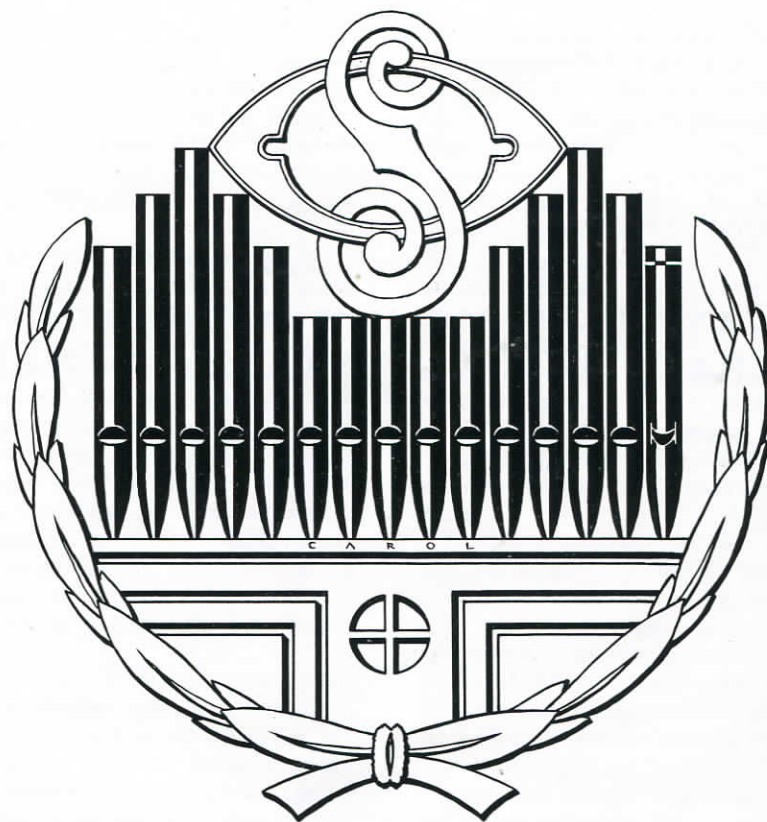


SVENSKA ORATORIEFÖRENINGEN I HELSINGFORS

1920



1970

S V E N S K A O R A T O R I E K Ö R E N

Femtiårskriften redigerad av

CAROL HEDBERG

AEDIFICANT HOMINES EVERTUNTQUE AEDIFICATA
ULTIMA COELESTUM MUSICA NOSTRA MANET

HELSINGFORS 1970 FOLIO

FÖRORD - FÖRSVAR

Milstolpar kan se så olika ut.

Ett affärsföretag någonstans i centrum av den ekonomiska pyramidens basplatta markerar gärna sin tioåriga existens med kritpapper och färgfotografier på reklamkontot. Ett äredigert företag i toppen vågar kosta på sig en tvärvetenskaplig historik över hela branschen ända från pliocen, särskilt om företagets anor inte längre räknas i decennier.

En kör kan ha råd att till sitt femårsjubileum publicera en detaljrik översikt av det passerade och recensioner av alla körens konserter (i varje fall positivt formulerade utlåtanden). Med stigande ålder blir historiken fetare, det växande bihanget av konsertkritiker njuggare. Slutligen spolas recensionernas tristess till båtnad för skildringens nobless. Någon initierad excellens i kören får leverera charmfullt trovärdiga invärtesinformationer, uppvakningsbilder med Sveriges åldriga majestät i centrum och fasadrestauration av det kontroversiella. Det som omöjligt kan förbigås vadderas och parfymeras. Ingen kräver ändå djup eller perspektiv. Historiken är ju skriven för körens egna medlemmar, de avlidna, de forna ännu levande, de aktiva och de kommande årskullarna nya sångare.

Till sitt 25-årsjubileum utgav Svenska Oratorieföreningen en skrift, som innehåller fristående artiklar, föreningens och körens osvulstiga historik samt en bihangsdel av uppslagskaraktär. Skriften heter oväntat nog "Svenska Oratorieföreningen i Helsingfors 1920—1945". Den är rikt illustrerad, men har olämpligt klistert i ryggen (en av krigets följder?).

Sitt halvsekeljubileum beslöt föreningen att — som det plär sägas — fira "i arbetets tecken". Tackas, hoppas och undanbedes. Men ändå: en kör fyller inte 50 utan att lämna något i tryck till eftervärlden. Ho vet vem som står bi till 100. Dessutom värjde sig föreningens dåvarande ordförande Erik Falck mot de knotande med föl-

jande utfästelse, när kören fyllde 35 år: Svenska Oratorieföreningen jubilerar endast vid 25, 50 och 100 år samt därefter vart femhundra år. Ohyfsat vore det verkliga också att helt negligera vad andra har gjort föredagens arbetslag.

Må det dock omedelbart sägas ifrån: Den som på efterföljande blad bläddrar efter vittnesbörd om sin heroiska insats att hava tillhållit dirigenten tal vid Oratoriekörens julkaffe, den bör med vämjelse lägga denna skrift ifrån sig redan nu. Det blir nämligen snarast dirigenterna som har ordet.

Bakgrunden tecknas i två artiklar som har omtryckts efter festskriften 1945, Bengt Carlsons och Otto Andersons. De är läsvärda. De tål läsas om. Dessa två kedjor, den första med europeiska, den andra med inhemska perspektiv, länkas genom en nu tillfogad summarisk efterskrift fast vid Svenska Oratorieföreningens första ögla.

Skriftens centrala del och motiveringen till publikationens existens är en krönika. Den är onjutbar men slitstark. Huvudvikten ligger i en konsertförteckning som gör anspråk på fullständighet. Ställvis har inskjutits kommentarer som möjligen klär lite muskulatur på skelettet. Allt blir kanske inte annars kristallklart. Någon kommentar är fasetterad. Krönikan utmynnar i en registerdel till glädje för musikkorskare, som saknar tålmod eller ordningssinne.

Krönikan kompletteras med en rad kronologiska namnkataloger och slikt. Därtill en förteckning över förtroendemän och den aktiva kören våren 1970.

Som avslutning en tyvärr defekt förteckning över kompositioner av Bengt Carlson, menad som en honnör inför minnet av den man som gjorde Svenska Oratoriekörens namn aktat.

Krönikan bygger till sin första hälft främst på festskriften 1945, kollationerad framför allt med hjälp av

"Hävderernas bok" — Svenska Oratoriekörens konsertbok, som innehåller programblad, recensioner och namnförteckningar fr.o.m. den 8 maj 1922. Några oriktiga data i festskriften har nu korrigerats, men en eller annan liknande inadvartens kan tänkas fortfarande hänga med, särskilt i fråga om Oratoriekörens engagemangsuppdrag av mindre omfattning. Fr.o.m. 1945 har upplysningarna hämtats ur föreningens årsberättelser och konsertboken, men flerstädes kunnat kompletteras med redaktörens personliga annotationer.

Som kontrollmaterial har anlitats huvudsakligen lättmanövrerad litteratur, bl.a. Nils-Eric Ringbom: Helsingfors orkesterföretag 1882—1932, Otto Andersson: Finlands-svenska musikfester under femtio år (1947), Britta Holmlund: Helsingfors svenska körförbund 1917—1967 samt utöver dessa halvsekelmanifest musiklexika och t.ex. Suomen musiikin vuosikirja (10 årgångar, 1958—67).

Ett stort antal värdefulla tilläggsuppgifter och detaljkontroller har vaskats fram dels ur Brages urklippsvverk, dels ur Hufvudstadsbladets arkiv, vilka förträffliga stationer härmed avtackas.

Efterskriften till professor Otto Anderssons artikel bygger väsentligen på tryckta körhistoriker och dr Ring-

boms arbete samt i fråga om kören Sångens Vänner uteslutande på Brages urklippsvverk.

I artikeln om kompositioner av Bengt Carlson redovisas källorna särskilt.

Illustrationsmaterial har erhållits av forna och nuvarande körmedlemmar samt från Hufvudstadsbladets bildarkiv. Porträtt med numera något snaskig uppsyn har reproducerats med hjälp av klichéer som tillverkades redan för festskriften 1945. Av pietet får de jubilerande klichéerna göra intryck en gång till.

Professorskan Saga Carlson och fillic. Sven Andersson avtackas för tillstånd till omtryckning de artiklar som ingår i festskriften 1945.

Namnförteckningarna i avdelningen "Svenska Oratorieföreningens ledande poster" jämte appendix har kompletterats av föreningens sekreterare fru Inger-Marie von Knorring.

Körmedlemmen Lillemor Eklund har upprättat förteckningen över den aktiva kören.

Körmedlemmen och konstförvanten Henrik Enholm har svarat för tryckningsarbetet, skriftens redaktör för layouten.

Skriftens redaktör bör lastas för allt som här ovan saknar särskild adress.

Dixi!

Carol Hedberg
25 mars 1970

NÅGRA DRAG UR ORATORIETS TIDIGARE HISTORIA

BENGT CARLSON

Stunden före en stor konsert, då estraden börjar fyllas av orkestermedlemmarna med sina instrument, har för den, som älskar musik, sin speciella tjusning. Ett par försiktiga flöjttoner, en kvint från någon violin, alla dessa ljud tyckas helt självfallet bilda det preludium, som leder över till det stora verket. Alltjämt strömma dock de medverkande in, och tomrummet bakom orkestern intages småningom av kören, vars åsyn inger förkänslan av musikalisk bredd och storslagenhet. Solisterna leta sig i trängseln fram till sina platser, dirigenten stiger på podiet, några sekunders sista koncentrerad tystnad, och rymden dallrar av de första klangvisionerna, likt skaparaktens »varde ljus», förebådande världens tillkomst. Den yttre visuella tavlan förblir under kvällens lopp densamma, men berättelsen, som förmedlas av solister, kör och orkester i växlande skiftningar, sätter vår fantasi i rörelse. För vår inre syn upprullas ett drama, målat av ord och ton i förening, men där ofta mycket överlämnas åt musikens såväl realistiska som besjälade skildringsförmåga.

Man har ofta jämfört oratoriet vid operan, och medges bör, att mellan ett dramatiskt färgat oratorium — sådant vi finna det hos t. ex. Händel — och operans konstform ges många likheter. De historiska berättelsepunkterna äro talrika. Vid spanandet efter de utvecklingslinjer, som leda till de båda formerna, finner man dock, att de till en början komma från skilda håll för att först senare — på 1600-talet — närma sig varandra. Man har ju nog hos vardera velat spåra vissa anknytningspunkter till de medeltida liturgiska dramerna, mysteriespelen och moraliteterna. Dessa inflytanden äro dock rätt vaga och förlora i varje fall senare i betydelse, utom hos »oratorio latino» som trognare bevarade dessa traditioner.

Må vi till en början för jämförelsens skull något granska operans linje, sådan den utvecklades i Italien i slutet på 1500-talet. De aristokratiska renässansbetonade kretsarna i Florens på 1580-talet med greve Bardi i spetsen diskuterade möjligheterna för ett återuppväckande av det antika grekiska dramat. Som en följd av dessa diskussioner uppstod 1594 den första egentliga operan, *Dafne*, med text av Rinuccini och musik av Peri. Särskilt dominerande voro de recitativiska solosångpartierna med deras ackordiskt hållna ackompanjemang av clavicembalo, lutor, lyror m.m., där sångstämman så troget som möjligt skulle återge det naturliga talet. Intresset för solosångstilen hade längs hela 1500-talet varit i tillväxt till följd av den övermåttad man på många håll kände inför den gamla körpolyfonin, där individens subjektiva känsla ej hade någon talan. Dock användes enligt antika förebilder i dessa äldsta Florentineroperor även rätt talrika körer. I motsats till det antika dramat, som var ett folkskådespel av stora mått, blev Florentineroperan genast anknuten till hovet med dess möjligheter till praktfull utstyrsel och inramning, men med åtföljande sträng social begränsning vad åhörarskaran beträffar. Senare tillväller sig det borgerliga intresset även operans konstform, men den europeiska hov-andans inflytande är länge märkbart.

I den italienska operans fortsatta utveckling främst i Rom, Venedig och Neapel märkes, hur solosångpartierna ha frigjort sig från den deklamerande stelheten, och den melodiösa arian växer fram, vilken snart blir en tävlingsplats för primadonnornas och kastraternas fenomenala koloratursång. Med arians inträde avstannar i det stora hela operans handling, vars utveckling blir hänvisad till de sammanträngda recitati-

ven. Körens andel reduceras, medan orkestern som uttrycksmedel vinner i betydelse; utom uppgiften som ackompanjerande part tilldelas den en dramatisk-psykologiskt skildrande roll. Den instrumentala utveckling, som på 1700-talet ledde till de stora klassikerna Haydn, Mozart och Beethoven, är ej tänkbar utan denna orkestrala »förskola» hos den äldre italienska operan med namn som Monteverdi, Cesti, Cavalli, Scarlatti (1659—1725). Den sistnämndes store samtida — ehuru något yngre — var Händel (1685—1759), vars operastil betecknar den musikaliska fulländningen av den äldre italienska operan. Men den storslagna Händelska konsten nådde ännu en annan historiskt betydelsefullare toppunkt: *oratoriet*. På sätt och vis flyta de två linjerna samman hos denna mästare. Dock förmår han tack vare sin osvikliga konstnärliga instinkt att skilja mellan operans och oratoriets form och när så fram till sin ouppnådda, verkningfulla och helgjutna gestaltning av oratoriet, med bevarande av dess typiskt »oratoriska» berättande framställning.

Ett motsatt intryck — till en början helt bort från denna världens flärd — skänker oss granskandet av oratoriets uppkomst, som står i samband med den starka religiösa aktiviteten under 1500-talet. Jesuitorden var en mäktigt drivande kraft i den katolska motreformationen. Hos de breda lagren sökte man ingjuta en starkare religiositet vid gemensamma andaktsstunder, där andliga sånger hade en betydande plats. Den viktigaste andliga källan ligger även här — märkligt nog — i Florens, där man vid mötena sjöng s.k. *laudasånger*, andliga lovsånger, vilka utvecklades i en dialogiserande stil, där ämnet ofta rörde sig om döden eller Jesu lidande. Deras uppkomst går tillbaka till 1200-talet i samband med den av den helige Franciscus väckta religiösa rörelsen. Ledaren för sammankomsterna i Florens var Filippo Neri, som i mitten på 1500-talet överförde den folkliga *laudasången* till Rom, där man 1551 bildade en sammanslutning »Congregazione dell' Oratorio»,*) som mot århundradets slut var spridd över hela Italien. I denna *laudasång* — närmast dialog-laudan — har oratoriet sitt viktigaste ursprung.

*) Oratorio=bönsal.

Laudan sjöngs till en början helt av kör, men mot århundradets slut blåste de nya vindarna in ny luft även i dessa kretsar. Man begynte odla den solistiskt-recitativiska gestaltningen från operan och lät de bibliska eller allegoriska personerna utföra dialogiserande växelsång. I Rom utfördes 1600 Emilio de Cavalieris »*Rappresentazione di anima e di corpo*», vars uppförande antages indirekt ha påverkat den kommande utvecklingen. Den var ett mellanting mellan (Florentiner) opera och moralitet, där allegoriska gestalter, såsom själen, kroppen, minnet, förståndet, viljan, hatet m.fl. uppträdde på scenen och spelade sina roller. När kören, som satt i en omgivande krets, begynte sjunga, reste den sig och underströk innehållet i sin sång med minspel och gester. Uppförandet av detta stycke stod dock ej i något samband med andaktsövningarna, men utgjorde på sitt sätt ett led i närmandet mellan oratoriet och operan.

Lauda-dialogen begynte med ett berättareparti, vilket förberedde åhöraren på den följande dialogen. Var dialogens text italiensk, kallades partiet »*testo*» (text), men »*storicus*», om den var avfattad på latin. Det latinska oratoriet, som har många trådar gemensamma med det äldre latinska liturgiska dramat, blev den konstnärligt livskraftigare formen. Det var konservativt på så sätt, att det trognare bevarade kören som uttrycksmedel och tillät den nymodiga solosången att blott långsamt tränga in, vilket förhållande skänkte det dess typiska och för den senare utvecklingen så betydelsefulla karaktär av *köroratorium*. Därigenom fick det kraft att vid sidan av operans världsliga glansfullhet och trots ständiga påstötter från detta håll dock hävda sin egenart.

Oratorio Latinos store mästare är Giacomo Carissimi, som kallats »1600-talets Händel». Han var född ca 1605 i Marino och verkade största delen av sitt liv, till sin död 1674, som kapellmästare vid jesuitkyrkan S. Apollinare i Rom. Hans oratorier äro relativt knappa men mästertligt gestaltade, och deras uppföranden kommo snart att beteckna höjdpunkter i Roms musikaliska och religiösa liv. Huvudvikten av den musikaliska gestaltningen är förlagd hos kören, som i främsta rummet får sig anförtrödd framförandet av den dramatiska



idén. Storicus-berättarepartiet är solistiskt eller i duettform, men kan även övertagas av kören, vars sångstil ofta är ackordisk, men alltid dramatiskt och rytmiskt verkningsfull. Den åtföljande instrumentala beledsagningen är ännu rätt anspråkslös och utgöres för det mesta av orgel.

Det allvar och djup, som präglar Carissimis konst, saknas hos hans italienska efterföljare. Allt mer tilltagande pregnanta inslag från operan, såsom användande av da capo-arios, secco-recitativ m.m. bidraga till bilden av förflackning. Dock rehabiliteras det neapolitanska oratoriet med Scarlatti i spetsen av en senare

tids musikhistoriska forskning, som påvisar många partier av musikalisk skönhet och värdig inspiration.

I Wien blomstrade under den musikaliske kejsar Leopold I ett rikt musikliv, som dock låg helt under italienskt inflytande. Utom operan, som odlades i stor, praktfull barockstil, fann även oratoriet här en fruktbar mark. Intressant är en oratorieform, som var egenartad för Wien och anknöt till de medeltida sepolcro-spelen (kring Kristi grav), i det att man begagnade kostym och scenisk aktion vid framställningen av Kristi lidandeshistoria. Ett omtyckt motiv var Marias klagan vid den öppna graven. I längden blev dock detta tema uttömt, och komponisterna kommo mer och mer att tillägna sig den stora oratorieformen. Det är anmärkningsvärt, att dessa komponister i Wien, som för det mesta voro italienare såsom A. Lotti, A. Caldara, G. B. Bononcini (1672—ca 1740) m. fl., här uppvisa ett fördjupat religiöst och musikaliskt uttryck samt breda arkitektoniska linjer, varigenom Wieneroratoriet bildar en historisk brygga ledande över från Carissimi till Händel. Till denna större själfullhet bidrog även Apostolo Zenos och i synnerhet Pietro Metastasios på bibliska ämnen byggda texter, vilka utmärkte sig för ett förfinat, uttrycksfullt språk och allvarlig värdighet.

Det vore frestande att efter detta uppehåll i Wien vandra vidare till Tyskland för att där följa den utveckling, som från Heinrich Schütz oratoriebesläktade

passioner leder till Bachs kantater och passioner och ägna Thomaskantorns andligen väldiga gestalt en stund av vördsam begrundan. Jämte sina alla övriga egenskaper fyller oss denne mästaress rika mångsidighet ständigt med häpnad. Det ges knappast någon dåtida musikalisk form, som ej av hans andes trollstav skulle ha väckts till ett liv, vars aktiva varaktighet vi ej ens i detta århundrade kunna överblicka. Snarare kan man då finna, att vissa sidor av hans konst få lov att tillmätas en alltjämt stegrad betydelse. Om vi dock vidhålla vår föresats att, med vissa sidoblickar åt operans håll, följa oratoriets linje, så kunna vi göra detta med det respektfulla konstaterandet, att Bach varken skrivit någon opera eller något oratorium i strängare, hävdvunnen bemärkelse. Hans juloratorium är som känt en sammanställning av flere kantater.

Även i Tyskland skulle man kunna dröja vid flere betydelsefulla företeelser på det egentliga oratoriets område. Samtidigt med Bach, passionens oöverträffade mästare, år 1685, föddes i Halle i Tyskland även oratoriets störste mästare Georg Friedrich Händel, vars strålände insats emellertid gör de övriga namnen på detta område blacka och intresselösa. Efter att ha genomrest och i sin receptiva ande uppsugit och omformat de mest olikartade musikaliska intryck från så gott som hela den dåtida kulturvärlden, blev han efter 1710 stadigvarande i England och förbrukade först skenbart såväl sin andliga skaparkraft som sin ansenliga fysik på upprätthållandet av den italienska operan i London. När detta misslyckas och han är nära att gripas av dödens klor, reser han sig på nytt lik en fågel Fenix

ur askan, skapar med enorm kraft det ena storslagna oratoriet efter det andra, Saul 1738, Israel i Egypten 1738, Messias 1741, Samson 1742, Judas Maccabeus 1747 o.s.v., därmed skänkande en samtid en musikalisk konst av den mest förädlande idealitet och en eftervärld ett testamente, vars andliga rikedomar och skönhet bilda en aldrig sinande tillgång.

Händels oratorier äro körverk av dittills oanad maktighet och helgjutenhet. I rikt skiftande mångfald, med suveränt utnyttjande av teknikens alla möjligheter, uppträda hans fantasifulle körsatser, mellan vilka ariorna i sin linjerenhet bilda naturliga meditativa vilopunkter. Även det orkestrala elementet utnyttjas av Händel i rika kontraster och målande färger. Hans ca 40-åriga sysslande med operan ger sig tillkänna i det eminent dramatiska greppet, en spänning, som underhålles och stegras för varje avsnitt i verket, tills den befriande kulminationen är nådd. Händels musikaliska tolkning av de gamla bibeltexterna skänker dem en omedelbar aktualitet, som åhöraren ej kan undandraga sig. I denna egenskap — liksom i många andra — räcka Händel och Bach varandra handen. Båda stå de på slutkrönet som fulländare av en föregående historisk utveckling.

Mot slutet av deras levnad var en ny tid redan i utveckling. Samma år Händel dog, 1759, skrev Joseph Haydn sin första symfoni, och efter ytterligare 40 år — 1799 — tilljublade Wienerpubliken honom sin gränslösa fröjd över »Die Schöpfung», där Händels ande sjunger med i körstämmorna, medan orkesterns utformning förråder den till fulländat mästerskap komna symfonikern.

ORATORIET I FINLAND UNDER DET NITTONDE SEKLET

Ett 150-årsminne. Några anteckningar.

OTTO ANDERSSON

Intresset för större vokalverk är gammalt i vårt land. Både i Åbo och i Helsingfors sammanfalla märkliga uppföranden av sådana verk med inledningen till viktiga skeden i den musikhistoriska utvecklingen.

Pergoleses berömda passionsmusik *Stabat mater* blev det stående numret vid långfredagskonserterna i Åbo ett antal år framåt från 1791, året efter det att Musikaliska sällskapet hade bildats. I Helsingfors åter blev uppförandet av Spohrs oratorium *Die letzten Dinge* den strålande upptakten till Fredrik Pacius' långa och fruktbärande gärning inom den finländska tonkonsten.

Uppbådandet av vokala krafter för att utföra Pergoleses verk innebar en betydande utvidgning av Musikaliska sällskapets verksamhet. Ovanligt och imponerande blev det vokala inslaget år 1795, då sångpartierna i *Stabat mater* första gången utfördes av fruntimmer. Dittills hade nämligen kvinnorna varit uteslutna från medlemskap i sällskapet och inte heller haft tillåtelse att uppträda offentligt. Landshövdingen E. G. von Willebrand bröt med den gamla fördomen och lät sin dotter sjunga med vid en konsert i början av året. Därmed hade konsertsalen öppnats för musikidkare av det täcka könet. Det stora inträdet skedde den följande långfredagen, då sångpartierna i passionsmusiken utfördes av åtta damer ur stadens societet. Dessa voro fru Ottiliana Baer, fröknarna Sofia och Eva v. Willebrand, Augusta v. Kothen, Gustafva Fredensköld, Eva Loffman samt Hedvig och Lovisa Caloander.

Långfredagskonserten det året blev en så märklig tilldragelse, att Porthan rapporterade därom i brev till Calonius. Entusiasmen lyser ur orden i brevet: »Då ögonen ej mindre än öronen lockade folk upp, var ej under at Acad. blef full och recetten ansenlig». Tengströms

tacksamma anteckning i årsberättelsen och Franzéns hyllningsdikt till de medverkande damerna — dikten ingår i Åbo Tidningar för den 27 april (1795) — äro ytterligare vittnesbörd om de varma känslor som väcktes av detta epokgörande musikuppförande för 150 år sedan.

Långfredagskonserten 40 år senare i Helsingfors blev likaså den första stora samlingen av de instrumentala och vokala krafterna i den nya huvudstaden. Aderton damer ur den dåtida helsingforssocieteten och ett lika stort antal studenter bildade kören; stadens alla amatörer sutto i orkestern. *Oratorium*, det var samtalsämnet bland ung och gammal inte endast i staden utan även på herrgårdarna runt om i landet, dessa kulturcentra, vilka betytt så mycket för utbredningen av musikedlingen liksom för främjandet av bildningslivet överhuvud. När oratorieuppförandet hade ägt rum under allmänt jubel, gävo tidningarna stort utrymme åt skildringen av evenemanget. Man berättade om det i brev, man anförtrodde sin entusiasm åt dagböckerna och man samlades med större värme än förut kring den nye musikedaren.

Kontinuiteten mellan de nämnda musikuppförandena är inte obruten. Detta är lättförklarligt, när man minnes de stora händelser, som inträffade i ganska tät följd: kriget och skilsmässan från Sverige, Helsingfors förklarande för landets huvudstad, Åbo brand och universitetets flyttning. Men det saknas inte heller samband, vilka måhända till och med varit starkare än som nu kan synas. *Stabat mater* utfördes åtta gånger å rad på 1790-talet. Efter sekelskiftet omnämnes endast ett uppförande av verket, nämligen 1802. Men en fast tradition hade blivit skapad. Ett nytt verk, Haydns oratorium *Skapelsen*, hade kommit till medan man i Åbo fängslades av Pergoleses toner. Redan 1801 upp-

fördes Skapelsen i Stockholm, och tre år senare presenterades delar av verket i Åbo av det berömda konstnärsparet Stenborg från Stockholm. Herr och fru Stenborg utförde var sin aria samt en duett mellan Adam och Eva, sannolikt den berömda sista duetten »Holden Gattin». Detta var således inte ett fullständigt oratorieuppförande, såsom någon författare påstått, men de utförda numren, vilka säkerligen fingo en utmärkt tolkning, gävo övertygande intryck av verkets skönhet. — Catharina Torenberg, som medverkade vid konserten, var en syster till musikdirektör Johannes Torenberg, och hon var Finlands första kvinnliga violinist.

O R D,
TILL
P A S S I O N S
M U S I K E N,
A F
P E R G O L E S E.



Å B O,
Tryckt i FRENCKELL&as Boktryckeriet 1792.

Efter kriget gick det trögt att få musiklivet i gång. Intrycket av krigets utgång hade varit alltför uppskandande. För musikens vidkommande inträffade speciella händelser som verkade förlamande: den gamle kapellmästaren Erik Ferling hade lagt sig till vila, Musikaliska sällskapet hade upplösts och amatörerna skingrats. Nya intressen togo uppmärksamheten i anspråk. Ryssarna stiftade en »danssocietyet» och uppmuntrade teaterverksamheten. Sällskapslivet tog nya former.

Emellertid var den mera vittsyftande musikalska verksamhet som uppstod på nytt, när musikvännerna samlade sig i början av 1820-talet, av en starkt traditionsbindande karaktär. Det var icke blott samma gamla musikalska sällskap som uppstod, det sällskap som hade en adertonårig historia bakom sig, utan många av sällskapets mest verksamma medlemmar med ärkebiskop Tengström, sällskapets förste sekreterare, och den siste ordföranden under den första perioden, baron Knut von Troil, i spetsen ställde sig på nytt till förfogande. Och trots de mycket förändrade förhållandena, som naturligtvis påverkade både musikprogrammen och prestationerna — orkestern rekryterades nu i större utsträckning av yrkesmusiker — höll man i huvudsak fast vid de gamla stadgarna och byggde vidare på den tradition som hade utbildats inom sällskapet.

Till denna tradition hörde föranstaltandet av långfredagskonserter med större vokalverk och överhuvud passionsbetonad musik på programmet. Nu hade man också både manskör och blandad kör till sitt förfogande, och medlemmarna i dem voro med vid sällskapets återupplivande och medverkade gärna vid konserterna. Dessutom fanns i staden en ypperlig sångerska, grevinnan Augusta Piper, som ofta lämnade sitt biträde.

Redan vid sällskapets andra offentliga konsert 1823 uppträdde grevinnan Piper i »Bachs missa». (Vilken komposition därmed avses har jag inte lyckats utreda.)

Textbok till Pergoleses Stabat Mater, det första musikverk av oratoriekaraktär som har utförts i Finland, i Åbo 1791 och åren därefter, första gången med damkör 1795.

Den 26 mars samma år var Winter med på en repetition, där hon sjöng en aria ur Skapelsen, »Ren ängens friska gräs». Men om detta var en repetition för långfredagskonserten uppgiva källorna icke. Däremot upptog långfredagskonserten året därpå (1824) hela första delen av *Skapelsen*, vilket väl kan kallas ett verkligt oratorieuppförande. Det var då grevinnan Piper enligt Winters dagboksanteckning sjöng »mycket solo ur Skapelsen så utomordentligt väl och såg så söt ut, att man måste tycka om henne». Att Skapelsen hade efterträtt Stabat mater som långfredagsprogram i Åbo berodde sannolikt på, att samma förändring hade vidtagits i Stockholm efter det Haydns verk blev känt där. Skapelsen förblev också långfredagsprogram i Stockholm nästan under hela det nittonde seklet.

1820-talets musikliv i Åbo, för vilket således inte heller oratoriet var främmande, ehuru man vet så litet om det, var blomstrande och rikt, men det var av så kort varaktighet. Det hann dock både genom själva organisationen och genom konsertuppförandena nå resultat, vilka i förening med åboromantik, runoforskning, skaldesyner och nationellt-fosterländska impulser samlade sig till ett mäktigt åboarv, som skulle komma att förkovras och utvecklas på mångfaldigt sätt i den nya huvudstaden, sedan Åbo med sina kulturskatter, traditioner, byggnadsverk och minnen härjats av den röda hanen under de olyckliga septemberdagarna 1827.

När Fredrik Pacius planlade sin första långfredagskonsert var han en nykomling i Helsingfors. Oratoriet *Die letzten Dinge* var nytt. Han kunde också bygga på en äldre långfredagstradition från Sverige och från sitt hemland. I Grunds »Singakademie» hade han själv sjungit med i flera oratorier. Och ändå verkar denna konsert som en fortsättning på de föregående konserterna av samma art i vårt land. Kontinuiteten

Textbok till den första oratoriekonserten i Helsingfors. Spohrs Die letzten Dinge utfördes 1835 under ledning av Fredrik Pacius, endast omkr. 10 veckor efter det att den tyskfödde musikern hade anlånt till orten som fullständig främling.

uppbars av många av de medverkande och närvarande. Långfredagen var konsertdagen som den varit förut och ändamålet med konserten var välgörenhet, det samma som det varit för dessa konserter från början. Jag förbiser härvid icke, att initiativet till denna första oratoriekonsert i Helsingfors sannolikt utgick från Pacius och att kompositioner i denna stora genre voro okända i Helsingfors, som det hette i Helsingfors Tidningar. Men strömmarna gå under ytan. Och den aka-

TRKT

ZU

DEM ORATORIUM: *DIE LETZTEN DINGE*,

VON Spohr;

aufgeführt von

MUSIKFREUNDEN IN HELSINGFORS,

zum Besten der Waisenschule,
am Charfreitage 1835.

Chor.

Preis und Ehre ihm, der da ist, der da war, und der da kommt! Preis und Ehre ihm, dem Erstling der Erstandnen! Ihm, der uns geliebet und durch sein Blut gereinigt hat! Ihm Preis, Ehre und Ruhm!

Sopran: Solo.

Siehe, er kommt in den Wolken und ihn wird sehen jegliches Auge, und wehklagen werden die Geschlechter der Erde.

Bas: Solo.

Fürchte dich nicht; ich bin's, der Erste und der Letzte und der Lebendige! Ich war todt, und siehe, ich bin lebendig in alle Ewigkeit, und habe die Schlüssel der Hölle und des Todes.

Chor.

Preis und Ehre ihm &c.

demiska generation som följt universitetet till Helsingfors hade entusiasmerats för musikens sköna konst i akademistaden vid Aura.

Förteckningen på de damer, som tillhörde den första oratoriekören i Helsingfors, den kör som medverkade vid uppförandet av Spohr's *Die letzten Dinge* i societets-hussalen långfredagen den 17 april 1835, visar huru exklusiv sammansättningen i själva verket var. Att man noga gav akt på deltagarna framgår bl. a. därav, att kammarrådet Winter vid hemkomsten från konserten antecknade i sin dagbok namnen på de medverkande, och det är tack vare denna anteckning vi veta vilka de voro: två fröknar Mellin, två d:o Vulfert, fröknarna Witte, de la Chapelle, Cygnaeus, Martin, Appen och Numers, fruarna Ramsay, Vulfert, Schultén, Argelander, Grotenfelt, Sture, Rosenbom samt mamsellerna Mejer och Weckman. När man ser dessa namn — tyvärr finnes ingen förteckning på de medverkande aderton studenterna — behöver man inte tvivla på äktheten av Helsingfors' Tidningars uttalande i sin långa redogörelse för konserten: »Anblicken av den församlade kören — alla damerna i vit högtidsskrud, en doftande krans av rosor och knoppar — var på en gång intagande och högtidlig.» Huru oratoriet motogs av de yngre bland åhörarna få vi en bra föreställning om genom den sjuttonårige Z. Topelius' anteckning i sin dagbok, där det heter: »Om jag ville beskrifva denna concert, så skulle jag komma till korta. Om jag sade att jag aldrig förr hört något så skönt, så vore det för litet sagt, ty jag har ju hört så litet. Men om jag säger, att den var värdig dagen, på hvilken den gafs, så säger jag tillräckligt. Aldrig skall jag glömma det intryck den gjorde på mig liksom säkert på alla. Det var en englachor: När stämmorna ropade betet an! betet an! då tyckte man sig höra tusende sinom tusende englaröster tillbedja Herren Gud, och när choren sedan piano instämde i en låfsång: 'Hejlig, Hejlig, Hejlig ist Gott der Herr!' O, då strömmade en namnlös känsla genom hjertats djup, det var som om himmelens härskare lofvade Gud, som en sakta låfsång från de saligas läppar. — Altstämmorna togo sig förträffligt bra ut. — Även var det ett nöje att se damernas sköna krans. Bland dem utmärkte sig fru Schultén, en skön, stolt

kvinnas, som sjöng sin altstämma som en engel. — Med ett ord det var en oförgätelig afton.»

Den »oratoriefieber» Pacius hade framkallat i Helsingfors den minnesvärda långfredagen för hundratio år sedan blev ingen hastigt övergående företeelse. Tvärtom stegrades musikintresset under de närmast följande åren jämsides med den nye ledarens energiska arbetsprestationer. Antalet studentsångare ökades hastigt. Ett musikaliskt sällskap uppstod, som avlöste det förra Akademiska musiksällskapet. Snart (1838) isolerade sig studenterna inom det Akademiska sångsällskapet. Pacius komponerade nya manskvartetter. Man sjöng i alla knutar. Men oratorieuppförandena blevo dock även i fortsättningen de stora händelserna i stadens musikliv. Vid dem samlades allt vad staden hade av musikidkare och musikälskare. Där kom Pacius i personlig beröring med musikintresserade även utom universitetet. Oratorieuppförandena gävo redan nu huvudstaden en viss prägel av musikstad i kontinental mening.

Närmast efter *Die letzten Dinge* följde Grauns *Der Tod Jesu* (1836), *Händels Messias* (1839), Spohrs *Vater unser* (1841), Mendelssohns *Paulus* (1847). Däremellan gavs flera repriser av *Die letzten Dinge*, bl. a. 1838 och 1844. Av oratoriekarakter voro även de av Pacius arrangerade musikuppförandena vid promotionerna; vid jubileumspromotionen 1840 utfördes exempelvis delar av *Messias*. Sedan gammalt var det brukligt att promotionsskalderna diktade ord till musik ur något känt vokalverk. Senare ha ju som bekant de för tillfället komponerade promotionskantaterna ersatt äldre valda musikstycken.

Från och med år 1845 hade Pacius fått en instrumental organisation till sitt förfogande, nämligen Symfoniföreningen. Denna förening medverkade också vid de stora vokalkonserterna. Men huvudintresset knöts emellertid till de årliga symfonikonserterna, sex till antalet. Bland uppförda större vokalverk äro dock ytterligare att anteckna *Öknen* av Felicien David, *Lobgesang* av Mendelssohn och *Requiem* av Cherubini. Att oratorieuppförandena minskades berodde troligen också på att Pacius blev allt mera upptagen av sina kompositioner. Nya verk sågo dagen utan alltför långa mellanrum. Icke så få voro större vokalverk, dem Pacius an-



FREDRIK PACIUS 1809—1891
(Oljemålning av J. E. Lindh 1848.)

många avseenden under den paciuska eran. En inhemska skapande konst hade uppstått. Dikter av våra egna skalders hade blivit tonsatta — i många fall på ett sätt som framkallade jämförelser med kontinentala tonsättare. Ett ganska rikt konsertliv blomnade, och den utövande konsten hade många goda företrädare. Även körverksamheten tog fart både i huvudstaden och i landsortsstäderna. Vid sidan av studentsången uppstod nämligen blandade köror, som uppförde både större och mindre körverk.

En god grund var lagd för en körverksamhet på bredare bas, när Richard Faltin flyttade över

modades att komponera för universitetsfester och andra liknande tillfällen. Från och med 1850 knöts hans intresse för en tid framåt huvudsakligast vid operan Kung Karls jakt. Pacius kompositioner har jag här inte anledning att dröja vid, då de för närvarande äro föremål för musikvetenskaplig granskning av annan person.

Ett tidsavstånd av omkring 40 år låg mellan de båda första stora uppgångsperioderna i vår musikhistoria, såsom jag redan antydde. En ny kulmination inträffade efter ungefär ett lika långt mellanrum, och den går åter till en betydande del i oratoriets tecken. Stabiliseringen inom musiklivet hade gjort sig märkbar i



RICHARD FALTIN 1835—1918

till Helsingfors 1869. Det var han som kom att skapa varaktigt stadga för denna verksamhet och fortsätta det arbete till förmån för oratoriet, som Pacius hade inlett med en sådan framgång. När Faltin anslöt sig till de kretsar som plågade syssla med blandad körsång fann han, att ett stort intresse var för handen. Han beslöt därför att organisera en kör efter kontinentalt mönster och utarbetade stadgar för den nya körsammanslutningen. En av hans ivrigaste medarbetare härvidlag var Karl Collan, men denne dog i kolera dagen före det första sammanträdet skulle hållas. Ett kraftigt stöd fick Faltin likaledes av fröken Therese Decker, senare gift med David Hahl. Hon deltog med liv och själ i »Sångföreningen», som kören hette, och hon blev under en lång tid framåt en av de ledande krafterna inom föreningen.

Faltins avsikt från början var att »Sångföreningen» företrädesvis skulle framföra större körverk. Och denna uppgift fullföljde kören på ett lysande sätt under mer än ett decennium. Början gjordes med Haydns *Die Jahreszeiten* (1872). Därefter följde Mozarts *Requiem* (1873), Händels *Messias* (1874), Bachs *Matthäus Passion* och Cherubinis *Requiem* (1875), Schumanns *Der Rose Pilgerfahrt* (1876), Mendelssohns *Elias* (1877), Schumanns *Paradies und die Peri* (1878), Beethovens *C-dur Mässa* (1879), Händels *Israel i Egypten* (1880), Brahms' *Ein deutsches Requiem* (1881), Haydns *Skapelsen* (1882), Bachs *Matthäus Passion* (1883) och Liszts *Die heilige Elisabeth* (1884).

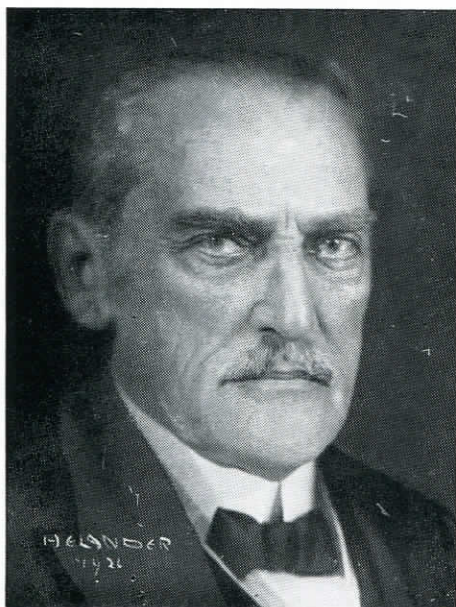
Det var således en ståtlig rad av oratorielitteraturens storverk, som Faltin med sin Sångförening hade låtit helsingforspubliken stifta bekantskap med. Den höga målsättningen imponerar lika mycket som intensiteten och regelbundenheten i arbetet. Att övningar, programval och konsertarrangemang kostade mödor och besvär i synnerhet för ledaren, som samtidigt hade så många andra järn i elden, är utan vidare klart. Men Faltin var den borte musikentusiastens, som inte skydde arbete för att nå de mål han föresatt sig. Han höll ut så länge krafterna stodo bi. Under sina sista levnadsår sade han en gång till den som skriver detta — med tanke just på den oerhörda arbetsbörda som vilade på honom under »Sångföreningens» och Finska operans

tid — att han alltför mycket lät sig ryckas med av musiklivet, så att han försummade hemmet. Först på äldre dagar, när han blev mera ensam, märkte han vad han därigenom förlorat.

Sångföreningens medlemmar trodde till en början, att kören skulle kunna fortsätta sin verksamhet efter Faltins avgång. Men förlusten av den avhållne och energiske ledaren verkade förlamande. Sångföreningen upplöstes efter en lång, glansfull verksamhetsperiod. När forna och nya körmedlemmar samlades till ett nytt kraftprov hade fyra år förflutit. Nu skedde samlingen kring Orkesterföreningens unge kapellmästare Robert Kajanus, och uppgiften var den mest storslagna, som man kunde tänka sig: Beethovens nionde symfoni. De medverkandes antal var denna gång icke mindre än 125. Publikens intresse för verk av detta slag kom åter till synes. Konserten mottogs med utomordentligt stort bifall och gavs tre gånger efter varandra. Men samlingen föranledde icke bildandet av någon bestående körorganisation. En sådan kom till stånd först då samma verk uppfördes på nytt fyra år senare. Från och med året 1892 hade »Sinfonikören» en fastare organisation och ett bestämt program: uppförandet av ett eller två större körverk årligen. Men då hade även nya, utifrån kommande impulser utövat sitt inflytande.

»Sinfonikören» blev bestående till 1911. Förteckningen över de verk som utfördes under Kajanus' ledning med medverkan av orkester och solister upptager en ståtlig rad av oratorielitteraturens förnämsta verk: Beethovens *Nionde symfoni* (1888, 1892, 1896, 1905, 1907), Bruchs *Skön Ellen*, Ballad (1892), Beethovens *Missa Solemnis* (1893), Brahms' *Schicksalslied* (1893), Verdis *Requiem* (1894), Berlioz' *La damnation de Faust* (1894, 1895, 1899, 1903), Berlioz' *Romeo och Julia* (1897), Mozarts *Requiem* (1898), Bachs *Höga Mässa* (1901), Mozarts *Stora Mässa* (1902), Liszts *Christus* (1903), Händels *Samson* (1904), Bossis *Canticum canticorum* (1907), Haydns *Skapelsen* (1910, kören förstärkt med Suomen Laulu), Liszts' *Missa solemnis* (1911).

När »Sinfonikören» upplöstes hade »Suomen Laulu» redan ett antal år verkat som oratoriekör under Heikki Klemettis ledning. Det sades icke sällan, att denna finska kör nu hade övertagit det oratoriska arvet



ROBERT KAJANUS 1856—1933

dade körer. Nu kände de sig i musikaliskt avseende mera hemlösa än de manliga sångarna som hade sin förankring i M.M. och andra manskörer.

Den ivrigaste förespråkaren för Oratorium och för uppkomsten av en ny svensk oratoriekör i Helsingfors var Axel Stenius. I en dödsruna säges uttryckligen, att Stenius tog initiativet till Svenska oratorieföreningens bildande. Jag hörde honom ofta tala om denna sak under samarbetet inom Svenska Folkskolans Vänners musikmitté och under förberedelserna för musikfesterna, framför allt då den stora festen i Helsing-

och framtidsuppgifterna, och att någon svensk oratoriekör numera varken behövdes eller hade rum i Helsingfors stads musikliv. Men alla voro lyckligtvis inte av denna mening. Utanför de många körsammanslutningar, som verkande för odlandet och framförandet av mindre körverk, fanns alltså ett livligt intresse för större körverk kvar inom stadens sångarkretsar. Och jag torde knappast misstaga mig, om jag säger, att saknaden av en oratoriekör var tung i synnerhet bland de kvinnliga medlemmarna i den förra »Sinfonikören». Deras medverkan hade varit inspirerande och främjande för sammanhållningen — såsom inom alla blan-



HEIKKI KLEMETTI 1876—1953

fors 1920 planlades. Jag anser mig därför både kunna och böra något utförligare erinra om hans insatser, för att sålunda inför Oratorieföreningens jubileum ägna hans minne en hyllning.

När dåvarande militärkaptenen Axel Stenius 1898 lämnade Vasa efter att ha varit den ledande och sammanhållande kraften i stadens musikliv under en lång glanstid, oförgätlig för alla som voro med, skrev Vasabladet bl. a.: »Genast då han kom hit, anslöt han sig till de kretsar, där musiken omhuldades, men inom kort insåg man, att han var den man, till vilken taktpinnen borde överlätas, och sedan han en gång övertog den har han nu i femton år utan att mattas eller tröttnas med densamma fört de musikaliska intressena genom svårigheter, dem vem som helst annan skulle ha ansett oöverstigliga, och till mål, dem ingen annan än den sanna konstnärssjälen, energin, kraften, självuppostringen och den icke för en minut svikande övertygelsen hinner». Det var i egenskap av ledare för »Vasakören» som Stenius förvärvade detta höga erkännande — man kan säga ryktbarhet. »Vasakörens» hela verksamhet gick i oratoriets tecken. En serie uppföranden av oratorier och andra större körverk hade befast körens anseende som en elitkör och skänkt Stenius namnet av en första rangens körledare.

Höjdpunkterna i »Vasakörens» verksamhet voro de tvenne resorna till Helsingfors 1892 och 1893 med besök i Tammerfors och Åbo samt musikfesten i Vasa 1894. Under det första besöket i Helsingfors uppfördes Cherubinis *Requiem*, Mendelssohns *Athalia* och Faltins *Promotionskantat*. Karl Flodin skrev om konserterna bl. a.: »Vasakörens prestationer ha givit ett eklatant bevis på, vad en energisk, varmt intresserad och musikalisk man kan uträtta med ett gott material och med körmedlemmar som verkligen äro intresserade för sin uppgift ... Under sådana förhållanden, och då kören i övrigt är utmärkt disciplinerad, är det icke underligt, att dess sång utmärkes av en friskhet, välklang, styrka och renhet, som måste fylla åhörarna med sann fröjd. Den spänstighet och makalöst goda ensemble, som kören ådagalade vid konserterna, kunna icke nog berömmas».

Dessa konserter voro impulsgivande både i huvudsta-

den och annorstädes. R. F. von Willebrand hade hoppats att besöket skulle komma till stånd för att uppliva minnena från den Faltinska Sångföreningens dagar. Kort efter Vasakörens besök lästes i Nya Pressen en notis om att »en *sångförening* har bildats härstädes av kapellmästar R. Kajanus». Det framgår härav, att den sammanslutning som bildades av de medverkande vid det förut nämnda uppförandet av Beethovens nionde symfoni 1892 och som antog namnet »Sinfonikören», fick en kraftig påstöt genom de oratoriekonserter Axel Stenius föranstaltade med sin kör. Sina största slag som oratorieledare slog Stenius under den stora sång- och musikfesten i Vasa 1894. Där voro alla fulla av beundran över Stenius' uthållighet. Tre oratorier eller större körverk och två kantater (*Skapelsen*, *Requiem*, *Paradies und Peri*, Faltins *Promotionskantat* och Wegelius' *Den 6 maj*) utfördes under de fyra dagar festen varade.

Axel Stenius flyttade till Helsingfors 1902 efter att i fyra år ha varit chef för Lojo reservkompani. Han antog en tjänst vid statsjärnvägarna. Men nu upprepades vad som skedde, när han flyttade till Vasa och det som erinrades om i det förut anförda citatet ur Vasabladet. Han anslöt sig till stadens musikkretsar med sin kända hänförelse, och snart tog man hans ledarförmåga i anspråk. Det följande året blev han dirigent för M.M., på vilken post han kvarstod i sju år. I en festskrift heter det, att han eldade och sporrade sin kör »med sin entusiasm och fasta övertygelse, att intet mål var så högt att det inte skulle kunna nås, inga svårigheter så stora att de icke kunde övervinnas». Uttrycken äro märkvärdigt lika de som fälldes i Vasabladet — om de icke äro lånade. 1908 blev han Karl Flodins efterträdare som musikkritiker i Nya Pressen.

Den stora musikfesten i Vasa, vid vilken Stenius hade spelat en så framträdande roll, var Finska folkupplivningssällskapets åttonde allmänna sång- och musikfest. Vid de svenska festerna i Helsingfors 1895 och i Åbo 1897 var Stenius icke med, och under ofärdsåren voro musikfesterna som känt förbudna. I Helsingfors blev Stenius emellertid medlem av Svenska Folkskolans Vänners musikkommitté. Vid den stora musikfesten i huvudstaden 1907 var han dirigent för mansköerna.



AXEL STENIUS 1857—1928
Den drivande kraften vid Svenska
Oratorieföreningens tillkomst 1920.
(Efter ett pastellporträtt från hans
sista levnadsår.)

Intresset för blandad körsång och i synnerhet för de stora vokalformerna var alltså levande hos honom. År 1911 finna vi honom som dirigent vid den lokala sångfesten i Jakobstad. När S.F.V:s femte allmänna sång- och musikfest planlades och beslutet fattades att den skulle förläggas till Vasa [1912], var det självklart, att Axel Stenius skulle bli huvudledaren. Självklart var också, att ett oratorium skulle upptagas på Vasa-festens program. Valet föll på *Våren* ur Haydns *Årstiderna*. Därjämte uppfördes Axel von Kothens *kantat till Vasa stads 300 års jubileum* samt Sibelius' för denna fest

komponerade »*Män från slätten och havet*». Med ungdomlig iver förde Stenius också där sångarskarorna till seger med sakkunnigt biträde av kapellmästaren Hans Aufrichtig.

Inför denna fest skrev Stenius i *Tidning för musik* (Årg. II, n:o 16) en anmärkningsvärd artikel under rubrik »Oratorium». Med glödande hänförelse och delvis i skarpa ordalag för han här oratoriets talan. Han erinrar om uppförandet av Skapelsen vid föregående års finska musikfest i Tavastehus och huru finska oratoriekonserter under en enda vinter hållits i Tammerfors, Kotka, Viborg, Uleåborg och Joensuu. Han talar om oratoriet som konstform, dess historiska utveckling och dess betydelse för de stora musikfesterna. »Det förefaller», skriver han, »som om de djupa, breda lagren hos oss plötsligt fått en ljuvlig försmak av den stora upplyftande konstform, vilken tagit gestalt i oratoriet, och vilken liksom trängt de stora musikfesterna med deras masskörer in på livet och som öppnat sin skönhetsvärld redan under förberedelserna för årets stora folkliga musiktilldragelse. Väl, att vi, när repertoaren begynte både tryta och trötta, och då disproportionen mellan programmets smånummer och körernas massnumerär allt tydligare trätt i dagen, haft att tillgripa det färdiga oratoriet ... Den förmånen vi äga manar dock till allvarlig självprövning, ty vi ha i sanning alltför många luckor i vår musikkultur för att kunna

brösta oss gentemot den som möjliggjort våra genvägar och förhjälp oss att med vår ytliga musikbildning göra djärva strövtåg i konstens helgade lunder».

Efter att ha uttalat förhoppningen, att oratorieuppförandena i städerna skola bli alla allmänna och att oratoriet icke hädanefter skall utelämnas från de stora musikfesternas program — blir det gamla Åbo, som nästa gång mottager de svenska och Kuopio de finska körerna, så har man också den rätta miljön för dessa verk, templet — avslutar Stenius sin artikel på följande sätt: "Och kan väl vår huvudstad allt fortfarande försumma denna konst, som borde vara ett livsvillkor i ett kultursamhälle? Skall bildandet av en oratorieförening allt framgent försvåras genom den brist på bildade manssångare, som en beklaglig konservatism skapat i hela Norden med dess exklusiva manskvartett-kult, denna företeelse, som med sin *horror* för blandad kör påstås ha bragt självaste Edvard Grieg nära förtvivlan? Skall det icke bli någonting av 'Kleinkunst' även på detta område, och skall den musikaliska smaken icke snart dekretera den lag, som nedflyttar de gamla idolerna från de höga piedestalerna samt förkunnar ett evangelium, vars gyllene skrift förgäves lyst emot oss genom seklerna? Vi få se. 'Panem et circenses' var de romerska proletärernas pockande rop — må våra musikhungrandes bli: 'Oratorium'!"

Detta var svidande frågor, och mer än en vädjan —

i sanning ett »pockande rop». För Vasa-festens vidkommande blev det fruktbarande. Festen blev glansfull och oratoriet hade där en förnämlig plats på programmet, såsom redan nämdes. Men de närmaste åren efter denna fest togs intet initiativ i huvudstaden i den åsyftade riktningen. Så kom världskriget med sitt förlamande inflytande på körverksamheten. Någon allmän musikfest kunde inte heller komma på tal under krigsåren. I stället var det självklart att Finlands frihet skulle hälsas med en stor sångarsamling. Efter de omstörtande tilldragelser, som hade ägt rum, tyckte Stenius ibland, att en tvåspråkig musikfest, sådan den första stora Vasafesten var, nu skulle vara på sin plats. Denna tanke blev dock aldrig närmare diskuterad. Med allmänt instämmande omfattades däremot hans förslag att ett oratorium skulle stå på programmet för det fria Finlands första stora musikfest. Valet föll denna gång på Halléns *Juloratorium*.

Nu fann Stenius också full resonans för sin mening till bestående samling kring oratoriet. Han fick se sina varmaste förhoppningar gå i uppfyllelse. En svensk oratorieförening i huvudstaden blev en verklighet. — — — — Axel Stenius' namn har, såsom vi här sett, sin givna hedersplats även i Oratorieföreningens förhistoria. Att förberedelserna för föreningens bildande sammanfalla med förberedelserna för den stora sång- och musikfesten 1920 visar huru länkarna sammanflyta.

Artikeln omtryckt efter festskriften Svenska Oratorieföreningen i Helsingfors 1920—1945.

Endast följande ändringar i originaltexten har företagits:

- 1) I förteckningen över "Sinfonikörens" repertoar 1888—1911 (Robert Kajanus) har några årtal tillfogats med ledning av konsertförteckningen i Nils-Eric Ringboms Helsingfors orkesterföretag 1882—1932.
- 2) Namnen på några oratorier och körverk har för konsekvensens och tydlighetens skull kursiverats.
- 3) Namnen på de viktigaste ledande krafterna har spärrats.
- 4) På tre ställen har ett i sammanhanget betydelsefullt årtal tillfogats inom klammer.
- 5) Ur artikelns sista stycke har två meningar utelämnats. De hänvisar till andra artiklar i festskriften 1945.

Det är befogat att här notera vilka körverk med instrumental beledsagning (oftast orkester, ibland orgel) som kom att utföras i Helsingfors, sedan Sinfonikören hade upplösts 1911, men innan Svenska Oratoriekören den 8 mars 1923 första gången utförde ett fullständigt oratorium.

Förteckningen här nedan publiceras utan anspråk på fullständighet, men torde ändå innehålla det väsentligaste.

Suomen Laulu hade som känt grundats av Heikki Klemetti redan hösten 1899, men då som en manskör. Hösten 1907 ombildades Suomen Laulu till blandad kör, men som oratoriekör framträdde den först sångåret 1909—10 genom det samarbete med Sinfonikören som professor Otto Andersson nämner i sin artikel.

Sångspråket i de stora körverken har växlat. En berättande text går naturligtvis bättre fram på ett språk som publiken förstår. Därför har det inte brukat betraktas som någon oförlätlig pietetslöshet att undvika originalspråket, i oratorier lika litet som i operor. Denna översättningspraxis, gammal och med internationell utbredning, tillämpas ofta än i dag. Men metoden har också olägenheter, dels bristen på översättningar till mindre vanliga språk (eller från ovanliga språk till mer allmänt gängse), dels risken för att kongruensen mellan musik och text förvanskas. Det enda språket i särställning har varit latinet med sina kyrkliga texter av vanligen stående innehåll.

Suomen Laulu vinnlade sig medvetet om att konsekvent presentera också namnkunniga oratorieverk med text på finska, ifall originalspråket inte var latin. Början gjordes med Skapelsen vid den stora sångfesten i Tavastehus sommaren 1911 (sammanslagen festkör). Översättare var oftast Heikki Klemetti själv. En nutida läsare blir dock nästan upprörd över underrättelsen om att t.o.m. Beethovens nionde symfoni utfördes med text på finska en tid framåt fr.o.m. 1915.

Suomen Laulus repertoar av körverk i större format 1910—23 är denna: Haydn: *Die Schöpfung* (1910, Sinfonikören och S. L., på tyska), Kuula: *Orjan poika* (1911, S. L. och H.K.N.S. = Helsingin Kansallismielisen Nuori-

son Sekakuoro, se nedan), Liszt: *Missa Solennis* (1911, Sinfonikören och S. L.), Liszt: *Missa Choralis* (1912, 1916), Mozart: *Requiem* (1912), Beethoven: *Nionde symfonin* (1913, 1915, 1919, 1920, 1922), Bach: *Magnificat* (1913, 1915, 1916, 1922), Verdi: *Stabat Mater* (1913), Liszt: *Dante-nymfonin* (damkören, 1914), Händel: *Messias* (1913, 1914), Wagner: *Parsifal* (1914, konsertframförande!), Krohn: *Ikiarteheit* (1914), Glasunow: *Konungen av Judea* (1915), Bach: *H-moll-mässan* (1915, 1916, 1920), Berlioz: *Faust* (1917), Kuula: *Stabat Mater* (1919), Bach: *Matteus-passionen* (1921, 1922, 1923). — Därtill kommer ytterligare 5 kantater av Bach (1913—17) samt kantater eller andra mindre körverk: 1 av Smetana (1910), 5 av Madetoja (1913, 1917, 1918, 1920), 2 av Mozart (1914, 1917, 1922), 4 av Sibelius (1915, 1918, 1919, 1920, bland dem *Jordens sång* 24. 11. 1919, på svenska), 1 av Palestina (1917), 1 av Lasso (1917), 1 av Kajanus (1918), 2 av Kuula (1919, 1921), 1 av Wreeswijk (1936).

Den kör, Helsingin Kansallismielisen Nuorison Sekakuoro, som 1911 hade förstärkt Suomen Laulu i ett kantatframförande, hade grundats 1908, närmast av Dagmar Klemetti (syster till Heikki K.). H.K.N.S. ensam medverkade företrädesvis i inhemska kantatuppgifter (Sibelius 1910, 1918, Launis 1911, 1915, Madetoja och Ikonen 1916, Maasalo 1916, 1918, Kuula 1917, Kotilainen och Faltin 1919). Kören förkortade hösten 1919 sitt oformliga namn till Kansallis-Kuoro och framträdde också i fortsättningen mest med kantatuppgifter vid symfonier eller kompositionskonserter (Maasalo 1919, 1920, Kajanus 1920, Sibelius 1921, Mikkola 1922). Emellertid hade kören beträtt oratorieområdet redan 1914 genom att utföra Händels *Messias* till orgelbeledsagning. Likväl befästes oratorielinjen först något senare, genom framförandet av André Gailhard: *Kultainen vasikka* (Le veau d'or, 1921) samt engagemang i Nielsen: *Hymnus Amoris* (1921) och Mozart: *Stora mässan*, c-moll (1924). Längre fram (1927) erövrade också Kansallis-Kuoro sitt s.a.s. officiella kompetensbevis genom medverkan med Helsingfors Stadsorkester i Nionde symfonin.

Till undvikande av missupfattningar är det skäl att flyktigt beröra ännu en tredje finskspråkig kör, K i l v e n

Kuoro, grundad 1913. Kören har nämligen längre fram tidvis haft gott namn om sig som oratoriekör. Den utförde emellertid Händels Samson först 1929 och fick slutligt kompetensbetyg 1930, då den anförtröddes körpartiet i Beethovens Missa Solemnis vid Helsingfors Stadsorkesters symfonikonsserter.

Alla dessa tre körer har framfört de stora körverken antingen vid sina egna konserter eller också såsom engagemangsuppdrag vid orkestrarnas symfonikonsserter.

Grundbetingelsen för att en kör skall kunna nå upp till oratoriekompetens är självfallet att kören får behålla en långtidsdirigent med både kvaliteter, resning och nit. Så har fallet varit med de tre här nämnda köerna, i Suomen Laulu Heikki Klemetti (1900) 1907—41, i Kansallis-Kuoro Armas Maasalo 1915—49, i Kilven Kuoro Väinö Pesola 1926—50.

Eget nog har vi anledning att i detta sammanhang erinra oss också en svenskspråkig huvudstadskör, kortlivad och därför numera totalt glömd. Den är nämligen anmärkningsvärd som ett slags förelöpare till Oratoriekören.

Sångens Vänner grundades av Valter Nyström vårvintern 1915, tydligen på så sätt att dirigenten handplockade goda röster i kulturföreningarnas körer — han hade lett sådana körer i Helsingfors sedan 1900-talets första decennium — och kompletterade skörden med sångarkrafter från andra håll. Startnumerären c. 40 röster växte efterhand till över 80 röster. Kören tycks ha tvinat bort, sedan Nyström våren 1920 hade lämnat dirigentskapet. Ett försök till uppräckning under ny dirigent omtalas visserligen ännu i oktober, men därefter blir det tyst om Sångens Vänner. Valter Nyström tillhör Svenska Oratorieföreningens grundare. När han i januari 1920, säkerligen på Axel Stenius initiativ, hade städslats som II dirigent för Oratoriekören, ansåg han sig förmodligen inte längre kunna utnyttja Sångens Vänner som sitt personliga instrument på samma arbetsfält. Tänkbart är också att ett antal goda sångare följde med dirigenten till den nya miljön.

Åtminstone åtta konserter av Sångens Vänner är kända. Vartåt dirigenten siktade är tydligt nog. Accappella-repertoaren spelar en alldeles underordnad roll i programmen och inslagen av solosång vid konsserterna

är tillfälliga. Från den första kända konserten, den 10 maj 1915, till den sista, den 8 maj 1919, domineras programmen av körkompositioner med instrumentalt beledsagning. Vid de fyra första konserterna måste dirigenten nöja sig med klaverackompanjemang, 1915 Gerda Braxén (sedermera gift Weneskoski), 1916—17 Elis Mårtenson, och vid en repriskonsert 1918 med orgel (Mårtenson). Men vid körens tre sista huvudkonserter, 3. 5. 1917, 16. 12. 1917 och 8. 5. 1919, medverkade Helsingfors Stadsorkester. De tre första konserterna gavs i Folkets hus. Därefter konserterade Sångens Vänner i Solennitets-salen och Johanneskyrkan. Bland solisterna möter vi samma högt kvalificerade krafter som under Oratoriekörens första tid: Irene Renvall, Alexis af Enehjelm, Edvin Bäckman, Ingeborg Liljeblad, Thorild Bröderman och Greta von Haartman, vid debutkonserten ytterligare sångaren G. Wikström, "elev av Ojanperä".

Hufvudstadsbladets kritiker Bis (Wasenius) ställde 1916 utan omsvep Sångens Vänner främst bland "alla våra svenska körer". I en artikel i Dagens Press (febr. 1919) betonade oratorieförkämper Axel Stenius starkt att Sångens Vänner under Nyströms ledning satte som sitt mål utförandet av "större körverk med instrumentalt beledsagning". Likaså gav Stenius kören och Valter Nyström en mycket hedersam orlovssedel i ett tal vid Svenska Oratorieföreningens "invigningssammanträde" den 12 februari 1920.

Sångens Vännerns repertoar av beledsagade körkompositioner omfattar åtminstone följande nummer: Bruch: *Skön Ellen*, ballad (1915, 1916, 1919), v. Kothen: *Finlands namn* (1915, 1917, 1919), Händel: kör ur *Samson* (1916), Haydn: "Sommaren" ur *Årstiderna* (1916; även "Våren" uppges ha tillhört körens repertoar), Grieg: *Scener ur Olav Trygvason* (1917, 2 konserter), v. Kothen: *Vasa-kantaten* (1917), Hallén: *Ett juloratorium* (1917, 1918), Schumann: I delen av *Paradiset och Perin* (1919). Våren 1919 planerade kören en konsertresa till Åbo med sistnämnda verk, men ovisst är om färden blev av. Avsikten tycks ha varit att kören skulle instudera hela Schumann-oratoriet.

Oratoriekörer av yngre datum i Helsingfors faller helt utanför tidsramen för denna efterskrift.

Carol Hedberg