I båda dessa är det protestantiska elementet förhärskande, och min favorit, Händel, den store läromästare — den ende jag egentl. haft — som slagit an på mig...»

Jesu död var tvivelsutan det sista musikaliska verk Wennerberg sysslade med. Det hann emellertid icke att bli fullbordat, innan döden bortryckte den gamle, ännu märkvärdigt vitale och livskraftige tonsättaren: 15 nummer äro komponerade och instrumenterade. Originalpartituret, som finnes i Musikhist. muséet och består av lösa ark, är ofullständigt. Att döma av ett textutkast (även i Musikhist. muséet) hade Wennerberg ämnat skriva en instrumental inledning, som dock icke finnes i a. partitur; likaledes saknas i detta, att döma av numreringen,

¹ I fru S. Wennerberg-Reuters ägo; delvis publ. i Sv. D. d. 22 jan. 1922 och citerade i S. Taube, a. a. III, s. 278 ff.

de tre första numren (det fjärde endast ofullst.). Vål synes det glansfulla sista numret i partituret, kören »Men han är tagen ur ångest och dom», ha avslutande karaktär, men å andra sidan finner man, att i den i anförda handskrivna texthäfte (i 4:o) förekommande texten till Jesu död återstå flera nummer efter partiturets sista, av vilka åtminstone en del måste ha satts i musik, för att oratoriet skulle kunna betraktas som färdigkomponerat. En avskrift av det alltså något fragmentariska partituret är gjord av musikdir. C. Palmblad och finnes i Uppsala Universitetsbibliotek. Det kan tilläggas, att Musikhist. muséet även förvarar skiss till slutkör.

*~

Gunnar Wennerbergs intresse för andlig musik var levande och utvecklat redan under ungdomstiden i Uppsala. Detta är belysande för omständigheten, att Wennerberg överhuvudtaget hyste kärlek till äldre, förklassisk och klassisk musik med dess strängare sats och klara arkitektonik. S. Taube omtalar,¹ att Wennerberg allt emellanåt brukade komma upp med andliga kompositioner till Josephson för att få dem inövade i »Lilla Sällskapet», föregivande dem vara »kyrkomusik av Astorga». 1841 skulle en motett av honom blivit sjungen vid en konsert i Gustavianum. Wennerberg närde en aldrig slocknande beundran för Händel (och även, ehuru ej i samma grad, för Bach) och för de gamla italienska kyrkokomponisterna, vilkas verk han ivrigt studerade. På hösten 1851, då Wennerberg på sin utlandsresa besökte Dresden, hörde han bl. a. ett Kyrie av Lotti. Han skriver i sin dagbok därom:²

»Min hedersvän och store beundrare! Fick jag ej nu åter skäl att sätta dig högt, högt öfver våra senare klassiska och allmänt erkända namn — i andligt-musikaliskt afseende! Hvad som egentligen förtjuste mig var en fuga, som slutade numret. En fuga ja, inte af den moderna sorten, som sprattlar sig lös i 8:de eller 10:de takten, utan en sträng, genomförd, som talar till punkt om samma sak, ur samma skäl, till samma mål och för samma affect hos åhöraren. . . . Men hvem bryr sig om Lotti? . . . Hvem bryr sig om . . . Caldara, Marcello och deras samtida? Och dock, så som *de* skrefvo andlig musik, musik för *kyrkan*

(ej blott för konsertsalen, ty då känner jag deras stora rivaler, nämligen Bach och Händel) så har den aldrig blifvit skriven sedan och aldrig tillförene. Triumviratet Mozart, Haydn och Beethoven i all ära.»

Detta uttalande säger en hel del om Wennerbergs ställningstagande till musikens äldre mästare. Wennerberg var en avgjort konservativ konstnär, som mitt i århundradets allt intensivare romantiska och nyromantiska strömningar såg sitt ideal och till sin smak var fast förankrad i den gamla polyfona och den klassiska musiken, enkannerligen i den stränga, andliga stilen, såsom man finner av tonsättarens anförda uttalande. Då Wennerberg på våren följande år uppehöll sig i Rom, fick han höra Palestrina-verk i Peterskyrkan. Han skriver:¹ »Det var högst intressant att nu få höra dessa sånger, som utgjort min förtjusning, utföras, så som de egentligen böra.» På ett annat ställe² heter det: »I dag gafs Palestrinas Miserere, det var vackert och sjöngs ypperligt.»

Visst var Wennerberg, såsom barn av sin tid, en musiker av oförneklig romantisk läggning. Gluntarna övertyga oss därom i främsta rummet. Men Wennerbergs kynne var dock för manligt och hans uttrycksbehov för koncist och rakt på sak för att han skulle ansluta sig till den ett intensivare romantiskt fantasiliv åtföljande uppmjukningen och utvidgningen av formen, för att hans musik skulle utveckla sig i subtilare klangfärger med trånande, oändlighetsbetonade harmoniska förhållningar o. a. intensivare dissonanser, i spänningsfyllda modulationer, o. s. v. Wennerbergs romantiska sinne lät honom väl finna behag i vad man skulle kunna säga »tjusande» och varma italienska bel canto-melodier — från denna sida visar sig tonsättaren i såväl Gluntarna som i Stabat Mater —, men till något rikare utnyttjande av den romantiska harmonikens för sin tid så nya och frappanta resurser tenderar Wennerberg icke, hur länge han än levde, och hur mycket han än fick bevittna av seklets musikaliska stilutveckling inom olika former. I själva verket ställde sig Wennerberg, ju äldre han blev, alltmera främmande för de samtida musikaliska utvecklingssträvandena. Det var, om man så vill, en ursprunglig, inre sundhet, en klar känsla för det objektivt konstnärliga och höga etiska värdet

¹ a. a., I. s. 74.

² Se S. Taube, a. a. II, s. 27 ff.!

¹ S. Taube, a. a. II, s. 132.

S. Taube, a. a. II, s. 133.

hos polyfoniens mästare och en mer eller mindre omedveten motvilja mot det erotiskt trånande, mot det sensuellt betonade uttrycket i speciellt den nyrömantiska musiken, som gjorde att tonsättaren orienterade sig hän mot det förgångna i musiken och kom att i de ungas ögon verka »gammaldags». Man kan i detta hänseende inte undgå att frapperas av den starka kontrasten mellan Wennerberg och en Aug. Söderman — vår musiks förste Wagner-entusiast och den övertygade företrädaren för den nya tidens ideal och tendenser. Wennerberg kan, som ej sällan är fallet med deciderat manliga och kärva naturer, ibland förete moment av viss »sentimentalitet», men tendensen därhän, hos Wennerberg samhörande med pietistiskt betonat känsloliv, låg ju i luften; också var det därvidlag förvisso inflytande från Mendelssohn, som gjorde sig gällande. Karakteristiskt för Wennerbergs senare utveckling är för övrigt, att han alltmer kommer ifrån den av romantikens tonsättare med förkärlek odlade lieden — en form, som Wennerberg rätt flitigt hade sysslat med förut och som nu ersättes av en speciellt andlig form, psalmen. I ett brev till Sara Wennerberg¹ läser man följande intressanta passus: »Att skriva visor med pianoackompagnement tycker jag icke mycket om, men ogillar det ej, emedan det är det enda sättet att få litet betalt. Men du skall skriva en violkvartett, det betalar sig ej i kontant, men det kan skilja dig från hela detta sällskap, som pjunkar vid pianot om vår- och höststämning, lycklig och olycklig kärlek, vemod och övriga epidemiska magplågor.»

Sådana ord kasta en skarp och drastisk belysning på den äldre Wennerbergs allmänna inställning på viktiga musikaliska spörsmål. De visa åt vilket håll hans musikaliska känsla alltmer orienterat sig. Det är nödvändigt att ha detta för ögonen, då man vill taga del av och rätt förstå Wennerbergs oratoriska verk.

Då Wennerberg hyste så stor och uppriktigt beundran för Händel och de gamla italienarna, var det ju också naturligt, att han själv skulle söka tillägna sig en kompositionsteknik av det strängare, gedigna slaget, framför allt då i den kontrapunktiska stilen. Och i själva verket går lusten för kontrapunkterande stämföring igen mer eller mindre i nästan hela hans produktion, från det tidigaste stadiet och fram till de allra sista

¹ Vid början av 1899.

verken¹. Inte minst intresserar i detta avseende musiken i de verk, om vilka här är fråga: fugor, fugerade partier och imitationsbildningar äro mycket kännetecknande för strukturen. Men här stöter man på ett problem av väsentlig betydelse vid bedömandet av Wennerbergs musik, närmast den i de större verken: denne på den stränga stilen inriktade tonsättare var »dilettant» och autodidakt, som aldrig annat än på lediga stunder fått tillfälle att tillägna sig en nödig behärskning av det rent tekniska vid skapandet. Väl fick han då och då råd och vinkar av vänner bland musiker (av A. F. Lindblad, J. A. Josephson och C. Nordqvist), vilka anvisningar kommo honom till nytta, men regelbunden undervisning åtnjöt han aldrig. Och att på egen hand förskaffa sig tillräckligt omfattande teoretiska insikter i förening med tadellös praktisk-teknisk kompositions-färdighet — därtill gavs honom icke nog tid och ro. Wennerberg som musiker förblir sålunda en (i högre mening) amatör, ehuru väl en sådan av ovanliga mått. Från denna synpunkt måste man utgå vid värdesättandet av Wennerbergs större musikaliska arbeten. Att bara utan vidare klandra eller rycka på axeln åt vissa tekniska brister eller ojämnheter vore felaktigt. Det problematiska ligger innefattat i frågan: i vilken mån har Wennerberg trots begränsningen och den relativa knappheten i sin teoretiska och tekniska utbildning förmått realisera sina konstnärliga intentioner; har förmågan i tillräcklig grad hållit jämna steg med gestaltningens vilja, för att det färdiga konstverket som sådant skall äga inre, organisk livskraft?

Skulle man studera oratorierna och Stabat Mater utan föregående vetskap om Wennerbergs »amatörskap», finge man säkerligen redan i sådant fall aktning för den gedigenhet i formgestaltning och stämföring, vari Wennerberg kan tävla med eller t. o. m. överträffa mången, jämförelsevis utbildad och studerad tonsättare. Så mycket mera överraskas man, då man utgår ifrån, att Wennerbergs kompositionsteknik är helt självförvärvad på lediga stunder. I första hand iakttages den påpekade lusten för kontrapunkterande satsbildning. Fugaformen var föremål för Wennerbergs särskilda intresse och omsorg, och

¹ Hos Wennerberg liksom hos en Mendelssohn och andra komponister under romantiken rör det sig dock icke om en rent linear polyfoni utan — strängt taget — om en skenpolyfoni, i vilken alltid den harmoniska känslan, om än latent, förblir den primära.

det är betecknande för hans strävan till den rena stränga, fugastilen, då han i ett brev till brorsdottern den 16 juni 1897 yttrar: »Merendels nöja sig våra nutidskompositörer med *en* genomföring och ramla sedan på med fria mellanspel och ett par imitationer — och det, förstås, kan vara rätt vackert, när det gäller piano, där så mycket klingande otrog bedrifves. — — — Jag tror det tog slut med förmågan att skriva en saftig fuga när Händel och Bach dogo. Sällan får man se moderna sådana som ej skramla som benrangel.»

För att genast hänvisa till exempel på fuga i Wennerbergs oratoriska verk må erinras om näst sista (dubbel-) kören (De Heliga och församlingen) i Jesu födelse (n:r 35), om körsatsen »Om jag än skulle dö med dig» i Jesu dom (n:r 7) eller kören »Stabat mater» i Stabat Mater (n:r 1). Wennerbergs förmåga att ge sina fugatemata pregnant, ofta lapidariskt enkel gestalt är påtaglig. Synnerligen kort och enkelt är temat i »Stabat Mater»; fugateinat i nämnda kör i Jesu dom företer en djärvare karakteristisk linje med sina septim- och tritonussprång. Man märker väl, att Wennerberg, då han verkligen avser att komponera en fuga, söker få formen fast och sluten: han undviker alltför utspunna mellanspel, och han begagnar sig t. ex. i den skickligt utarbetade stora körfugan i Jesu födelse av en verkningfull trångföring redan vid andra temagruppen, som svet-sar samman stämmorna till ett organiskt och helgjutet komplex. Å andra sidan underordnar sig tonsättaren icke ett begränsat yttre schema och visar god förmåga, då det gäller att förändra temata och låta dem infalla i skilda tonarter. Särskilt anmärkningsvärd är den imponerande, stolta slutstegring, som uppnås i Jesu födelse genom samverkan av de båda körgrupperna. Stämföringen är i regel vårdad, och framför allt har Wennerberg ett gott öga för stämmornas behandling med hänsyn till det vokalt tacksamma. Man skulle väl kunna anmärka, att Wennerbergs kärlek till det strama och fasta gör, att satsen ibland kan verka något stel och kommer att sakna finare smidighet och rytmiska motsatsverkningar. Men just härvidlag hindrar naturligtvis en viss brist på teknisk skolning stämföringen att framstå så plastisk den annars skulle kunnat vara.

Fugorna präglas av koncis manlig kraft, och komponisten förlorar sig alltså icke i onödiga, lösa utvecklingar från det tematiska ämnet; han strävar till samlad enhetlighet i gestalt-

ningen. Ur denna synpunkt skulle — för att vidga perspektivet — kunna sägas, att fugaformen blir till ett motto för Wennerbergs musik i allmänhet: den monotematiska tendensen är för denne tonsättare karaktäristisk. I detta hänseende är det just intressant att iakttaga, hur väsentligt en Wennerberg skiljer sig från sådana genuint romantiska naturer som exempelvis Aug. Söderman eller Grieg, hos vilka en växlande sammanställning av olika tematiska idéer framstår såsom en formbetingande princip. Wennerberg fångslar på så sätt icke genom en frodig, överraskande fantasirikedom, han kommer icke med några oväntade impulsiva »infall» utan vill logiskt genomföra en sats ur ett enhetligt stoff. Jag vill icke underlåta att citera vad Wennerberg i ett (odat.) brev till J. A. Josephson¹ yttrar i denna fråga i samband med Jesu födelse: »Att jag i allmänhet blott uttrycker *en* tanke i ett nummer klandrar du i de längre styckena, men billigar det i de kortare. Här äro vi inne på ett vidt fält och jag vill blott säga, att jag gör så ur rent theoretiska skäl, som naturligtvis ej äro af den gifna betydelse att de binda någon annan än mig sjelf. I hast vill jag blott tillägga, att jag tycker att de modernare kompositörerna allt för lite *hålla sig till ämnet* och allt för mycket göra geniala afsprång. Jag kan anföra hundratals *stora* saker af Händel der endast *en* tanke med logisk consequens är utvecklad. — — — När orden sjelfva uttryckt mera än en tanke har jag ock sökt rätta mig derefter, som i första kören.»

Mot bakgrunden av detta yttrande förstår man, hurusom just fugan — denna idealform av sträng, enhetlig tematik — och fuge-rade satsbildningar skulle utöva en påtaglig lockelse för Wennerberg. Att särskilt framhålla de många partier, där tonsättaren i de ifrågavarande verken använder fugato eller mer eller mindre genomförda imitationer, torde vara obehöfvigt. — Men då det gäller att i ett stycke genomföra en uniform tanke, går Wennerberg också den enklare vägen att t. ex. bara upprepa eller lätt variera vissa rent homofona tematiska idéer och bibehålla en genomgående, ackompanjerande motityp i orkestern. Detta tillvägagångssätt får sin naturliga tillämpning i flera solonummer. Som exempel kan tagas Engelsns aria »Varer icke förfärad» i Jesu födelse (n:r 11), ett nummer, som med sin på en viss melodisk periodtyp byggda melodi och sina

¹ I Fröken H. Josephsons (Uppsala) ägo. Se även S. Taube, a. a. II, s. 223.

ärpeggierande ackompanjemangsfigurer är så att säga genomfört i i ett enda drag från början till slut utan några som helst avvikelser.

Ofta kombineras och kryddas detta enklare tillvägagångssätt med imiterande inslag, såsom i kören »Fröjder Eder, I himlar» i samma oratorium (n:r 17), där de båda körgrupperna i mitten infalla i en verkningsfull, kanonartad, åtta-stämmig imitation, och orkestern hela numret igenom vidhåller sina feststämda, markanta motiv. Liknande gestaltungsprincip möter i kören »Hosianna» i Jesu dom (n:r 5): en rytmisk tanke upprepas envist i orkestern, och såsom mellandel inträder en imitation, där stämmorna träda in i kvintcirkel nedåt: C-dur, F-dur, B-dur och Ess-dur.

Det skall icke nekas, att Wennerberg i sin strävan till monotematik ibland kan verka för ensartad: detta blir kännbarare, då han rör sig inom mera homofona, breda former: där visar tonsättaren emellanåt en otillräcklig förmåga att på ett känsligt sätt variera, att skänka skiftande gestalt åt den grundläggande idén och bearbeta motiven på ett friare, fantasifullt sätt. I Josephsons kritik låg otvivelaktigt ett visst berättigande. Å andra sidan får Wennerbergs formgestaltung därigenom en prägel av värdig, oförställd enkelhet och klarhet, lämpad för den protestantiska, religiösa andan i oratorierna.

Wennerbergs förkärlek för sträng stil bottnar således icke i någon lust att t. ex. i fugerade partier visa sin yttre respektabla konstfärdighet. De fugerade ställena i oratorieverken äro aldrig någon yttre kliché. Den anförda fugan i Jesu dom ansluter sig till den scen, då lärjungarna på Jesu ord efter nattvarden svara: »Om jag än skulle dö med dig, så skall jag dock ej förneka dig.» Just för att på ett musikaliskt träffande sätt återge situationen och stämningen är en kör i fugerad stil vid detta tillfälle synnerligen välplacerad, och Wennerberg har här förträffligt lyckats tolka det oroliga, ångestbetonade och upprörda i lärjungarnas repliker. På motsvarande sätt blir också den omnämnda körfugan i Jesu födelse till ett imponerande uttryck för den glädjefyllda förtröstan och tron på Jesu kommande makt och storhet: »Men han skall träda fram och regera i Herrans kraft.» I en fuga i Jesu död (n:r 5), kören »Tvi dig, du som slår Guds tempel», formar musiken sig till en bild av påfallande dramatisk spänning, där frappanta dissonanser understryka det avsedda, skärande hånet kring korset.

Man kommer här in på frågan, hur i Wennerbergs oratoriska verk de lyriska, dramatiska och berättande elementen få sin återspeglning i musiken. — De berättande partierna ligga i händerna på evangelisten. Den recitativiska stilen är genomförd med god blick för ordens diktion. I anslutning till Mendelssohn låter tonsättaren evangelistens parti fördelas på olika röstlägen i Jesu födelse ömsom sopran och tenor, i Jesu dom ömsom alt och tenor — ett förfaringssätt, som dock knappast kan anses konsekvent.

Då Wennerberg i en viss, fixerad musikalisk tanke vill inrymma grundtanken i texten, löper han, som nämnts, fara att bli något ensartad i uttrycket; därför förete hans lyriska nummer under sitt förlopp sällan intimare poetiska skiftningar. Men de kunna i stället fånga det väsentliga i en stämning på ett omedelbart sätt, och det måste betonas, att Wennerberg inom den homofona lyriska ramen skapat oratorienummer av varmt inspirerad innerlighet (det samma gäller också ett stort antal av hans Davids psalmer). Ljus och längtansfylld förtröstan återges i solo- och körnumret »Min själ längtar och trängtar» i Jesu födelse (n:r 23). Ett av de bästa styckena med avseende på genomförd karakteristik — ett exempel på, hur komponisten förmår ge en övertygande musikalisk personteckning — är Herodes' aria »Farer dit, farer dit» i anförda oratorium (n:r 29): det enträgna orosfyllda, dendolda fruktan i Herodes' känslor återspeglas i den med ett enda penseldrag genomförda arian; särskilt anmärkningsvärd är den utpräglad måleriska funktion, som tillkommer orkestern med de jagande motiven uppåt och nedåt i violonceller och basar, genomgående kontrapunkterande mot sångstämman. Vill man utvälja en sång, betagande genom ett oändligt svärmod, genom en skär och ädel, nästan eterisk-elegisk stämning, må hänvisas till altsolot i Jesu död (n:r 6): »Bespottad, qvald och höljd med blod» med dess smärtsamt kromatiska melodi. Och för övrigt: den som önskar lära känna Wennerberg just från den innerligt lyriska sida, som hos den mognade konstnären alltjämt är levande oavsett all manlig stränghet, behöver blott slå upp hans Stabat Mater med dess många, av äkta melodisk skönhet, dunkelfärgat svärmod och varmt religiös stämning genomandade nummer.

I fråga om rent lyrisk-melodisk inspiration i anslutning till texten står utan tvekan Stabat Mater, där den kontrapunktiska

tendensen är mindre märkbar, i främsta rummet bland de här ifrågakommande verken. Också är ju Stabat Mater medvetet anlagt i denna riktning. Wennerberg skriver själv¹, att, medan i de protestantiska oratorierna intresset koncentrerar sig på breda körer, är Stabat »en mera lyrisk kantat af katolsk anda, vid hvilken väljudet i allmänhet fått intaga hedersplatsen» Verket hade av Sara Wennerberg visats för den tyske komponisten och teoretikern Jadassohn (hennes lärare), som fällde berömmande ord om det. Wennerberg tillägger, att han inte väntat sig så mycken belåtenhet från »en så lärd musikers sida som Jada[s]ohns. Desto bättre smakade det också.»

Vad som hittills blivit framhållet skulle tyda på, att Wennerberg knappast ger sig hän åt någon frappant dramatisk situationsskildring, som ju måste lägga an på mer eller mindre skarpt accentuerade kontrastverkningar och leda den musikaliska fantasien utöver den motiviska enhetligheten och formala begränsningen. Här gjorde sig den mognade Wennerbergs sinne för enkla linjer och förnämlig objektivitet gällande — liksom också en klok anspråkslöshet. Wennerberg begränsade sig till den stil, hans ingivelser och tekniska förmåga tilläto honom att behärska och konstnärligt gestalta. Han aktade sig att söka framkalla pretentiösa dramatiska effekter, som kanske skulle blivit schablonmässiga och teatraliska, då de ej kunde framgå ur en tillräckligt visuell och intensiv dramatisk intuition och fantasirikedom. Inom den ram konstnären rör sig, har han dock lyckats skänka ett i sammanhang med den övriga musiken verkningsfullt dramatiskt liv åt flera nummer. Mindre märkes detta i oratoriet Jesu födelse, som ju till hela sin karaktär är ett i ljusa, idylliskt blida färger hållet verk. I Stabat Mater förekomma mera påtagligt dramatiska inslag, såsom i Inflammatus (n:r 8).

Mest intressera ur denna synpunkt Jesu dom och Jesu död, i vilka texterna också inbjuda till mer poängterat dramatiskt grepp på stoffet. Tonsättaren arbetar genomgående med enkla medel, flärdlöst och utan yttre gester. Men just därför, att man känner, att Wennerberg hela tiden förblir äkta och icke strävar att överskrida ett visst förnämt och av god konstnärlig smak betingat mått, undgår icke t. ex. ett sådant stycke som n:r 12 Jesu dom (Vitnen, Öfv. Presten, Jesus och de

¹ Brev den 6 juni 1898 till Sara Wennerberg.

Skriftlärde) att fångsla genom en inre dramatisk kraft, särskilt vid det parti, som börjar vid »Han hafver hädat Gud» med dess hotfulla, upphetsade fraser, som i kören stiga nedifrån upp till ett förbittrat fortissimo i höjden över orkesterns figuration och synkoperade motiv. Man kan också studera ett sådant stycke som Pilatus och Folket (i samma oratorium, n:r 20) med dess verkningsfulla behandling av kör och solostämman och de kromatiskt ilande tonföljderna i orkestern. Eller i Jesu död en scen, som målar hånet kring korset: »Andra hafver han hulpit» (n:r 8), vidare Jesus och Folket (n:r 11) »Min Gud, min Gud, hvi hafver du övergivit mig.» Dessa nummer uppvisa ingenting originellt i den dramatiska tekniken, men vittna dock om, hur Wennerberg inom den traditionella, slutna form, varvid han alltid fasthåller, förmår åstadkomma en måleriskt temperamentsbetonad skildring.

Mycket vore att tillägga till karakteristiken av Wennerbergs oratorier; det ovan anförda har blott velat framhäva de väsentligaste drag, som förläna dem deras bestämda fysionomi. Om instrumentationen skall blott nämnas, att den i all synnerhet för att vara utförd av en på orkesterns gebit relativt oskolad tonsättare är, om icke glansfull, så dock väl genomtänkt; även här framträder Wennerbergs måttfullhet och avståndstagande från yttre, grövre effekter. — Slutligen bör, för att se Wennerbergs oratoriestil i ett större historiskt sammanhang — något, som kräver en ingående undersökning och bredare utrymme — framhållas, att den svenske tonsättaren med sina oratorier kommer nära Mendelsohn, ehuru väl Bachs passioner och framför allt Händel (Messias) i flera avseenden varit förebildliga. I likhet med Mendelsohn i Paulus och efter mönster av Bachs passioner har Wennerberg inskjutit ett antal koraler. För öfrigt var Wennerberg säkerligen, liksom Josephson, Gille och andra andliga tonsättare i Sverige vid denna tid influerad av den Berlinerakademiska kretsen, vars polyfona, arkaiserande vokalverk beteckna en medveten motrörelse emot de romantiska strömningarna.

Om vi återknyta till den förut ställda frågan, i vilken mån Wennerberg, trots ofullkomligheter i sitt kunnande lyckats förverkliga sina konstnärliga avsikter, så måste betonas, att komponisten just genom att icke gå utöver gränsen för sin förmåga, genom att icke sträcka sina intentioner längre, än att de i

regel motsvaras av den kompositoriska behärsksningen, m. a. o. genom sin naturlighet och anspråkslöshet skapat verk, vilka icke skola undandraga sig intresset hos dem, som inom musiken vilja lära känna en av vårt lands märkligaste, ideellaste och vitalaste kulturpersonligheter under förra seklet. Väl kan Wennerbergs stil verka något bleknad på en nutida publik, van vid långt starkare retmedel än den denne tonsättare har att bjuda. Men ett stycke uppriktig, flärdlös och äkta konst, osminkad och manlig, men också inrymmande partier av ädel lyrisk skönhet, finnes dock nedlagd i dessa verk, vilka otvivelaktigt höra till det anmärkningsvärdaste den svenska 1800-talsmusiken inom de andliga formerna lämnat åt eftervärlden.
