

STM 1985

**Franz Berwalds septett – fakta och frågor kring
verkets tillkomst**

Av Hans Eppstein

© 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 septett – fakta och frågor kring verkets tillkomst

Av Hans Eppstein

”Septett för klarinett, fagott, valthorn, violin, altfiol, violoncell och kontrabas av Franz Berwald” – länge har denna rubrik på ett av många känt och älskat kammarmusikverk betraktats som en ganska stabil storhet. Verket hade genom Musikaliska Konstföreningens försorg år 1893 för första gången givits ut, visserligen inte efter autografen, som för länge sedan blivit torso (första arket med verktitel och större delen av första satsen saknades), men efter en gammal anonym avskrift, som vid jämförelse med autografens bevarade delar visat sig vara pålitlig; man ägde således åtminstone för rent praktiska behov en fullgod utgåva av Berwalds komposition.

För de historiskt och vetenskapligt sinnade fanns dock en liten hake: det var nämligen inte helt otänkbart att Berwald i själva verket hade skrivit *två* septetter. Vilken av dem var den bevarade och vart hade den andra tagit vägen? En septett av hans hand hade framförts vid en konsert den 10 januari 1818 i Stora Börssalen i Stockholm, varvid bland andra violinistbrodern August och klarinettisten-tonsättaren Bernhard Crusell medverkat, och av samma ensemble och i samma lokal upprepats den 7 december året därpå. Stockholmspressen tycks inte ha intresserat sig nämnvärt för de här båda evenemangen, men Allgemeine Musikalische Zeitung i Leipzig refererade dem och gav därvid septetten ett erkännande.¹ Om ytterligare framföranden under de närmast följande åren har ägt rum är obekant. Ett knappt decennium senare, den 6 december 1828, spelades emellertid ånyo en septett av Berwald, och i alla offentliga formuleringar kallades den ”ny” (i en tidning ”av nyare datum”).² Verket, som upprepades den 13 april 1829, var alltså uppenbart inte identiskt med det tidigare uppförda, men vad innebar epitetet ”ny” i realiteten? En helt färsk komposition eller kanske enbart en mer eller mindre genomgripande omarbetning av den äldre? I en tidningsannons eller ett kort referat kunde givetvis endast summariska uppgifter ges och graden av ”nyhet” följaktligen inte preciseras; dessutom vägdes ordet förmodligen inte på guldväg och likaledes hade man knappast några filologiska pretentioner, men väl en önskan att göra publiken nyfiken och intresserad.

Den bevarade septetten – vilken den nu kunde vara – fanns också i ett fåtal andra avskrifter, men alla från senare tid och f. ö. samtliga fragmentariska. I princip kunde källorna inklusive autografen representera såväl 1818 som 1828 års komposition respektive version, men efter en outtalad konsensus har man hela tiden antagit att de

¹ Se Franz Berwald, Die Dokumente seines Lebens, utg. Erling Lomnäs m. fl., Kassel 1979, s. 37 samt 55 f.

² Jfr Dokumente . . . , s. 118 ff.

återger det 1828 framförda verket. Berwald själv tycks för övrigt efter 1828 ha räknat med blott en enda komposition; han skriver nämligen från Berlin, dit han flyttat i maj 1829, i ett brev till systrarna i Stockholm den 20 december 1829: ”Af den Musik som jag lämnadt efter mig i Swerge, så får icke något uppföras deraf, mer än Septetten, och Serenaden, *kom väl ihåg det*”.³ Förmodligen avsåg han därmed 1828 års septett; det vore ju egendomligt om han bevarat det äldre verket (respektive den äldre verkgestalten) på bekostnad av det senare. Med vad hade hänt med 1818 års komposition? Hade den förkommit, hade tonsättaren förkastat den eller i större eller mindre partier låtit den uppgå i septetten från 1828 och förstört resten? Alla dessa alternativ var tänkbara, men ingenting kunde bevisas.

Sådan var septettens (septetternas?) situation ännu för några år sedan, när verket skulle ges ut inom den kritiska samlingsutgåva av Berwalds musik, som är på gång sedan 1960-talet.⁴ Uppgiften – som anförtroddes författaren av dessa rader – föreföll relativt okomplicerad: editionen skulle så långt som möjligt baseras på autografen, ett prydligt men som redan nämnt tyvärr defekt partitur, samt på den likaledes redan omtalade gamla (stäm)avskriften. Men turligt nog innan stickförlagan hunnit iordningställas inträffade kort efter varandra två helt oväntade händelser, som i hög grad förändrade saken. Först hittade bibliotekarien Henrik Jörgensen vid en inventering av Mazerska kvartettsällskapets notbestånd hösten 1981 tre(!) dittills okända kompletta avskrifter av septetten, och kort därefter dök autografens så länge försvunna första ark upp; det befann sig i en värmländsk privatsamlarens ägo, men eftersom hans musiksamling var arvegods visste han ingenting om varför och hur fragmentet hade hamnat just där.

Flera oklarheter kring septettens tillkomst kunde nu skingras – men ingalunda samtliga. Avskriftarna i Mazerska biblioteket, två stämsatser och ett partitur (det senare i samma piktur som den ena av stämsatserna), visade sig vid en närmare granskning gemensamt innehålla en dittills helt okänd version av verket. Ser man bort från en del beteckningar, applikaturer etc., som tydligen är kopisternas tillägg – de skiftar från avskrift till avskrift – så fanns här ett flertal betydelsefulla avvikelser i själva nottexten, om än i mycket ojämn fördelning: i långsamma satsen inklusive det inbyggda scherzot inga alls, i första satsen vid två (analog) ställen, där varje gång en åttataktgrupp hade utbytt helt, och i finalen så många och ingripande, att man trots långtgående överensstämmelser i tematiken och även i längre avsnitt måste tala om två starkt divergerande versioner av denna sats; den är i den nyfunna versionen ca 70 takter längre, innehåller senare omgjorda eller helt borttagna episoder, har ett helt avvikande slutavsnitt, är delvis annorlunda instrumenterad m. m. Om den nyupptäckta versionen av septetten är äldre än den tidigare kända, vilket ju låg nära till hands att förmoda, var svårt att säga med bestämdhet innan den kompletta autografen stod till förfogande, då det inte fanns några entydiga tecken på att den ena gestalten var en ”förbättring” av den andra och inte heller några kompositionella skarvar gav besked om ändringar i efterhand – tydligen behärskade Berwald

redan under sina unga år komponerandets hantverk mycket väl. Inte heller gav de nyfunna källorna genom sin härkomst några tydliga fingervisningar. De hade genom donation från två Stockholmsviolinister kommit i kvartettsällskapets ägo, ovisst när men i varje fall senast 1880. Av de båda donatorerna, bägge hovkapellister, var den äldre den tyskfödde Eduard d’Aubert (ursprungligen Daubert; 1813–1873), den yngre hans elev A. F. Lindroth (1824–1895). Den personliga förbindelsen dem emellan ger förklaringen, varför de tre avskriftarna står varandra så nära. Stämavskriften ur Lindroths ägo uppvisar en förhållandevis gammaldags, hittills oidentifierad piktur (som givetvis kan vara Lindroths egen); d’Auberts båda kopior är däremot bevisligen skrivna av honom själv. Åtminstone kan han alltså inte ha kopierat septetten före 1828, då den ”vanliga” versionen förmodligen har kommit till, och om Lindroth har utfört sin kopia själv (eller om den eljest är skriven omkring 1850, vilket skriftkaraktern låter förmoda) så gäller här motsvarande. Tyder detta på att de har haft tillgång till en senare version av septetten är den från 1828, vilken hittills har förblivit helt okänd? Eftersom finalens nyupptäckta version innehåller två partier, där violinen framträder med briljant figurverk – om än inte direkt konserterande – kunde det tänkas att Berwald hade omarbetat septetten med tanke på eller rentav på begäran av någon violinist, men det finns inget som helst dokumentariskt stöd för en sådan omarbetning efter 1828.

På den punkten gav emellertid det återfunna första arket av autografen klart besked. Här finns nämligen på två ställen i första satsen överklustringar av Berwalds hand, och härvid gäller det just de två ovannämnda ställen där de båda versionerna avviker från varandra. Den i efterhand infogade nottexten är här den hittills kända versionens; avlägsnar man den så finner man därunder den av d’Aubert och Lindroth (i fortsättningen: DL) förmedlade. Därmed är det för första satsen entydigt klarlagt att DL-versionen är äldre än den ”vanliga”. För finalen är en motsvarande bevisföring ogenomförbar; den börjar i autografen på ett nytt ark, och om Berwald här har ersatt en tidigare version med en annan, så kunde detta rent tekniskt knappast verkställas med hjälp av överklustringar utan krävde en ny utskrift av hela satsen. Den äldre versionen behövde således inte lämna några spår efter sig, då den utmönstrades till förmån för den nya. Med konkreta vittnesbörd kan det alltså inte bevisas att DL-finalen är den äldsta av de båda, men det är utan tvekan rimligt att anta att det i analogi med första satsen förhåller sig så.

Därmed var sålunda de båda septettversionernas relativa kronologi klarlagt. Och ytterligare på en punkt gav autografen klar information. På första notsidan (något särskilt titelblad finns inte eller är i varje fall inte bevarat) står överst till höger. ”St. 1828”; den ”vanliga” versionen är alltså – precis som man redan tidigare förmodat men inte kunnat vara säker på – verkligen den ”nya”, som spelades 1828 och 1829 (och alltid sedan dess). ”Nyheten” med den var emellertid endast relativ, då den ju gäller bara en mindre del av verket – allt under förutsättning av DL-versionen är övervägande eller till fullo identisk med den 1818 och 1819 framförda kompositionen. Härom vet vi ingenting; de tre DL-avskriftarna innehåller inget kompositionsdatum. Rent teoretiskt kunde det tänkas att Berwald under decenniet mellan

³ För det fullständiga brevet se Dokumente ..., s. 134.

⁴ Monumenta Musicae Svecicae. Franz Berwald. Sämtliche Werke. Kassel etc. 1966 ff.

1818 och 1828 lagt den ursprungliga septetten helt åt sidan och ersatt den med en ny komposition, som emellertid nådde sin definitiva form först i två etapper; då den första, av DL bevarade versionen oss veterligen inte har spelats offentligt mellan 1819 och 1828 hade det i detta fall varit korrekt att 1828 tala om en ”ny” septett. Det finns dock inga spår av en dylik ”urseptett” och inte heller några dokument, som skulle kunna ge stöd åt ett sådant förmodande. Antar man således att DL-versionen antingen helt eller i varje fall väsentligen är identisk med 1818 års komposition, så finns som enda hinder det förhållande att Berwald i så fall s. a. s. ”vinklat” realiteten en smula och i sin konsertannons 1828 talat om en ”ny” septett, då i själva verket endast en omarbetning av ett äldre verk förelåg. I diskussionen kring den här frågan har det anförts att man skulle ifrågasätta Berwalds moraliska integritet, ifall man genom att acceptera den partiella eller totala likheten mellan ”urseptetten” och DL-versionen eller på andra grunder betvivlade att 1828 års septett verkligen var ”ny”. Det förefaller dock riskabelt att anlägga ett nutida och därtill vetenskapsmässigt perspektiv på Berwaldtidens kutymor i annonser och pressmeddelanden. Att man där inte skrev ”reviderad, delvis omarbetad version av 1818 års komposition” eller något liknande utan i all korthet markerade ett (mindre eller större) mått av icke-identitet genom att tala om ett ”nytt” verk kan knappast betecknas som oärlighet i ordets strängare bemärkelse utan på sin höjd som ett – måhända gentemot verkligheten något nonchalant – försök att väcka publikens intresse för en i föreliggande gestalt aldrig tidigare framförd komposition. Men oberoende härav måste frågan om ”urseptettens” utseende och relation till de bevarade versionerna tills vidare lämnas därhän.⁵

Det finns ytterligare frågetecken. Som redan nämnts bär autografen på första sidan dateringen ”St. 1828”. Här har emellertid tidigare stått något annat, som dock raderats bort med stor omsorg och inte ens med vår tids hjälpmedel åter kunnat göras synligt. Att Berwald här har ändrat är i och för sig föga förvånande; autografen har ju undergått en omarbetning, och därmed blev den ursprungliga dateringen irrelevant. Men på samma sida finns överst en dedikation, som av rent grafisk-bildmässiga orsaker inte kan vara ditsatt först i efterhand, dvs. i samband med omarbetningen 1828;⁶ den tillhör alltså autografen i dess ursprungliga gestalt. Dedikationens adressat var Berwalds vän Ernst Leonard Schlegel, vinhandlare och amatörviolinist i Stockholm, som figurerar också i flera andra dokument från åren 1829, då han tydligen redan var välbekant i familjekretsen, t. o. m. 1843. Schlegel var född 1802. Hade autografen skrivits redan 1818 (vilket p. g. a. pikturen verkar

⁵ Tobias Norlind uttalar i artikeln Berwald i sitt Allmänt musiklexikon (2:a uppl. Stockholm 1927–28) en förmodan att den 1818 och 1819 uppförda septetten kan ha ”stått närmare serenadformen”, då den i en recension kallas ”en efterbildning av Beethovens septett”, vilket skulle innebära mångsatsighet; därmed skulle den åtminstone partiellt vara ett annat verk än det i vår tid kända. Norlinds argumentation förefaller dock svag, ty ”efterbildningen” kunde ju kommit till uttryck i helt andra moment än just satsantal och -följd och låg ju redan i besättningen. Dessutom underminerar han den själv, då han redan i nästföljande mening säger att också 1828 års septett ”trots/sin/påtagliga olikhet med Beethovens . . . åter och åter jämförts med wienermästarens”.

⁶ Titelsidan finns i faksimil återgiven i samlingsutgåvans septettvolym.

mindre sannolikt) så hade septetten tillägnats en sextonåring. Detta förefaller föga trovärdigt. Mera sannolikt är att autografen har tillkommit omkring 1825, då Schlegel i varje fall var fullvuxen. Man kan endast spekulera över frågan, om denna – förmodade – sena tillkomst av autografen i dess äldre gestalt kan bidra till en lösning av den ovan diskuterade frågan om relationen mellan ”urseptetten” och DL-versionen. Det förefaller som om Berwald inte varit helt nöjd med den 1818 och 1819 framförda kompositionen. I ett brev från januari 1819 till musikförlaget C. F. Peters i Leipzig⁷ hade han omnämnt septetten men samtidigt sagt (i något diffusa ordalag) att han ännu var osäker, när och var han tänkte ge ut den, vilket ju kan tyda på att han ansåg en revision nödvändig. Partiturotografen kan ha tillkommit i samband med en dylik nybearbetning, men det är också tänkbart att den i sin äldre gestalt återger ”urseptetten” och att nybearbetningen representerar fullt ut 1828 års septettversion. Kanske har något renskrivet partitur tidigare överhuvud taget inte existerat. För konserterna 1818 och 1819 utskrevs givetvis – förmodligen av tonsät-taren själv – stämmor. Vart de sedan tagit vägen är okänt.

Vid den tid då DL-avskriften utfördes hade, såsom ovan framhållits, septetten för länge sedan antagit sin definitiva gestalt. Att Berwald – om han nu visste om tillkomsten av dessa avskrifter eller överhuvud taget ännu var i livet, när de togs – skulle sanktionerat spridningen av en av honom själv förkastad verkgestalt är föga sannolikt. Han visste kanske inte ens att den fortfarande existerade. På vilka vägar den nått d’Aubert och Lindroth är helt ovisst, och likaså varför de själva konserverat en version, som inte längre var aktuell. Ett möjligt motiv – det violinistiska figurverket i finalen – har ovan nämnts, dock måste även sägas att detta inslag av spelteknisk briljans i förhållande till kompositionen som helhet knappast har någon större betydelse.

Låt oss summera. Berwalds septett har existerat i åtminstone två olika autentiska gestalter. Den yngre av dem har tillkommit 1828 som omarbetning av en äldre, som i bevarat skick har nedskrivits förmodligen omkring 1825. Relationen mellan den senare och den septett som spelades 1818 och 1819 är okänd; fullständig identitet kan inte uteslutas, en omarbetning förefaller dock mera sannolik. Att Berwald skulle helt förkastat 1818 års septett och ersatt den med en alltigenom ny komposition är inte heller helt otänkbart, dock finns det inga som helst belägg för ett sådant alternativ.

Summary

In 1818 Franz Berwald gave the first performance of a septet which was again performed at a concert in 1819 but then disappeared from public view. In 1828 the first performance was given of another septet which was then regarded as “new”. However, since until recently only *one* septet was known as a preserved composition the question of the relationship between the two works could not be answered and since the first page of that hand-written manuscript had disappeared it was by no means certain that the preserved work represented the 1828 composition. However, two finds from the early 1980’s have altered this situation. A group of three copies were found to contain a diverging version of the septet—most noticeable in the final movement; the first page of the hand-written manuscript has been

⁷ Jfr Dokumente . . . , s. 44 f.

recovered and since it carries the date 1828 and since certain pasted-over alterations show that this newly discovered version of the work is older than the hand-written version, the mutual chronology of the two versions has been established. It is possible, but not provable, that the older version represents the 1818 composition; otherwise the existence of three different versions must be assumed (whereby the 1818 septet might also have been a completely independent composition) but no documents support an assumption of this kind. The newly-found copies are of a relatively late date (ca 1850 or later) and the source upon which they are based is not known, nor why an older version was conceived long after the creation of the definitive version.