

STM 1977:2

Franz Berwalds samlade verk
Några intryck av de hittills utgivna volymerna

Av Martin Tegen

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

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

Franz Berwalds samlade verk

Några intryck av de hittills utgivna volymerna

Av Martin Tegen

Den nya samlingsutgåvan – *Franz Berwald, Sämtliche Werke*. Bärenreiter, Kassel &c. (Monumenta musicae Svecicae) – beräknas omfatta 25 band, vartill kommer en dokumentarisk volym med brev, artiklar och andra handlingar rörande tonsättaren. De hittills utgivna banden är följande:

1. Sinfonie sérieuse. Hrsg Lennart Hedwall. 1976.
2. Sinfonie capricieuse. Hrsg Nils Castegren. 1971.
3. Sinfonie singulière. Hrsg Herbert Blomstedt. 1967.
5. Violinkonzert in cis. Hrsg Folke Lindberg. 1974.
6. Klavierkonzert in D. Hrsg Bonnie Hammar. 1974.
9. Tongemälde II (Erinnerungen an die norwegischen Alpen, Bayaderen-Fest, Wettlauf). Hrsg Nils Castegren. 1970.
11. Streichquartette. Hrsg Nils Castegren, Lars Frydén, Erling Lomnäs. 1966.
13. Klavierquartett und Klavierquintette. Hrsg Ingmar Bengtsson, Bonnie Hammar. 1973.
15. Werke für Klavier und andere Tasteninstrumente. Hrsg Bengt Edlund. 1977. (Utkom sedan artikeln färdigstälts.)
18. Drottningen av Golconda. Hrsg Folke Lindberg. 1968.

Berwalds samlade verk anges på titelbladen vara en delserie av Monumenta musicae Svecicae, och dessutom stå "unter dem Protektorat von Kungliga Musikaliska Akademien". Detta högtidliga protektorat är en senkommen bot för den kallsinnighet som samma akademi visade mot Berwald under hans levnad. De praktiska problemen vid utgivandet sköts av en speciellt tillsatt Berwald-kommitté med representanter för Svenska samfundet för musikkforskning (Ingmar Bengtsson och Hans Eppstein), Sveriges radio (Nils Castegren och Folke Lindberg) och Musikaliska akademien (Stig Walin och Hans Åstrand). Kommittén har lyckats engagera Bärenreiter-förlaget i projektet, vilket har inneburit stora fördelar. Förlaget har ju en stor erfarenhet av vetenskapliga editioner och är också känt för sin eleganta typografi. Dessutom har man fått tillfälle att bota för sin försummelse i fråga om Berwald-artikeln i MGG, som kom först i supplementet.

Den inledande frågan som man ställer sig inför detta ambitiösa projekt är, naturligt nog, huruvida de svenska initiativtagarna har gjort rätt i att satsa på Franz Berwald. Han blir nu den förste svenske tonsättaren som hedras

med en samlad kritisk utgåva. Det finns ju också andra svenska hedervärda tonsättare, och jag tänker här göra en jämförelse med August Söderman. Alla torde vara ense om att såväl Söderman som Berwald är värda samlingsutgåvor. Man kan väl också säga att båda i lika hög grad är värda att ges ut på detta sätt. Det får i så fall bli andra skäl som avgör vilken av dem som väljs.

Berwald-kommittén hävdar i sitt förord (Zur Ausgabe) att utgåvan tillkommit "anlässlich der 100. Wiederkehr" av Berwalds dödsdag. Detta kan naturligtvis inte vara något avgörande skäl, i synnerhet som utgivandet pågår under ett par decennier. Med samma argumentering kunde också Söderman motiveras – hans dödsår är 1876, Berwalds 1868. Om man övergår till mera reella motiv och undersöker noternas tillgänglighet, kan man konstatera att Berwalds produktion till viktiga delar varit lättare åtkomlig än Södermans. Berwalds klavertrios och klaverkvintetter trycktes redan på 1850-talet av Schubert & Co i Hamburg. *Sinfonie sérieuse* trycktes av Musikaliska konstföreningen år 1875, *Sinfonie singulière* 1911 av Wilhelm Hansen, violinkonserten samma år av Zimmermann i Leipzig. Alla viktigare orkester- och kamarmusikverk utgavs på 1940-talet av Edition Suecia. Man kan alltså påstå, att Berwalds verk var relativt lättåtkomliga före samlingsutgåvan. Dessutom är de tryckta versionerna i allmänhet tämligen tillförlitliga, vilket i sin tur beror på originalpartiturens prydliga utseende.

Söderman har däremot på ett märkligt sätt blivit försummad i fråga om återutgivning, bortsett från några få populära nummer. Hans verk, mestadels sånger och teatermusik, finns delvis i numera svåråtkomliga tryck, delvis endast i manuskript. Det är i dagens läge nästan omöjligt att skaffa sig en uppfattning om Södermans musik utan att källforska i våra bibliotek. Inte ens sångerna finns samlade av något förlag. På den punkten är Geijer, A F Lindblad och Sjögren bättre tillgodosedda. Vår mest "nationella" tonsättare är sällsynt svår att lära känna. Samma situation råder för ö på grammofoonidan, där Berwald finns väl representerad, men däremot inte Söderman.

Ur den nämnda synpunkten, tillgängligheten, skulle det alltså ha varit betydligt viktigare att publicera Söderman än Berwald. Varför har man då valt Berwald? Kanske därför att editionsproblemen inte har varit så svåra. Kanske också för att Berwald lättare kan få en

internationell publik. Detta hänger i sin tur samman med att Berwald framför allt var instrumentaltonsättare, medan Söderman främst skrev vokalmusik.

En närbesläktad synpunkt är följande. Det är sant att en del av Berwalds verk är svåråtkomliga eller bara föreligger i manuskript. Men är det musikaliska värdet hos dessa verk tillräckligt stort för att motivera en publicering, jämfört med att tillgängliggöra Södermans produktion? För den som försöker göra sig en bild av 1800-talets svenska konstmusik vore en edition av Söderman betydligt värdefullare än en tryckning av exempelvis Berwalds pianokonsert, som aldrig uppfördes under 1800-talet, inte ens av Berwald-eleven Hilda Thegerström. Berwald var förvisso ett geni, bitvis ett ganska bisart sådant. Men för musikhistorikern representerar Söderman den musik som fick respons i det svenska samhället, medan Berwald är undantaget, alltför snillrik för att riktigt uppskattas av sin samtid. Låt oss alltså önska att Berwald-projektet inte tar luften ur andra behjärtansvärda editioner.

Det vore lockande att ge sig in på en exkurs om Berwalds musikaliska stil med dessa band framför sig. Men dels är det knappast meningsfullt att göra detta i en kort presentation av de hittills utkomna banden, dels har ju tre biografier – av Adolf Hillman, Robert Layton och Ingvar Andersson – ägnats tonsättaren, förutom en rad tidskriftsartiklar. Berwald framstår emellertid alltmer fascinerande för den som studerar musiken. Hans egentliga domäner var symfonin och stråkkvartetten. På dessa områden är hans musik spännande och kraftfull och man upplever den som ett naturligt uttryck för komponistens personlighet. Pianokvartetten och pianokvintetterna utgör ett slags utmaningar för lyssnaren och läsaren. De är djupt originella verk – delvis byggande på avsnitt ur orkesterdikterna *Bayaderen-Fest* och *Wettlauf* – och avslöjar efter hand sina kvaliteter. Pianokonserten är det enda verk, som jag personligen inte lyckats smälta. Berwald förefaller mig här ha ett neurotiskt förhållande till soloinstrumentet, ett slags horror inertiae (skräck för stillastående), som tar sig uttryck i en bisarr virtuositet och i en för genren onaturlig självupptagenhet i pianostämman. I ett annat sammanhang väjer sig Berwald mot ”den skara virtuoser, som bara spelar med fingrarna, men inte med huvud eller hjärta”, som han skriver i det tryckta företalet till klaverkvintetten i A-dur. Men åter till Berwald-utgåvan.

Alla banden har en enhetlig utformning. Efter Berwald-kommitténs förord, lika för alla volymer, följer utgivarens introduktion, som främst berör verkets (eller verkens) tillkomsthistoria och källäget samt editionstekniska anmärkningar. Efter några sidor med faksimil av partitursidor följer så den moderna partiturutgåvan, ibland följd av ett ”Anhang” med fragment eller varianter. Till sist kommer den kritiska kommentaren med de-

taljanmärkningar angående källor och speciella problem i nottexten. Endast i ett fall avviker ett band från denna modell, nämligen *Drottningen av Golconda* (bd 18), där den kritiska kommentaren kommer i en särskild volym. Denna är fortfarande under arbete.

De inledande textpartierna återges både på tyska och engelska. Den kritiska kommentaren är dock från 1971 enbart på engelska.

Berwald-editionen fyller mycket högt ställda anspråk i fråga om både elegans i utformningen och tillförlitlighet i detaljerna. De grå linnebanden med Franz Berwalds namnteckning på framsidan är angenäma att se på. Notbilderna är föredömligt klara och dess placering på sidorna vittnar högt om Bärenreiter-förlagets ambitioner att skapa en så läsvänlig partiturbild som möjligt.

I det följande kommenteras endast partituren.¹ I några fall har detta fått en separat tryckt bilaga. Med klaverkonserten följer pianostämman, men med violinkonserten följer däremot ingen separat solostämman. Detta kan motiveras av att klaverstämman faktiskt – enligt Berwalds anvisning – kan tjänstgöra som ett självständigt verk. *Sinfonie capricieuse* åtföljs av en reproduktion av partiturskissen, som i detta fall är det egentliga originalet.

Berwald-kommittén har bemödat sig om att ta tillvara de erfarenheter som vunnits genom tidigare samlingsutgåvor. Bärenreiter-förlagets stora erfarenhet på området har även kommit Berwald-publikationen till del. Källäget är emellertid i fråga om Berwald förhållandevis enkelt. Originalpartitur existerar till de allra flesta verken, skrivna med tonsättarens klara och noggranna handstil. Editionsarbetet har således till huvudsaklig del bestått i att överföra originalpartituret till en modern notbild. Stämmornas ordningsföljd är dock en annan hos Berwald än vad vi numera är vana vid. Detta har genomgående ändrats till den nu standardiserade ordningen.

Berwalds transponerande instrument har i regel bibehållits. Det gäller klarinetter, trumpeter och horn. Hornen förekommer ofta på äldre manér parvis i två stämningar, t ex två i E och två i D (som i *Golconda-uvertyren*). Detta har alltså bibehållits, fastän den moderna orkestern inte längre använder dessa stämningar. I ett fall har detta lett till en rörande purism. Det gäller *Sinfonie capricieuse*, som ju bara finns i en partiturskiss, där hornen har noterats klingande. Ernst Ellberg använde i sin rekonstruktion år 1913 moderna F-horn, men Castegren har pietetsfullt infört de stämningar som Berwald

¹ Förlaget har givit ut orkesterstämmor till *Sinfonie singulière* och *serieuse*, medan stämmorna till *Sinfonie capricieuse* är under arbete. Nordiska orkesterföreningar får köpa detta material, medan förlaget annars normalt hyr ut det. Till kammarmusikverken finns också stämmor utgivna. Förlaget hyr ut materialet till *Drottningen av Golconda*. Ett klaverutdrag med svensk och tysk text till denna opera har färdigställts, men inte publicerats.

föreslagit i sina instrumenteringsangivelser ovanför satsernas början, alltså exempelvis A och D i första satsen. Detta återför partiturbilden till den äldre anordning som Berwald var van vid och som ännu Wagner höll fast vid. Det förefaller då en smula inkonsekvent att i stället modernisera pukstämman, som hos Berwald är transponerande men i den nya utgåvan noterad klingande.

På enstaka punkter har utgivarna förfarit olika i tolkningen av Berwalds handstil. Den är annars mycket klar och redig och ger sällan anledning till tvivel. Men när det gäller punkter (staccato) och kilar (martellato?) har flera utgivare förklarat att det är mycket svårt att skilja dessa båda tecken åt. Frågan är också om Berwald över huvud har avsett att skriva olika tecken, eller om han använde punkter och kilar i samma syfte, nämligen att beteckna staccato. Lennart Hedwall anser (i företalet till *Sinfonie sérieuse*) att tecknen inte åtskiljs konsekvent av Berwald, och Hedwall återger därför båda tecknen med punkter (staccato). Man kan också observera att Berwald gärna skriver ”marcato” vid sådana toner som han vill ha betonade, eller också *sf*, *fp* eller liknande. På samma sätt som Hedwall har också t ex Blomstedt (*Sinfonie singulière*) och Castegren (*Tongemälde II*) förfarit. Andra utgivare har försökt iaktta skillnaden mellan punkter och kilar, fastän de själva påpekat hur vanskligt detta är. Castegren–Frydén–Lomnäs har således i stråkkvartetterna använt sig av båda tecknen. Detta leder ibland till egendomligheter som exempelvis i g-moll-kvartettens första sats, takt 195–196, där samma figur först återges med punkter och sedan med kilar utan någon begriplig skillnad. Även Bengtsson–Hammar upprätthåller skillnaden mellan punkter och kilar, åtminstone i pianokvartetten (bd 13). De påtalar själva svårigheterna att finna en konsekvent skillnad mellan tecknen och antyder att kilarna ibland är ”ein unfreiwilliges Nebenprodukt der Federführung”. Man frågar sig också om det är någon skillnad att spela exempelvis takterna 55–63 i pianokvartettens final med kilar (som utgivarna nu har återgett dem) eller med staccatopunkter. Av allt att döma finns dessa oklarheter främst i de tidiga verken. En medelväg går Castegren i *Sinfonie capricieuse*, där han endast använder punkter (för Berwalds punkter och kilar) i sats 1 och 3, men i ett avsnitt i sats 2 (takt 39ff) faktiskt övertar kilarna. Utgivaren hänvisar här till Ellbergs förslag, liksom när det gäller marcato-kilarna något senare i satsen (takt 57ff). Förfarandet är dock inte konsekvent, eftersom lika tydliga kilar finns exempelvis i takt 254 i sats 1, fastän Castegren där använder punkter.

Den mest problematiska volymer är givetvis just denna symfoni, som Castegren har skrivit ut i partitur efter Berwalds förhållandevis utförliga partiturskiss. I skissen anges tämligen noggrant också instrumenteringen. Men utskriften skulle ändå ha varit ett nästan olösligt företag om inte Berwald hade använt sig av en ganska scha-

blonmässig orkestrering. Han komponerade i hög grad linjärt och kontrapunktiskt, men samtidigt i ett slags klangliga block med stämdubblingar, klangförstärkningar och även stämgrupperingar, som man efter hand lär sig känna igen med hjälp av de bevarade orkesterpartituren. Ändå finns det alltid detaljer som man kan räkna med att Berwald skulle ha ändrat eller lagt till vid en slutlig instrumentering. Särskilt gäller detta bleckblåsare och puka, som huvudsakligen används som klangutfyllnad. Det är därför sannolikt att Berwald inte alltid har betecknat dessa instrument i skissen. Pukorna nämns där i instrumenteringen över sats 1, men anges sedan inte alls. Detta tyder på att utgivaren har en viss rätt att komplettera klangbilderna. Ellberg har gjort det med litet större frihet än Castegren, som hållit sig så nära som möjligt till skissen. Ibland övertar Castegren Ellbergs förslag, som t ex horntrionens takt 66ff i finalen, ibland inte. Ibland används pukorna effektivt vid stegringar och orgelpunkter, ibland mera omotiverat, som t ex takt 212f i sats 1. Vid de omedelbart följande takterna 215–225 tillkommer för övrigt både träblåsare, basuner och pukor utan att Berwald har antytt detta och utan att det anges i kommentaren. Resultatet är fullt plausibelt, och man kunde också på en rad andra håll utöka klangen med framför allt tromboner i analogi med ställen ur *singulière* och *serieuse*.

Som nämnts ovan får läsaren i inledningarna en kortfattad tillkomsthistoria för det eller de verk som volymen innehåller. Ibland ges också utdrag ur recensioner eller andra uppgifter av intresse i sammanhanget. Även de olika källorna redovisas. (Flera detaljer väntar man sig att finna i den dokumenta-volym som länge varit under förberedelse och som snart lär föreligga i färdigt skick.) Vidare redogör utgivaren för de speciella problem som varit förbundna med utgivningen, som partituranordningen, bågar, punkter och kilar osv. Allt detta har gjorts med stor noggrannhet. Möjligen överraskar Folke Lindbergs yttrande angående violinkonserten, att ”kadenser fattas”. Om därmed menas att inga kadenser finns utskrivna, så stämmer det inte, eftersom sådana, om än korta, finns t ex i första satsen takt 186 och 188 och i finalen takt 253f. Man kan dock på goda grunder förmoda att solisten på båda ställena kunde lägga till egna kadenser. Inte mindre än fyra fermater antyder solistens stora frihet i finalkadensen.

Av vokalverken har hittills bara en volym utkommit. Publiceringen skedde emellertid med desto större emfas. Hundraårsminnet av Berwalds död, den 3 april 1968, firades inte bara genom att partituret till *Drottningen av Golconda* anlände till Berwald-utgåvas abonnenter, utan också genom flera andra evenemang. Operan hade samma dag urpremiär på verket, Postverket gav ut två Berwald-frimärken på vilka man såg Berwalds porträtt och inledningstakterna till *Golconda-uvertyren*, och på

Stockholms stadshus invigdes en medaljong till minne av tonsättaren. Operan hade en viss framgång på scenen, säkerligen tack vare den vackra dekoren, de förnämliga sångarna och sist men inte minst den förvånansvärt melodiosa musiken. Ett närmare studium av partituret bekräftar dock de misstankar operabesökaren får; sällan har en sådan musikalisk kraft och en sådan nästan symfonisk bredd ägnats åt en så svag text. Berwald hade själv snickrat ihop sin "omöjliga text" (som Ludvig Josephson uttryckte sig) efter franska modeller. Kanske drömde han om internationella triumfer med Kristina Nilsson i huvudrollen. Men Berwald hade inget verkligt sinne för operadramatik. Hans förhållande till operan måste betecknas som obesvarad kärlek.

Det 563 sidor tjocka Golconda-partituret är emellertid ett intressant dokument över Berwalds kompositoriska kraft och kunnande. Här beundrar man kanske ännu mer än i de andra banden partiturbildens elegans. Alla nummerslut och övergångar sker osvikligt vid övergången från en sida till nästa, och det ofta komplicerade partituret är mönstergillt läsvänligt. Då den kritiska kommentaren ännu inte publicerats, får man tyvärr inga närmare uppgifter om de speciella editionsproblemen i denna volym, och inte heller om de intressanta problem som är förknippade med Berwalds användning av äldre material i musiken. För internationell publik finns en synopsis över handlingen på tyska och engelska, men i partituret återges enbart den svenska texten, som hämtats dels ur det handskrivna originalpartituret, dels ur libretten. Utgivaren har valt att använda originaltextens stavning, vilket utan tvivel är både den enklaste och den mest adekvata lösningen i en edition som denna.

De tio hittills utkomna banden av Berwald-utgåvan utgör – för att sammanfatta intrycken – en mycket vacker och mönstergillt genomförd presentation av en av de främsta svenska tonsättarna. Man vill hoppas att den

skall leda till ökad kännedom om Berwald, inte bara i Sverige utan också internationellt. Subskribentlistan av år 1975 är intressant att studera ur denna synpunkt. Den bifogades band 1, som utkom 1976, och uppvisar följande fördelning av länder, abonnenter och exemplar

Land	Antal abonnenter	Antal exemplar
Sverige	108	122
USA	70	99
Västtyskland	45	154 ¹
England	16	36
Holland	10	12
Canada	8	8
Belgien	6	6
Italien	6	6
Schweiz	5	11
Japan	5	7
Danmark	5	5
Norge	5	5
Finland	3	4
Frankrike	3	3
Österrike	2	2

¹ Varav 92 till Bärenreiter & Neuwerk

Sverige har, som naturligt är, de flesta abonnenterna. Ändå kan man faktiskt förvåna sig över att inte fler komponister, musikforskare, orkesterföreningar etc har tecknat sig. Våra nordiska grannar har tydligen ett mycket blygsamt intresse för vår orginelle symfoniker. Till slut kan man också notera alla länder som inte alls är med, t ex öststaterna. Men varje land bör ju ta sig an sina tonsättare, och den anförda statistiken borde leda mera till självrannsakan än till förebräelser mot andra.