



*Øyvind Dybsand*

*Johan Halvorsens engagemang  
i Helsingfors 1889–92 som katalysator  
för hans arbete som kompositör*

*Øyvind Dybsand (oyvin.dybsand@imv.uio.no) är docent vid Institutionen för musikvetenskap vid Universitetet i Oslo. Han undervisar i musikhistoria och analys, musikteori, harmoni och gehörsträning. Hans forskning fokuserar på 1800- och början av 1900-talet. Hans publikationer omfattar en avhandling om Johan Halvorsen (1884–1935), inklusive en tematisk översikt och kronologisk lista över Halvorsens konserter (Universitetet i Oslo 2016), och artiklar om Grieg, Halvorsen och Reger.*

DOI: 10.51816/musiikki.148474



# *Johan Halvorsens engagemang i Helsingfors 1889–92 som katalysator för hans arbete som kompositör*

Øyvin Dybsand  
.....

Violinisten, dirigenten och kompositören Johan Halvorsen (1864–1935) var en viktig gestalt i norskt musikliv. Under sin 36-åriga karriär som kapellmästare vid teater- och operascenerna i Bergen (1893–99) och Kristiania/Oslo (1899–1929) var han en central person för utvecklingen av ett nationellt norskt kulturliv. Även om Halvorsen praktiskt taget var självlärd som tonsättare, byggde han upp en gedigen kompositionsteknik och en strålande kunskap om instrumentering för orkester. Mycket av hans musik, särskilt teatermusiken, som komponerades med korta deadlines och enstaka andra uppgifter, kan klassas i linje med musikhistoriker som Carl Dahlhaus definition av begreppet ”kapellmeistermusik” (Dahlhaus 1980, 146), dock i ordets bästa betydelse. Till en början hade den därför problem med att passa in i en norsk musikkanon av ”bestående värde”, men ändå kunde han med hjälp av större verk som orkestersviterna (bl.a. *Vasantasena*, *Fossegrimen* och *Suite ancienne*) samt de tre symfonierna från 1920-talet småningom ta sig en plats i musikhistorien som en av Norges viktigaste tonsättare under senromantiken.

Det är svårt att närma sig en förståelse för Halvorsens musik utan att se till helheten av hans verk; utan att inse att han förmått bygga vidare på hela sin brokiga arsenal av erfarenheter som teaterkapellmästare, violinist och orkesterledare för varje komponerad uppgift, liten eller stor. I sina yngre år var han främst utövande musiker, och redan under uppväxten i Drammen skaffade han sig multiinstrumentala färdigheter. Från 15 års ålder livnärde han sig som violinist i orkesterdicket på Christiania Folketheater och tog violinlektioner hos Gudbrand Bøhn, den då ledande orkester- och kammarviolinisten i Kristiania. (Dybsand 2018.) Våren 1884 reste han vidare till Stockholm för att studera vid musikkonservatoriet, där hans violinlärare var konsertmästaren Johan Lindberg, ursprungligen från Helsingfors (Mäkelä 2021, 363–364).

Vid 21 års ålder anställdes Halvorsen som konsertmästare i Bergen och gjorde som violinist ett outplånligt intryck på stadens musiker och publik. Våren 1886 fick han ett privatlån för att kunna resa till Leipzig för att studera i knappa två år. Han fick violinlektioner av den berömde ryske violinisten Adolf Brodsky, som skaffade honom en ledig plats på konservatoriet och blev en viktig mentor för honom senare. I denna fas av sitt liv var Halvorsens mål att bli violinvirtuos; han var uppslukad av violinlektionerna och ensemblespel, bl.a. i Gewandhaus-orkestern, men underlät minutiöst att delta i musikteori och komposition. (Dybsand 2021, 252; faksimile av Halvorsens diplom i *ibid.* 253.)<sup>1</sup>

Efter studietiden fick Halvorsen säsongen 1888–89 arbete som konsertmästare och violinlärare i Aberdeen, innan han i tre år, 1889–92, arbetade som violinlärare och violinist vid Helsingfors musikinstitut. Här upplevde Halvorsen ett blomstrande och inkluderande musik- och konsertliv i en internationellt färgad miljö, och han firade stora triumfer som violinist och kammarmusiker på konsertstraden i den finländska huvudstaden. En närmare blick på förteckningen över Halvorsens verk (Dybsand 2016, bind 3, 19–68) visar dessutom att det var under Helsingforstiden som Halvorsen började hävda sig som tonsättare, med undantag för några mindre stycken från tonåren. Av hans totalt 173 dokumenterade verk tillkom verknumren 4–13 under de tre åren i Finland. Det var mestadels sånger och violinstycken, men i februari 1892 presenterade han sitt största verk hittills, en stråkkvartett i fyra satser, på en konsert i Helsingfors.

Helsingfors blev uppenbarligen en mycket viktig anhalt för Halvorsens utveckling som tonsättare och kammarmusiker, och närmare undersökning är därför på sin plats: hurdant var musik- och konsertlivet i Helsingfors åren 1889–1892? För att kunna belysa denna mycket öppna frågan ur så många perspektiv som möjligt – vare sig allmänt sociokulturella eller mera snävt inriktat på Halvorsens biografi – har ett omfattande historiskt arkivmaterial gått igenom. Syftet har varit att kartlägga vilka musikaliska och personliga impulser som inspirerade Halvorsen att utvecklas som skapande artist, samtidigt som jag kommer att belysa de insatser han gjort för stadens musikliv under perioden. Som en norrman som följer en norsk violinist i slutet av 1800-talet, vill artikelförfattaren – medvetet eller omedvetet – presentera ett dubbelt utifrånperspektiv på Finlands musik-

1 Alla artikelns översättningar från tyska, norska/danska och engelska har gjorts av artikelns författare. På Halvorsens diplom från den 12 mars 1887 är ämnena namngivna: "Theorie der Musik und Composition".

historia, som – liksom norsk musikhistoria – ofta ensidigt behandlas ur ett nationellt perspektiv.

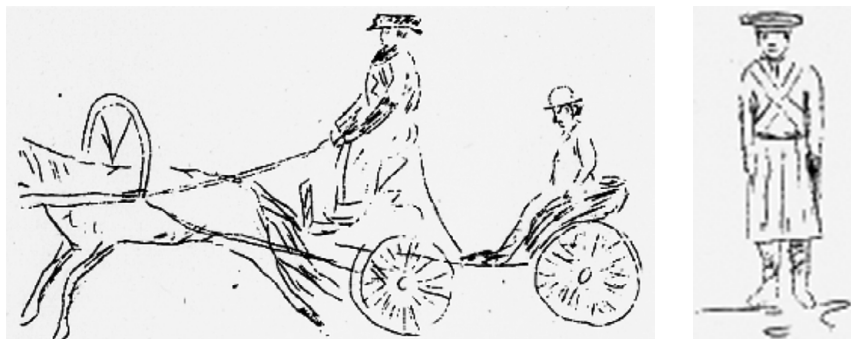
Andra delen av artikeln presenterar en av Halvorsens kompositioner från Helsingfors-perioden. Det finns flera skäl för att stråkkvartetten har valts, men framförallt för att den här typens flersatsiga verk hör till de 'stora' och pretentiösa genrerna före 'absolut musik'. Att skriva en stråkkvartett var den första uppgiften studenterna fick göra i kompositionsklasserna vid konservatoriet i Leipzig (Skjellstad 1968, 77). Stråkkvartetten, i själva verket ett fyra år försenat lärdomsprov, blev uppförd inte bara i Helsingfors, utan också i Berlin, Kristiania och Bergen, men frågan måste ändå ställas: levde arbetet upp till de förväntningar som ställdes? Själv fattade Halvorsen ett ödesdigert beslut om verket: Stråkkvartetten drogs tillbaka, och endast en sats har bevarats i form av ett arrangemang för orkester. Det faller sig naturligt att fråga varför. Var det på grund av bristande kvalitet, överdriven självkritik till följd av bristande självförtroende, eller helt enkelt så att han inte längre ansåg att det representerade hans musikstil? Frågan utforskas med hjälp av en transkription av det bevarade orkesterpartituret, en analys av musikaliska strukturer som form (på makro- och mikronivå) och av melodi och harmoni i den bevarade satsen, en analys av samtida kritikers utsagor inklusive de invändningar Helsingfors musikrecensenter gjorde samt genom att jämföra verket med Halvorsens livssituation och livsverk som helhet.

*Halvorsens tjänst som violinlärare och kammarmusiker  
i Helsingfors 1889–92*

Den då 25-åriga Halvorsen anlände till Finland i mitten av september 1889. Han beskrev sitt första intryck av Helsingfors i ett brev till sin bror Rolf den 16 september:

Jag har aldrig sett en vackrare stad i England eller Tyskland [- -] Här är [- -] en rysk kyrka, universitet, teater och andra offentliga byggnader som är helt magnifika [- -] Jag har fått utmärkt logi i det mest eleganta huset i staden [- -] Här finns flera tusen ryska militär och ryska kuskar som är

vældigt originella [och] kör så fort att jag aldrig trodde att jag skulle ta mig därifrån med livet i behåll. Här ska jag försöka rita dem.<sup>2</sup>



*Bild 1. Rysk kusk och rysk militär, tecknad av Johan Halvorsen (Halvorsen 1939, 21 f.)*

”Helsingfors är den mest musikaliska staden i Norden. Här krävs mycket, och jag kan lära mig mycket, något som man inte kan i Christiania,” skrev Halvorsen till sina syskon den 17 december 1889 (Halvorsen 1939, 25).<sup>3</sup> Här skulle han få långt bättre förutsättningar för sin utveckling än vad han haft i den skotska provinsstaden Aberdeen, trots att Helsingfors på den tiden var en betydligt mindre stad. Befolkningen ökade från 43 000 år 1880 till nästan 100 000 vid sekelskiftet (Dahlström 1982, 20) och musiklivet var inne i en rik blomstrande period med två konkurrerande institutioner, Helsingfors Orkesterförening och Helsingfors Musikförening, båda etablerade år 1882. Orkesterföreningens dynamiska dirigent var den tidigare Svendsen-studenten Robert Kajanus, som hade lyckats etablera en professionell 36-mannaorkester som gav sju symfonikonsalter per år och dessutom två folkkonsalter varje vecka (Ringbom 1932, 56 ff.). Den andra huvudaktören i stadens musikliv, Helsingfors Musikförening, drev också en omfattande konsertverksamhet, framför allt inom kammarmusikområdet, och ansvarade även för driften av Helsingfors

<sup>2</sup> ”En deiligere by har jeg aldrig seet hværken i England eller Tyskland[-]Her er [-] russisk kirke, universitet, teater og andre offentlige bygninger som er aldeles storartede [-] Jeg har faaet et udmærket logi i byens eleganteste hus [-] Her er flere tusinde russiske militære og russiske kudske som er svært originale [-] [og] kjører så fort at jeg aldrig troede jeg skulde komme derfra med livet. Her skal jeg forsøge tegne dem.”

<sup>3</sup> ”Helsingfors er den mest musikalske by i Norden. Her forlanges meget, og jeg kan lære meget hvilket man ikke kan i Christiania.”

Musikinstitut (senare Sibelius-Akademien). Vid institutets start 1882 hade Edvard Grieg erbjudits tjänsten som dess direktör, men när han tackade nej anställdes finländaren Martin Wegelius som föreståndare och teorilärare (Mäkelä 2022, 365–368).

Med sina olika konsertprofiler – den ena med symfonisk musik, den andra övervägande med kammarmusik på sina program – fungerade de två musikinstitutionerna i Helsingfors till ömsesidig nytta, åtminstone ur ett publikperspektiv. Det rådde dock hård konkurrens dem emellan, och de två förgrundsgestalterna Wegelius och Kajanus var båda starka personligheter som hade svårt att samarbeta. Kajanus grundade sin egen orkesterskola 1885 och det rådde skarp konkurrens om violin- och celloleverna. Det är symptomatiskt för tvisten att Halvorsen, som till en början stod helt utanför, omedelbart upplevde denna interna splittring i Helsingfors musikgemenskap och skrev till sin bror Rolf den 16 september:

Direktören [Wegelius] är väldigt trevlig, men jag har en känsla av att jag kommer att hamna i en väldigt svår position här. Här finns partier och förmodligen en hel del intriganta människor. Det gäller att vara reserverad. Idag var jag på konservatoriet. Där var en hel del alldeles underbara damer. Direktören presenterade mig för mina kolleger, som alla var mycket trevliga. [- -] Det är helt emot min stackars natur att tänka sig för och vara skarpsynt, och jag känner att jag förlorar något annat då jag blir det, men jag tror inte på någon längre, och jag måste så mycket som möjligt försöka att inte gå i fällor. (Halvorsen 1939, 23.)<sup>4</sup>

Under flera utlandsvistelser hade Wegelius knutit många kontakter på den europeiska musikscenen, bland andra med de norska kompositörerna Johan Svendsen och Johan Selmer, som han träffade i Leipzig 1872 (Flodin 1922, 256–258). När han skulle fylla de olika lärartjänsterna på musikinstitutet fick han ofta hjälp av sina internationella kontakter. Det var således på musikprofessorn Hugo Riemanns rekommendation (ibid. 418), som han år 1888 anställde den då blott 22-åriga Ferruccio Busoni som pianolärare, efter att erbjudandet först gått till Agathe Backer Grøndahl,

<sup>4</sup> ”Direktøren er meget hyggelig og fin, men jeg har på anelsen at jeg kommer i en meget vanskelig stilling her. Her er partier og vistnok en del intrigante mennesker. Det gjelder ikke at forløbe sig og være reservere. I dag var jeg på konservatoriet. Der var en hel del aldeles vidunderlige damer. Direktøren presenterede mig for mine kolleger, som alle var meget forekommende. [- -] Det er igrunden aldeles mod min arme natur at være betænkt og gjennekskuende, og jeg føler at jeg taber noget andet ved at bli det, men jeg tror ingen længere, og jeg skal forsøge så meget som mulig ikke at løbe i fælder.”

som avböjde (*Nordisk Musik-Tidende* 1888, 76). Året därpå måste institutet säga upp sin dåvarande violinlärare – ungraren Hermann Csillag – efter ”olämpligt beteende” och stora samarbetsproblem (Dahlström 1982, 51 f.). Wegelius hörde talas om den begåvade unge norske violinisten Johan Halvorsen ”genom konservatoriet i Leipzig” och gav honom ett ”erbjudande om anställning vid konservatoriet i Helsingfors” (*Dagbladet* 15.9.1892).<sup>5</sup> Engagemanget förmedlades uppenbarligen genom Adolf Brodsky. När Halvorsen i ett brev till Edvard Grieg den 22 juni entusiastiskt berättade om sitt nya engagemang i Helsingfors, berodde entusiasmen framför allt på att han såg fram emot att ”träffa Sig. Buzoni [!], som även är där” (Bergen offentlige bibliotek).<sup>6</sup>

Wegelius hade lyckats bygga upp en rik och inspirerande miljö på institutet som från hösten 1889 befann sig på Unionsgatan 17, ett litet hus som hade utsikt över Södra Kajen. Institutets kurs var indelad i tre avdelningar, ”Förskolan” för skolelever, den treåriga ”Musikskolan”, samt en akademiklass för avancerade elever. På institutet fanns cirka 100 elever och cirka en tredjedel gick i förskola. Wegelius betonade studenternas mångsidiga utbildning med obligatoriska ämnen som musikpedagogik, musikhistoria, musikanalys, solfège och körsång. Det fanns också några elever som studerade harmoni, kontrapunkt och komposition, och det gick även att välja en mer pedagogisk inriktning.

Bland de mest kända av musikinstitutets elever från denna tid var Armas Järnefelt, Maikki Pakarinen (Järnefelt/Palmgren) och Karl Ekman. Ingen av dessa var violinister, men det var bara av en slump som Halvorsen inte hade Jean Sibelius som elev. Sibelius avslutade sina studier vid musikinstitutet våren 1889 och hade nu rest till Albert Becker i Berlin för vidare studier. Halvorsens mest framstående elever i Helsingfors var Augusta Lönnblad och Elis Jurva, den senare violinlärare vid musikinstitutet. Vid uppvisningskonserterna före jul 1890 och 1891 ackompanjerades de av sin lärare Halvorsen på piano. Att det under Halvorsens tid som lärare fanns få framtida ”stora namn” i violinklassen berodde på den nämnda konkurrensen med Kajanus orkesterskola (Dahlström 1982, 51). Elevstatistiken visar att Halvorsen hade förvånansvärt få violinstudenter på högre avdelningen, första undervisningsåret endast tre, sedan fem elever i var och en av de två följande (ibid. 69). Anställningsavtalet lyder som följer i översättning från tyska:

5 ”Gjennem Leipzigerkonservatoriet fik Halvorsen Tilbud om Ansættelse ved Konservatoriet i Helsingfors.

6 ”[-] til at træffe sammen med Sig. Buzoni [!], som også er der.”



Herr Halvorsen åtar sig att ge 14 lektioner i veckan i institutet under terminerna 15 september–15 december och 15 januari–1 juni [- -] mot ett arvode på 2000 (två tusen) finländska mark, och – vid behov – att ge ytterligare lektioner (både i violin och ensemblespel) mot ett arvode på 5 finländska mark per timme (Sibelius-Akademins arkiv).<sup>7</sup>



*Bild 2. Den 25-åriga Johan Halvorsen, från The Northern Figaro (Aberdeen) 1.6.1889*

För att kunna ge de förutsatta 14 undervisningstimmarna per vecka, medförde ”den låga beläggningen i violin och violoncell vid de högre avdelningarna [- -] att största delen av det arbete som utfördes i dessa ämnen formellt kom att utföras i förskolan” (Dahlström 1982, 59). När lärarkontrakten skulle omförhandlas våren 1890 yttrade Halvorsen sig ”i hufvudsak tillfredsställd med det föreslagna”, att lönen ökade med 500 mark mot att antalet timmar gick upp från 14 till 15, men ”vore tacksam’ om den erbjudna lönen kunde beviljas honom, icke för 15, utan för 14 timmar” (brev från Martin Wegelius till Musikföreningens ordförande, konsul Leonard Borgström 24.5.1890, Sibelius-Akademins arkiv). Den 8 november 1891 skrev han i ett brev till sin syster Marie: ”Har mycket att

<sup>7</sup> Enligt det ursprungliga kontraktet på tyska „verpflichtet sich Herr Halvorsen während [- -] [der] Termine [- -] 15 September – 15 December und 15 Januar – 1 Juni [- -] in dem Institut 14 Unterrichtsstunden in der Woche gegen ein Honorar von 2000 (Zweitausend) finn. Mark zu geben, sowie – im Fall von Bedarf – ausserdem Extrastunden (sowohl in Violin wie Ensemblespiel) gegen ein Honorar von 5 finn. Mark pr. Stunde zu geben“.

göra under dagen på konservatoriet, så jag har ingen tid över för mitt eget arbete” (Halvorsen 1939, 29).<sup>8</sup>

Att Halvorsen trots sådana undervisningsförhållanden stannade så länge som tre år i Helsingfors beror på att livet annars var väldigt inspirerande. Medan han i Aberdeen nästan inte alls hade några andra professionella musiker omkring sig, fanns här ett helt kollegium av skickliga artister och pedagoger. Förutom Wegelius och Busoni kan nämnas den amerikanske Liszt-eleven William H. Dayas som ersatte Busoni från hösten 1890, tysken Heinrich Wefing som var biträdande pianolärare, den tyske cellisten Otto Hutschenreuter och hans efterträdare från hösten 1891, belgaren Henri Merck. Bland de anställda fanns också den finländske barytonsångaren Abraham Ojanperä och den tyskfödde kompositören, universitetsläraren, organisten och musikhandlaren Richard Faltin, som var en riktig gigant i Finlands musikliv. Halvorsen trivdes i denna internationella miljö. Många år senare, efter Halvorsens död, erinrade sig Karl Ekman, som var elev och klasslärare vid Helsingfors musikinstitut just under perioden 1889–1892:

Det är nära ett halvt sekel sedan dess, men många av den äldre generationen här kommer ännu ihåg honom [Halvorsen] från den tiden: hans kraft, hans glada glimt, hans behärskning av flöjten, tuban, violinen och kontrabasen [- -] (*Hufvudstadsbladet* 6.12.1935).

En av huvudtankarna bakom skapandet av Musikföreningen hade varit att ”ordinarie lärare i instrumentalmusik och solosång vid musikinstitutet företrädesvis skulle vara musiker i besittning av sådan ’virtuositet’ att de kunde uppträda som solister och ensemblespelare [- -] på föreningens konserter” (Dahlström 1982, 29). Till skillnad från Aberdeen, där Halvorsen inte gett mer än fem konserter på drygt ett år, innebar engagemanget i Helsingfors en omfattande konsertverksamhet, vilket återspeglas i anställningsavtalet:

Vidare åtar sig herr Halvorsen att vid behov delta i Musikföreningens båda konserter samt 14 musikaftnar [- -] som solist, ensemble- och orkes-

8 ”Har meget at gjøre om dagen på konservatoriet, så jeg har igrunnen altforliden tid til overs for mit eget arbeide.”

terspelare, och för detta erhåller han ett årligt arvode av 1000 (ett tusen) finländska mark (Sibelius-Akademins arkiv, översatt av författaren).<sup>9</sup>

En tredjedel av Halvorsens inkomster i Helsingfors, som det första året uppgick till 3 000 finländska mark, var således kopplad till utövande verksamhet, främst de så kallade ”Musikaftnarna”, som hade en viktig pedagogisk funktion i institutets verksamhet. Alla musikelever fick dyka upp på konserterna, och ”Wegelius kontrollerade personligen med matrikeln i hand att eleverna mangrant innfann sig” (Dahlström 1982, 62).

Vid musikaftnarna framfördes framför allt kammarmusik, som Halvorsen endast hade framfört i mindre utsträckning innan han kom till Helsingfors. Violinsonater hade relativt sällan stått på hans program och om man bortser från de obligatoriska studentensemblerna i Stockholm och Leipzig hade han endast undantagsvis medverkat i framföranden av stråkkvartetter, pianotrior och annan musik för mindre ensembler. Ekonomiskt fanns det lite att vinna på att arrangera offentliga konserter med kammarmusik, eftersom genren traditionellt sett hade föga massattraktionskraft och framför allt utspelat sig i den privata sfären, understödd av en liten stam av utbildade älskare som ofta själva var skickliga amatörmusiker. Symptomatiskt nog var det en sådan krets i den finländska huvudstaden som på sin tid hade etablerat Helsingfors musikförening. På musikaftnarna utgjorde fortfarande personer härifrån en fast del av publiken. Bland kända lokala individer kan vi förutom Wegelius och Leonard Borgström peka ut professorerna August F. Sundell och Fredrik Saltzman, enligt Halvorsen ”en utmärkt man” (Halvorsen 1939, 23). Framför allt måste den violinspelande magistratssekreteraren Viktor Ekroos och hans fru Ilta [Anna Matilda] nämnas. Ilta var professionell opera- och oratoriesångerska i sina yngre år och var ”en musikernas skyddsfe i sitt gästfria hem” (Flodin och Ehrström 1934, 157). Utöver att personer som dessa var representanter för en kontinuerlig och levande kammarmusiktradition var de också oumbärliga som ekonomiska bidragsgivare till musikinstitutets verksamhet. Ibland kunde de också ekonomiskt stödja enskilda artister som Sibelius (Tawaststjerna 1968: 108 och 404), och både i Helsingfors och under en senare studievistelse i Berlin, skulle Halvorsen också dra nytta av parets gästfrihet och generositet (Halvorsen 1939, 31).

9 ”Weiter verpflichtet sich Herr Halvorsen bei den 2 Concerten sowie den 14 Musikabenden und öffentlichen Prüfungen des Musikvereins je nach Bedarf, als Solist, Ensemble- und Orchesterspieler mitwirken, und erhält dafür im Ganzen ein Jährliches Honorar von 1000 (Eintausend) finn. Mark.”

Musikaftnarna, som hölls i Normallyceet på Unionsgatan, hade utvecklats till en viktig institution i stadens offentliga konsertliv. På många sätt hade de ändå bibehållit sin ursprungliga, privata karaktär, vilket Karl Flodin har skildrat mycket levande i sin Wegelius-biografi:

I mörka höstkvällar, liksom i ljusa våraftnar vandrade samma publik troget uppför Unionsgatans backe till det gula skolhuset [- -] Den man först stötte på, var direktorn själv [Wegelius]. Vänlig och förbindlig [- -] hälsade han vänner och bekanta och såg till att alla fingo plats. De främre bänkarna voro förnämre och hade ryggstöd; de bakre voro skolbänkar rätt och slätt. På dem sutto ungherrarna, de yngre lärarna, några elever och en och annan musikvän, som ville ha nära till dörren för att kunna smyga ut och röka under pausen. Bland de inträdande, som Martin [Wegelius] var uppmärksam nog att ledsaga till platserna, saknades aldrig herrskaperna Borgström, Saltzman, Sundell, Ekroos friherrinnan Sofie v. Willebrand och några fler [- -] Tidningsreferenterna hade sina stolar till vänster om dörren. Vanligvis satt Martin närmast intill dörren. Med höjda ögonbryn och spänd blick följde han musikföredragen. Hopträngda på bänkarna under fönstren sutto musikskolans och förskolans elever, en munter, emellanåt något bråkig samling av ungdomar, som ansågo som sin självfallna rätt att agera claqué, isynnerhet när en f.d. elev uppträdde [- -]

Musikaftnarna voro så karaktäristiska för institutet därför, att de återkommo månad efter månad, räknade med en stabil publik och ständigt försiggigo i samma lokal. Här var nästan det enda tillfället att njuta av gedigen kammarmusik. Ingen bullrande offentlighet störde intrycken. Man var som hemma hos sig. Det var ej en musik som fordrade stora apparater, endast mottaglighet och sinnets samling.

Efter välförrättat värv samlades lärarna, Martin och förtrogna vänner till dem på en restaurang, [- -] för att tillbringa en timme tillsammans. Martin satte ett stort värde på en sådan tvånglös sällskaplighet. Han kom därunder sina kolleger närmare och lärde känna dem både som artister och människor. (Flodin 1922, 401–403.)

Som Dahlström har påpekat intog musikinstitutets stråkkvartett en nyckelroll vid musikaftnarna, där institutets violin- och cellolärare, Halvorsen och Hutschenreuter/Merck, var ”kontraktsenligt medverkande”, medan de två andra måste engageras från annat håll (Dahlström 1982, 62). Den andre violinisten i Halvorsens första säsong var Wegelius gamle vän Karl Fredrik Wasenius, som under signaturen ”Bis” under ett antal år var musikkritiker på *Hufvudstadsbladet* och även hade en egen musikaffär med tillhörande musikförlag. Från hösten 1890 ersattes han av den tyske violinisten Wilhelm Sante. Violisten i kvartetten var tysken Joseph Schwarz.

Både han, Sante, Hutschenreuter och Merck var musiker i Kajanus orkester vid sidan av deras engagemang på musikinstitutet, kanske ett tecken på att den ingrodda fiendskapen mellan Kajanus och Wegelius hade lagt sig något? Förutom stråkkvartetter spelades ett antal kammarmusikstycken med piano, där en av institutets pianolärare anslöt sig till ensemblen. Inte minst samspelet med Busoni verkade mycket inspirerande för Halvorsen, som i sina memoarer gav följande beskrivning av sin dåvarande kollega:

Busoni var trots allt en enastående pianist som med sin klara förståelse och sin enorma kunskap i alla frågor imponerade på mig i högsta grad... Busoni som kompositör ”tog” mig dock inte, även om jag här också här var tvungen att beundra hans teknik (Halvorsen 1936, 24).<sup>10</sup>

I linje med musikaftnarnas pedagogiska funktion bestod programmen mycket ofta av stråkkvartetter, pianotrior och sonater av kompositörer som Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt och Brahms. Musik av nyare kompositörer som Grieg, Svendsen, Sinding, Fauré, Goldmark, Volkmann, Rheinberger, Rubinstein, Tchaikovsky och Saint-Saëns spelades också, ofta i form av en helkväll ägnad åt samma kompositör. Även musikinstitutets anställda, bland andra Wegelius och Busoni, samt några duktiga elever som Sibelius, kunde få sina egna verk framförda på musikaftnarna, och det var just inom detta forum som Halvorsen också skulle få sina första betydande kompositioner framförda.<sup>11</sup>

### *Halvorsens första framträdanden i Helsingfors hösten 1889*

14 dagar efter ankomsten till Finland, vid säsongens första musikafton den 30 september, debuterade Halvorsen inför publiken i Helsingfors med I:a satsen av Beethovens violinkonsert och även Sindings svit i a-moll. Båda solonumren ackompanjerades av Busoni och tillsammans med Hutschenreuter framförde de även kvällens enda ensemblenummer, Beethovens variationer av sången ”Ich bin der Schneider Kakadu” för pianotrio. Konsertprogrammet präglades tydligt av att institutets nya violinlärare presenterades och Wasenius var mycket nöjd i *Hufvudstadsbladet* dagen efter:

10 ”Busoni var jo en enestående pianist som med sin klare forstand og sin uhyre kundskab i alle materier imponerte mig i høieste grad... Busoni som komponist ”tog” mig imidlertid ikke endskjønt jeg her også måtte beundre hans teknik.”

11 En fullständig repertoaröversikt för Halvorsens finländska konserter finns i Dybsand bd 3, 133–139.

Hufwudintresset för aftonen länkade sig [- -] kring institutets nyengagerade violinist, den unge norrmanen, hr. *Halvorsen*, som nu uppträdde för första gången [- -] Hr. Halvorsen väckte genast sympati genom sin friska, wackra och sångfulla ton, sitt manligt kraftiga och oförfalskade spel, deri man städse fann den rena musiken, de äkta intentionerna. Ehuru en förklarlig oro i början något hämmade säkerheten i tekniskt hänseende kunde denna biomständighet dock ej wilsaleda publiken ifrån den med rätta fattade öfvertygelsen, att man i hr. H. lärt känna en ung violinist af mycken begåfning [- -] Bifallet war lifligt; isynnerhet hyllades hr. Halvorsen mycket. (*Hufvudstadsbladet* 1.10.1889.)

Vid nästa musikafton, den 21 oktober, fick Halvorsen för första gången tillfälle att göra bekantskap med Finlands egna tonsättare; ”särdeles mjukt och känsligt” (*Nya Pressen* 22.10.1889) spelade han ”con delicatezza” (*Hufvudstadsbladet* 22.10.1889) en ”liten nätt berceuse” (*Finland* 22.10.1889) av Agnes Tschetschulin, samt två satser ur en idag endast delvis bevarad stråkkvartett i a-moll av Jean Sibelius. Kvartetten hade nästan väckt hänförelse då den hade framförts i sin helhet på musikinstitutets elevuppväisning våren innan. Både bland publik och kritiker hade den 22-årige Sibelius nästan omedelbart utropats till Finlands främsta kompositör. Kritikern Karl Flodin kunde konstatera att verket ”funno hängifna tolkare i hrr Halvorsen, Vasenius, Schwarz och Hutschenreuter” (*Nya Pressen* 22.10.1889). Allt tyder på att Halvorsen var mycket positiv till Sibelius första kompositioner. Efter musikinstitutets firande av Wegelius födelsedag den 10 november, där lärare och elever framförde Wegelius och Sibelius gemensamma verk ”Näcken”, kunde Sibelius yngre bror Christian, som studerade cello vid musikinstitutet, i alla fall meddela sin bror att ”Halvorsen uttalade sin förtjusning över violinobligatot i Näckens sång” (*Tawaststjerna* 1968, 110).

Vid höstens tredje musikafton, den 4 november, fick Halvorsen verkligen möjlighet att visa upp sina förmågor både som primarius och solist, samtidigt som han slog ett viktigt slag för vännen Edvard Grieg i Helsingfors. Hela konserten ägnades åt Griegs musik, och öppningsnumret var den för sin tid mycket vågade stråkkvartetten i g-moll. Under sina studier i Leipzig knappt två år tidigare hade Halvorsen upplevt Brodsky-kvartettens strålände framförande av detta ljudmässigt och tekniskt mycket krävande verk. Den flit, energi och entusiasm han nu lagt ner på att presentera kvartetten i Helsingfors beskrevs av Wasenius, som skrev kritik även från konserter där han själv medverkat:

Aftonen öppnades med Griegs stora och med äkta ingifwelse skrifna stråkkvartett. Såsom medexeqwerande kan jag endast konstatera och loforda det utmärkta sätt, hwarpå hr. *Halvorsen* som första violinist dirigerat och förberedt samspelet, deri understödd på det bästa af herrar Hutschenreuter og Schwarz och derwid han warmt och klart framhållit kompositionens alla poetiska härligheter. När hr Halvorsen gaf musiken lif på sin violin, skedde detta med friskhet och en tillika fintänkt och sant konstnärlig interpretering. Det kom luft och lifskraft i spelet, det war norsk natur och någonting af Griegs ande deri. (*Hufvudstadsbladet* 5.11.1889.)

Kritiken i *Finland* tyckte att ”de tre första satserna blefvo ytterst fint och musikaliskt återgifna, men i den sista kom icke den vildhet, som ligger i kompositionens anda, till sin rätt”. Flodin hyllade också artisterna, men i linje med vad som framkommit från konservativa tyska kretsar drygt ett decennium tidigare (Krummacher 1999, 91–93), var han mycket skeptisk till Griegs tonspråk: ”Den griegska norskheten ger sig mångenstädes ett så krampaktigt uttryck, att egendomligheterna bli till bizarrerier och dessa åter till oskönheter” (*Nya Pressen* 5.11.1889).

Halvorsen avslutade Griegkvällen med Violinsonat nr 2 i G-dur, som han och kompositören hade spelat när de firade jul tillsammans två år innan (Grieg 1993, 117). Nu hade han Busoni som medspelare på pianot, ock ”såwäl hr Halvorsens alltid inom de rätta gränserna hållna frase-ring och musikaliska kraftutveckling, som herr Busonis geniala, i minsta detalj ädelt och i stora drag mejslade spel wäckte hos publiken det lifligaste intresse (*Hufvudstadsbladet* 5.11.1889). Halvorsens spel var ”rent, säkert och på samma gång mycket smakfullt och virtuosmässigt” (*Finland* 5.11.1889), och de fyra satserna i verket ”återgåfvos med sällsynt lyftning, fin uppfattning och nobel bravur” (*Nya Pressen* 5.11.1889).

De följande två musikaftnarna ägnades också huvudsakligen åt kamarmusik; den 22 november kom bland annat Brahms pianotrio i C-dur, op. 87, på programmet, medan den 2 december var en ren Anton Rubinstein-kväll, i samband med att denne ryske kompositör och pianist nyligen fyllt 60 år. Institutets sista musikkväll före jul, den 9 december, inleddes med en stråkkvartett i C-dur av Mozart, som enligt Flodin spelades ”med all pietet och känsla för de kontrapunktiska finheterna” (*Nya Pressen* 10.12.1889). Bakom konsertframförandet fanns dock stora meningsskiljaktigheter inom kvartettensemblen och den blivande dirigenten Halvorsen utnyttjade sina ledaregenskaper väl när han mot andreviolinisten Wasenius önskemål ökade snabbt tempot i finalen. Som primarius hade Halvorsen den musikaliska tolkningen i sin makt, men som kritiker

tackade Wasenius för senast genom att offentligt klaga på det ”det uppdrifna tempot i sista satsen” och ”inlägga en liten protest” (*Hufvudstadsbladet* 10.12.1889)! Wasenius var mycket nöjd med resten av konserten, där Halvorsen framförde bland annat Wieniawskis violinkonsert nr 2 och en norsk halling. Han karakteriserade konserten som ”särdeles njutningsrik” och påpekade att ”institutets unge, men framstående violinflärare [- -] derwid [hade] sin glansafton” (ibid.).

Musikaftnarna vintern 1890 bjöd på växlande program, där Halvorsen först och främst fick goda möjligheter att fördjupa sig ytterligare i kammarmusikrepertoaren, bland annat med stråkkvartetter av Haydn och Beethoven, Schuberts pianotrio i B-dur och violinsonater av Händel, Bach och Brahms. Den senares violinsonat i d-moll, op. 108, som hade uruppförts drygt ett år tidigare, framfördes av Halvorsen och Busoni vid en musikafton den 17 februari 1890. Samspelet med den två år yngre kollegan var utan tvekan en viktig impuls för Halvorsens musikaliska utveckling, eftersom han i sina memoarer betonade hur Busoni hjälpte honom att förstå ”den brahmska kammarmusiken som då var oklar för mig” (Halvorsen 1936, 24).<sup>12</sup>

Förutom Brahms nya sonat bjöd konserten på Christian Sindings genombrottsverk, Pianokvintetten i e-moll, op. 5. Verket hade nästan väckt sensation när det första gången uppfördes i Kristiania den 19 december 1885, och det framfördes även i Köpenhamn vid ett par tillfällen (Rugstad 1979, 45–49). Under en vistelse i Leipzig hade Busoni tillsammans med Brodsky-kvartetten framfört verket i januari 1889 (ibid. 60–62). Om verkets berömda kvint- och oktavparalleller skrev Wasenius, som för tillfället endast var åhörare: ”Det låter ju originelt, ja det låter ej illa, det klinger t.o.m. bra härligt!” (*Hufvudstadsbladet* 18.2.1890). Efter att verket upprepats vid Helsingfors musikförenings konsert i Universitetets solennitetssal den 28 april, var Flodin ”frästad att ställa dess upphofsman främst i ledet af Norges banbrytande komponister” (*Nya Pressen* 29.2.1890).

Medan Sinding med viss rätt kunde anses vara den mest banbrytande bland yngre norska tonsättare omkring 1890, rådde det ingen tvekan om att Jean Sibelius betraktades som nästa stora namn i finländskt musikliv. Inspirerad av Sindings kvintett, som han hörde i Leipzig den 19 januari 1890, komponerade Sibelius en femsatsig pianokvintett i g-moll under vintern (Tawaststjerna 1968, 110 ff.; Rugstad 1979, 62). Till en musikafton den 5 maj lyckades Busoni, Halvorsen och resten av institutets stråkkvar-

12 ”Han kunde klarlægge den for mig dengang tågete Brahmske kammermusik.”



tett instudera första och tredje satsen som därmed fick sitt första framförande. Sibelius själv befann sig fortfarande i Berlin, men hans bror skrev genast till honom att Halvorsen hade blivit mycket upprymd över ”den briljanta fakturen” och frågat honom om hans bror också ”hade komponerat någon violinkonsert” (Tawaststjerna 1968, 113). Halvorsen fattade tydligen omedelbart storheten i Sibelius pianokvintett, och andre violinisten Wasenius karakteriserade musiken som ”osökt wacker, storslagen, lefwande och originel” och ville ”af fullaste hjerta deltaga i den lifliga hyllning, som medels bifall och applåder skänktes honom i går” (*Hufvudstadsbladet* 6.5.1890). Flodin å sin sida, som varit en entusiastisk anhängare av Sibelius tidigare verk, upplevde att han ”genom det ständiga jäktandet efter nya hållpunkter för intresset” lämnades med ett intryck av ”en orolig, feberhet fantasi utan besinning och utan själfkändt mål” (*Nya Pressen* 6.5.1890). I Sibelius kvintett antyder den rytmiska och melodiska gestaltningen ofta en radikal nationell linje, som Flodin – som vi har sett av kritiken av Griegs stråkkvartett – inte alls var en anhängare av.

Halvorsen tillbringade sommaren 1890 hemma i Norge, medan Sibelius vistades i Finland (Tawaststjerna 1968, 119 ff.). Uppmuntrad av Wegelius färdigställde han här en ny stråkkvartett i B-dur. Under ledning av Halvorsen uruppfördes detta vid en musikafton den 13 oktober. Det nya verket var lättare att förstå än pianokvintetten och mottogs mycket väl av hela pressen. Publiken ropade in den unge kompositören så många gånger att hela kvartetten måste enligt *Hufvudstadsbladet* 14.10.1890 spelas *da capo!* Musikerna hedrades också; enligt Faltin spelade kvartetten ”under sin utmärkte primarius hr Halvorsens ledning [- -] förträfflig[t]” (*Finland* 14.10.1890). Han var säker på att ”kompositören måste ha haft sin glädje deraf,” för ”de spelande voro ögonskenligen varmt intresserade för sin uppgift och insatte sina bästa krafter för att låta kompositionens skönheter framstå klara och tydliga” (ibid.). Strax efter konserten reste Sibelius till Wien för vidare musikstudier. Han var därför inte med när stråkkvartetten repeterades för en större publik vid Helsingfors musikförenings konsert 23 mars 1891.

Som tonsättare hade Sibelius och Halvorsen aldrig något nämnvärt inflytande på varandras tonspråk, men Halvorsen skulle förbli en trogen beundrare av Sibelius resten av sitt liv. Som primarius i sin egen stråkkvartett framförde han den mogna Sibelius verk *Voces intimae* 1917, och som kapellmästare på Nationalteatern använde han flitigt scenmusik av sin finländska kollega. På symfonikonsserter tog han ofta upp mindre kompositioner av Sibelius på programmet och av större verk dirigerade Halv-

orsen finländarens första symfoni vid tre tillfällen. Han tillät sig till och med att "låna" ett lätt igenkännligt motiv härifrån i sin egen symfoni nr 3.

### *Halvorsens debut som komponist i början av 1890-talet*

Halvorsen var nöjd med alla framgångar, men de verkar aldrig ha stigit honom åt huvudet. Han ställde hela tiden nya krav på sig själv och ansåg sig ändå inte vara "lärd". Hans engagemang i kammarmusik hade gett honom stora möjligheter att fördjupa sig i musiken utan att behöva ta hänsyn till utommusikaliska faktorer med sina billiga effekter avsedda för en okunnig publik. Som primarius i stråkkvartetter kunde den blivande dirigenten utan tvekan skaffa sig viktiga nya erfarenheter, både som musikers tolk och instruktör.

Även om Halvorsen redan började arrangera, instrumentera och komponera musik under sin ungdom, publicerade han inte något. I Helsingfors inspirerande atmosfär hade han inte bara en position som gav honom goda möjligheter till musikalisk fördjupning och givande samspel med högt kvalificerade musiker, utan kunde också dra nytta av ett rikt konsertliv och en stor och inflytelserik vänkrets.

Inte i något av de brev som Halvorsen sände till familjen under hösten 1889 nämns kompositioner eller kompositionsplaner, men den 28 december skrev han till sin syster Marie:

Jag är frisk och vid gott mod. Jag har också komponerat en hel del, bland annat ett antal sånger som ofta sjungs av en av stadens mest intelligenta sångerskor, nämligen fru doktor Ekroos, där jag ofta tillbringar mina kvällar. Hon känner personligen många fantastiska artister som Rubinstein, Sarasate, Bülow, Ysaye, Grünfeld och mig Halvorsen från Drammen (Halvorsen 1939, 26).<sup>13</sup>

Det var en tydligt stolt Halvorsen som här talade om sitt första större verk, *6 Sånger*, alla komponerade till dikter av Bjørnstjerne Bjørnson. Enligt Wasenius kom de till "inom en kort tid" (Halvorsen 1936, 37), troligen inom ett par veckor i början av jullovet. Av alla tecken att döma var bekantskapen med Ilta Ekroos en starkt bidragande orsak till att violinis-

13 "Jeg er frisk og ved godt mod. Har også komponeret ikke sålidet, deriblandt en del sange som synges ofte af en af byens intelligenteste sangerinder, nemlig fru Dr. Ekroos, hvor jeg er godt kjendt og ofte tilbringer mine aftner. Hun kjender personlig en masse store kunstnere saasom Rubinstein, Sarasate, Bülow, Ysaye, Grünfeld og mig Halvorsen fra Drammen."

ten Halvorsen valde att komponera för sångrösten och verket tillägnades henne naturligtvis. På sina äldre dagar mindes han paret Ekroos som sina närmaste vänner i Helsingfors:

I Helsingfors fick jag många goda vänner. Framför alla Ilta och Victor Ekroos. Ekroos var en utmärkt violinist och ledamot i musikskolans styrelse. Ilta hade varit en utmärkt sångerska. De höll ett mycket sällskapligt hus, välbeställda som de var. Wieniawsky, Rubinstein, Sarasate [och] Reisenauer hade varit deras gäster. Jag fick spela Griegs g-moll kvartett [4.11.1889, se ovan] och därmed fångade jag deras intresse, som senare övergick i den varmaste vänskapen. Ilta var då ovanligt vacker och bedårande snäll mot sina vänner. Victor var en magnifik och ädel karaktär (Halvorsen 1936, 24).<sup>14</sup>

Den 16 februari 1890 gav Halvorsen sin första finländska solokonsert i Borgå. Förutom olika mindre stycken upprepade han sin Wieniawski-framgång från musikaftonen den 9 december, där han ”förstod att formligt elektrisera publiken” (*Borgåbladet* 10.12.1889). ”Mest anslog Ole Bull’s Sæterbesøget” (ibid. 19.2.1890), och av norsk musik framförde han annars Griegs första violinsonat. Karl Flodin medverkade som ackompanjator, och i två mittsektioner sjöng en så kallad ”musikalskarinna” sänger av Flodin, Kjerulf, Grieg och två sänger som Halvorsen själv hade komponerat till texter av Bjørnson, ”Magnus den blinde” och ”I en tung stund”. Musikalskarinnan var naturligtvis Ilta Ekroos, som också dedikerats Bjørnson-sångerna. Dåtidens konvention för gifta kvinnor ur stadens borgerskap dikterade att hon aldrig uppträdde som professionell musiker eller under eget namn.

På en populär konsert den 20 april 1890 för att samla in pengar till en ”Läsesal för fruntimmer” befann sig Halvorsen i rampljuset både som kompositör och violinist. Ilta Ekroos sjöng återigen den första av hans Bjørnson-sånger, och han spelade själv solonummer av Saint-Saëns, Lotti och Zarzycki och ”utvecklade i dem alla den gedignaste musikaliska talang” (*Nya Pressen* 21.4.1890). Enligt det uppsatta programmet skulle musikinstitutets kvartettensemble medverka i Haydns g-moll-kvartett, men i

14 ”I Helsingfors fik jeg mange gode venner. Fremfor alle Ilta og Victor Ekroos. Ekroos var en udmærket violinamatør og medlem av styret i musikskolen. Ilta havde været en udm. sangerinde. De førte et meget selskabelig hus, velstående som de var. Wieniawsky, Rubinstein, Sarasate [og] Reisenauer havde været deres gjæster. Jeg kom til at spille Griegs g-mollkvartet og dermed erobret jeg mig deres interesse som siden gik over til det varmeste venskab. Ilta var dengang ualmindelig vakker og bedårende elskværdig mod sine venner. Victor var en prægtig og ædel karakter.”

stället spelade Halvorsen, ackompanjerad av Karl Flodin, ett helt nytt eget verk, *Svit för violin och piano* i tre satser. I en recension av verket bara tre dagar innan han och Halvorsen spelade violinsviten offentligt, gav Flodin det nya verket en fyllig och positiv presentation och beskrev det som ”nyligen komponerat” (*Nya Pressen* 17.4.1890).

Till skillnad från Bjørnsonsångerna, som han komponerade mycket snabbt och lät publicera nästan omedelbart, ansåg sig Halvorsen ännu inte vara färdig med sviten, även om den mottogs väl. Istället skulle verket underkastas ytterligare bearbetning innan han återigen presenterade det för allmänheten. Först ett halvår senare kunde Wasenius sålunda meddela att ”hr Johan Halvorsen ... i dessa dagar [har] avslutat en ny komposition, *Suit för violin och piano*” (*Hufvudstadsbladet* 4.11.1890).

Revideringen av violinsviten kan inte bero på att verket mottagits negativt utan måste snarare förklaras med att Halvorsens ambitioner som tonsättare ökade. Verket fick nu en helt ny öppningssats i sonatform, en formprincip som mer än något annat stod som själva inkarnationen av 1800-talets ”stora form”. I sin slutliga version närmar sig sviten alltså en violinsonat, men Halvorsen hade uppenbarligen för stor respekt för genren för att kunna kalla den det. Ända tills han omsider började komponera symfonier i 60-årsåldern kämpade han med bristande förtroende för sonatformen och större, cykliska verk. Han drog tillbaka två av sina viktigaste försök, vid sidan av stråkkvartetten en violinkonsert, som lyckligtvis återupptäcktes i ett kanadensiskt arkiv 2015 (Halvorsen 2016, ”Forord”).

Under nästa säsong komponerade Halvorsen flera sånger och violinstycken, av vilka de viktigaste var *6 stämningbilder* för violin och piano, vilka första gången framfördes vid en musikafton den 16 februari 1891. Som titeln antyder är det en samling löst komponerade små stycken. Medan Halvorsens tre första verk från vistelsen i Finland hade publicerats av Warmuth i Kristiania, publicerades de sex stämningbilderna av Anna Melans ”Not- och Instrumenthandel” i Helsingfors, föregångaren till Fa-zer Musik. Det tryckta numret, ”1”, indikerar att styckena var Melans allra första notutgivning.

Senast under vintern 1891 måste Halvorsen ha blivit mer bekant med Robert Kajanus, kanske via Karl Flodin, som var hans kusin. Vid en folkkonsert i Brandkårshuset den 14 april uppträdde Halvorsen som gäst-dirigent för Kajanus orkester i två nya egna orkesterverk: ”Parafraze for strykeorkester over en norsk folkevisse” och ”Capriccio”. Så vitt vi vet var detta första gången Halvorsen dirigerade offentligt; han lyckades uppenbarligen bra och fick enligt tidningarna en rejäl applåd från publiken, som hade fyllt salen till breddarna.

Vintern därpå stod totalt tre nya instrumentalverk av Halvorsen på programmet vid musikinstitutets musikafton den 8 februari 1892. För violin och piano hade han komponerat två mindre stycken, ”Huldrelok” och ”Furioso”, men konsertens stora verk var hans nyligen avslutade stråkkvartett i e-moll.

### *Johan Halvorsens stråkkvartett*

Det ställdes stora förväntningar på Halvorsens första verk inom den prestigefyllda stråkkvartettgenren. Redan dagen innan utropades verket av Flodin till ”hr Halvorsens största och mest betydande tonskapelse” (*Nya Pressen* 7.2.1892). Genom framförandet av ett antal stråkkvartetter, inte minst på musikaftnarna i Helsingfors, hade Halvorsen en gedigen praktisk erfarenhet att bygga vidare på. Det är därför inte förvånande att Flodin efter konserten prisade hans ”sinne för den speciella kvartettstilen och för instrumenternas välklang” (ibid. 9.2.1892). Flodin sammanfattade med att verket ”värdig[t] intager sin plats bland det icke altför stora antalet af stråkkvartetter, komponerade af nordiska tonsättare” (ibid.). Signaturen ”-n-” proklamerade likaså Halvorsens kvartett som hans ”hittills betydelsefullaste verk..., som i allo förtjänar uppmärksammas och inregistreras bland nordens bästa kammarmusikverk” (*Finland* 9.2.1892). Kompositören och organisten Oskar Merikanto, som var kritiker under signaturen ”O.” var mer villig att fokusera på nationella särdrag i verket: ”Den stolthet, makt och nationalism som kännetecknar alla verk av herr Halvorsen ger dem något originellt, något värdefullt. Den nämnda nya kompositionen var en stråkkvartett som sprudlade av många friska och sunda tankar” (*Päivälehti* 9.2.1892).<sup>15</sup> Wasenius var något mera reserverad i sitt beröm, men även han konstaterade att ”musikalisk intelligens lyser ur kompositionen, och ingifwelse och lätthet att skrifwa röjer arbetet, mer än wäl” (*Hufvudstadsbladet* 9.2.1892).

Enligt det tryckta konsertprogrammet var stråkkvartetten uppbyggt med de traditionella fyra satserna, *Allegro moderato energico*, *Scherzo*, *Andante con moto* og *Finale* (Sibelius-Akademiens arkiv). Kritikern ”-n-” gav dem följande korta karaktärisering:

15 Originalet på finska, översatt till norska av Marja Liisa Sandbakken, vidare till svenska av författaren: ”Tuo ryhdikkyy, voima ja kansallisuus, joka on huomattawissa kaikissa hra Halvorsenin teoksissa, se antaa niille jotain originellia, jotain arwokasta sisältöä. Mainittu uusi säwellys oli jousikvartetti jossa paljon raikkaita, terweitä, werewiä ajatuksia pulppusi esille.”

Den första satsen ... är särdeles rytmisk och utmärker sig för sin djärfva flygt; andra satsen är måhända mest norsk och mest originell, men icke på långt när så tilltalande som det tjugande andantet. Poetiska ingifvelser tala här ur den skönaste melodifärging. Sista satsen föreföll nästan intressantast genom sitt bevingade lif och den spirituella utarbetningen af motiverna. (*Finland* 9.2.1892.)

Stråkkvartetten spelades flera gånger under åren som följde, alltid med positiv respons. Våren 1892 besökte Halvorsen S:t Petersburg och fick den genomspelas med den välkända cellisten Aleksander Verzbilovitch och två av hans musikaliska kollegor, violinisten Eugen Albrecht och den danskfödde violisten Franz Hildebrand (Halvorsen 1936, 25). Den 21 oktober 1892 ledde Halvorsen ett uppförande vid Kvartettföreningens konsert i Kristiania. Verket framfördes även i Berlin vintern 1893 (*Urd* 18.11.1899), samt vid Harmoniens kammarkonsert i Bergen den 3 mars 1894. Både medmusiker och press fortsatte att prisa stråkkvartetten i fraser som "till Dato Halvorsens mest betydande verk" (*Revyen*, Bergen, 17.3.1894), men Halvorsen själv var mycket strängare i sin bedömning av arbetet än någon annan. I sina memoarer kommenterade Halvorsen den positiva bedömningen på följande sätt: "Jag hade såklart inget emot att höra det här då, men jag kom senare till andra resultat" (Halvorsen 1936, 25).<sup>16</sup> Den 18 december 1895, nästan två år efter det senast kända uppförandet, skrev han i ett brev till Edvard Grieg: "Jag slutförde min kvartett igår efter ett hemskt slit. Jag skickar den till Wilhelm Hansen" (Bergen offentlige bibliotek).<sup>17</sup> Det är tydligt att Halvorsen hade känt ett behov av att revidera verket, kanske efter att ha konfererat med Grieg. Formuleringen "hemskt slit" vittnar inte om någon stor arbetsiver, och vi vet inte heller om Wilhelm Hansen, som ett par år tidigare blivit hans huvudförläggare, fick kvartetten. Den publicerades aldrig och återfinns inte heller i förlagsfamiljens bevarade manuskriptsamling (Wilhelm Hansens Arkiv). Så sent som 1899 hade Halvorsen själv manuskriptet, för då orkestrerade han Andantesatsen för att använda den som intermezzo i Bjørnsons pjäs *Over Ævne*. Bortsett från denna orkesterversjon av tredje satsen måste vi anta

16 "Dette havde jeg naturligvis ikke noget imot at høre dengang, men jeg er 'senerehen kommet til andre resultater'". Här citerar Halvorsen ett uttryck som ofta användes av hans mångårige chef på Nationaltheatret, Bjørn Bjørnson, som var vida känd och ryktbar för att ständigt ändra sig (Krefting 1963, 37). Bjørnson hade själv "lånat" uttrycket från 4:e akten i Henrik Ibsens *Peer Gynt* (Ibsen 2000, 96).

17 "Kvartetten min fik jeg færdig igår efter et forfærdelig stræv. Jeg vil sende den til Wilhelm Hansen."

att stråkkvartetten tyvärr tillhör de verk som Halvorsen senare såg till att få förstört (Knudsen 1962, 9).

Att Halvorsen strävade till och till stor del lyckades med att samla de enskilda satserna i stråkkvartetten kring ett fåtal, stödjande musikaliska idéer, indikeras tydligt av den bevarade andanten. Det är visserligen inte möjligt att ge en helt tillfredsställande bedömning av satsen, dels för att den varken har bevarats i sitt ursprungliga sammanhang eller i sin ursprungliga instrumentering, dels för att det finns två bevarade orkesterpartiturer som inte är helt överensstämmande. Det äldsta är ett något ofullständigt manuskript, "Andante", från Nationalteatret, men detta kan kompletteras med hjälp av separat utskrivna stämmor som förvaras tillsammans med partituren (Nationalbiblioteket, Oslo, Mus.ms. 8793). I noterna har ett antal ändringar, förkortningar etc. gjorts och det är tydligt att dessa ligger till grund för det andra bevarade partituret "Melodi" som har skrivits om av annan hand, avviker något i instrumenteringen och är påskrivet som "et ungdomsarbete, 1888 [!]" (NRKs arkiv).

Mestadels använder Halvorsen fyrstämmig sats, och där det är fler stämmor har han uppenbarligen menat att en eller flera av stråkarna ska använda dubbelgrepp. Mina notexempel kan likna pianopartitur, men förenklingar har inte gjorts i syfte att göra dem "spelbara" för en pianist, snarare tvärtom. Eftersom de används i ett analytiskt sammanhang har det varit viktigt att få med "allt" som pågår rent musikaliskt, ungefär som i en particell, bara att den är gjord som en rekonstruktion i efterskott. Endast ett fåtal detaljer som uppenbarligen tillkommit under orkestreningen har borttagits, till exempel några obligata figurationer i träblåsarna mot slutet, en effekt Halvorsen senare tog bort igen. I likhet med violinisten Birgitte Stærnes, som 2011 rekonstruerade kvartettsatsen till dess ursprungliga besättning, framförde den på konserter och året efter spelade in den på CD (MTG 20177), har jag använt det äldsta partituret som grund för analysen, och vi har båda tagit med alla delar, även de som Halvorsen år 1899 angav borde strykas. En diskussion kring detta följer i analysen.

Som följande schema visar följer Andanten – inte ovanligt för en melansats i ett flersatsverk – en överordnad tredelad (ternär) form enligt schemat A–B–A'. Huvudtonarterna är E-dur / e-moll i A-delerna och Ciss-dur / ciss-moll i mittpartiet (B). Båda huvuddelarna består av en temapresentation följt av vidareutvecklingar med genomföringsprägel. I formschemat står taktnumret ovanför tidslinjen, medan tonarten anges under, dur med versaler, moll med små bokstäver (på någon modulerande ställen är inte alla temporära tonarter tagit med):

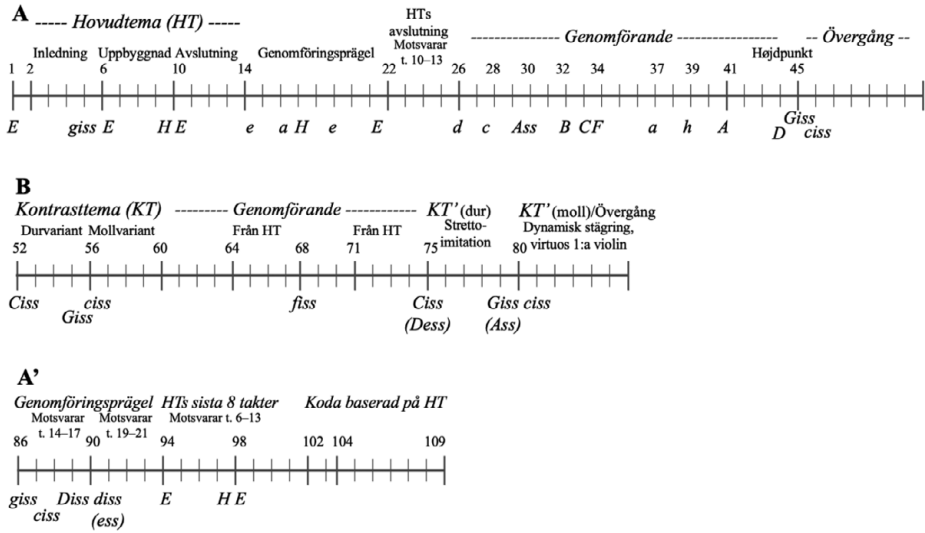


Bild 3. Den andra satsens (Andante) schema

De tre första takterna av Andantets inledande kantilena-tema i E-dur innehåller mycket material till det tematiska arbete som utspelar sig längre fram i satsen. De tre huvudmotiven, *a* (melodin i t. 2), *b* (melodin i t. 3) och *c* (melodifiguren som kommer två gånger i t. 4), är dessutom ömsesidigt besläktade genom en "seufzerfigur" som rytmiskt består av en betonad fjärdedelsnot följt av en obetonad åttondelsnot eller sextondelsnot. Figuren inleder *a*, avslutar *b* och dyker upp två gånger omvänt i *c*. Även om reservationer måste göras gällande instrumenteringen, indikerar orkesterversionen, som här instrumenteras enbart för stråkar (utan kontrabas), att temat – kanske efter mönster av liknande stämmor i Griegs stråkkvartett – presenteras av både 1:a violinen och altviolinen, medan 2:a violinen i synkoperad rytm antyder toniska och dominanta septimackord med dubbelgrepp. Efter ett brutet tonikaackord i *pizzicato* i takt 2, har cellon paus, men kommer in tillbaka för att markera baslinjen i en modulation till giss-moll, parallelltonarten till dominanten, när temats första del avrundas i takt 5.



Bild 4. Halvorsen: Andante, takt 1–9 (pianopartitur baserad på Halvorsens bevarade orkestermanuskript)

Temats fortsättning präglas starkt av ett melodiskt rim, då alla tre huvudmotiven återkommer i takt 6–8, de två första tonerna en kvint, resten en sext lägre än i takt 2–4. Även om melodilinjen är nästan identisk, är den placerad i en ny harmonisk ram. Medan upptakten från skalans femte grundton steg upp till *e* betonade satsens tonalitet i takt 2, börjar melodin i takt 6 på tonen *a*, harmoniserad som en septim i dominanten, markerad av 2:a violinen över två takter. Upplösningen till tonika i takt 8 skymms av förslagstonen *fissis* i *c*-motivet, som vid upprepning går upp ett steg till subdominanten. Den andra huvudfrasen i temat avrundas med en kadens till dominanten i takt 9, men både det angivna crescendo, den stigande melodin och den tillagda septimen leder till nästa huvudfras i takt 10 (exempel på nästa sida). Här återkommer temat i E-dur, till att börja med i samma skepnad som i t. 2–4. Oscillerande triolfigurer i 2:a

violinens ackompanjemang bidrar nu till att skapa en fylligare klang än i början, och pizzicato-tonerna i cello gör harmoniken klarare. Även om de fyra första takterna var något avvaktande, och de fyra följande representerade en inskjuten uppbyggnadsfas, har vi nu definitivt nått temats avslutning: Motiv *c* sekvenseras uppåt när det upprepas i t. 12, och både melodiskt och harmoniskt avrundas temat med en tydlig kadens till E-dur i takt 13:

Bild 5. Halvorsen: Andante, takt 10–13

Efter att temat nu presenterats som en väl avrundad melodi har takt 14–51 genomföringsprägel. Halvorsen låter huvudmotiven dyka upp i ständigt nya variationer och konstellationer, och det finns knappast en takt som inte kan härledas från dessa. Inledningsvis dominerar varianter av motiv *b*, som förs i parallella terser från takt 14:

Bild 6. Halvorsen: *Andante*, takt 14–17

Motiv *c* bryter in i slutet av takt 15, men *b*-varianter återkommer i takt 16. Harmoniskt modulerar partiet från e-moll till H-dur, men via särpräglade harmoniska omtolkningar: Det förminskade septimackordet i takt 16 är i utgångspunkten en dominantisering av e-moll, men när ackordtonen *giss* sänks till *gi* slutet av takten, blir resultatet C-durs dominantseptimackord. Detta omtolkas i sin tur enharmoniskt till H-durs ”tyska” mellandominant. Till denna tonart följer i takt 17 på vanligt sätt en kadens via förhållningskvartsextackord.

Kadensen följs av en karakteristisk melodisk vändning där ledtonen *aiss* är höjdpunkten utan att leda upp till grundtonen *h*, något som Halvorsen *kan* ha tänkt som ett sätt att ge H-dur-episoden en ”norsk” prägel. Edvard Grieg, som tog sådana melodiska rörelser massivt i bruk under sitt ”norska uppvaknande” som kompositör från medlet av 1860-talet, skrev retrospektivt till Henry T. Finck den 17 juli 1899: ”Jag har alltid haft sympati för ett egendomligt drag i vår folkmusik: behandlingen av ledtonen, och i synnerhet ledtonens vidareföring neråt” (Grieg 1998, 8).<sup>18</sup> Just genom att införliva sådana stildrag i sin musikstil hade Grieg – och många andra norska kompositörer – hittat en mer eller mindre ”norsk-klingande” ingrediens utan att direkt behöva citera folkmusik. Förmodligen gäller detta även den efterföljande, ornamenterade triolen,

<sup>18</sup> ”Et eiendommelig trekk ved vår folkemusikk har jeg alltid hatt sympati for: behandlingen av ledetonen, og i særlig grad ledetoneens videreføring ned”.

åtminstone för lyssnare som ”söker” efter norska stildrag, men figuren är i grunden av mer allmän, pastoral karaktär.<sup>19</sup>

I det fortsatta förloppet används motiv *c* i en stigande sekvens innan den genomföringspräglade, dynamisk-dramatiska stigningspartiet får en slags vilopunkt i takt 22–25, där hela temats avslutning från takt 10–13 upprepas. Halvorsen fortsätter sedan spänningsuppbyggnaden genom att leda början av temat, varianter av motiv *a* och *b*, i tersparallellar mellan I:a violin och cello, som grund för en fallande sekvens med kadenser till d-moll (t. 27) och c-moll (t. 29). I den andra delen av sekvensen bidrar violinens synkoperade melodivariant till en tätare faktur, så att den dynamiska intensiteten ökas ytterligare:

Bild 7. Halvorsen: *Andante*, takt 26–29

19 Den kanadensiska musikhistorikern Sarah Gutsche-Miller har undersökt förhållandet mellan det ”pastorala” och det ”nationella” i sin avhandling om Carl Nielsens symfonier, som ofta ”förknippas med det pastorala och har likställts med nationalism” (”are associated with the pastoral and have been equated with nationalism”, Gutsche-Miller 2003, 35), i detta fall dansk. Hon drar otvetydigt slutsatsen att ”framkallandet av naturen och det pastorala inte behöver vara i sig nationalistiska” (”evocations of nature and the pastoral need not be inherently nationalistic”, *ibid.* 35), men att det ändå har skett för att pastoralen ”blev en del av hans [Nielsens] musik, och detta, för att andra danskar mottog den som om den i sig varit verkligt dansk, har gjort [tredje] symfonin nationell” (”became a part of his music, and this, because received by other Danes as being intrinsically Danish, has made the [third] symphony national”, *ibid.* 79).

I de följande takterna fortsätter Halvorsen att använda *a*- och *b*-motiven för en gradvis dynamisk-dramatisk stigning, som efter moduleringar till bl.a. Ass-dur, F-dur och a-moll starkt förbereder för att huvudtonarten E-dur skall komma tillbaka i takt 41. Här 'dominantiseras' denna omedelbart av både septimen i cellon och en stor nona i de två violinerna i oktaver:

Bild 8. Halvorsen: *Andante*, takt 41–46

Det typiskt senromantiska nona-ackordet ligger som en *fortissimo*-platå genom tre takter, där cellon ständigt upprepar motiv *b* (helt eller delvis) och violinerna spelar en något friare variant av samma motiv i parallella terser med cellon. När nonaklangen "äntligen" löses upp i en A-durtreklang i takt 44, får även denna ackord liten septim och stor nona som tillägg. Högromantisk harmonik kännetecknar också fortsättningen i takt 45, där A-dur-septimackordet omtolkas enharmoniskt till "tysk" altererad mellandominant i ciss-moll, vars dominant Giss-dur följer direkt via parallellförda kvinter i takt 45, utan den konventionella omvägen om förhållningskvartsextackord. Här når andanten sitt dynamisk-dramatiska klimax, och Giss-durtreklängen framhävs på flera sätt: Förutom ingång-

en med den oväntade parallellrörelsen och *forzato*-markeringen i noterna, har vi här en ”ren” durtreklang helt utan tilläggstoner, och alla rörelser i stämmorna stannar upp på en lång ton. Det följer ett diminuendo till *p* i nästa takt. I väntan på kontrastpartiet ligger Giss-durklangen kvar som rörlig ”dominantplåtå” i ciss-moll, där det ständigt upprepade, gradvis förkortade motivet *b* inte längre intensifieras, utan kommer som en reminiscens som dör ut:



Bild 9. Halvorsen: *Andante*, takt 47–51

Fram till takt 51, som är ungefär mitt i satsen, är andanten nästan monotematiskt uppbyggd av de tidigare nämnda motiven *a*, *b* och *c*. Detta speglar fullt ut hur Halvorsen strävade efter att uppfylla de stränga formkraven i cykliska verk. En fara med att använda ett begränsat tematiskt material så konsekvent är dock att det så småningom kan kännas något monotont. I takt 52 introducerar Halvorsen därför klokt nog ett nytt, koralliknande tema i Ciss-dur, som introducerar B-delen i den för långsamma satser så typiska ABA'-formen. Som framgår av notexemplet nedan är B-temat också baserat på en fras med fyra takter. Jämfört med A-temat innehåller det få motiv: De tre första takterna är uppbyggda som en följd över samma motiv, *d*, men i takt 55 avrundas fyrtaktsfrasen med ett markerat rytmiskt motiv, *e*, med modulation till dominanten. Både rytmen, treklångsbrytningen och ornamenteringen bidrar till att ge *e*-motivet en dansant prägel med en aldrig så liten touch av mazurka:

Bild 10. Halvorsen: Andante, takt 52–57

I orkesterversionen instrumenterade Halvorsen takterna 52–55 för en hornkvartett med tubastöd, ett nästan brucknerskt blocktänkande som underbygger temats sakrala dimension. Detta återspeglas också i övergången till de kommande fyra takterna (takt 56–59), där temat flyttas upp en oktav och transformeras från dur till moll. I manuskriptet strök Halvorsen senare över de fyra takterna 52–55, förmodligen av praktiska skäl under förberedelserna för dess användning på teatern. För satsens struktur skulle ett argument för att stryka takterna kunna vara att övergångstakterna 46–51 förbereder för att mittpartiet ska komma i ciss-moll, huvudtonartens parallell. Förkortningen är ändå allt annat än lyckad. När den inledande dur-presentationen av B-temat elimineras, måste den efterföljande mollfrasen i takt 56–59 uppfattas som själva kontrasttemat i stället för dess ”förmörkade” moll-variant. Dessa takter är dessutom inte en ”riktig” tematisk enhet, utan en typisk vidareutveckling av idéerna från takt 52–55, med en kraftig intensifiering av B-temat fram mot en fortissimo-del från takt 60. En preliminär höjdpunkt nås vid takt 62 f., där motiv *e* utökas med ytterligare en rörelse i en markerad, punkterad rytm. Motivets högsta ton, *giss*, bildar två gånger en skärande sekunddissonans med I:a violinens ton *a*, innan satsens inledande kantilena med motiven *a* och *b* återkommer i takt 64:

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 61-71 of the third movement of 'Verk 12'. The score is written for four staves (two treble and two bass clefs). It begins at measure 61 with a forte (ff) dynamic. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. There are several slurs and accents throughout. The dynamic changes to piano-piano (pp) in measure 67. The second system continues with similar rhythmic complexity. The third system starts at measure 69 with a forte (f) dynamic and includes a change in time signature to 6/8. The dynamic changes to piano (p) in measure 71. The score concludes with a final chord.

Bild 11. Stråkkvartett (Verk 12), 3. sats, t. 61–71

Även om inledningstemat återkommer i takt 64 är vi harmoniskt sett fortfarande i ciss-moll, och det som kunde ha varit en återgång till satsens huvuddel (A'), avbryts snart av att hela förloppet från takterna 61–67 upprepas i takterna 68–74, men med ökad intensitet då de flyttats upp en kvart. I själva verket kan dessa takter snarare betraktas som en genomföringsliktande mellandel i satsens B-del.

När B-temat med motiv *d* återkommer, framträder det ändå i en ny skepnad: Istället för koralharmonisering bärs temat i stretto-kanon i kvint-avstånd, förmodligen mellan 2:a violin och viola (i orkesterpartitu-



ren oboe och horn) ackompanjerad av 32-delsfigurationer i 1:a violin. I motsats till presentationen av temat i takt 51–55, som markerade en nästan statisk vilopunkt i satsen, skapas alltså ny framdrift:

Bild 12. Halvorsen: Andante, takt 75–76

Energiska 32-delsnoter ger också följande mollfras en *perpetuum mobile*-känsla, innan B-stämman i takt 83 avslutas i ett kvartssextackord följt av ett violinsolo, nästan som om det vore en solokadens i en konsert. I den efterföljande övergången upplöses 32-delsfigurationerna gradvis genom att vandra från instrument till instrument innan reprisen, A<sup>2</sup>-delen, sätter in i takt 86:

t. 82

Measures 82-83 of the piano score. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music is in 3/4 time. Measure 82 features a complex, fast-moving melodic line in the right hand with many accidentals, and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Measure 83 continues this texture, with a dynamic marking of *f* (forte) in the right hand.

t. 84

Measures 84-85 of the piano score. Measure 84 begins with a dynamic marking of *p* (piano) and includes the instruction *simile*. The right hand has a rapid, repetitive melodic pattern, while the left hand provides a steady accompaniment. Measure 85 continues the *simile* texture.

t. 86

Measures 86-87 of the piano score. Measure 86 starts with a dynamic marking of *f* (forte). The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Measure 87 continues the melodic development in the right hand.

t. 88

Measures 88-89 of the piano score. Measure 88 begins with a dynamic marking of *fz* (forzando). The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Measure 89 continues the melodic development in the right hand, with a dynamic marking of *p* (piano) in the left hand.

Bild 13. Halvorsen: Andante, takt 82–89

Som framgår av notexemplet är det inte själva A-temat, utan vidareutvecklingen från takt 14–21 som först upprepas i takt 86 ff., inledningsvis transponerad nedåt en liten sext, från takt 90 nedåt en halvton. Medan andantens mittparti innehöll en ”falsk repris” från takt 64, kamoufleras sålunda den verkliga reprisen, vilket speglar praktiken i mycket av den kammarmusik som Halvorsen var bekant med som utövande violinist.

Genom att först upprepa delar av A-temats vidareutveckling och sedan själva temat ger Halvorsen satsen en balanserad, nästan symmetrisk båge, både tematiskt och dynamiskt. Själva A-temat avrundar satsen, men först med sin andra fras neddämpad i takt 94–97, innan temats avslutning från takt 10–13 blir rekapitulerad i takt 98–101. I takt 104–109 avslutar Halvorsen satsen med en liten koda som härrör från motiven till temat:

The image shows a musical score for Halvorsen's Andante, measures 104-109. The score is in 6/8 time and A major. It consists of two systems of music. The first system, starting at measure 104, shows a piano introduction with a mezzo-forte (mf) dynamic. The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand plays chords. The second system, starting at measure 106, shows a section with a piano (p) dynamic. The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand plays chords. The score ends with a double bar line at measure 109.

Bild 14. Halvorsen: Andante, takt 104–109

Dynamiskt dämpas det hela så smått, med stöd av en oscillerande ackompanjemangsfigur som successivt rör sig i längre notvärden, nästan som ett utskrivet ritardando. Typiskt romantisk är användningen av den ”franska” altererade dominanten med tonen *fi* cellon i takt 106–107, vilket upprätthåller en viss spänning i satsen ända till slutet, kanske som ett slags förberedelse för finalsatsen?

*Ett misslyckat lärlingsprov som tonsättare?*

Som analysen har visat är den bevarade andantesatsen ett gediget stycke musikaliskt hantverk med en hög grad av tematisk koncentration. Den harmoniska strukturen stödjer den övergripande formen. De melodiska motiven är enkla, men eftersom de hörs i olika harmoniska sammanhang låter de alltid fräscha och nya. Med sin omfattande kunskap om genren och instrumentens möjligheter, som det tyvärr bara delvis går att få en bild av från den bevarade orkesterversionen, råder det ingen tvekan om att Halvorsen förmådde genomföra det han tänkt sig: Att visa omvärlden att han inte bara hade ”kommit ikapp” med sina studiekamrater som följde kompositionsklassen på konservatoriet, utan också var en kompositör som behärskade större, mer prestigefyllda former.

Ett litet minus *kunde* kanske sättas för satsens A-tema, som är vackert nog, men som ändå kan verka lite monotont som melodi: Dess tre fraser använder nästan identiskt motivmaterial, och den harmoniska pulsen är, med undantag för kadenserna, väldigt långsam. De ackordfrämjande ornamenten i motiv *c* lyckas inte tillräckligt dölja den föga spännande användningen av toniska och dominant ackord. Detta har förmodligen gjorts ganska medvetet från Halvorsens sida för att placera själva temat, som ramar in satsen, i relief till de mer genomföringspräglade delarna. Ett sådant eftersökt lugn, som vi normalt finner i musik som har mer adagiokaraktär, motverkas ändå av intensiteten i ackompanjemangets rytmiska utformning. Om den andra temafrasen i takt 6–9 ersattes med nytt material som tog sin harmoniska utgångspunkt från den nu något oomotiverade moduleringen till giss-moll, skulle temat kunna framstå som mer dynamiskt och spännande, speciellt om det inkorporerades karaktäristiska motiv av den typen som används i takt 17.

Det är djupt beklagligt att stråkkvartetten inte har bevarats i sin helhet, både utifrån det goda mottagande verket fått, och utifrån de egenskaper här trots allt uppvisats hos den bevarade andanten. Med alla reservationer för att det är svårt att bedöma ett flersatsverk utifrån en enskild sats, talar satsen starkt *för* att Halvorsens verkliga problem i arbetet med stråkkvartetten inte var att använda tematiskt arbete för att skapa motivisk enhet i verket. På detta område representerar den ett betydande framsteg jämfört med tidigare verk. Det som däremot tycks ha varit mer problematiskt för Halvorsen i den bevarade kvartettsatsen var att tillvägagångssättet att konstruera teman för att göra dem lämpliga för tematiskt arbete kan ha hämmat hans annars rika fantasi som tonsättare, något

som Flodin så karaktäristiskt framhävde som ”den omedelbara friskhet med hvilken hr Halvorsen skapar” (*Nya Pressen* 18.11.1890).

Ett viktigt kriterium för att bedöma hur framgångsrik en sonat, stråkkvartett, symfoni eller liknande var på Halvorsens tid var att den skulle spegla en cyklisk idé, att en organisk enhet skulle skapas för satsernas och satsdelarnas olika karaktärer. Ett viktigt verktyg var att låta liknande eller besläktade motiv och teman dyka upp genom hela verket. Hur väl Halvorsen lyckades med detta i stråkkvartetten kan vi naturligtvis inte bedöma eftersom endast en av satserna har bevarats, men Wasenius kritik tyder på en möjlig svaghet i förhållande till det cykliska idealet: ”Skulle sammanslutningen mellan de skilda satserna till deras allmänna karaktär kunnat vara än intensiware, hade totalvärkan varit större” (*Hufvudstadsbladet* 9.2.1892).

Av de enskilda satserna är öppningssatsen den som genomgående förorsakade de största svårigheterna för kompositörer som skrev cykliska verk under 1800-talet. Enligt traditionen skulle den vara i sonatform, en formprincip som inte minst i genomföringen ställer betydligt större krav på motiviskt-tematiskt arbete och utveckling än de friare formtyper som ofta används i de andra satserna. När Halvorsen nu gav sig i kast med kvartettgenren är det därför naturligt att anta att det var första satsen och särskilt dess genomföringsdel som utgjorde den största utmaningen. I sin annars mycket lovordande kritik var det denna Karl Flodin tog upp för att nyansera sin recension:

Ville man finna en svag punkt i den annars så sympatiskt värkande kompositionen, vore det då genomföringsdelen i första allegrot, där ett visst famlande skönjes. Fordringarna på en allsidig utarbetning af motiven göra sig här företrädesvis gällande, då i den första satsen kompositören uppbyggt en regelrättare schematisk formbyggnad än i de tre öfriga satserna, där kompositionsarten är friare. (*Nya Pressen* 9.2.1892.)

När Halvorsen senare försökte ”förbättra” stråkkvartetten är det rimligt att anta att revideringarna i första hand omfattade första satsen. I den mån han betonade uttalanden i pressen kan han också ha gjort vissa ändringar i andra satsen, vilket Wasenius trots ”många wäl funna och gjorda pointer” hade funnit ”något ojämn [- -] och icke alltid till lynnet motsvarande rubriken” (*Hufvudstadsbladet* 9.2.1892). Utifrån kritiken finns det dock litet som tyder på att Halvorsen hade någon anledning att revidera de två senaste satserna, som fick odelat positiva recensioner och även mottogs av publiken med ”det lifligaste bifall” (*Nya Pressen* 9.2.1892). Inte minst finalen, som började i fugato, tycks ha varit en

synnerligen lyckad sats, som också helt föll in i samtidens förväntan på finalen som verkets krönande, dynamiska höjdpunkt. Wasenius betonade hur satsens ”fugeradt och raskt uppställda byggnad i alla afseenden håller uppmärksamheten spänd” och ger komponisten beröm för ”att med Finalen ha förmått åstadkomma stegring i stället för afmattning” (*Hufvudstadsbladet* 9.2.1892). Efter konserten i Kristiania satte en av recensenterna till och med finalen ”i nivå med vad som överhuvudtaget skrivits för kvartett” (*Orkestertidende* oktober 1892, 9).<sup>20</sup>

Det finns goda skäl att undra varför Halvorsen var missnöjd med ett verk som samtida kritiker, både i Finland och Norge, bedömde vara hans mest betydande fram till den tiden. I detta sammanhang ska vi komma ihåg att stråkkvartetten representerar en långt mer prestigefylld musikgenre än sviter, sångsamlingar och enskilda karaktärsstycken, de genrer Halvorsen hade använt fram till dess. Att genomföra en stråkkvartett, symfoni eller liknande skulle därför kunna betraktas som ett slags ”läringsprov” inom kompositionsyrket. Detta måste den i huvudsak självlärde tonsättaren Halvorsen ha känt av i extra stor utsträckning, kanske särskilt efter att ha fått lektioner i kontrapunkt av Albert Becker i Berlin året därpå.

Stråkkvartetten kunde ha blivit ett viktigt steg i Halvorsens kompositionsutveckling, men om vi betraktar hans verklista framstår den i stället på många sätt som ett sidospår. Det kunde ha markerat början på en lång rad cykliska verk för kammarensemble eller orkester i flera satser, men fick ingen riktig uppföljare förrän symfonierna skapades över 30 år senare. Under tiden skulle Halvorsen odla helt andra sidor av sin talang, främst genom att skriva illustrativ och stämningsskapande musik för scenen och små stycken för violin med pianoackompanjemang. Här kändes formproblemet mindre betungande och bindande och Halvorsen kunde ordentligt släppa loss sina bästa intuitiva egenskaper som tonsättare.

20 ”Finalen er i den grad opfunden og dyktig arbeidet, at den maa karakteriseres som noget, der staar paa høide med, hva der overhovedet er skrevet for kvartet.”

## Bibliografi

Dahlhaus, Carl. 1980. *Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Vol. 6). Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion

Dahlström, Fabian. 1982. *Sibelius-Akademien 1882–1982*. Helsingfors: Sibelius-Akademins publikationer.

Dybsand, Øyvin. 2016. "Johan Halvorsen (1864–1935). En undersøkelse av hans kunstneriske virke og en stilistisk gjennomgang av hans komposisjoner. Med en tematisk verkoversikt og en kronologisk fortegnelse over Halvorsens konsertvirksomhet." Doktorsavhandling, Universitetet i Oslo. <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-52890>

Dybsand, Øyvin. 2018. "Johan Halvorsen – 'født i 4/4-takt', men uskikket som militærmusiker". *I storm og stille (Forsvarets musikk 1818–2018)*, ed. Niels Kristian Persen, 112–131. Oslo: Forsvarets musikk.

Dybsand, Øyvin. 2021. "Johan Halvorsen as Young Violin Student in Leipzig, 'The City of Music', in the Late 1880s". 8. *Deutscher Edvard-Grieg-Kongress vom 15. bis 17. Oktober 2020: Edvard Grieg und seine skandinavischen Kollegen in ihren Beziehungen zu Leipzig*, eds. Patrick Dinslage & Stefan Keym, 243–261. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag.

Ekman, Karl [d.y.]. 1935. *Jean Sibelius. En konstnärs liv och personlighet*. Helsingfors: Holger Schildts förlag.

Flodin, Karl. 1922. *Martin Wegelius. Levnadsteckning*. Helsingfors: *Skrifter utgivna av Svenska Litteratursällskapet i Finland CLXI*.

Flodin, Karl och Otto Ehrström. 1934. *Richard Faltin och hans samtid*. Helsingfors: Holger Schildts förlag.

Grieg, Edvard. 1993. *Brev til Frants Beyer 1872–1907*. Red. Finn Benestad och Bjarne Kortsen. Oslo: Universitetsforlaget.

Grieg, Edvard. 1998. *Brev i utvalg, bind 2: Til utenlandske mottagere*. Red. Finn Benestad. Oslo: Aschehoug.

Gutsche-Miller, Sarah. 2003. "The Reception of Carl Nielsen as a Danish National Composer", M.A.-thesis, McGill University, Montreal. <https://escholarship.mcgill.ca/downloads/5d86p250q?locale=en>

Halvorsen, Johan. 1936. "Hvad jeg husker fra mit liv (til mine barn)", kompletterat med efterlämnade papper (tidningsurklipp, artiklar och brev), redigerad av Rolf Grieg Halvorsen (ej publicerad, kan bl.a. läsas på Nasjonalbiblioteket, Oslo).

Halvorsen, Johan. 1939. "Familiebrev 1879–1935", redigerat av Rolf Grieg Halvorsen (ej publicerad, endast tryckt och inbunden i några få exemplar för Halvorsens ättlingar, som vänligen lämnade en fotokopia till författaren).

Halvorsen, Johan. 2016. *Fiolinkonsert, op. 28*, kritisk utgave med et "Forord" av Øyvin Dybsand. Red. Bjarne Engeset och Jørn Fossheim. Oslo: Norsk musikkforlag.

Ibsen, Henrik. 2000 [1867]. *Peer Gynt. Samlede verker*, bind 2, 7–145 (18:e utgåvan). Oslo: Gyldendal.

Knudsen, Lennart Nordløf. 1962. "Johan Halvorsen – teaterkomponisten" i *Programbladet* 1962 nr. 6, 9. <https://www.nb.no/items/fc4ed641adac5c71c4e4759769986152?page=7>

Krefting, Ruth. 1963. *Skuespillerinnen Aase Bye*, Oslo: Gyldendal.

Krummacher, Friedhelm. 1999. "Streichquartett als 'Ehrensache'. Linie und Klang in Griegs Quartett op. 27." *Studia Musicologica Norvegica* 25: 90–107.

Mäkelä, Tomi. 2021. "'Umfang und Solidität'. Das Konservatorium in Leipzig als Vorbild der finnischen Musikausbildung". 8. *Deutscher Edvard-Grieg-Kongress vom 15. bis 17. Oktober 2020: Edvard Grieg und seine skandinavischen Kollegen in ihren Beziehungen zu Leipzig*, eds. Patrick Dinslage & Stefan Keym, 347–384. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag.

Ringbom, Nils-Eric. 1932. *Helsingfors orkesterforetag 1882–1932*, Helsingfors [Frenckells boktryckeri aktiebolag].

Rugstad, Gunnar. 1979. *Christian Sinding 1856–1941. En biografisk og stilistisk studie*, Oslo: J.W. Cappelens forlag.

Skyllstad, Kjell. 1968. "Theories of musical forms as taught at the Leipzig Conservatory, in relation to the musical training of Edvard Grieg". *Studia Musicologica Norvegica* 1, 69–77.

Tawaststjerna, Erik. 1968. *Sibelius* [vol. 1], Stockholm: Albert Bonniers förlag.

## Arkivmaterial

### Musikmanuskript

Halvorsen, Johan [1899]. "Andante". Mus.ms. 8793. Nationalbiblioteket, Oslo. Digitaliserat på <https://www.nb.no/items/4705bdca06b37b4444e39845e98d6c5e?page=0>

Halvorsen, Johan [u.d., avskrift av annan hand]. "Melodi". Norsk rikskringkasting (NRK notearkivet, 452 L), numera i Nationalbiblioteket, Oslo.

Wilhelm Hansens Arkiv, numera i Det Kongelige Bibliotek, Köpenhamn (søkbart på <https://soeg.kb.dk/>).

### Tidningar och andra tidskrifter

Finländska tidningar (*Borgåbladet, Finland, Hufvudstadsbladet, Nya Pressen* och *Päivälehti*) finns på Nationalbloteket, Helsingfors (mikrofilm, samt digitaliserad på <https://digi.kansalliskirjasto.fi/search?formats=NEWSPAPER>).

Kristiania-tidningen *Dagbladet* finns på Nasjonalbiblioteket, Oslo (mikrofilm, samt digitaliserad på <https://www.nb.no/search?mediatype=aviser>).

*Nordisk Musik-Tidende*, utgiven av Kristiania-förläggaren Carl Warmuth 1880–92, finns på Nasjonalbiblioteket, Oslo.

*The Northern Figaro* (Aberdeen) finns i University of Aberdeen Library, The Local Collection of printed material.



*Orkestertidende: Blad for musikere og musikvenner*, utgivet i Kristiania 1892–94, finns på Nasjonalbiblioteket, Oslo.

*Revyen: Illustreret Ugeblad*, utgivet i Bergen 1894–1900, finns på Nasjonalbiblioteket, Oslo.

*Urd*, veckoblad utgivet i Kristiania/Oslo 1897–1958, finns på Nasjonalbiblioteket, Oslo, digitaliserat på <https://www.nb.no/search?q=Urd&mediatype=tidsskrift&seriestitle=Urd>

### **Brev och andra arkivkällor**

Johan Halvorsens brev till Edvard Grieg finns i Griegsamlingen, Bergen offentlige bibliotek (digitaliserade på <https://bergenbibliotek.no/grieg/korrespondanse>).

Johan Halvorsens anställningskontrakt vid Helsingfors musikinstitut, daterad 1889, finns i Sibelius-Akademins arkiv, Konstuniversitetet, Helsingfors.

Martin Wegelius brev till Leonard Borgström finns i Sibelius-Akademins arkiv, Konstuniversitetet, Helsingfors.