

Berwald, Franz (1796-1868)
Svensk tonsättare och företagsledare

Är det andra förhållanden än musikens kvalitet som avgör om en tonsättare får framgång under sin livstid? Kan Franz Berwalds självtillit, som ibland tog sig uttryck i skrytsamhet och arrogans, ha påverkat omgivningens syn på hans musik?¹ Eller var det helt enkelt så att de flesta av Berwalds verk, med sitt allt annat än publikfriande tonspråk, ställde allt för höga krav på lyssnarna? Numera är han i alla fall hyllad som Sveriges kanske störste tonsättare och är antagligen även den som är mest känd internationellt.

Redan som sextonåring anställdes han som violinist i Kungliga hovkapellet, som med vissa avbrott blev hans arbetsplats till 1828. Troligen var det under dessa år som han grundlade sin stora skicklighet i instrumentering. Någon lärare i komposition lär han inte ha haft.

Berwald prövade sin lycka utomlands under flera längre perioder. Under åren 1829-1841 livnärde han sig Berlin bl.a. som sjukgymnast och konstruerade under denna tid flera egna apparater i ortopedins tjänst. Även i Wien vistades Berwald flera gånger och blev också invald som hedersmedlem i Mozarteum i Salzburg.

Vid hemkomsten 1849 sökte han utan framgång tjänsten som hovkapellmästare efter kusinen Johan Fredrik. Även tjänsten som Director musices vid Uppsala universitet gick honom förbi. Med hjälp av inflytelserika vänner lyckades han i stället göra karriär i näringslivet, bl.a. som disponent för Sandö glasbruk och därefter för Sandviks glashytta i Bromma. Detta gav honom levebröd men också möjlighet till komponerande, och under åren före och efter 1850 tillkom en rad utsökta kammarmusikverk.

På 1860-talet får Berwald äntligen en viss revansch. Operan *Estrella de Soria* spelas på Kungliga teatern 1862, han blir medlem av Musikaliska akademien 1864 och lärare i komposition vid musikkonservatoriet 1867. Upprättelsens tid blev kortvarig; han dog den 3 april 1868.

Till Berwalds mest kända verk hör tre av de fyra symfonierna, *Sinfonie sérieuse* (1842), *Sinfonie singulière* (1845) och *Sinfonie N:o 4 (naïve)*, (1845), samt operorna *Estrella de Soria* och *Drottningen av Golconda*. Bland kammarmusikverken kan nämnas fem pianotrior, två pianokvintetter, en septett, men framför allt de tre stråkkvartetterna.

År 1911 skrev Carl Nielsen:

Varken media, pengar eller makt kan skada eller gynna god konst. Det kommer alltid att finnas några enkla, anständiga konstnärer som trots svårigheter tar sig fram, skapar och står upp för sina verk. I Sverige har ni det bästa exemplet på detta: Berwald.

¹ Mendelssohn tyckte varken om Berwalds person eller om hans musik. Med sitt rättframma sätt fick Berwald många fiender bland inflytelserika personer i Stockholms musiketablissemang.

Pianotrio Ess-dur

1. *Introduzione – Allegro con brio* 2. *Andante grazioso* 3. *Finale*

1849

Berwald skrev fem pianotrior och två pianotriofragment. Fyra pianotrior publicerades, den sista, nr 4, först efter hans död.

Pianotrio C-dur (1845)

Pianotrio Ess-dur, endast en första sats (1849)

Pianotrio Ess-dur (nr 1, 1849)

Pianotrio C-dur (1850, ofullbordad, ett försök att revidera kvartetten från 1845)

Pianotrio f-moll (nr 2, 1851)

Pianotrio d-moll (nr 3, 1851)

Pianotrio C-dur (nr 4, 1853, nytt verk men baserat delvis på trion från 1845)

Samtliga 7 verk finns inspelade på cd.

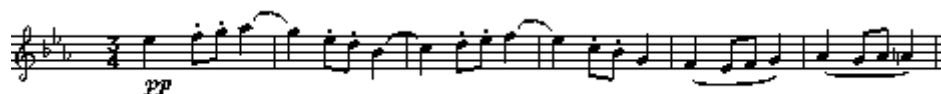
Det råder delade meningar om Berwalds kammarmusik med piano. En av hans biografer, Robert Layton, tyckte inte att kvalitén hos dessa verk kom i närheten av stråkkvartetternas, vilket kanske inte är så konstigt med tanke på att Berwald var stråkmusiker. Men Laytons tveksamhet inför dessa verk berodde inte bara på Berwalds bråkiga, tafatta och svårspelade pianofaktur. Han tyckte inte att det tematiska materialet höll måttet. Motivupprepingarna – som är ett av Berwalds signum – gick här till överdrifter. Åtminstone var det Laytons uppfattning på 1950-talet, när hans biografi om Berwald publicerades. Som framgår nedan (se d-molltrion och c-mollkvintetten) fanns det andra uppfattningar.

Ess-durtrion från 1849 är alltså den första pianotrion av dem som publicerades under Berwalds livstid. Den tillkom under en period av stor flit; även de mästerliga stråkkvartetterna i a-moll och Ess-dur skapades vid denna tid. Satserna har alla en originell uppbyggnad.

Pianotrions första sats har en kort men laddad introduktion. Den framstående Berwaldkännaren Hans Eppstein, menade att det lekfulla inledningstemat i *Allegrot* inte riktigt uppfyller de förväntningar som introduktionen skapar. Temat hörs i pianot:



Detta tema går snart över i en för Berwald typisk melodi med sina upprepade motiv i stråkarna:



Båda temana hörs ytterligare en gång, första temat nu i cello.

För lyssnare som letar efter satsens form är det enklast att betrakta den som sonatform med okonventionella inslag. På platsen för sidotemat finns en splittrad melodi uppdelad mellan stråkarna med pizzicatospel och pianot.

stråkar

p pizz.

piano

pp

piano

pp

Mer sidotemalikt och långsammare, men på slutgruppens plats, klingar nästa melodi ut i pianot:



Temat, som upprepas en gång, leder direkt över till en kort genomföring i det ursprungliga tempot. Den utvecklar sluttemats första takt och även fragment av huvudtemat.

Återtagningen är okonventionell; alla temana hörs men i omvänd ordning. Den börjar alltså med sluttemat. Detta ger satsen en bågformad spegelsymmetri, om man bortser från den följande codan. Den senare utnyttjar fraser ur huvudtemat och bygger succesivt under crescendo upp spänningen medan stråkarna ackompanjerar pianot med en drillande orgelpunkt som ljuder i 12 takter. När den slutar hörs i fortissimo huvudtemats fem första toner upprepas ett antal gånger, innan sluttemats första fras tar över och avslutar codan. Den övergår i ritardando direkt i nästa sats.

Mellansatsen är kort och har liksom första satsen en ovanlig form, ABABA. B-avsnitten, som kallas Romance och har beteckningen *Poco adagio*, är satsens tyngdpunkt. De inramas av korta A-avsnitt betecknade *Andante grazioso*:



Romance-temat spelas i cellon:



Den egensinniga formuppbyggnaden fortsätter i finalen. Fyra teman dominerar men de är inte inordnade i ett rondo utan kommer efter varandra som i en sonatforms-exposition dock utan gängse tonartsföljd. En särskild genomföringsdel saknas emellertid; i stället sker viss utveckling av tema 2 och 3 i återtagningen, som innehåller alla temana i expositionens ordning.

Huvudtemat hörs omedelbart i pianot:



Ett sångbart tema presenteras i violinen:



Ett muntert staccatotema tas upp av pianot



Det fjärde temat (Ass.-dur) är också anförtrott pianot:




Ludvig Norman, som var en av vapendragarna för Berwalds musik, och som visserligen uppskattade denna final, var illa berörd av att detta sidotema återkom i samma tonart i återtagningen. Enligt sonatformens praxis skulle sidotemat spelas i huvudtonarten

(Ess) i återtagningen. Så hade Beethoven gjort och så skulle det vara. Men sådana ”regler” brydde sig Berwald inte om. Och Liszt uppskattade de friheter Berwald tog sig (se Pianokvintett c-moll nedan). Trots de formella egenheter, som skulle varit Mendelssohn helt främmande, finns det något av denne tonsättares kynne i satsen.

Pianotrio f-moll

1. *Allegro molto* 2. *Larghetto* 3. *Scherzo: Molto Allegro - Allegro molto*
1851

Första satsen börjar med fortissimomuller i pianot följt av pianissimoarabesker i violin resp. cello. Därefter tar huvudtemat vid i pianot:



Allegro molto
p f cresc.

H
uv

udgruppen är lång, och det är omöjligt att beskriva alla idéer i melodik, harmonik, motivbearbetning och stämföring som följer. Följande notexempel vill visa på tonslingor och längre avsnitt som återkommer flera gånger, och som kan behövas för att underlätta orienteringen i satsen vid avlyssning.

Ganska snart hörs ett längre scherzoliknande avsnitt med staccato-åttondelar i stråkarna och fallande fjärdedelar i pianot:



pp
p

En variant av huvudtemat i slutet av huvudgruppen kan behöva nämnas därför att den inleder återtagningen:



stråkar
piano

Efter ca 3 minuter dyker sidotemat upp i piano och violin. Det är ett typiskt brett Berwaldtema av stor skönhet, och det får stort utrymme.



con espressione

Halva satsen har förflutit, när genomföringen börjar med fallande skallöpningsar i pianot till stråkarnas staccatotoner:

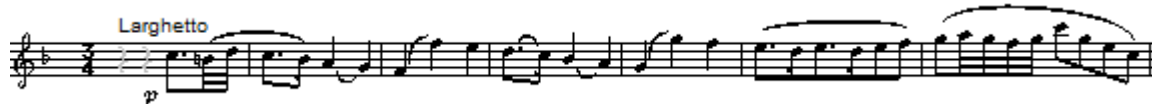


pp
pp tr

Här bearbetar Berwald expositionens olika motiv och teman. Den tredje takten i notexemplet ovan har t.ex en rytmisk figur avledd från huvudtemat och som hörts flera gånger i huvudgruppen. Det är för övrigt ett rytmiskt mönster, som är vanligt hos Berwald (se nedan d-molltrion, a-mollkvartetten och septetten).

Genomföringen börjar inte med huvudtemat – det sparar Berwald till finalens coda – utan med den variant som omnämns ovan (se notex. 3) Den går i g-moll. Sedan följer sidotemat (notex. 4), nu i B-dur, följt av det scherzoliknande avsnittet (notex. 2). Denna mycket innehållsrika allegrosats har både prisats och risats. I det senare fallet har anledningen varit just myllret av idéer. Men å andra sidan är det just detta överflöd som uppskattas av andra. Smaken är delad. Ingvar Andersson liknade Berwalds musik i sina bästa stunder vid ett vin som är ”torrt, elegant, av stor finesse” och som inte bara ”tål lång lagring” utan också ”vinner på den”. Och Robert Layton, som tidigare varit kritisk mot Berwalds kammarmusik med piano, uppskattade 1996 tydligen Anderssons liknelse med ett vin, eftersom han då tyckte att man gott kunde tillägga ”pärlande” när man hör f-molltrion.²

Om ett bra adagio är det riktiga kännetecknet på en betydande talang, så utgör Berwald i detta Larghetto ett vackert bevis. Citatet är hämtat från en genomgång av Berwalds verk för pianotrio och pianokvintett i *Neue Zeitung für Musik* 1859 (se Pianotrio d-moll och Pianokvintett c-moll nedan). Enligt Ingvar Andersson utgör det också verkets tyngdpunkt. Satsen har tredelad visform. A-temat presenteras i violinen:



Denna första melodi i A-delen upprepas i pianot och avslutas med en elegant modulation till E-dur, innan den med ett förminskat septimackord återbördas till F-dur. Den andra melodin i detta avsnitt börjar med sirliga utbroderingar i violinen.

B-delen börjar dramatiskt; efter en början i pianissimo med temats första fras i pianot, brakar stråkarna in med en fortissimomarkering (takt 3 i notexemplet), som följs av en snirklig uppåtgående rörelse i piano:



Denna dystra fortissimofigur i stråkarna anger tonen och stämningen för B-delen. Den utvecklar sig till något som åtminstone i känsloläge liknar en sorgemarch, trots takten i 3/4. A-delen återkommer med sina melodier, nu i cello. En kort återblick på B-delen avslutar. Den består dels av ett av temana, dels pianots snirkliga uppåtrörelse (se notexemplet takt 4 i pianot). Hela satsen är en underbar pärla.

Tredje satsen, som är betecknad Scherzo: *Molto Allegro*, har rondoform med det något ovanliga mönstret ABABABABA. Det finns alltså bara en episod som växlar med ritornellen. Ritornellen, A, börjar med ett tema som har rätt stora likheter med första satsens huvudtema:



² Texthäfte till cd-inspelning med Gaudier Ensemble (1995).

B börjar med ett märkligt staccatotema i pianot:



De två delarna kommer tillbaka nästan oförändrade om man bortser från tonartsskifte i B³ och B⁴ (till F-dur) och A⁴ och A⁵ (till Dess-dur).

Den stora överraskningen vid tiden för verkets tillkomst måste ha varit att satsen slutar med en återkomst av en mycket förkortad version av första satsen. Idén var visserligen inte ny men sällan använd. Beethoven hade använt den i sin sista symfoni och Mendelssohn i sina stråkkvartetter op. 13 och 12. Den består i stort av inledning och huvudtema (b-moll) och sidotema (B-dur) men med ett avslut i f-moll. Denna rekapitulation är kort och bör nog snarare betraktas som en coda till scherzot än som en fjärde avslutande sats. Liknande sätt att knyta samman hela verket hade Berwald använt sig av i sin Ess-durkvartett och han skulle även komma att utnyttja tekniken i pianotriön i d-moll och i pianokvintetten i c-moll.

Pianotrio d-moll

1. *Allegro non molto* 2. *Adagio quasi largo* 3. *Allegro molto*
1851

Denna, den tredje av Berwalds pianotrior, publicerades 1854 med en dedikation till John Ericsson. Den framfördes bl.a. vid en konsert i Berlin 1858, där den förorsakade en anseelig skandal på grund av sina egendomligheter i form och harmonik. Ludvig Norman, som visserligen imponerades av uppfinningsrikedomen och var en stor förespråkare för Berwalds musik, tyckte också att den rymde många ”verkligt fränstötande saker”. *Neue Zeitschrift für Musik* gav den dock lysande kritik (se Pianokvintett c-moll nedan) och menade att den var fullt i klass med Mendelssohns trior.

Första satsen har en svårgenomskådad form, men musiken flyter fram på ett sådant naturligt sätt att man helt saknar behovet av en plan bakom verket. Känslans seger över förnuftet? I så fall hos lyssnaren. Hos Berwald segrade förnuftet alltid över känslan, logisk skäpa över ”pjunkig sentimentalitet” och det objektiva över det subjektiva. Och att formen är svår att hitta betyder inte att den saknas.

Ett tema dominerar satsen och det hörs efter några taktens spänningsskapande introduktion i pianot:



Temat är betagande, och det måste Berwald också ha tyckt, för det genomsyrar hela satsen och hörs flera gånger i sin grundutformning och ytterligare några gånger i fragmenterad eller utvecklad form. Den enda längre melodi, som i övrigt etsar sig fast, finns i en fristående episod ungefär mitt i satsen. Det förs först fram i cellon och sedan i violinen:

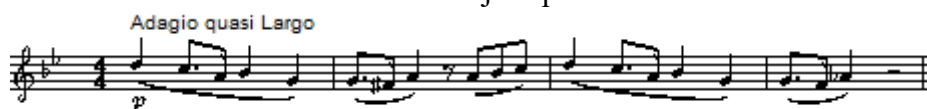


Temat går i E-dur och man kan lägga märke till att sista tonen i notexemplet är d och inte diss. Sådan överraskande vändningar i melodik och harmonik är typiska för Berwald. Musikforskaren Hans Eppstein tycker att temat är ”något sentimentalt”. Det utgör dock ett viktigt tema i hela trion ska det visa sig.

När huvudtemat åter hörs i pianot går det i g-moll. Det återkommer ytterligare en gång, nu i stråkarna och i tonikan. Satsen övergår direkt i nästa.

I mellansatsen, *Adagio quasi largo*, firar Berwalds talrika modulationer triumfer. Det gjorde de dock inte på Berwalds tid, utom hos några få experter som inte var bundna av konventioner, Liszt t.ex.. Satsen kan sägas ha ABCB-form.

A-delen inleds med ett tema som börjar i pianot och därefter vandrar över till violinen:



B-delen inleds i cello och pianot med ett brett sjungande tema:



C-delen börjar med ett uppåtsträvande tema i pianot med svar i violinen:



När B återkommer ligger temat i violinen. Satsen är rik på dramatiskt utspel.

Finalen börjar omedelbart efter en överledning med några punkterade sextondelslöpningar i pianot. Formen är rondoartad, men huvudtemat (ritornellen) återkommer inte mellan alla episoderna. Som hjälp till orientering kan mönstret ABCDABEAC fungera. Efter ett två taktars forteanslag i pianot presenteras huvudtemat med två fraser i stråkar respektive piano, som båda blir viktiga i satsens temautveckling.

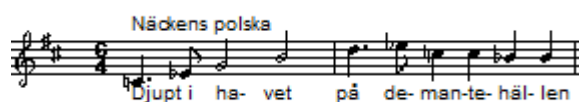


I mitt ”formschema” är A långt; det hade kunnat uppdelas ytterligare.

Första tydliga nya tema (B) med någorlunda varaktighet utgörs av breda fraser i stråkarna till 8-delsackompanjemang i pianot:



Kort efter detta börjar C, som är en tydlig variant av *Näckens polska* såsom den ”upptecknats” och textförsetts av prästen och folklivsforskaren Arvid August Afzelius. Denna melodi visas som jämförelse:



Temat upprepas flera gånger i olika varianter.

Ett kortare mellanspel, D, kännetecknas mest av 8-delar i pianot.

Huvudtemat, A, återkommer i ett långt avsnitt och följs av B. B-temat övergår i episod E, som innehåller kända toner. Det är E-durstemat från första satsen – temat som Eppstein tyckte var ”något sentimentalt” – men som Berwald på detta sätt, liksom i c-mollkvintettens final, använder för att knyta ihop verket till en helhet. Det klingar ut i stråkarna:



A återkommer mycket kort en sista gång, innan polskan, C, avslutar satsen. Allra sist hörs en uppåtsträvande pianoslinga i d-moll.

Det är svårt att invända mot den gängse åsikten att detta är Berwalds bästa pianotrio. Och även om Mendelssohn tyckte illa om Berwald får man hoppas att även han hade uppskattat detta verk om han fått uppleva det. Trion publicerades först sju år efter Mendelssohns död.

Stråkkvartett g-moll

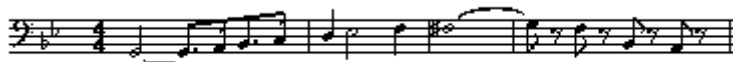
1. *Allegro moderato* 2. *Poco adagio* 3. *Scherzo: Allegro* 4. *Allegretto*
1818

I ett brev 1819 till Peters förlag i Leipzig erbjuder Berwald två kvartetter. Endast en av dessa finns kvar, den i g-moll. Den andre, möjligen i B-dur, har förkommit eller förstörts av tonsättaren själv. Berwald kunde visserligen öppet kritisera t.ex. Haydns och Beethovens verk på ett sätt som tydde på stor självsäkerhet, men han var också mycket självkritisk. Den kvarvarande kvartetten är mycket bra och man behöver alls inte tillägga: för att vara skriven av en 22-åring. Verket gavs ut först i början av 1940-talet när samtliga stämmor hittas i Musikaliska Akademiens samlingar.

Den första satsen, skriven i sonatform, inleds med ett tema uppbyggt av två stigande kvintsprång och två fallande punkterade fraser som gör ett ganska diffust intryck. Margareta Rörby³ undrar t.o.m. om det verkligen är huvudtemat vi hör:



Kanske är nästa tema i huvudgruppen mera pregnant:

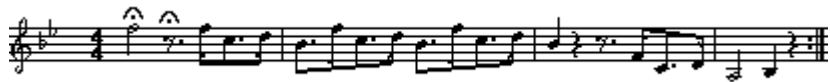


Sidotemat i B-dur återkommer även i slutgruppen och får över huvud taget ett stort utrymme i satsen. Temat har en utformning, som borde kunna tillfredställa även de kritiker som i Berwalds verk förgäves letade efter något som skulle kunna kallas melodi:



³ Svensk musikforskare, som skrivit texthäftet till inspelningen med Lysellkvartetten på Musica Sveciae.

Expositionen är slut när man hör följande punkterade fras:



Som framgår av notexemplet tänkte sig Berwald en repris av expositionen. Den effektueras inte alltid i inspelningar. Genomföring och återtagning följer gängse modell.

Den långsamma satsen, *Poco adagio* (B-dur), har tredelad form, ABA. Del A börjar med:



Del B, som bygger på A-temat, går i moll (b-moll)

I tredje satsen, *Scherzo. Allegro*, uppträder kärvare tongångar. När temat börjar tror man att det ska ha en 4-taktig periodicitet, men ytterligare en takt är infogad. Detta skapar en överraskande effekt:



Berwald hade som sagt kritiska synpunkter på Haydns och Beethovens musik. Här verkar han dock vara påverkad av deras teknik att använda korthuggna motiv som är lämpade för bearbetning.

Trions tema kan emellertid inte anklagas för brist på bred sångbarhet:



Man kan här tala om en melodi à la Schubert, men Berwald var, vad man vet, knappast förtrogen med Schuberts musik. Efter trion återkommer som brukligt scherzodelen.

Finalsatsen, *Allegretto*, är ett rondo. A-delen spelas fyra gånger och startar med:



Episoderna är svårare att identifiera. Två gånger kan man höra:



Även här är en ”extrakt” infogad som skapar spänning.

Fjärde gången A-delen återkommer är det i form av ett fugato med temat:



Fugan anses konstfullt uppbyggd och är ett bevis på den självlärde unge tonsättarens tekniska skicklighet. Ingvar Andersson menar i sin Berwaldbiografi att verket gör ett så moget intryck att man skulle kunna tro att det omarbetats av kompositören i ett senare skede. Inget tyder dock på att så varit fallet. En coda, som startar med de fyra första tonerna i fugatemat, avslutar satsen.

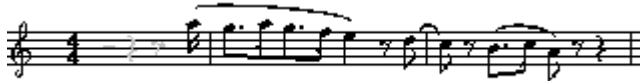
Stråkkvartett a-moll

1. *Introduzione: Adagio – Un poco meno allegro* 2. *Adagio*
3. *Scherzo: Allegro assai* 4. *Finale: Allegro molto*
1849

Trettio år efter g-mollkvartettens publicering och efter sin hemkomst från Wien skriver Berwald 1849 två kvartetter. De tillkommer under en bitter tid i Berwalds liv. Han har blivit förbigången när befattningen, som hovkapellmästare efter kusinen Johan Fredrik skulle tillsättas. I dessa kvartetter finns det dock inga spår av besvikelse. De är båda fyllda av sans och glädje. I sin Berwaldbiografi skriver Ingemar Andersson att det finns all anledning att minnas musikskriftställaren Alfred Einsteins ord, när man försöker knyta ett verks sinnesstämning till aktuella händelser i tonsättarens liv. Einstein skriver:

Varje stor konstnär är i viss mening lycklig. Han upplever skapandets och det framgångsfulla arbetets glädje, med vilken ingen annan glädje på jorden kan jämföras.

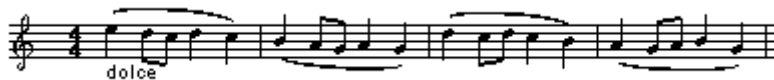
Kvartetten i a-moll är uppbyggd på klassiskt vis i fyra satser, men de spelas utan paus. Första satsens långsamma inledning är fylld av djärv kromatik. Allegrot startar med ett punkterat, fallande tema:



Ett annat tema i huvudgruppen består av två identiskt upprepade fraser:

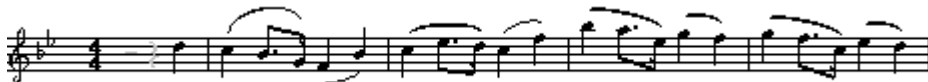


I ett tredje tema, som får stort utrymme i satsen, är de upprepade fraserna sänkta ett tonsteg och även i övrigt något förändrade tonalt men inte rytmiskt; alla takterna har samma mönster av tam-tata-tam-tam. (Se adagiotemat nedan och Septetten.)



Den korta genomföringen följs av en återtagning, som hoppar över huvudtemat och alltså inleds med det andra temat ovan. Den korta codan mynnar ut i B-durs dominantseptimackord (F7), som förberedelse till nästa sats.

Den långsamma satsen, *Adagio* (B-dur), är tredelad A-B-A. I A-delens tema märker man åter Berwalds förkärlek för teman byggda av upprepade fraser/rytmiska mönster:



Även B-delen är tredelad B1-B2-B1. Temat i B1 börjar med:

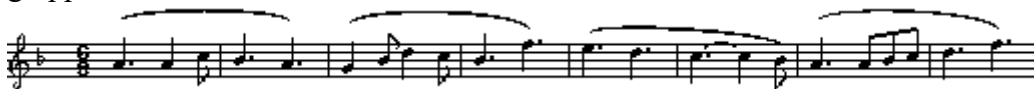


B2 består bara av 8 takter, med ett tema som har stora likheter med A-temat



Därefter återkommer B1 och slutligen A.

De inledande takterna i *Scherzo: Allegro assai*, är med sina åttondelar svåra att få grepp om melodiskt, men snart hörs ett tema som är lättare att minnas:



Men även ett pregnant tema med åttondelar låter höra sig. Det genomgår flera tonartsförändringar:



Trio saknas. Man kan tänka sig att det är denna sats som fru Fredrica Linnell har i tankarna när hon 1871 karakteriserade en Berwaldkvartett som en *brilliant uppsluppen, sprakande kvartett ... som liknade ett fyrverkeri i all dess gnistrande prakt*. Satsen övergår i sista takterna till E-dur, för att få en naturlig övergång till nästa sats i A-dur.

Finalen, *Allegro molto*, börjar efter fyra takters inledning med huvudtemat:



Något sidotema är svårt att hitta. Genomföringen börjar med en temavariant:



Där förekommer även en augmentation (förlängning) av temat:



Kvartetten framfördes av Aulinkvartetten 1902 efter att ha legat ospelad i drygt trettio år. Den publicerades först året därpå.

Stråkkvartett Ess-dur

1. *Allegro con brio – Allegro di molto* 2. *Adagio quasi andante*

3. *Scherzo: Allegro assai* 4. *Adagio* 5. *Allegro di molto*

1849

Detta verk är daterat den 6 november 1849 endast en dryg vecka efter färdigställandet av a-mollkvartetten. Antagligen arbetade Berwald på båda kvartetterna samtidigt.⁴ Ingvar Andersson menar att Ess-dur kvartetten är ett av hans mest harmoniska och fulländade verk. Den uppvisar ett nytt exempel på Berwalds uppfinning med Scherzot insprängt i den långsamma satsen. Den hade han använt redan i septetten från 1828 och i *Sinfoni Singulière* och i den onummerade pianotriön i C-dur, båda från 1845. Här knyter han verkets satser ännu fastare samman genom att låta delar av första satsen återkomma som final.⁵ Det tre-satsiga, eller om man så vill, fem-satsiga verket får då följande spegellika uppbyggnad, ABCBA, med scherzot, C, som mittpunkt och symmetriplan. Denna strävan efter enhetlighet och sammanhållning i verket var inte helt ovanlig under romantiken. Mendelssohn skapar t.ex. i stråkkvartetterna op. 13 och 12 samhörighet genom att låta samma tema återkomma i flera av satserna. Men ingen hade hitintills nått så långt i integrering som Berwald i denna kvartett. Ludvig Norman hade i

⁴ Kanske är det ingen tillfällighet att de två kvartetterna har samma tonarter, a-moll och Ess-dur, som Mendelssohns två första kvartetter, skrivna ca 20 år tidigare.

⁵ Berwald återkommer i sista satsen med material från tidigare satser även i t.ex. Pianotriön f-moll, Pianotriön d-moll och Pianokvintetten c-moll.

en artikel om Berwald i *Tidskrift för Theater och Musik* från 1859 talat om vikten av ett "inre sammanhang" i flersatsiga verk. Han kände då inte till Berwalds stråkkvartetter från 1849. Men Ess-durkvartetten utgör onekligen ett utmärkt exempel på denna idé.

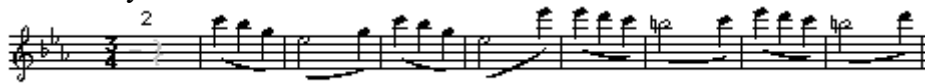
Satserna i denna härliga och melodirika kvartett spelas i en följd. Första satsen inleds *Allegro con brio* med en kraftfull figur i viola och cello:



Den återkommer två gånger, avskilt av solokadenser i violin resp. cello. Satsens huvudavsnitt, *Allegro di molto*, börjar med en utsökt, sjungande melodi:



Den avbryts av ett mera dramatiskt avsnitt:



Tema 1 återkommer, nu med melodin i violin 2. Det följs av ett överledningstema:

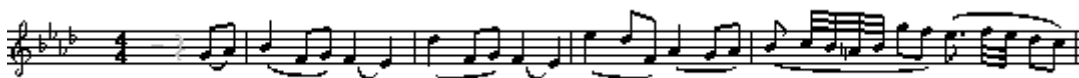


innan sidotemat (Ass-dur), som tävlar i skönhet med huvudtemat, låter höra sig:



Tema 4 fortsätter att utvecklas i genomföringen och får snart sällskap av tema 2. Återtagningen börjar med tema 4 (nu i B-dur), som följs av tema 3 och tema 2 och slutar i cellon (pizzicato) och violin 1 med en paus. Det slående inledningstemat (1) finns alltså inte med i återtagningen. Det har sparats till sista satsen.

Den andra satsen är ett långsamt *Adagio quasi andante* (Ass-dur). Nu presenteras den tredje lyriska melodin i kvartetten. Det är som om Berwald ville ge svar på tal till alla de belackare, som likt en recensent anklagat honom för att *med flit ha bannlyst allt melodiöst ur sina kompositioner*.



Efter flera andra vackra melodier, bl.a. en dialog mellan cello och violin 1, går satsen direkt över i nästa.

Scherzot, *Allegro assai*, som följer, har av Berwaldbiografen Robert Layton kallats *den originellaste satsen i all Berwalds kammarmusik*. Det har en rastlös karaktär, som något bryts varje gång följande tema kommer in:



Tredje gången det låter höra sig klingar det i E-dur och fjärde gången i G-dur.

I fjärde satsen kommer *Adagiot* från sats 2 tillbaka, nu i avkortat skick. När inledningssatsens *Allegro di molto* återkommer i finalen, är även detta parti förkortat. Det från återtagningen i första satsen överhoppade huvudtemat inleder. Sedan följer tema 2, men sidotemat (4) finns inte med. Satsen slutar stilla med fragment av huvudtemat.

Pianokvintett c-moll

1. *Allegro molto* 2. *Allegro quasi Andante* 3. *Allegro assai con spirito*

1853

Berwald skrev två pianokvintetter i början av 1850-talet, i c-moll och A-dur. De publicerades 1856 och 1857 respektive. Det är emellertid inte helt klart vilken av dem som skrevs först. Kvintetten i c-moll tillägnades hans elev, pianisten Hilda Thegerström. Berwald hade rykte om sig att vara en skicklig pedagog. Det kan förklara varför Thegerström lämnar en pianopedagog, Jan van Boom, och blir elev till en stråkmusiker, som inte ansågs särskilt framstående som pianist. Flera av hans samtida kritiker hade också många invändningar mot hans pianosats i verken för pianotrio och pianokvintett. Bl.a. ansågs pianostämmorna svårspelade och icke-pianistiska. Berwald fick dock lysande betyg för dessa verk i en kritisk genomgång i inte mindre än tre nummer av *Neue Zeitschrift für Musik* i Leipzig 1859. Även Liszt, som för övrigt tillägnades A-durkvintetten, prisade verken. Liszt spår trots det inte någon omedelbar framgång för tonsättaren. Verken var helt enkelt alltför seriösa för åhörare vars främsta kännetecken vid denna tid enligt Liszt var, att ”de ha öron men höra icke”.

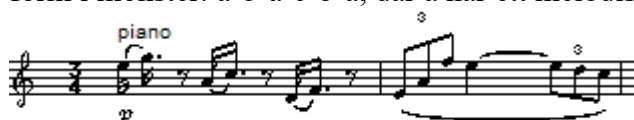
Musikvetaren och skriftställaren Hans Eppstein ger en utförlig beskrivning av c-mollkvintetten i ett cd-häfte. Hans analys har utnyttjats här.

Den första satsen har i stort ABA-form. A-delen består av ett lössläppt allegro. B-delen är långsammare och betydligt längre och mer mångfacetterad. I *Allegrot*, A, som inleds med upprörda toner i pianot, lägger man främst märke till ett tema i stråkarna, uppbyggt av en stigande fras, som upprepas i sekvenser:⁶



Efter detta tema följer en kraftfull fallande och stigande skalrörelse i pianot.

B-avsnittet, som Berwald av någon anledning valt att kalla scherzo, har en sexdelad form i mönster: a-b-a-c-b-a, där a har ett melodiskt ganska vagt utformat tema:



Del b har en mycket vacker melodi, som, ska det visa sig, är viktig i verket som helhet:



Del c är en lång bearbetning och utveckling av b. När b återkommer går temat i E-dur. Del a avslutar.

Efter B-avsnittet följer som sagt en repris på det inledande allegrot, A.

Även mellansatsen, Adagio quasi Andante, har ABA-form. A-temat presenteras i stråkarna och kompletteras med små inpass i pianot:



⁶ Se fotnot om sekvens i texten om Berwalds Septett nedan.

Musiken leder fram mot en kraftfull fortemarkering i violiner och cello. Den följs i sin tur av en passage med magisk skönhet i violin 1 och violan:

Musical score for strings and violin 1. The top staff is labeled "stråkar" and "violin 1". The bottom staff is labeled "viola". Dynamics include "f" and "pp".

B-avsnittet inleds med två idéer i form av kontratemat i pianot:

Musical score for piano. The top staff is labeled "mezza voce".

Viktigast blir temat i basen vars utveckling genomsyrar hela det långa B-avsnittet. Andra fraser och melodier man lägger märke till och som hörs flera gånger är ett dramatiskt utrop i de tre övre stråkarna:

Musical score for strings, showing a dramatic outburst.

som upprepas och så småningom mynnar i en direkt kopia av fortetomotivet från del A (se ovan):

Musical score for strings, showing a direct copy of the fortetomotivet.

Detta leder i sin tur fram till en bred melodilinje i violan som har uppenbara likheter med huvudtemat i A:

Musical score for viola, showing a broad melodic line.

Del A återkommer oförändrat och leder därefter direkt till finalen.

För tredje gången i rad formar Berwald en tredelad sats. A-delen i finalen är uppbyggd som en sonatformsexposition med huvud-, sido- och sluttema. Huvudtemat introduceras i cellon till åttondelslöpningar i pianot:

Musical score for cello and piano. The top staff is labeled "con affetto" and "p".

Sidotemat ligger i pianot och har en motstämma i stråkarna som hämtats från huvudtemat:

Musical score for piano and strings. The bottom staff is labeled "ff".

Sluttemat, som börjar i violin 1 och viola, förflyttar sig mellan instrumenten:⁷



Expositionen (A) på 150 takter följs av en nästa dubbelt så lång genomföringsdel, B. I den presenteras även nytt material bl.a. följande tema i piano och cello:



Även om detta enligt Eppstein ”nog inte tillhör hans stora ingivelser” får det stor plats i genomföringens andra halva.

Sista A är ingen regelrätt återtagning utan en direkt kopia av första A, alltså utan tonartsförändringar i sido- och sluttemat. Avsnittet slutar med en vilopunkt (fermat). Och sedan kommer en överraskande avslutning; ett av temana från första satsens scherzo (notex. 3 i satsen) får nu klinga ut i pianots höga register, stämfört på ett sätt som skapar en glasartad klang. Med samma teknik som i f-moll- och d-molltriorna skapar Berwald en ökad integrering av verkets delar. (I sin Ess-durkvartett från 1849 gick han ytterligare ett steg längre i denna strävan, genom att skapa ett symmetriskt, bågförmigt verk).

I ovan nämnda artiklar i Neue Zeitschrift für Musik, som 1859 behandlat Berwalds kammarmusik för piano, får c-mollkvintetten högsta betyg av anmälaren. Verket borde ”inte saknas hos någon kvintettinstitution”. Verket är bra, inte tu tal om saken. Men man kan inte låta bli att undra vad denne öppne och insiktsfulle recensent skulle haft att säga om Berwalds verkliga mästerverk på kammarmusikområdet, de tre stråkkvartetterna. Dessa kom i tryck först långt efter Berwalds död.

Septett för klarinett, fagott, horn, violin, viola, cello och kontrabas

1. *Introduzione: Adagio – Allegro molto* 2. *Poco adagio – Prestissimo – Adagio*

3. *Finale: Allegro con spirito*

1828

Stycket är antagligen en bearbetning av en septett från 1818. Det trycktes först 1893. Verkets datering kunde säkerställas på 1980-talet när man återfunnit den sedan länge försvunna första sidan i autografen. Det är alldeles klart att Beethovens septett i Ess-dur från 1800 stått modell, även om tonart och satsantal har ändrats. Det finns de som menar att Berwalds verk är väl så bra som förebilden. I alla fall står den på samma nivå.

Första satsen har, liksom Beethovens septett, en långsam inledning (se ovan). Den följs av ett *Allegro molto* med ett fåtonigt tema i blåsarna och en motstämma i pizzicato av treklangernas toner:



Även sidotemat presenteras av klarinetten:

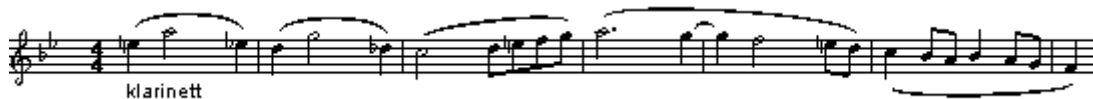


⁷ Detta tema nyttjade Berwald också i den symfoniska dikten Wettlauf (1842).

Violinen tar upp ett rörligt tema i slutgruppen:

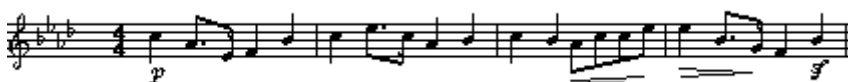


I genomföringen hörs ganska snart ett nytt tema som får stort utrymme:



Återtagningen är mycket lik expositionen. En kort coda avslutar.

I andra satsen presenterar Berwald för första gången sin ”uppfinning”, ett scherzot insprängt i den långsamma satsens mitt. Denna innovation skulle han använda sig av flera gånger, bl.a. i *Sinfoni Singulière* och i Ess-durkvartetten. Adagiots huvudtema är:



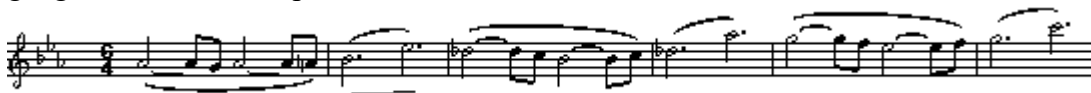
Som Margareta Rörby påpekar i ett cd-texthäfte⁸ utgör temat en punkterad variant av Berwalds favoritrytm, tam-tata-tam-tam. Samma rytm hittar man t.ex. i a-mollkvartetens två första satser, i Ess-durkvartettens adagiotema och i d-molltrion (se dessa verk). Även ett sidotema dyker upp i slutet av avsnittet. Det inleds i violinen men tas sedan över av klarinetten:



Scherzodelen, *Prestissimo* (Ess-dur), inleds i violinen med ett 7-takters tema, då och då accentuerat med kraftfulla ackordinsatser:



Ett andra tema är mer regelbundet och uppbyggt av ett motiv, som upprepas flera gånger med olika startpunkt.⁹



Ett kort fugato fungerar som Trio och vändpunkt i denna symmetriskt uppbyggda sats.



Först återkommer alltså scherzodelens två teman och därefter adagiodelens.

I *Finale. Allegro con spirito*, är Berwald på sitt bästa humör. Melodierna avlöser varandra på ett mycket naturligt sätt. Här följer några av de mest pregnanta. Huvudtemat inleder direkt i blåsarna ackompanjerat av stråkarnas pregnanta, förslagsförsedda fjärdedelar på färde traktslaget:

⁸ Se fotnot till Berwald, g-mollkvartett.

⁹ Sådana upprepningar av tonföljder kallas sekvenser. Denna teknik är mycket typisk för Berwald, inte bara i förmedlande mellanpartier, vilket var vanligt i Wienklassicismen, utan även i uppbyggnaden av teman. I detta verk är t.ex. både huvudtemat och sluttemat i sats 1 byggt på sekvenser.



Ett annan trevlig melodi i den långa expositionen tas upp av stråkarna:



Innan sidotemat hörs kommer ett parti uppbyggt av tre komponenter. Det är dels huvudtemats förslagsackompanjemang, nu i hornet, dels tremolofigurer i stråkarna och slutligen långa sekvensfraser (se fotnot 4 ovan) i klarinett och fagott. Detta parti stegras till en klimax.

Sidotematet spelas av violinen till ett ackompanjemang byggt på huvudtemats 8-delar.



I genomföringen startar en ny klimaxuppbyggnad som påminner om expositionens. Återtagningen är förkortad. Tonsättaren avstår från tema 2 liksom tremoloavsnittet. Sidotemat dyker därför upp betydligt tidigare jämfört med expositionen. Så slutar detta verk, som Berwald själv, med all rätt, var ganska nöjd med.

Som framgått av inledningen till detta kapitel hade Berwald som person en ganska kärv framtoning. Men han var också en oerhört generös och hjälpsam natur. Han ställde verkligen upp för begåvade elever som Hilda Thegerström och den blivande internationella sångstjärnan Kristina Nilsson. Han var också väldigt rakryggad och rättfram i kontroverser med andra människor. Det framgår inte minst av ett brev till sin f.d. elev och vän, pianisten Jan van Bloom, där han säger upp bekantskapen med denne.¹⁰

¹⁰ Brevet finns delvis citerat i Robert Layton, *Berwald*, Bonniers, Stockholm 1956, s. 87-88