

Jussi Björlingsällskapets Tidning



JUSSI BJÖRLING

*De sjöng med Jussi:
Elisabet Schwartzkopf*

DAVID BJÖRLING
som operasångare

MUSIK I
VINTERTID

*När musiken tystnade
och nästan dog...*

Välklingande nytgoåvor

Den första gång jag såg dig:
NICOLAI GEDDA

- 3 Ordföranden har ordet
- 4 Några minnen av Jussi Björling: konserter och operaframträdanden
- 6 Hillevi Blylods till minne
- 7 Musik i vintertid
- 9 Väcklingande nyutgåvor
- 10 De sjöng med Jussi: Elisabeth Schwartzkopf
- 12 Operan på 30-talet
- 13 David Björling som operasångare
- 16 När museerna tystnade och nästan dog: Covid 19-pandemin, människoskapad musik och robotteknik
- 19 Har barytonen och basen någon chans mot tenoren på teatern?

- 20 Den första gång jag såg dig: Nicolai Gedda – och några andra tillfällen också
- 22 När opera blev de fria gruppernas teater
- 23 Jussi Björling på italienskt museum
- 24 Borlänges musikhistoria



Omslag:
Jussi och Anna-Lisa i New York.
(Fotograf okänd)

HAN SOM HADE BAGAGET I STRUPEN

När Jussi Björling publicerade sin bok "Med bagaget i strupen", 1945, på Wahlström & Widstrand, är han 34 år gammal, och är redan beredd att summera en del av sin karriär, som började cirka 26 år tidigare. Då återstod 15 år av hans stora internationella sångsuccé och hans eget liv tillika, som ändades redan vid 49 års ålder. Någonstans känns det väl som att det var bråttom att summera i god tid, medvetet eller undermedvetet.

I biografen framstår en man som dels är brådmogen och en smula kaxig. Dels medveten om sin förmåga, men ändå osäker på huruvida han skall räcka till. Det framgår av att han ofta citerar vad svenska recensenter och honom närstående personer skriver om honom och tycker om honom, såväl positivt som negativt. Men kanske det allra viktigaste med boken ligger i att inför en allmänhet försöka att beskriva ett sångarlivs vedermödor, som inte bara består av triumfer. Inte ens för en mycket framgångsrik sångare.

Han börjar med två bestämda vädjanden till sin publik och sina beundrare: "Fråga aldrig en scenkonstnär hur han mår samma dag som han skall uppträda". Vidare, "Säg för alla himlars namn aldrig lycka till". Detta spirar förstås ur en jobbig verklighet, där dels de eviga frågorna om hur man mår och i vilket tillstånd rösten befinner sig ständigt återkommer. Tabubelagda frågor, eftersom de föder oro och osäkerhet huruvida det hela skall hålla. Den andra omständigheten, som gärna ignoranten vill påtala sig att känna till, kommer ofta i formuleringen, "Man får väl inte säga Lycka till? Men då är ju skadan redan skedd! En annan väl uttjatad regel i skrockens anda handlar om det förbjudna i att vissla på scenen och teatern. Många känner till denna omständighet men gör sig ofta lustiga över detta som är rena gravvaret för den som är i yrket. Allting går ut på, att följer man inte dessa oskrivna regler, så kan det gå illa både för en själv och föreställningen. Jussi rekommenderar i stället en spark därbak eller trollformeln "Ta i trä" eller "Peppar, peppar". En svensk version av den tyska frasen "Hals und Beinbruch" gillar han också: "Jag hoppas att du bryter nacken av dig!". Ett mildare "Lycka till!" finns i den italienska motsvarigheten. Där heter det: "In bocca al lupo",

"I vargens mun". Jussi accepterar också att lägga långfingret i kors med pekfingret, och visa för den som man önskar all lycka för kvällen. En del andra ritualer ägnade han sig också åt inför en föreställning. Han brukade knacka 6 gånger i närmaste träribba som fanns nära scenen. I logen började han alltid att sätta på sig den vänstra skon först. Två tändstickor som bildar ett kors i en askkopp rättades också snarast till. Han kallar allt detta för en avledare för oro. Han vädjar också till förståelse för den rampfeber en etablerad artist kan känna, till skillnad från en debutant som har allt att vinna och intet att förlora.

Att kunna skämta om allvar-liga saker eller att utföra små practical jokes med sina medspelare hör också till det som garanterar en ljus anda på teatern och inte bara nattsvalt allvar hela tiden. "En konstnär som redan blivit erkänd, kämpar mot höga odds". För att belysa sitt utomordentliga minne, så exemplifierar han en tänkt situation där Kungliga Teatern ringer honom klockan 12.00 och han är i Stockholm och nära sin arbetsplats. "Jag är då i så fall beredd att sjunga 21 olika roller, varav 8 stycken på två olika språk på kvällen". Sådan var hans trygghet. Han lärde sig text och musik samfällt. "Orden och musiken förblir för mig en enhet". En rimlig instuderingsstid för en huvudroll beräknade han till 14 dagar. Han skulle varit

älskad av världens operahus även tack vare den egenskapen i dag, i en tid när instuderingsstiderna och produktionstiden pressas till en à två veckor. Sådan var han funtad. Han som fraktade bagaget i strupen.

BENGT KRANTZ
ordförande i Jussi Björlingsällskapet



Foto: Martin Paulsson

REDAKTION

Jussi Björlingsällskapets tidning
Våren 2024
Från starten 1989 nummer 74.

Redaktör

Calle Friedner
carl.friedner@telia.com
070-347 90 61

Grafisk form

Maria Hegborn
maria.hegborn@gmail.com
070-56 45 210

Redaktionskommitté

Bengt Krantz, ansvarig utgivare
Göran Forsling

Jussi Björlingsällskapet

stiftat den 7 januari 1989 har till uppgift att främja intresset och kunskapen om Jussi Björling, hans sångkonst, liv och karriär.
www.jussibjorlingsallskapet.com

Medlemsavgift

Medlemsavgifter: Enskild medlem, nyhetsbrev med e-post 275 kr; Enskild medlem, nyhetsbrev med brevpost 325 kr. För familjemedlem med samma adress som enskild medlem tillkommer 50 kr.
Plusgiro 462 48 91-0

Ansökan om medlemskap ställs till

Stefan Olmårs
Hovra Gamla Landsvägen 5
827 72 Korskrogen
stefanholzpartner@telia.com

Jussi Björlingsällskapets styrelse

Ordförande
Bengt Krantz, 0739-79 17 62
visheten@gmail.com

Vice ordförande
Göran Forsling, 070-493 04 86
verbator@telia.com

Sekreterare
Stefan Olmårs, 070-3701570
stefanholzpartner@telia.com

Vice sekreterare
Berit Sjögren, 070-771 22 83
berit.sjogren@outlook.com

Kassör
Per Bäckström, 079-337 42 45
perb1948@gmail.com

Ledamöter
Annicka Englund, 070-518 17 29
annicka.englund@hotmail.se

Harald Henrysson, 0225-501 90
harald@henrysson.org

Några minnen av Jussi Björling: konserter och operaframträdanden

Karl Hekler var en mångårig medlem av vårt amerikanska syster-sällskap. Han var operaentusiast och hörde Jussi Björling 33 gånger enligt sina memoarer. Karl Hekler var mitt uppe i arbetet med att gå igenom sin samling opera- och konsertprogram, när han gick bort. Det nedanstående är hämtat från hans noteringar och redigerat av Sue Flaster.

När jag tänker på Jussi Björlings konserter, var jag med om fyra på Hunter College, två i Carnegie Hall¹, två på Philadelphia Academy of Music, en på Brooklyn Academy of Music och en på Manhasset High School². De helt fantastiska framträdandena, där Jussi överträffade sig själv, som det på Hunter College 1954, framstår särskilt, medan de övriga tre konserterna på Hunter bara var lysande!

Det blev ytterligare fyra konserter i Carnegie Hall, två svenska välgörenhetskonserter (en tillsammans med pianisten Grant Johannesen och en med Anna-Lisa), konserten med Tebaldi/Bernstein och minneskonserten för Sibelius. Ett framträdande var på [Bell] Telephone Hour. Det var den utsändning, där han sjöng två arior ur Manon med Jungfrun under lind och For You Alone där emellan. De övriga var föreställningar på Met.

Stunder på Met

Under Edward Johnsons regim på fyrtioalet såg jag Il Trovatore och två Tosca (med Barbato och Svéd – väldigt spännande). I början av Bings regim hände två saker, som gjorde att mina Björlingföreställningar ökade: Melchior var borta, så jag hade inte längre några delade lojaliteter, och jag började på college, och mina föräldrar höll efter mig mera.

Jag gick på den första radiosända Don Carlo och sedan på många fler. Jag minns särskilt några ändringar i rollbesättningen, där Hotter ersatte Hines och en annan, där Steber ersatte Rigal. En vecka blev sagolik med en nyårsföreställning av Faust (Steber, Warren och Siepi) och två Manon Lescaut, en med Kirsten och en med Albanese. Jag såg fyra Manon Lescaut, varav en var utsändningen med Albanese och ytterligare en senare i veckan. En av vardera Bohème, Ballo och Rigoletto. Cavalleriaföreställningar med Barbieri och Simionato och några ytterligare Toscaföreställ-

ningar med Milanov och Albanese och Faustföreställningar med Kirsten och de Los Angeles. Detta är vad jag kommer ihåg direkt ur minnet utan att kolla program och annaler, där jag noterat föreställningar jag har varit med om. När min uppackning fortsätter, och om jag får veta något av andra, ska jag forska lite.

Turridu på Met

Första gången jag hörde Jussi sjunga i Cavalleria var den 3 februari 1953. Det blev en intressant kväll. Jussi hade inte sjungit Turridu på Met sedan 1947. Fedora Barbieri skulle sjunga sin första (och, tror jag, enda) Santuzza på Met, och Mario Del Monaco gjorde Canio i dubbelföreställningen av Pagliacci. Min vän Bert Wechsler, som var bakom scenen, berättade att Del Monaco satt i kulissen och iakttog Jussis hela framträdande. Jussis röst var i god form. Barbieri gav Jussi en stor kyss framför den fina gylene ridån under utropen. Jag tror hon gillade samarbetet med Jussi. Framträdandet av de två tenorerna demonstrerade skillnaden mellan en sant dramatisk tenor och en i grunden lyrisk tenor, som sjöng en tämligen dramatisk spintoroll. Jussi sjöng vackert, men i jämförelse med Del Monaco hade han inte den rena inneboende vokala kraften. Jag tror inte del Monaco fick några tips om stil, fraserings eller klangskönhet genom att iakttas Jussi och blev nog säker på, att han inte hade mycket att oro sig över från Jussi Björling. Röststyrka var utmärkande för Del Monaco, och han kunde vara väldigt spännande.

Nästa gång jag hörde Jussi sjunga Cavalleria var den 14/11 1959, då han återvände till Met efter att ha varit frånvarande under tre säsonger. Det här var kvällen vi alla väntade på, och Jussi gjorde oss inte besvikna. Det uppstod en påtaglig spänning i salongen, när harpisten började på inledningen till O, Lola. Det verkade som om alla höll andan. Sedan flöt Jussis röst ut med den rena silverklangen som förr i världen. Han lät faktiskt mycket bättre än på sin gamla studioinspelning på en 10 tums 78-varvare. Här hörde vi än en gång det tjugonde århundrandets skönaste tenorstämman.

Dramat byggs upp

Vi fick vänta lite innan Jussi dök upp på scenen och hade sin konfrontation med Santuzza (Giulietta Simionato), och när han gjorde entré, bröt helvetet löst. Jag har aldrig hört någon få ett sådant tumultartat mottagande. Jag tror det t.o.m. överträffade ovationerna Flagstad fick, när ridån gick upp för hennes återkomst som Isolde (jag var där). Jag tror vi var oroade för att vi aldrig mer skulle få se Jussi på Met, och hela publiken tycktes skicka ett meddelande till Jussi (och Bing). Det enda Flagstad men inte Jussi fick, var att precis när applåderna dog ut, var det någon som ropade "Välkommen tillbaka!", och applåderna började om igen, men den här gången varade de inte lika länge som första gången. Utdragen från den här föreställningen av Cavalleria, som fanns med som bonus på Manon Lescaut med Kirsten (Myto 931.73) har med ovationerna i deras fulla längd, medan, utan att jag tagit tid på dem, jag tror att Omega Opera Archives kompletta utgåva av den här föreställningen gör den kortare och därmed förminskar den explosiva upphetsningen vid mottagandet av Jussi. Efter det att Simionato sett Jussis upphetsade mottagande visste hon, att hon måste hugga i och ge allt hon hade den kvällen, och det gjorde Jussi också. Han förvandlades till en flammande ljudande verismo-dramatisk tenor men med långt större skönhet i klang och stil än någon dramatisk tenor jag någonsin har hört. Han hade gått fullkomligt in i rollen. Hans agerande var också något speciellt. Jag tycker mig minnas, att Simionato i den våldsamma duetten grabbade tag i Jussis ankel, sedan Jussi slagit omkull henne, och Jussi släpade henne över scenen, medan de fortsatte att sjunga. Det var en stor kväll.

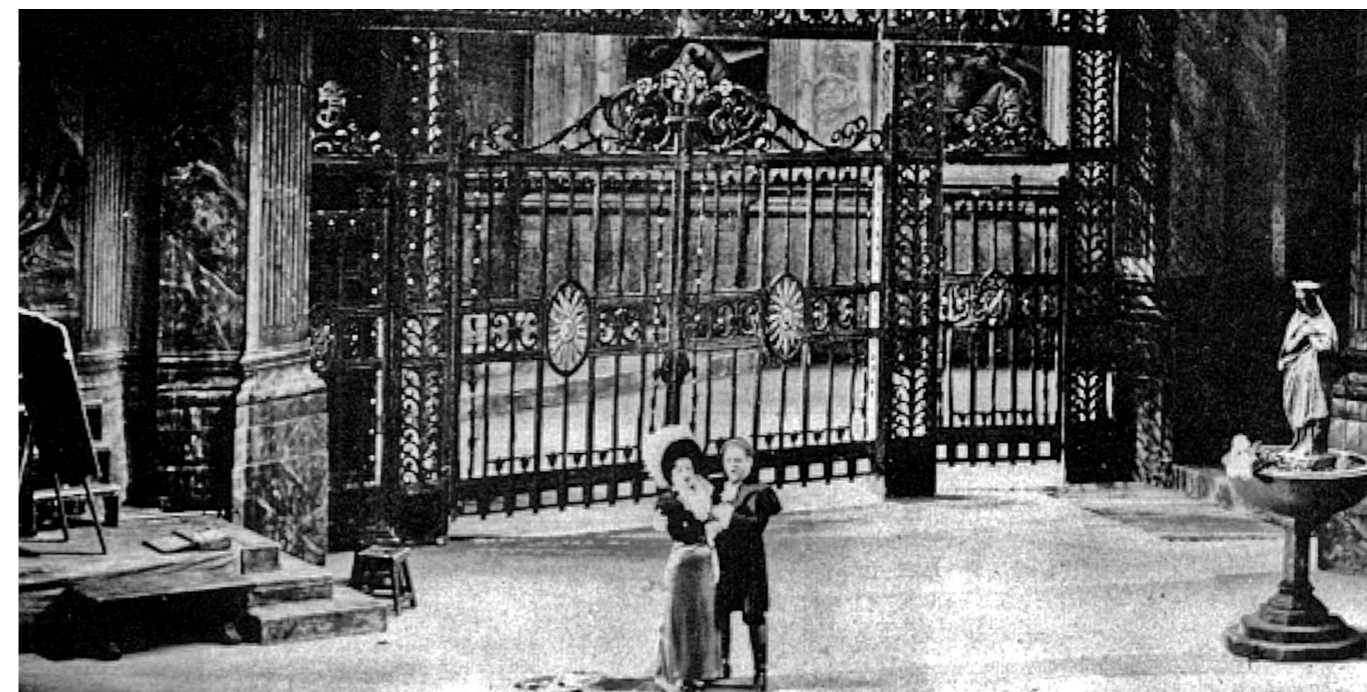
Andra sopraner

Omkring en vecka senare sjöng Jussi ännu en Turridu, denna gång med Milanov. Föreställningen var OK men kunde inte leva upp till den föregående med Simionato. För det första hade Jussi redan återvänt och segrat. För det andra föll inte Zinka till golvet och grabbade inte tag i Jussis ankel, och Jussi släpade henne inte över scenen. Canio var den kvällen Bergonzi, som också var OK men inte gjorde samma intryck som del Monte. Jag var med om Curtis-Vernas sista Cavalleria, som kom att bli Jussis sista framträdande på Met. Jag minns inte mycket av den.

Som jag erinrar mig, var de båda Toscaföreställningarna där emellan med Milanov och Albanese bättre än den sista Cavalleria. Kanske är det för att jag tycker mera om Tosca. Av dessa båda Tosca var Albaneses föreställningar bättre. Jussi var i toppform, och Licia sjöng bättre än jag hade hört henne sjunga på länge. Särskilt var hennes höjd hänförande, och de två gamla proffsen lät som förr och åstadkom en storm med sin sång. Leonard Warrens Scarpia var heller inte kattskit.

Den bästa Tosca jag såg Jussi göra var i två föreställningar med Elisabetta Barbato och Alexander Svéd 1949. Det var inte bara det att Barbato och Svéd var sagolika, utan Jussis röst hade fortfarande kvar sin rena klang från 1930-talet, som jag fortfarande anser var hans vokalt absolut bästa år. Men jag skulle ge vad som helst för att få höra Jussi sjunga med sin röst från 1959. Han lät faktiskt bättre i sina scenframträdanden 1959 i Cavalleria och Tosca, än vid studioinspelningarna tidigare av de här

Tosca akt 1 med Elisabetta Barbato, Met 1949 (Fotograf okänd).



operorna. Det gjorde hans död lite mer än åtta månader senare fullkomligt outhärdlig.

I Brindisi³ 1953 sjöng Jussi mycket respektabelt – det var mycket bra. Men i versionen av den 14 november 1959, verkade Jussi vara vokalt sprickfärdig. Det lät som om Jussi kände, att Mascagni inte hade skrivit ut allt. Jag hade en 10-tums 78-varvsskiva med en tysk Brindisi, Joseph Schmidt tror jag, där han interpolerade en hög ton i början av den andra strofen och gled ner till den första skrivna tonen. Jag älskade det. Arian behövde verkligen det, och jag hoppades, att Jussi skulle göra lika dant, och han lät som om han kunde göra just något liknande. När han inte gjorde det, hoppades jag, att han skulle sjunga tillsammans med kören, när de tog upp melodin, och fullständigt dominera den, något han kunde ha gjort den kvällen. Men han höll sig till partituret, som inte gjorde honom rättvisa. Han var absolut strålande och heroisk, som man säger.

Tosca

Jussis "Vittoria" var varje gång helt klart det bästa jag någonsin hört från någon tenor. De flesta Cavaradossi-sångare kan åstadkomma ett anständigt B, men avståndet mellan Jussis höjd och de andra tenorernas vidgades på ett iögonfallande sätt på tonen H i den första akten i scenen med Angelotti. Jag kan lägga till, att på Met gick Jussi ner till sufförluckan, stampade med foten, fick fram ett Aiss (=B) som ett gevärsskott och fläktade salongen med det.

.....
³ där Turridu vill dricka med de församlade byborna, "Viva il vino spumeg-giante" Ö.a.

En knockout.

Ett annat ställe jag spanade på var hur Jussi behandlade meningen i den första akten: "Angelotti! Il console della spenta republica Romana!" Han kunde kasta iväg den som ingen annan. Lägg till hans lyricism i ariorna och duetterna, och man hade den fullkomliga Cavaradossi. Ett annat belysande ställe var i tredje akten, när Tosca och Cavaradossi sjunger unisont. Jussis precist fokuserade röst och klangens snabba svar på andningen avslöjade alltid sopranen, oavsett hur stor hennes röst var.

Det som var mirakulöst var, att fastän varje muskel i hans kropp var spänd, klingade rösten absolut fritt, avspänd och fri från ansträngning. Oavsett hur hög en ton var, hade jag alltid känslan av, att han kunde ta toner flera steg högre, om han ville. De andra lät som om de hade nått till sitt omfångs övre gräns. Som Toby en gång sa: "Han låter alltid som om han tar en hög ton ovanifrån snarare än att sträcka sig upp efter den, som andra gör".

KARL HEKLER
Redigerad av: SUE FLASTER
Översättning: CALLE FRIEDNER

Den amerikanska redaktörens kommentar:

Många av oss minns bröderna Toby och Karl Hekler från JBS-konferenserna i Washington D.C., New York och den första i St. Peter, såväl som deras bidrag till JBS publikationer och deras diskussionsgrupp on-line. Både Karl och Toby var djupt engagerade i minnet av JB liksom i andra betydande sångare, särskilt Lauritz Melchior! Deras energi och entusiasm och den generositet, med vilken de delade sina erfarenheter, berikade oss alla.

Hillevi Blylods till minne

Sopranen Hillevi Blylods avled i slutet av 2024 i den aktningvärda åldern av 92 år. Hon tjänade Kungliga Teatern under åren 1961-1985. Först som korist och därefter från 1968 till pensioneringen som solist. Hon var en mycket uppskattad Mozartsångerska, men också en uppburen Micaela i Carmen och Eurydike i Orfeus och Eurydike. Under många år har Hillevi hjälpt

oss med bokningar och kontakter med Fackförbundet Scen & Film, före detta Svenska Teaterförbundet, som jämte Höstsol äger Stallet, där våra medlemsmöten sker. För det arbete hon lojalt har lagt ner på detta skänker vi henne en djup tacksamhet.



MUSIK I VINTERID

För några år sedan brukade Jussi Björlingsällskapet hålla en gratis utomhuskonsert i Kungsträdgården i Stockholm under juli månad, men sedan 2023 är den flyttad till vintertid, då den 3 december och 2024 den första. I båda fallen fick publiken, både den som medvetet tagit sig dit och den, som råkade komma dit, höra sång av högsta klass. Skillnaden var, att medan det 2023 rådde sträng kyla, - 8°(!), var det hela 15 grader varmare året därpå. Mest gynnades nog pianisten, Mikael Engström – han behövde inte som sin företrädare, Anders Wadenberg, spola fingrarna i varmt vatten mellan numren, och dessutom hade man försett honom med en värmelampa.

Jussi Björlingsällskapets sekreterare, Stefan Olmårs, presenterade båda konserterna och två "veteraner" från 2023 återkom, tenoren Lars Cleveman och vår ordförande, Bengt Krantz, basbaryton. Men konserten inleddes med att Jussi Björling i en inspelning från 1938 sjöng "Nu är jag pank och fågelfri" ur Karl Millöckers Der Bettelstudent, kanske den av alla Jussis inspelningar, där han låter gladast.

Bengt Krantz inledde sedan med en julsång, "Nu tändas tusen juleljus" av Emmy Köhler, en sång vi nog alla sjungit. Mezzosopranen Rebecca Fjällsby fortsatte på jultemat med att sjunga Max Regers Mariae Wiegendlied, hans nog mest kända verk, en vaggande sicilienne i 6/8 takt, med för honom så typiska tonartsmodulationer.

Jultemat bröts nu av Lars Cleveman, som ofta gästade sällskapet i olika sammanhang. Han sjöng nämligen Richard Strauss Zueignung, en sång som även stod på Jussis repertoar. Jultemat återkom så, när Caspar Engdahl, basbaryton, sjöng Jean Sibelius Julvisa, Giv mig ej glans, ej guld, ej prakt, med text av Zacharias Topelius.

Stefan Olmårs passade sedan på att göra reklam för Jussi Björlingsällskapet och berätta något om Jussi, innan Bengt Krantz återkom med sin varma röst i det man ofta kallar "Händels Largo", men som är ett larghetto och en aria ur operan Serse (Xerxes), Ombra mai fu, där Xerxes lovsjunger den behagliga skugga, som platanträdet skänker honom – även det en aria Jussi sjöng.

Rebecca Fjällsby avlöste så den stilla, något högtidliga, stämningen med seguidillan ur Carmen. Segeduilla är en spansk dans, som finns i en samling moralisk-erotiska sånger, och som Bizet skickligt använt sig av, när Carmen vill göra Don José tokig i henne. Rebecca gjorde här en Carmen med stark och vulgär utstrålning, och Lars Cleveman lät sig villigt förtrollas av henne.

Han fortsatte sedan på egen hand med en sång ur Franz Lehárs operett Giuditta, Freunde, das Leben ist Lebenswert! Valet verkade inte slumpartat: Giuditta slutar olyckligt och liknar till en del Carmen. Denna livsbejakande sång är ändå



Fr.v.: Michael Engström, Rebecca Fjällsby, Caspar Engdahl, Lars Cleveman, Bengt Krantz.



Lars Clevevan i Zueignung.

glad och avlöstes sedan av den stora förförelses scenen, *Là ci darem la mano*, mellan Mozarts *Don Giovanni* och *Zerlina*, här gestaltade av Caspar Engdahl och Rebecca Fjällsby, men när *Zerlina* tog *Don Giovanni*s hand och drog iväg med honom bakom scenen, blev man tveksam om, vem det egentligen var som förförde vem...

Konserten var nu slut, men alla artisterna stod kvar på scenen, medan Jussi Björling sjöng *Adams Julsång* i den klassiska inspelningen från 1959, som brukar höras i radio varje julafton, och därmed avslutades 2024 års konsert i Kungsträdgården. Publikerna hade fått nöjet att lyssna på två begåvade sångare med framtiden för sig och samtidigt glädjas åt de båda äldre sångarnas skönt bibehållna röster – allt till Mikael Engströms skickliga ackompanjemang på elpiano.

CALLE FRIEDNER
TEXT & FOTO



Bengt Krantz i Nu tändas tusen juleljus.



Mikael Engström och Rebecca Fjällsby i Seguedillan.



Caspar Engdahl i Sibelius Julvisa.



Stefan Olmars, presentatör.

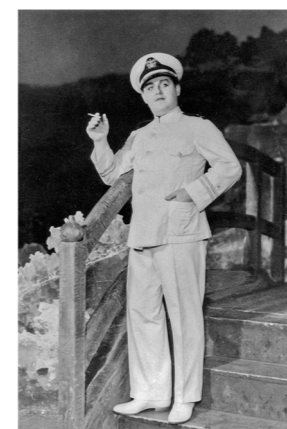
Välklingande nyutgåvor

Kristian Krogholm har lyssnat på några nyutgåvor av Jussi Björlings kompletta operainspelningar.

Det tycks inte finnas något slut på det. Rent guld blir aldrig omodernt. Jag talar förstås om Jussi Björlings sångkonst, de otaliga inspelningar han gjorde och de aldrig sinande nyutgåvorna på CD. Först fick vi en utomordentligt klingande *Il trovatore* från John Haley, som alla, som uppskattar stor sångkonst, borde äga. Nyligen fick vi en utsökt DVD: "The Scandinavians" med en stor del av den store svenskens TV-sända *Firestone*-framträdanden i nytt ljudredigerat skick. Den slöja, som tycktes dämpa dessa gamla inspelningar, är nu borttagen. I år har också *Andrew Rose Pristine Classical* gett ut inte mindre än fyra kompletta operainspelningar med vår älskade tenor. Jag har själv köpt två av dessa: *Madama Butterfly* och *Turandot* (båda från 1959). De två första inspelningarna som kom ut, *Cavalleria rusticana* och *I Pagliacci*, skaffade jag inte, men jag har lyssnat till mycket av dem genom *Pristines* erbjudande om gratislyssnande på sin hemsida. De två operorna, dirigerade av Renato Cellini i New York på vintern 1953, spelades båda in av RCA. Senare överläts rättigheterna till *I pagliacci* till EMI. Det har komplicerat saken, därför att när EMI gav ut sin första utgåva av de här inspelningarna 1989, hade de inte tillgång till originalbanden, som låg i RCAs valv. Hur kan vi vara säkra på det? Jo, om man hade haft tillgång till dem, skulle man ha använt dem. *I Pagliacci* från 1989 och alla följande överföringar är uppenbarligen gjorda från LP. Det betyder, att vi fortfarande inte i högsta ljudkvalitet kan få lyssna till det jag anser vara Björlings förnämsta studioagerande vid en komplett operainspelning. *Cavalleria* gavs ut för några år sedan av Sony från originalbanden, och den låter utmärkt. *Pristines* bemödande har vidgat ljudbilden, men rösterna klingar inte lika klart som det originalen har avslöjat för oss och skulle kunnat avslöja för oss i *Pagliacci*s fall.

När det gäller de följande två utgåvorna inspelade sex år senare, har ljudtekniken gjort stora framsteg, och även om de tycks vara överförda från LP, visar sig resultaten vara lika bra eller bättre än originalen. En bugning för *Mr. Rose* för hans bedrift. Tidigare i år gav *Pristine* ut en restaurering av Björlings sista studioinspelning av en komplett opera, *Madama Butterfly*, inspelad i Rom i september-oktober 1959. Från början hade jag inte för avsikt att skaffa mig den boxen, eftersom jag redan hade två utgåvor från EMI/Warner med rätt god kvalitet, men efter att ha hört

ett smakprov, som fanns på deras hemsida, beslöt jag att köpa den. På grund av ljudkvaliteten. Som sannerligen är underbar. Ljudet är fylligare och djupare än EMI/Warner. Björlings höjd är bättre inspelad i *Butterfly* än på någon annan studioinspelning. Hans röst blandar sig väl med *Mario Sereni* i första aktens scener. *Dovunque al mondo* och *Quale smania* vi prende innehåller storslagen sång av både tenor och baryton. Även scenen efter *Pinkertons* återkomst till Japan, *Io so che alle sue pene* låter utmärkt med tenorens röst svävande över hans kollegers, *Addio fiorito asil* har aldrig sjungits vackrare på skiva än här eller med mer tenoralt "squillo". Vid 48 och med hjärtproblem sätter ändå Björling ribban för alla efterföljande tenorgenerationer.



Björling kollapsade under den här inspelningen på grund av sitt problem med hjärtat. Han må ha varit trött, men han låter inte så. Han må ha behövt ta det i sin egen takt, men han har fortfarande mer kraft och energi i reserv till dessa svävande höjdtoner än någon annan tenor jag kan erinra mig. Björling är passionerad i duetten. Det skulle vara svårt att föreställa sig någon annan sjunga den inledande duetten *Bimba dagli occhi pieni di*

malia mer ömsint och med en skönare klang. *Victoria de los Angeles*, som själv ägde en av 1900-talets vackraste sopranröster, sa att Björlings röst inte bara var vacker utan ännu vackrare i verkligheten än på någon inspelning. Kanske för oss *Pristines* bemödande lite närmare sanningen. *Turandot*inspelningen, som precis kommit ut, är på samma nivå men är inte tekniskt sett lika väl inspelad som *Butterfly*. *Calaf* är en roll, som gör anspråk på att sjungas med hög mellanröst, och jag tycker att Björling klokt nog överläter det till andra. Men *Non piangere Liù* och *Nessun dorma* sätter ribban väldigt högt för varje annan tenor. Och han matchar underbart *Birgit Nilsson* i det höga C:t i *Gli enigmi sono tre*. Men på det hela taget är detta Nilssons föreställning. Den passar henne bäst. Hennes laserstrållika höga toner har gjorts något varmare och fylligare här och mildare för öronen. Om du älskar den här operan, ska du skaffa den.

KRISTIAN KROGHOLM
Översättning: CALLE FRIEDNER

Foto ovan: Jussi som Pinkerton på Stockholmsoperan 1936.

De sjöng med Jussi:

Elisabeth Schwarzkopf

En av efterkrigstidens verkligt stora sopraner var onekligen Elisabeth Schwarzkopf. Hon föddes den 9 december 1915 i staden Jarotschin i tyska Preussen. Staden heter idag Jarocin och ligger sedan andra världskrigets slut i nuvarande Polen. Hennes far var rektor, men när nazisterna kom till makten 1933, vägrade han att tillåta dem att ha möten på skolan, och då blev han avsatt och förbjöds att undervisa för all framtid. Det här satte djupa spår i Elisabeths framtid. Framför allt spräckte det hennes planer på att studera medicin. Som dotter till en avsatt lärare fick hon inte tillträde till universitetet, utan ägnade sig i stället åt sin andra passion: att studera musik vid musikhögskolan i Berlin. Redan 1928 hade hon gjort sin operadebut i en skolföreställning av Orfeus och Eurydike i Magdeburg, och efter studierna i Berlin, där hennes viktigaste lärare var Maria Ivogün, kunde hon göra sin "riktiga" debut på Deutsche Oper Berlin 1938 som en av blomsterflickorna i andra akten av Parsifal. 1940 fick hon ett heltidskontrakt med Deutsche Oper, på villkor att hon anslöt sig till Nazistpartiet. Det här har i efterhand solkat hennes rykte, och åsikterna har varierat huruvida hon var partitrogen eller inte. En teori är att det var fadern, som vis av sitt eget öde, uppmanade henne att ansluta sig för att nå de framgångar som han hoppades att hon skulle få. Hon har själv sagt detta vid något tillfälle. Hon var för övrigt inte ensam om detta. Åtskilliga av hennes samtida kollegor kröp till korset på samma sätt.

Och framgångarna kom, även om hennes internationella karriär förse-



Porträtt av Elisabeth Schwarzkopf (Foto: Angus McBean/Warner Classics).

nades med flera år på grund av kriget. Redan 1942 inbjöds hon att sjunga på Wienoperan, och efter kriget ansökte hon om österrikiskt medborgarskap, vilket möjliggjorde att hon kunde framträda utomlands med Wienoperans ensemble. 1947 framträdde hon därigenom på Covent Garden-operan i London som Donna Elvira i Don Giovanni, och året därpå på La Scala i Milano som Grevinnan i Le nozze di Figaro, som kom att bli en av hennes signaturroller under resten av karriären. Nu hade det lossnat på allvar, och operavärlden låg för hennes fötter. I Milano sjöng hon också sin första Fältmarskalkinna i Rosenkavaljeren och sin första Fiordiligi i Così fan tutte – ytterligare två av hennes blivande signaturroller. 1951 sjöng hon Anne Truelove vid världspremiären av Stravinskys Rucklarens väg på La Fenice i Venedig, och 1954 följde hennes amerikanska debut vid en konsert i Chicago med Fritz Reiner som dirigent. Där sjöng hon bland annat Richard Strauss Vier letzte Lieder, som hon gjorde två berömda skivinspelningar av. Hennes amerikanska operadebut skedde året därpå i San Francisco som Fältmarskalkinnan, den roll som hon också sjöng vid sin Metropolitandebut 1964.

Redan 1946 hade den brittiske skivproducenten Walter Legge – som också vid den tiden grundade Philharmonia Orchestra – bjudit in henne till London för audition. Hon sjöng en sång av Hugo Wolf, och Legge tecknade omedelbart ett exklusivkontrakt med henne för inspelningar med EMI. Det ledde till en lång rad klassiska operainspelningar och romansskivor, men på sikt också en allt närmare relation där han blev hennes manager och så småningom giftermål 1953. Därigenom blev också Elisabeth Schwarzkopf brittisk medborgare. På 1960-talet begränsade hon antalet operaföreställningar och koncentrerade sig mer och mer på romanskonsert, en repertoar där hon var mästertlig. Hennes samarbeten med Dietrich Fischer-Dieskau är legendariska. 1971 sjöng hon sin sista operaföreställning. Som sig bör var det som Fältmarskalkinnan i Rosenkavaljeren. Hon fortsatte som romanssångerska ytterligare några år, men 1979 avled Legge hastigt i en hjärtattack, och då lade hon definitivt sin sångarkarriär på hyllan. I stället ägnade hon sig åt att undervisa och ge master classes runt om i världen, och talrika är de blivande storsångare som har finslipat sin sångkonst under hennes överinseende.

Hon var i många år bosatt i Schweiz, men mot slutet av sitt liv flyttade hon till det lilla samhället Schruns i västligaste Österrike, där hon också avled i augusti 2006 vid 90 års ålder, sörjd och saknad av en hel värld av musikaliskare. Hennes lyriska sopran hade en skönhet och uttrycksfullhet som överträffade det mesta. Som den kloka person hon var behöll hon röstkvaliteten långt upp i åren genom att välja repertoaren med stor omsorg. Understundom ansågs hon alltför sofistikerad och utstuderad i sina tolkningar, men likafullt är det ett rent nöje att höra henne och tju-

sas av hennes sång. Lyckligtvis finns hennes röst bevarad i en lång rad inspelningar av högsta kvalitet. Hennes husgudar inom operan var Mozart och Richard Strauss, men hon medverkade också i inspelningar av Humperdincks Hans och Greta, Verdis Falstaff (Fru Ford) och Puccinis Turandot (Liù). Dessutom var hon en enastående operettprimadonna. Hennes Hanna Glawari i Glada änkan är, i mitt tycke, oöverträffad. Som romanssångerska hade hon en speciell känsla för Hugo Wolf, men Brahms charmfulla Deutsche Volkslieder tillsammans med Fischer-Dieskau återvänder jag fortfarande ständigt till efter snart 60 år.

Jussi Björling hade ingen operarepertoar gemensam med Elisabeth Schwarzkopf, men de två strålade samman på konsertscenen i den då ganska nybyggda ishockeyarenan Jordal Amfi i Oslo den 2 juni 1955 vid en stor välgörenhetskonsert till förmån för Filharmonisk Selskaps Orkester Pensionskasse. Selskapets orkester, det vill säga Oslofilharmonikerna, spelade under ledning av Göteborgssymfonikernas dåvarande chefsdirigent Dean Dixon. Den jättelika arenan var fylld till sista plats, och tidningarna hävdade att det var den största publik någonsin vid något musikaliskt evenemang i Norden. Man uppskattade antalet till 6000-7000. Riktigt sanningsenligt var dock inte påståendet. På både Skansen och Gröna Lund kunde man räkna in närmare mellan 10 000 och 15000 åhörare när Jussi sjöng där. Men ett imponerande antal var det onekligen i alla fall, och pensionskassan fick ett rejält tillskott. Dessutom var det en musikalisk höjdpunkt av stora mått. Jag lyckades aldrig få uppleva henne live, men under min militärtjänst i Boden 1962 fick jag tillfälle att se och höra henne på biograf som Fältmarskalkinnan i en filmad föreställning från Salzburgfestspelen 1961 med Wienerfilharmonikerna under Herbert von Karajan och med Sena Jurinac, Anneliese Rothenberger, Otto Edelmann och Erich Kunz bland övriga solister. Det var en lysande föreställning, och det var den som tände mitt operaintresse på allvar.

GÖRAN FORSLING



En av Elisabeth Schwarzkopf många inspelningar.

OPERAN PÅ 30-TALET

Jussi Björling debuterade på Stockholmsoperan 1930 och var sedan fast engagerad där till 1939. Men på den tiden arbetade man inte på samma sätt som idag. Nils-Göran Olve har försett oss med statistik, som visar detta ur Jussi Björlings perspektiv.

Under 1930-talet framförde man på Stockholmsoperan mellan 45 och 50 operaverk per säsong. Detta inkluderade också några operetter. Till detta kom en del balettföreställningar och några konserter. Av de uppsättningar man framförde spelåret 1930/31, var omkring en tredjedel tjugo år eller äldre, samtidigt som förnyelse-takten var tämligen hög, för under samma säsong gjorde man sju nya produktioner. Enligt Operans sökbara databas genomförde man 241 föreställningar den här säsongen på stora scenen, men i den siffran är inte konserterna där medräknade, som när Jussi sjöng tenorsolot i Händels Messias med Operans ensemble den 6 december 1930. Säsongen varade tio månader, och man spelade sex gånger i veckan – på de stora helgerna ofta tre gånger på två dagar. Jussi var då en av 37 solister, kören bestod av 56 sångare, och i orkestern satt 67 musiker.

På Stockholmsoperan framfördes så gott som allt på svenska under trettioåret. En ny solist kunde tilldelas en roll på tre sätt: som medverkande i en ny uppsättning, som medverkande när man besatte en äldre uppsättning med nya medverkande eller som ingående i en äldre produktion. I det senare fallet kunde han bara få ett minimum av repetitioner med piano även i de mest bärande roller, ibland inte ens på scen. Åtminstone 33 av de roller han sjöng de här första åren kan betecknas som huvudroller.

Enligt Harald Henrysson framträdde Jussi under sitt liv i 931 operaföreställningar. Det innebär, att när han lämnade sitt fasta engagemang på Stockholmsoperan vid 28 års ålder 1939, hade han redan 60% av dessa framträdandena bakom sig. Under sin återstående internationella karriär behöll han nio roller och lade bara till två. Några hade han sjungit oftare fram till 1939, än han skulle komma att göra under resten av sin internationella karriär. Som exempel kan nämnas titelrollen i Gounods Faust, som han sjöng 41 gånger fram t.o.m. 1939 men bara 23 gånger på andra scener. Rodolfo i La Bohème sjöng han 32 gånger som fast anställd i Stockholm och nästan lika många därefter som gäst. Internationellt blev detta hans oftast framförda roll, men de 60 gånger han sjöng den i Stockholm mellan 1934 och 1957 överträffade ändå de 54 gånger han sjöng rollen på andra operascener 1936 – 60.

Efter en enda föreställning av La traviata och en av Kurt Atterbergs Fanal 1939 sjöng han på Stockholmsoperan enbart de nio roller han behållit i sin internationella karriär med Canio i I Pagliacci, den enda roll han fortfarande sjöng på svenska, som enda undantag.

Under sina nio säsonger som fast anställd solist på Kungliga Operan (då kallad Kungliga Teatern) sjöng Jussi Björling 533 föreställningar av 52 operor och operetter. Teaterns andre ledande tenor, Einar Beyron, som hade debuterat redan 1924, sjöng i 700 föreställningar av 51 uppsättningar. David Stockman (debut 1906) och Einar Andersson (debut 1938) sjöng mindre men ändå en hel del, 503 gånger i 35 respektive 480 i 41 uppsättningar. Till skillnad från Jussi stannade de här tre tenorerna på Stockholmsoperan i ytterligare många år. Stockman och Beyron kom båda att sjunga i över 2000 föreställningar av 90 uppsättningar. Jussi Björling skulle ha kunnat förvänta sig samma liv, om han inte hade etablerat sig internationellt. Eftersom det inte fanns någon annan fast operascen i Sverige, stannade framgångsrika operasångare ofta på Stockholmsoperan till sin pensionering.

NILS-GÖRAN OLVE & CALLE FRIEDNER



Vänster: Jussi Björling och Helga Göring i Fanal år 1934 (Fotograf okänd).

Höger: Jussi Björling som Canio i I pagliacci 1936. Rollbild (Almberg&Preinitz, Operans arkiv).

David Björling som operasångare

Inspirationen till denna artikel kommer från en diskussion i den amerikanska Jussi Björlinggruppen på nätet (groups-io) om Jussi i Regementets dotter, som han sjöng nio gånger 1936/37. Det var en av de tre operor som både Jussi och David sjöng, och här ska faderns operakarriär, som inskränker sig till hösten 1912 och ett inhopp 1913, belysas i detalj. Kungliga Biblioteket har börjat digitalisera landsortstidningar, men eftersom de flesta ännu inte kommit längre än till 1909, har Roger lyckligtvis kunnat göra sökningar i mikrofilm på Uppsala universitetsbibliotek och KB samt i tidningslägg i Bålsta.

Davids operaplaner och deras bakgrund

David Björling blev känd som konsertsångare och framför allt som ledare av den ensemble med sina söner Olle, Jussi, Gösta och senare Karl som kom att kallas Björlingkvartetten. Han hade emellertid haft siktet inställt på operascenen, utbildad först vid Metropolitanoperans sångskola 1905-07, sedan vid konservatoriet i Wien 1907-08 och av privata sånglärare. Men operakarriären kom att inskränka sig till de omkring sju månader 1912/13 med ett turnerande sällskap som behandlas här.

I maj 1908 återvände David Björling till Sverige från Wien, där han planerat studera i två år men bara stannat i sju månader. En tidningsartikel uppgav senare att han i Wien fått "en undervisning, som var nära att förstöra hans röstmedel". Det tyder på att David, trots goda betyg från konservatoriet, varit missnöjd med undervisningen. Den 24 maj återupptog han sin sångarkarriär i Borlänge, och sjöng under sommaren och hösten på åtskilliga platser i Dalarna. Den 19 juli 1909 gifte han sig med den nio år yngre Ester Elisabet Sund från Norr Romme i Stora Tuna. Hennes föräldrar motsatte sig först bröllopet, och sonen Olle hade fötts redan den 2 maj. En artikel i Aftonbladet om David Björling den 15 september 1909 under rubriken "En upptäckt svensk hjältetenor" påminde om operadirektionens "fruktlösa försök... att under förlidet år skaffa operan en tenor", nämnde att "en del intresserade musikvänner här hemma protegera nu den lofvande sångaren", och att han skulle göra sin operadebut nästa vår. För en period flyttade nu familjen till Stockholm, där David fortsatte sina studier och hade skäl att hoppas på en karriär vid Kungliga Operan. Den drevs sedan 1 juli 1908 med ett treårskontrakt på egen risk av "teaterkungen"

Albert Ranft, men efter en stor förlust avgick han redan den 1 juli 1910. Olle Björling uppgav i en intervju att fadern provsjöng 1910 och att Olle själv hört av den närvarande John Forsell att det gått mycket bra.

Enligt en musiktidskrift skulle Davids debut troligen äga rum i Aida i början av april 1910. En föreställning av Aida den 7 april var den enda under vårsäsongen, men kan knappast ha varit planerad med David, eftersom programmet ändrades dagen innan, och Arvid Ödmann, som var inne på sin sista säsong, gjorde ett inhopp som Radamès. David Björlings namn finns inte i operastyrelsens protokoll från hösten 1909 eller våren 1910, där solistengagemang brukade noteras, och om Ranft då erbjudit David engagemang, saknas ett sådant kontrakt bland de som bevarats. Inga andra spår av honom och en planerad debut, eventuellt som Ödmanns ersättare, har heller kunnat hittas i Operans arkiv.

Den 20 april 1910 hade Svenska Dagbladet en artikel under rubriken "Operans nye hjältetenor", men det var inte David Björling som avsågs. Som Ödmanns ersättare i det lyriska facket hade man engagerat Alexander Kirchner från Hovoperan i Wien, och när Aida togs upp igen nästa säsong, den 14 augusti 1911, var det han som sjöng Radamès. I en kommuniké den 23 april 1910 förklarade operastyrelsen att man engagerat Kirchner "då ju teaterledningen icke kunde ensamt förlita sig på herrar [Henning] Malm och [David] Stockman ... och någon annan fullt utbildad och repertoarkunnig svensk lyrisk tenor icke står till buds". Det bestreds alltså

inte att det fanns en svensk tenor med tillräcklig talang, utan andra krav åberopades för att vända sig till utlandet. Vid närmare prövning tycks man ha ansett att David Björling inte uppfyllde dem. Även om en provsjungning hade gått bra, hade också kritik av hans dramatiska förmåga uttryckts i konsertrecensioner, och styrelsen hade inte sett honom i någon scenroll.

Ranfts efterträdare blev kaptenen vid Kungl. Göta livgarde och adjutanten hos kung Gustaf, greve Hans von Stedingk, som kvarstod som chef till 1919, när han blev styrelsens ordförande, en ställning han hade ännu vid Jussi Björlings debut 1930. David uppgavs ha återkommit till von Stedingk, men ansett att han bevisat sin förmåga och inte skulle behöva sjunga de sedvanliga tre debutrollerna för ett fast engagemang. Enligt uppgifter inom familjen kom David i





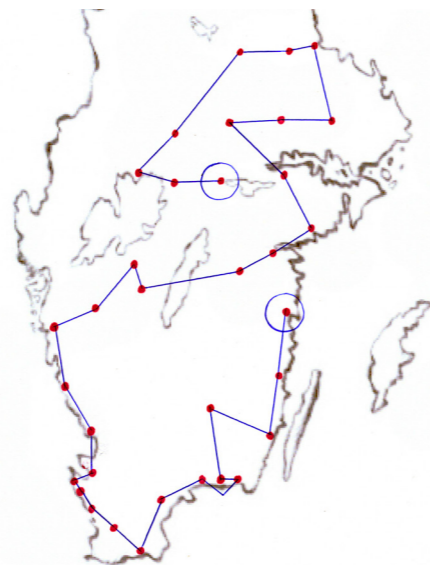
David Björling som operasångare i La Bohème.

konflikt med den nye operachefen, något som lett till ett gräl där han till och med skulle ha gett von Stedingk en spark. Det är lätt att förstå både att tre debutroller borde behövas för en sceniskt helt oprövad tenor och att ett uppträde som beskrivits skulle ha kunnat sätta punkt för Davids förhoppningar på en karriär vid Kungliga Operan, men kontakterna mellan David och Operan förblir oklara. Kanhända hade också Ranft och von Stedingk haft olika bedömning av vilket slags tenor som behövdes.

I februari 1911 föddes i Borlänge Davids andra son, Jussi, och i mars deltog David, som hade ett kungligt stipendium, vid en konsert för det danska kungaparet i Stockholm. På hösten gav han konserter i Dalarna men hade framför allt stor framgång med en serie konserter på Berns salonger i Stockholm i november. Från våren och sommaren 1912 är konserter i Stockholm, Dalarna och Göteborg kända.

Sigrid Eklöf-Trobäcks opera- och operettsällskap

Vi vet inte om David Björling inbjöds av Sigrid Eklöf-Trobäck eller om han själv sökte sig till hennes sällskap för att få operafarenhet. Hon hade kanske sett det lovordande intyg som Wilhelm Stenhammar utfärdade efter en konsert med David i Göteborg den 24 mars 1912, som han dirigerade, och som avslutades: "Utän tvivel föreliggande här stora möjligheter, som våra operamyndigheter gjorde klokt i att söka taga vara på och hjälpa till vidare utveckling". Teatersällskapet var ett av de mest välkända som turnerade i den svenska landsorten (1909 fanns inte mindre än 25 sådana!). Till dess fjärde säsong, med premiär den 31 augusti 1912, blev David engagerad på villkor som Dalpilen beskrev som "förmånliga". Sällskapet omfattade omkring 40 personer, därav åtta musiker i orkestern. David ersatte närmast Bratt-eleven Gösta Hedström (titulerad löjtnant, "för hvilken gång i ordningen?" frågade en tidning), som på våren debuterat i sällskapet som Wilhelm Meister



Turnékarta.

med högst blandade recensioner. Troligen sjöng David sista gången med sällskapet den 23 februari 1913.

På programmet under turnén hösten 1912 stod tre operor och två operetter. Operorna var Puccinis Bohème (La bohème), Donizettis Regementets dotter (La fille du régiment) och Mascagnis På Sicilien (Cavalleria rusticana). David Björling deltog bara i operorna, som ju också skulle komma att ingå i Jussis repertoar, och därför citeras omdömen bara om dem. Regementets dotter följdes på turnén nästan alltid av På Sicilien i samma föreställning, vilket även förekom på Operan i Stockholm vid denna tid.

Av operetterna, som på tio av orterna var det enda som gavs, hade Leo Falls Prinsen av Burgund (Die schöne Risetten) Sverigepremiär på Oscarsteatern bara några dagar före turnépremiären och Jean Gilberts Kyska Susanna (Die keusche Susanne) hade haft stor framgång på samma teater året innan.

Sällskapets viktigare medlemmar utöver David Björling (och operaroller de sjöng):

Sigrid Eklöf-Trobäck (1873-1948) var från början skådespelare, sedan operett- och i någon mån operasångerska och från 1909 även teaterdirektör, 1903 gift med kapellmästaren och kompositören Otto Trobäck (men skild före turnén, i augusti 1912). Hon började turnélivet redan vid 16 års ålder och uppges ha turnerat med nio sällskap och på olika scener, även i Norge och Danmark, när hon i augusti 1909 hade premiär för ett eget opera- och operettsällskap, där hon även var regissör. Närmast hade hon då turnerat med Anton Salmsons sällskap, och bl a med framgång sjungit mot denne i Glada änkan. Hennes sällskap upplöstes 1927, men Eklöf-Trobäck svarade också för Folkparkernas första egna operettproduktion 1918, ledde olika avdelningar inom deras organisation

Centraloperetten, och gjorde egna turnéer i folkparkerna fram till 1943. Hon är värd att inte bli bortglömd, och ett omdöme från Sala är värt att citeras: "Fru T. är inte endast en god scenisk artist, utan en regissör och ledare som det är svårt att finna motstycke till". Och Myggans Nöjeslexikon intygade att "hon hyste en närmast moderlig omsorg om sina artister". Sigrid Eklöfs planering av turnén var omfattande och innebar kontakter med teatrarna och tillståndsansökningar, samt annonser och blänkare till tidningarna. Säkert kan David ha lärt sig en del av detta! Hon sjöng med honom i På Sicilien (Mamma Lucia).

John Kährman (1883-1938), dirigent, blev senare även känd från Oscarsteatern och filmen, och som kompositör och arrangör. Genomgående lovordad av recensenterna under turnén.

Signe Rydberg-Eklöf (1881-1972), gift med Johan E., var i 30 år en av folkparkernas mest uppburna stjärnor, aktiv till 1948. Sjöng 1920-24 vid Stora Teatern i Göteborg. Med David Björling (DB) i Bohème (Musetta) och På Sicilien (Santuzza).

Svea (Winberg-)Hansson. Med DB i Bohème (Mimi) och Regementets dotter (Marie).

Ellen Esseen (1913 gift med Sven Lindström). Med DB i På Sicilien (Lola) och Regementets dotter (Markisinnan af Streckenfelt).

Edith de Lys (1886-1961), var den mest berömda sångerska David Björling sjöng med på operascenen, sedan turnén lyckats engagera henne i Göteborg. Hon var amerikanska, född i Boston, elev av Jean de Reszke och inledde efter debut i Rom 1907 ett omfattande turnerande mellan kontinentens stora scener fram till 1919 (Milano, Florens, Wien, Bryssel, Monte Carlo, Covent Garden). Hon återvände till USA som

Sigrid Eklöf-Trobäck år 1907 (Foto: Lina John).



"Teaterkungen" Albert Ranft.

sångerska och pedagog. Innan hon kom till Göteborg hade hon med stor framgång sjungit i Kristiania, Köpenhamn och Stockholm (där hon framträtt i Aida, Bohème, La traviata och Madame Butterfly). Med DB i Bohème (Mimi).

Johan "Jocke" Eklöf (1875-1948), bror till Sigrid och gift med Signe, hade tidigare ett eget sällskap, och medverkade både som kamrer och sångare. Med DB i Bohème (Benoit) och Regementets dotter (Hortensius).

Sven Lindström (1882-1962) var sällskapets andra tenor i huvudroller. Efter att bl. a ha sjungit vid Oscarsteatern och teatrar i Helsingfors övergick han till att verka som skriftställare, recensent i Dagens Nyheter och Arbetaren (då han även återkom till David, se nedan) och översättare. Lindström sjöng i Kyska Susanna i Örebro den 3 september, men det finns inte belägg för att han sjöng någon operahuvudroll utom Tonio i Regementets dotter, där han debuterade i Göteborg den 1 november. Med DB också som Saint-Phar (=Alcindoro) i Bohème.

Eric Åby (1883-1961) engagerades 1920 vid Stora Teatern i Göteborg, där han sedan tillhörde ensemblen i 40 år. Med DB i Bohème (Marcello), Regementets dotter (Sulpice) och På Sicilien (Alfio).

Birger Lock (1879-1932) sjöng också vid Stora Teatern i Göteborg. Med DB i Bohème (Colline) och Regementets dotter (Korpral).

Eyvin Vedéne. Med DB i Bohème (Schaunard).

HARALD HENRYSSON
& ROGER ALDERSTRAND

Denna artikel fortsätter i vårt nästa nummer av Jussi Björlingsällskapets tidning.

När muserna tystnade och nästan dog: Covid 19-pandemin, mänskenskapad musik och robotteknik

*Tankar om vad konst är och om människan, tekniken och framtiden.
Synpunkterna är förstås författarens och delas inte nödvändigtvis av
redaktionen.*

Hur skulle livet se ut, om det inte fanns några sköna konstverk eller någon scenkonst? Om man inte kunde höra levande musik, om man inte kunde få se betydande målningar av framstående konstnärer från det förgångna – med andra ord: hur skulle vi anpassa oss i en estetiskt utslagen tillvaro? Sanningen att säga kunde vi fortsätta att se och höra. Naturen skulle fortfarande omge oss, men våra sinness tolkningsförmåga skulle bli avtrubbade. Möjligheter att bevittna konstverk skulle inte finnas till hands. Våra kreativa bilder skulle bli inåtvända utan att återspegla synliga eller hörbara förebilder. Det skulle bli till ett *Helen Keller-syndrom*¹. Vad ”såg” eller ”hörde” hon förutom fysiska konturer och vibrationer? Hennes uppfattning av verkligheten var fullständigt annorlunda mot den hos en genomsnittlig seende och hörande person. I hennes fall kunde skönhet enbart vara taktill utan färg eller perspektiv.

Utan någon teater alls, utan konserter, utan direktsänd musikunderhållning på TV skulle vi bara ha ett utbud av sport och repriser att titta på. Museer skulle inte hålla öppet, och konsten skulle vara kortlivad i jämförelse med hur långlivad den vanligen är. Skapande verk i varierande former skulle lagras. Några få utvalda skulle bli fotograferade för framtiden och gömda i arkiv. Kommersiell musik skulle ”burkas” eller spelas in. Levande framföranden skulle inte längre förekomma, eftersom konsertsalarna skulle hållas stängda av sanitära skäl. Konservatorier skulle också stänga p.g.a. brist på intresse och pengar. Begåvade studenter skulle inte använda sina pengar och tid till att utbilda sig för en värld utan varje estetiskt uttryck. Det skulle finnas risk, att inte ens musikinstrument skulle tillverkas eller saluföras utan en tydlig efterfrågan.

En dominoeffekt av överskådlig omfattning skulle sättas igång. Utbildade instrumentalister skulle i ökande grad försvinna utan plats och tillfälle att visa upp sig med sin begåvning. Ur ett konstnärligt perspektiv skulle kommande generationer att vandra omkring illitterata med nedsatt hörsel och syn och bara en ringa uppfattning om skönhet och estetisk njutning. Konst och musik skulle än en gång bli

ett privilegierat område för de rika, där verk skulle beställas för privata tillställningar och exklusiv smak.

Tro det eller ej: denna konstöken uppstod närapå under Covid 19-pandemin 2020. För första gången sedan det andra världskriget stängde Metropolitan sina dörrar och måste sända videorepriser av gamla föreställningar på sin webbsida. Lokala teaterföreställningar ställdes in, eftersom stora samlingar inte tilläts av hygieniska skäl. Inomhus och utomhus sprang alla omkring med operationsmasker eller ”munskydd”, eftersom de var rädda för att smittas och hamna på sjukhus. Att befinna sig i folksamlingar var farligt. Televisionsankare förstärkte detta budskap varenda dag.

Främlingar blev möjliga virusbärare, och folk vände sig inåt och undvek allmänna evenemang av rädsla. Utan en publik kunde skådespelare inte uppträda, och sångare tystades av faran för att infekteras av utsöndrad saliv. Konstgallerier var ovilliga att anordna allmänna visningar. I många städer var lägenheterna de enda möjliga arbetsplatserna. Småaffärer och restauranger såg sina kundkretsar försvinna. En kedjereaktion av skräck förlamade underhållningsindustrin. Broadwayföreställningar i New York slog igen, och turismen påverkades allvarligt. Konst och musik blev sorgligt nog bland de första att ställas in eller prioriteras bort in denna uppvisning av nedstängningsmentalitet.

Covidfarsoten lärde oss, att utan skönhet och dess sidoverkningar skulle en stor del av våra liv vara tom. Vår förmåga att uppfatta skönhet är en inneboende del av vårt nervsystem, där njutningszymer (endorfiner) skapas genom musikaliska och visuella stimuli. När dessa saker diskuteras, betonar de medicinska experterna den roll ”muserna” spelar i att göra oss friskare och mer anpassningsbara. En känsla av samhörighet skapas av att sitta som publik, applådera och dela en gemensam beundran för ett scenframförande. Vi blir en gemenskap av konstluskare, och det skapar vår livsuppfattning på sätt som vi inte inser.

Som den brittiske pjäsförfattaren William Congreve [1670 – 1729] en gång sa: ”Musiken äger behag att trösta det vilda bröstet.” Socialantropologer har ansett musik eller harmoni vara en sorts primitiv, om än inte grundläggande, kommunikation. Förutom att vara en källa till njutning fungerar harmoniska ljud som en lugnande kraft. Stor musik har

egenskaper, som får oss att återkomma och lyssna till samma verk gång på gång. Det finns en del av hjärnan, som åstadkommer njutning vid strömmande, klangfulla ljud.

Å andra sidan är ”rapmusik” ingenting annat än rebellisk urban poesi satt till ett repetitivt och rytmiskt tempo. Det finns ingen musikalisk skaparkraft i denna sociala protestgenre, enbart rimmade verser i en revolterande poesi. Den liknar ackompanjemanget på den fiolika *viellen* till det medeltida eposet, som talades eller skanderades inför publik i slott och på torg. De hyllade episka dikterna eller *chansons de geste* har överlevt i århundraden, men alla nedskrivna beskrivningar av deras ackompanjerande musikaliska mellanspel baserade på assonans har försvunnit med tiden. Minnesångarna, *les trouveres* eller trubadurerna, som sjöng eller deklamerade dessa verk, var sin tids rockstjärnor.

De synliga intrycken från de stora mästarna framkallar njutning i hjärnan, likaväl som att frånvaron av harmoni, eller dissonanser, tycks ha motsatt verkan. I frånvaron av vanlig konst under nedstängningen, och det obehag den orsakade, måste vi därför ställa oss frågan: vad är konst? Hur uppskattar vi värdet av den, och varför bör den vara en del av våra liv? Som domaren Potter Stewart i Högsta domstolen konstaterade för många år sedan om pornografi: ”Jag kan inte förklara vad det är, men jag vet det när jag ser det.” Musiken är på samma sätt genom att tilltala en bred palett av olika publik och smaker – fast en sådan jämförelse passar sig knappast i det här sammanhanget!

Också de mest primitiva av våra förfäder² tillverkade musikinstrument för att underhålla sina stammedlemmar, som samlades kring lägerelden. Flöjten fanns ständigt närvarande i mänsklighetens första dagar som *homo sapiens*. Trummor var lika viktiga, genom att människorna reagerade på slagrytmer. Kroppar svängde i spontana dansrörelser. Behovet att uttrycka sig själv, att berätta historier genom dans, går tillbaka till ursprungssamhällets första början.

Det har framförts många teorier om musikens ursprung. Några har förbundet dess början med en primitiv form av kommunikation. Andra anser, att musik är ett intuitivt känslouttryck liknande att utstöta överflödiga ljud för att uttrycka tillfredsställelse, för att locka till sig en partner eller möjligen för att uttrycka missnöje genom att ge ifrån sig otrevliga yttranden.

Vad kom först? Bildkonst eller musik? Över 40 000 år gammal konst i grottor visar en önskan att framställa det man såg och kände vid den tiden. Att man uttryckte sig genom grottmålningar, visar hur konsten uppstod. Cromagnon-

² Utan att ändra betydelsen väljer vi att här avvika något från den ursprungliga skrivningen, eftersom denna skulle kunna uppfattas som rasistisk, även om den säkert inte avsetts att vara det. Ö.a.

människorna ville föreviga sin art och syn på livet genom igenkännbara teckningar.

I sin musikaliska och visuella form är konstnärligt uttryck förbundet med ett djupgående behov inom individen att höra och se en föreställd version av vilka vi är eller skulle kunna vara i fysisk form. Konst är tolkning: dess magi består i att framkalla en kreativ upplevelse inom den som hör eller ser. Vi ser och lägger vårt betydelselager till konstverket och möjliggör därigenom att det blir symboliskt.

Vi hör symfonisk musik och känner, att den når djupt in i oss och ändrar hur vi uppfattar verkligheten. Liksom litteraturen själv är bildkonst ett filtrerande av idéer och begrepp via skaparkraftens membran. Det kan bara vara mänskliga uttryck. Schimpanser gör inga tolkningar av verkligheten som betyder något, hur stimulerade de än må vara. Av orsaker man inte helt förstått har den mänskliga hjärnan förmågan att organisera det den ser och höra och ge dessa intryck en särskild form.

Konsten är beroende av mänskligt ingripande: den uttrycker processen att ändra inre bilder till en annan form, som inte är en kopia utan en föreställd framställning av det man uppfattar. I det sammanhanget kan musikens ursprung vara likvärdigt med bildkonstens i ambitionen att åstadkomma ett gemensamt kommunikationssätt bland stammens medlemmar.

Ett annat fenomen, som borde beröra dem som uppskattar konstnärligt uttryck i dess växlande former: ”robotiseringen” av musik och konst. Seriel eller elektronisk musik skapad av människor, som använder datorer istället för konventionell klaviatur, är numera legitim som musikaliskt uttryck. AI eller Artificiell Intelligens används för att programmera musikkomponerandets grundläggande element. Det låter mycket likt ljudet från vanliga instrument. Specialister må protestera, men den genomsnittlige lyssnaren verkar nöjd med den musikalitet datorer kan åstadkomma. I framtiden kommer AI så småningom att klara av en korrekt klangåtergivning. Den kommer att läsa av befintliga musikpartitur med precision och enligt experterna t.o.m. kunna komponera musik baserad på förprogrammerade former eller mönster. Datorerna kommer att kunna rätta sig själva och vara begåvade med förmågan att ”uppfinna” musikaliska variationer, som människor ännu inte har lyckats med. Improvisation ligger inte långt från teknisk skicklighet.

För att bli varse några av de under, som teknologi och mänsklig uppfinningsförmåga kan åstadkomma, kommer ett besök i Salzburg att öppna ögonen för de många val vi har. En raffinerad dockteaterföreställning av operaverk är en upplevelse man inte bör missa. Dockor som passar rollfigurerna och deras tidsenliga dräkter styrs bakom scenen till en välkänd inspelning av själva operan. Mot slutet av stycket

¹ Helen Keller (1880 – 1968) var författare och den första dövblinda personen att avlägga en akademisk examen. Ö.a.

(eller antagligen långt dessförinnan) har man glömt den artificiella iscensättningen och accepterat äktheten i dramat och sången.

Levandegörande av rollfigurer eller ”avstängning av miss-tro”, den illusion som skapas i Salzburg, kan tekniskt återges av datorer genom att man använder hologrammetoden och därigenom lätt överför dramer från vilken som helst tids-ålder till DVD. Den metoden används numera rutinmäs-sigt i filmiska verk och t.o.m. i fotografier (s.k. photo-shopande).

Datorer har möjligheten att blanda röster från olika käl-lor för att framställa en sammansatt röst i ett givet röstläge (tenor, baryton, sopran, o.s.v.). Konsumenten eller lyssnaren kommer snart att kunna välja bland ett flertal röster, blanda dem efter personlig smak och få dem inlagda i filmen eller DVDn istället för det som redan finns där. T.o.m. skilda rollfigurer kommer att kunna ersättas med sådana, som lig-ger nedladdade i produktionen, återigen för åskådarens/lyssnarens tillfredsställelse. Musikalisk konst kommer i framtiden att bli *medverkande* i ordets sanna bemärkelse.

Även nu använder kompositörer sig av en hög grad av da-torisering av musik för att skapa hittills okända ljud och kompositioner, som inte är möjliga i icke-seriell musik. Givet de oändliga möjligheterna med elektronisk musik kan man föreställa sig alla sorters verk som både härmar och skiljer sig från vad som traditionellt menas med kom-ponerande. Musikens framtid kommer att likna och ändå utmana tonala och produktionsmässiga metoder (t.ex. kla-viatur i motsats till datoriserat ljud). Kriminella använder sig nu av ”röstförbättringsteknik” för att imitera släktingars eller makars röster och bedra lyssnaren.

Under en rad år har filmer med påhittat innehåll gett oss en uppsjö av robot-scenarier, några realistiska, andra fantasi-fulle. Mänskliga begränsningar kan lätt bortses från genom mångsidigheten och uthålligheten hos roboten. Den tar inga lunchraster, blir inte trött, får ingen lön och vare sig klagar eller går in i facket för att få bättre arbetsvillkor. Den utför sin herres begäran under dagens alla timmar. Man kommer att anpassa sig till en livsstil med hushålls- eller hemmarobotar, som ersätter mänskligt arbete och därmed skapa allvarliga sociala och ekonomiska problem. Vad ska mig-rantarbetare göra, när datorer har utformats för att skörda i Kaliforniens fruktträdgårdar och på grönsaksfälten? Hur kommer samhället att bli, när alla enkla uppgifter utförs med robotkraft och med större precision än någon mänsklig varelse kan prestera? Hur ska illa utbildade arbetare passa in i den mekaniska produktivitetens nya samhälle? Hur kom-mer arbete att definieras ur en icke-intellektuell synvinkel?

Så länge människor förblir kännande varelser, kommer det att finnas ett behov av distraktion. Den anstormande njut-



Ska barnen låta en robot duka bordet i framtiden?

ningen vid åsynen av ett stort konstverk, eller när man hör en mästerlig symfoni, kommer att fortleva så länge männi-skorna behåller kontrollen över sin omgivning och identitet. När robotar uppnår en grad av självständighet och kan tän-ka på ett självbespeglade och kritiskt sätt, kommer vi att behöva omvärdera relationen mellan människa och maskin.

Tom på känslor och känslighet kommer roboten att vara vår ständige tjänare hemma och en dag bli en allt effektivare modell av sin s.k. mänskliga ”husbonde”. Fast vi kan vara förvissade om, att konst alltid kommer att vara en känslö-spegling. Utan förmågan att förnimma och känna empati för andra, kommer robotar inte att tolka kreativitet på ett trovärdigt sätt. De kommer att efterlikna människors yttre beteende men inte deras djupt rotade känslöförmåga. Sann konst måste tala till det inre jaget och inte helt enkelt imi-tera det som skapats nu och tidigare. Konstnärer ser livet genom en färgad spegel som motstår analyser av data. Hur kommer sofistikerade datorer att kunna återge mystiken och genialiteten hos Salvador Dalis smältande klocka eller Franz Kafkas *Förvandlingen*?

Vårt fridfulla förhållande människa-maskin baserat på ro-botens förmåga att betjäna kommer med tiden att bli en ojämlig rivalitet. Vissa av vetenskapens mest avlägsna fan-tasier kan nog med tiden delvis bli verkliga: Star Wars och dess avatarer kommer möjligen att bli vårt öde på jorden. Vem kommer att styra? Cybernetik eller naturen och dess avkomma?

Ora pro nobis.

THOMAS M. HINES,

lärare och fil.dr. i romanska språk, m.m.

Översättning & foto: CALLE FRIEDNER

Har barytonen och basen någon chans mot tenoren på teatern?

Det är lätt att få det intrycket att det är tenoren och sop-ranen som regerar som kung och drottning på de lyriska scenerna, och att de lägre rösterna har en underordnad roll i operahuset. Det är då lämpligt att titta efter hur de stora kompositörerna fördelat sina gracer mellan de gängse röst-facken. I själva verket är det tämligen jämnt fördelat, och vid en hastig genomgång av standardrepertoaren så går det att komma fram till följande:

Det första århundradet är det ingen påtaglig dominans för någon och röstfacken var heller ännu inte klart definierade, men verkstitlar som Dafne, Orfeo, Poppea och Xerxes vitt-nar om att både män och kvinnor med såväl höga som låga röster tilldelades ledande roller. En tidig basbarytonal ti-telroll är Don Giovanni hos Mozart och Donizetti ägnade Don Pasquale den huvudsakliga uppmärksamheten i sin fina operakomedi. Under tiden vårades det för soprانerna med roller som Semiramide, Anna Bolena och Norma. I slutet på artonhundratalet och början på nittonhundratalet började barytonerna och basarna få mera uppmärksamhet, inte minst från den väldige Giuseppe Verdi som kreerade mästerverk som Rigoletto, Simon Boccanegra, Don Carlo, Attila, Macbeth, Nabucco, Falstaff och flera andra lysande partier för lägre röster, där ibland tenoren har underord-nade uppgifter. Giacomo Puccini var kvinnornas tonsättare, och i synnerhet soprانernas gunstling. Men även han teck-nade många fenomenala porträtt för barytonerna. I Frank-rike och Ryssland, liksom i länder som Polen och Tjeckien skapades fantastiska roller för basar och barytoner.

Således kan vi konstatera via tonsättarnas försorg att alla röster förtjänar stor uppmärksamhet och att de också ges den uppmärksamheten genom allt som har skrivits för de olika rösterna. Röstfacken kopplas också ihop med ålder, och generellt sett är de unga rollerna vikta för lyriska sop-raner och koloratursopraner, tenorer och lätta kavaljers-barytoner. Ofta skrivs de äldre rollerna för altar och drama-tiska mezzosopraner, medan fäder, kungar, brutala figurer och religiösa gestalter anförtros barytoner och basar. Att tenorerna är första älskare, hjältar och att de på sin lott har arior, duetter och ensembler som är väldigt lättillgängliga har säkert hjälpt tenorens position som välbetald och älskad aktör. Att tenorens röstfack är, så att säga, utanför den nor-mala röstens klang och delvis konstruerad, gör nog också att denna rösttyp kan liknas vid trapetsartistens trippelsalto-mortal eller backhopparens modiga språng ut i det okända. Detta skapar spänning bland åhörarna och prestationen ges extra stort bifall. Som kompensation så kan man säkert säga att karaktärerna ofta kan vara flortunna bland tenorrollerna

och mera psykologiskt intressanta när det kommer till basar och barytoner. Roller som Wozzeck, Wotan, Mephistopheles och Boris Godunov är mycket sammansatta psykologiska porträtt. Svaret på denna artikels rubrik är ett eftertryck-ligt ja! Alla röstfack behövs för att paletten skall vara fullständig och att publiken ska få sitt välförtjänta lyst-mäte tillfredsställt. Jussi Björling var förvisso som regel föreställningens klo och höjdpunkt, men den triumfen möjliggjordes endast av den sparring han fick av sina kol-legor bland soprانer, mezzosopraner, altar och inte minst barytoner och basar. Så ser det ut helt enkelt.

BENGT KRANTZ



Fr.v.: Jussi och barytonen Leonard Warren. (Fotograf okänd)

Fr.v.: Hans Hotter, bas, Robert Merrill, baryton och Jussi Björling efter en föreställning av Don Carlo på Metropolitanoperan 1950. (Fotograf okänd)



Den första gång jag såg dig: Nicolai Gedda – och några andra tillfällen dessutom

Den 11 juli skulle Nicolai Gedda, en av våra främsta lyriska tenorer vid sidan av Jussi Björling, ha fyllt hundra år. Calle Friedner hörde och träffade honom flera gånger och minns honom med värme.

På 1950-talet var det nog i allmänhet i radio man hörde en sångare första gången, i alla fall om man inte bodde i Stockholm, vilket jag inte gjorde då. Och så var det för mig när det gällde Nicolai Gedda.

Det jag hörde var en radioutsändning av en föreställning på Stockholmsoperan av Adolph Adams operakomedi *Le postillion de Lonjumeau* (på svenska *Postiljonen från Lonjumeau*). Om jag inte minns fel, var det inte premiären man sände utan den andra eller möjligen tredje föreställningen i april 1952. Hur som helst, det var direktsändning, och jag var tio år.

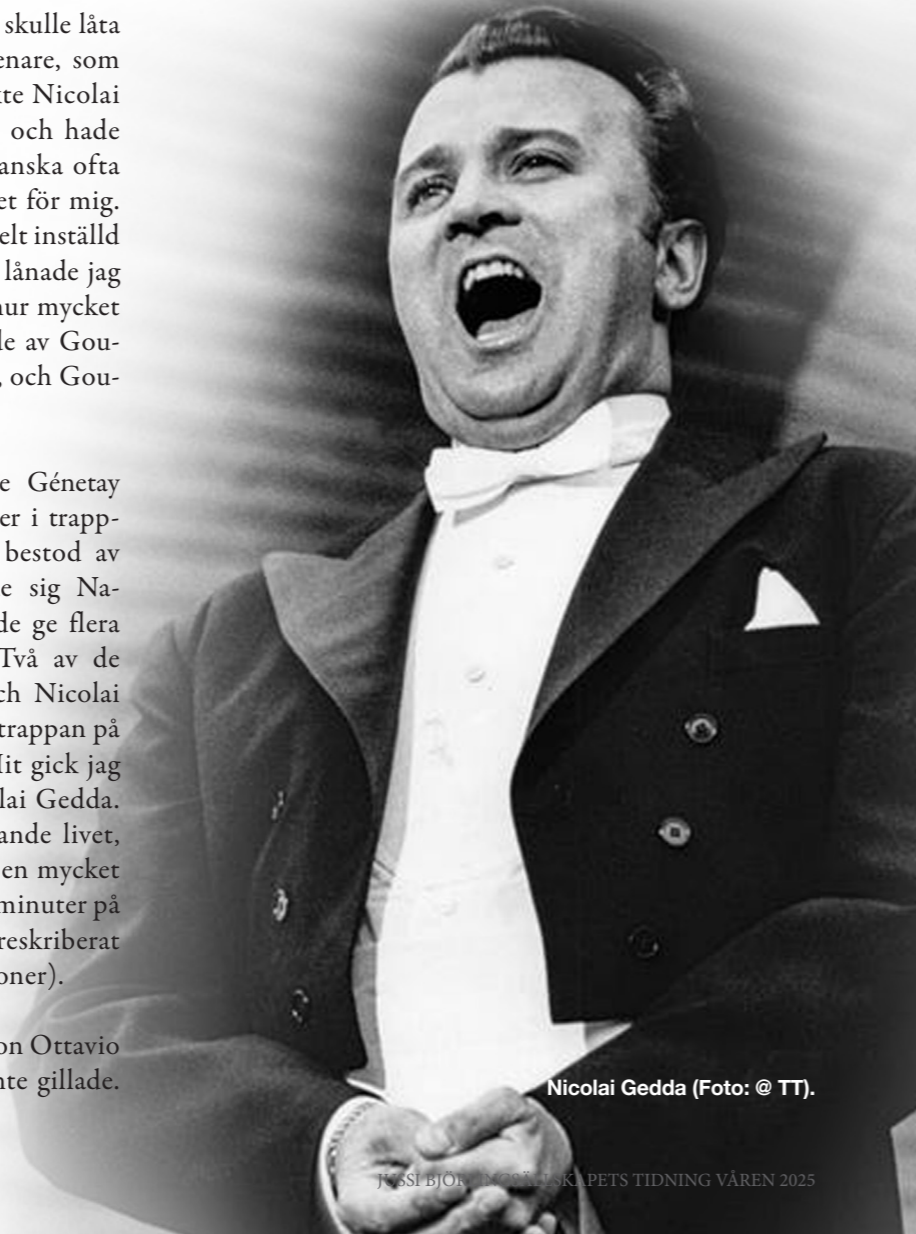
Vid det laget var min uppfattning om hur sång skulle låta inte särskilt utvecklad, det var först åtta år senare, som jag t.ex. skulle inse Jussis storhet, men jag tyckte Nicolai Gedda ”sjöng bra” (mot Hjördis Schymberg) och hade en vacker röst, och jag hörde honom sedan ganska ofta i radion, som blev något av ett musikuniversitet för mig. När jag senare träffade en skolkamrat, som var helt inställd på att bli operasångerska (och också blev det), lånade jag några av hennes skivor, och jag minns särskilt hur mycket jag tyckte om en komplett inspelning hon hade av Gounods *Faust*, där Nicolai Gedda sjöng titelrollen, och Gounods melodiosa musik passade hans röst precis.

Cellisten, musikvetaren och dirigenten Claude G netay anordnade under många  r sommarnattskonserter i trapphuset till Nationalmuseum. Ensemblen, som bestod av handplockade, professionella musiker, kallade sig Nationalmusei Kammarorkester, och man brukade ge flera konserter varje sommar med olika solister. Två av de återkommande var pianisten Hans Leygraf och Nicolai Gedda. Musikerna satt då på sidan av den stora trappan på det övre planet, och publiken satt i trappan. Hit gick jag med min bror en gång 1961 för att höra Nicolai Gedda. Det var första gången jag hörde honom i levande livet, men inte nog med det: min bror hade med sig en mycket primitiv bandspelare, som han spelade in några minuter på – helt förbjudet, förstås, men nu sedan länge preskriberat (idag filmar folk konserter med sina mobiltelefoner).

I oktober 1961 hörde jag Gedda igen, då som Don Ottavio i *Don Giovanni* på Operan, en roll han nog inte gillade.

Den hade varit en av Jussis debutroller, men jag minns en tidningsintervju, där Gedda menade, att Mozart nog inte hade tyckt om tenorer. Nej, förutom två vackra arior har nog Don Ottavio inte så mycket intressant att sjunga.

Något av det första jag gjorde, när jag hade börjat mitt arbete på Sveriges Radio i slutet av sjuttioalet, det var att göra ett program i en serie kallad ”Opera på en timme”. Där berättade man handlingen i en viss opera, och givetvis spelade man också musik ur den – men bara max 24 minuter och 59 sekunder. Det finns nämligen något som



Nicolai Gedda (Foto: @ TT).

heter ”Grands droits” eller ”Stora rättigheter”, och det innebär, att om man offentligt spelar 25 minuter eller mer ur ett musikdramatiskt verk, måste man (Sveriges Radio i det här fallet) betala en avgift utöver den vanliga avgiften till upphovsmannen/männen, och den kunde belöpa sig på åtskilliga tusenlappar. Alltså begränsade jag musiken, då och i senare program i samma serie. Och vilken opera hade jag då valt? Jo, jag älskade att rota i Radioarkivet, och när jag letade efter *Postiljonen* från Lonjumeau, så fanns den där. Nästan hela... F r några minuter saknades i början och i slutet. Varför är svårt att säga, men antingen hade man glömt sätta på bandspelaren, n r föreställningen började, eller också hade man slarvat bort det första bandet, f r det gick ju åt flera. Dessutom var det kanske så, att man plockat med sig för få bandrullar, så att de inte räckte till slutet – vi lär aldrig få veta. En sak, som däremot fanns bevarad, det var *Chapelous* (Nicolai Geddas) kända postiljonvisa med omkvädet ”  hi och h , k r bara på du postiljon från Lonjumeau...”.

Det här hade varit Nicolai Geddas debutroll (med undantag för att han medverkat i vokalkvartetten i *Den röda st veln* av Heinrich Sutermeister 1951), och det skulle ju vara roligt att göra en intervju med honom om denna tyckte jag och bad d rfor Claude G netay att fråga Gedda, om han ville vara med i programmet, och det ville han. Det blev ett trevligt samtal. När vi lyssnade till postiljonvisan hörde vi, att han sprack på en h jdt n, och då skrattade han. Med sin generositet och den sensationella karriär han hade haft sedan dess, kunde han ju bjuda på det. Vi talade också om några franska sånger av bl.a. André Gr try, som låg mycket högt, och som han sjungit på Nationalmuseum 1961. ”Dom skulle jag inte klara av idag”, berättade han. Som postiljon låter Nicolai Gedda glad, för det är ju en komedi, och jag hade förstås h rt honom i andra glada roller, men han brukade beteckna sig själv som en melankolisk person, så jag frågade honom, om det här med melankolin inte var något han inbillade sig. Nicolai skrattade och sa, att det är en sak hur man  r som privatperson och en annan, hur man ska verka i en viss roll. Och det hade han förstås helt rätt i. Att han ändå lyckades ge intrycket av munterhet i vissa av sina roller visar ändå på, att han var en bra skådespelare.

Nicolai Gedda hade en lägenhet på Valhallavägen, dit jag senare hade ärende ett par gånger. Den andra gången n r vi satt och pratade, ringde telefonen i rummet bredvid, och ”Nico”, som han allmänt kallades, blev borta en lång stund. Sedan berättade han, att det hade varit Gösta Winbergh, som hade ringt honom för att få några r d.

1989 gav Claude G netay och Nationalmusei kammarorkester som vanligt en av sina Sommarnattskonserter, och Nicolai Gedda var solist. Claude föreslog att Musikradion skulle spela in, men med kännedom om hur

ojämn Nicos r stform då blivit, beslöt man att göra en of rbindlig inspelning, d.v.s. Musikradion förband sig inte att betala, förrän man lyssnat igenom inspelningen och beslutat, om man skulle sända den eller inte. Jag fick då f r ovanlighetens skull uppdraget att göra inspelningen – jag var ju inte musiktekniker, även om jag hade viss utbildning och hade gjort en hel del musikinspelningar tidigare. Inspe­lningen som sådan blev godkänd, men man beslöt att inte sända den, eftersom man menade, att det inte skulle vara till fördel för solisten.

Under 1980-talet hade Nicolai Gedda gjort en lång rad inspelningar på Bluebell av romanser, svenska och utländska. 1991  tog han sig att sjunga rollen som Kristian II (Kristian Tyrann), n r operan i ett samarbete med Semperoperan i Dresden satte upp Johann Gottlieb Naumanns *Gustav Vasa*. Tyvärr hade man anl tat en  sttysk regissör, Detlef Rogge, som misslyckades totalt, och uppsättningen blev fullständigt nedsablad i pressen trots goda s nginsatser. Skandalpressen kastade sig över Nicolai Gedda, som var ”kändisen” i ensemblen, och det blev jobbigt för honom, som ju inte hade med regin att göra. Eftersom uppsättningen inte fungerade sceniskt, gjorde man några konsertanta föreställningar i Stockholm och på Semperoperan i Dresden, där jag hörde den.

Sista gången jag hörde Nicolai Gedda ”live” var i Storkyrkan 1994, när han var solist tillsammans med Capellak ren från Sankt Petersburg. Repertoaren var då rysk-ortodoxa sånger, något Nicolai Gedda hade sjungit redan som barn. Han var i utmärkt form, och det blev en mycket fin konsert. Efterr t förklarade han, när jag intervjuade honom, att han då med bara kort framförhållning vågade ge besked, om han skulle kunna medverka i något framträdande, eftersom han först måste känna efter, om rösten skulle hålla.

Nicolai Gedda var en varm person. Han var utan tvivel en av våra stora sångare, och n r ”de tre tenorerna”, d.v.s. Pl cido Domingo, Luciano Pavarotti och José Carreras var som mest i ropet, svarade Swedish Society Discofil med att ge ut en CD kallad ”The Swedish Tenors” (SCD 1078), där Jussi Björling, Nicolai Gedda och Gösta Winbergh visade upp, vad vårt land kunde prestera.

Nicolai Gedda hade en annorlunda röst med en högre tessitura  n Jussi Björling, och hans repertoar skilde sig också till stor del från Jussis. Han gjorde väldigt många gram­mofoninspelningar, men tyvärr h r man honom rätt sällan i Sveriges Radio numera. Man kan undra varför. Han var en av de största och b r inte glömmas bort.

CALLE FRIEDNER

NÄR OPERA BLEV DE FRIA GRUPPERNAS TEATER

Från att ha varit en konstart förbehållen de stora institutionsscenerna, har man sedan cirka 50 år kunnat se opera på diverse mindre scener, en utveckling som inte bara gjort operakonsten mer tillgänglig, utan också skapat fler arbets-tillfällen för operasångare och musiker.

1970-talet innebar en stor förändring i tillgänglighet för opera, när många fria grupper började att göra sig gällande. Under långa tider hade opera varit reserverat för de stora institutionerna och deras resurser. Opera är en mycket kostnadskrävande verksamhet om den skall utövas fullt ut, med fulltalig orkester, ett koristantal som helst inte bör understiga 50 personer, samt välutbildade solister, kostym och scenografi. Talteatern och dramat hade inte samma problem som den lyriska scenen, och sedan länge hade små kvartersteatrar funnits, som nöjde sig med en liten salong, enkel scenografi och en marknadsföring som utsträckte sig till mer eller mindre legal affischering på stan och möjligen till en smula gratisreklam via tidningarnas händelsekalendrier. Något annat fanns inte ekonomiska resurser till.

Att musikteatern inte fick något förfäste i de fria gruppernas verksamhet berodde naturligtvis också på obefintliga ekonomiska medel och uteblivna bidrag, men också den gängse föreställningen att opera krävde operahus, orkester och orkesterdike, personal och administration. Det var inte tal om att spela opera med en flygel eller piano som enda beledsagning, eller möjligen en stråkkvartett. Men operautbildningarna i landet fortsatte att spotta ut nyutexaminerade sångare, som hade väldigt svårt att få avsättning för sin krävande och dyrbara utbildning. Därför så skapades ett personunderlag av arbetslösa sångare, som var beredda att arbeta gratis eller närmast helt utan ersättning, för att få praktik och underhålla

Fr.v.: Marianne Eklöf, Ann-Charlotte Björling, Lars Tibell, Louise Werner och Bengt Krantz. Waxholms fästning 1986.



Fr.v.: Alf Häggstam och Thomas Jahnke i Barberaren på Vaxholms fästning år 1988.

sina förvärvade kunskaper. På det viset fanns det grogrund för att starta verksamheter utan några egentliga ekonomiska garantier för någon, utom möjligen grundarna själva. Det gällde att visa att, likt de fria grupper som satte upp Fröken Julie eller Onkel Vanja i små källarlokal eller gamla biograf, så var det också möjligt att presentera opera i ett litet, anspråkslöst format, men med stor behållning. Enaktare var naturligtvis extra attraktiva i sitt behändiga format, men det dröjde heller inte länge innan fria operagrupper började presentera helaftonsföreställningar av kända och mindre kända verk, med reducerade ensembler, ett minimiantal musiker och som regel utan någon kör alls. Den djärvaste fraktionen och tillika den kaxigaste var med all säkerhet Folkoperan, i det här landet. Från att ha varit en turnéverksamhet till att ha en liten scen på Roslagsgatan i Stockholm, så hade man vuxit till att lägga under sig en medelstor biograflokal på Hornsgatan på Södermalm i Stockholm. Där startade man storvulet med Aida av Giuseppe Verdi, och många på Gustav Adolfs Torg tog ett djupt andetag och förfäradas av att monopoliet var knäckt för musikteater. Jag minns många som å det bestämdaste avrörde ett besök på Aida, eftersom det bara skulle göra dem besvikna och otillfredsställda: Folkoperan saknade helt resurser för att presentera den stora operarepertoaren. Men publiken var mer än entusiastisk och succén var ett faktum och monopoliet brutet. I kölvattnet av Folkoperans framgångar följde många fria operagrupper. Några överlevde kanske ett årtionde eller så, medan andra hade mycket kortare livstid. Villkoren var givna och underförstådda; som regel ingen betald repetitionstid och ingen pensionsgrundande inkomst. Smink fick du betala själv. Kontrakten var inte utformade enligt stadgade principer och din anställning hängde alltid på ett hår, och tog tvärt slut efter en färdigspelad period, såvida teatern inte behövde dig igen. Frilansen fick ett ansikte i och med de fria gruppernas framfart.

Det som höll de fritt verksamma operasångarna vid liv, som i likhet med kollegorna på institutionerna hade samma typ av operautbildningar vid Statens operaskolor såväl som på privata utbildningar, var kärleken till denna konst. Att försaka tryggheten och de självklara förmånerna som institutionerna erbjöd, inklusive pension och hela trygghetsmaskineriet, till förmån till fritt utövande.

Krasst kanske man kan säga att man under dessa år uppfann en födkrok som gav utbildade sångare kortare arbetstillfällen, men uppsättningarna svarade också mot ett behov från publiken. Många var de operaföreställningar som sökte upp sin publik på mindre orter, och tillsammans bildade de en mångfald och en entusiasm som är minnesvärd.

Opera behöver stora utrymmen, betydande sångare, framtående musiker och dirigenter, kör och orkester, för att verkligen redovisa denna fascinerande konst, numera mer än 400 år gammal. Men det komplement som de fria grupperna har möjliggjort för många teatervana och teaterovana kan inte nog bedyras.

Jag har en mycket god överblick över denna epok och har iakttagit vad många fria grupper såväl vid talteatern och vid den lyriska scenen utträttat, men jag vill avsluta med att nämna några av de fria grupperna som jag själv varit en del av vid

sidan av institutionerna, där jag kan känna att glöden och entusiasmen i det lilla som regel varit överlägsen institutionerna och all dess överadministration. Därför, trots allt, mitt varma tack till Folkoperan, Opera Alba, Operafabriken, Piccolaoperan, Stockholms Musikdramatiska Ensemble, Stockholms Operettensemble, Södertäljeoperan, Utile Dulci, Waxholmsoperan och Ystadoperan.

BENGT KRANTZ
FOTO: CALLE FRIEDNER

Folkoperans entré.



Jussi Björling på italienskt museum

Medan Borlänge kommun stängt Jussi Björlingmuseet, och en ersättning verkar avlägsen, finns det andra kommuner i världen, som bättre vårdar minnet av sina stora sångare. Vi har redan berättat om Maria Callas museet i Aten i nr 74 våren 2024. Ett annat exempel är Renata Tebaldimuseet i Busseto, en stad söder om Cremona i provinsen Parma i norra Italien. Här vårdar man förstas minnet av Renata Tebaldi men inte bara det: av Lars Björling har man också som lån tagit emot en av de dräkter Jussi Björling burit i rollen som Faust i Gounods opera, dessutom ett par skor, som han burit som des Grieux i Manon Les-

caut och en sminkbox. Renata Tebaldi (1922 – 2004) var en av sin tids främsta lyriska sopraner och ansågs särskilt framstående som en uttolkare av Verdis och Puccinis musik. Tillsammans med Jussi Björling finns hon bevarad i en videoupptagning från 1956, där de till Metropolitanoperans orkester under ledning av Max Rudolf sjunger ur



Renata Tebaldimuseet i Busseto, Italien.

första akten av La bohème samt på två grammofoninspelningar, som Santuzza i Cavalleria rusticana från 1957 med orkester och kör från Maggio Musicale Fiorentino under ledning av Alberto Erede och som Liù i Turandot från 1959 med Romoperans orkester och Erich Leisdorf som dirigent. Renata Tebaldimuseet invigdes 2014 i flygeln till Palazzo delle Scuderie från början av 1700-talet. Initiativet till museet togs av Renata Tebaldikomittén, som bildades 2005, det tillhör staden Busseto och förvaltas av en stiftelse. År 2022 hade museet 8000 besökare.

CALLE FRIEDNER

Ekonomibrev

Jussi Björlingsällskapets Tidning
Per Bäckström
Götgatan 91, 5 tr
116 62 Stockholm

Borlänges musikhistoria

Seminarier om Borlänges musikhistoria, men med krav på att biblioteket ska få nya lokaler är lösningen långt borta på om hur – och när - Jussi Björlingsamlingarna kommer att kunna visas.

Onsdagen den 12 februari var jag inbjuden till ett möte om den planerade utställningen kring Borlänges musikhistoria. Det visade sig vara det första i en serie seminarier där man ska diskutera Borlänges musikliv utifrån musikvetenskapliga aspekter. Tyngdpunkten låg på två föredrag. Det första var musikvetaren och genusvetaren Ann Werner från Uppsala universitet som, enligt programförklaringen, problematiserar ”musiklivet ur ett maktperspektiv. När musiklivet finansieras, beskrivs och praktiseras, exempelvis i en svensk stad, vems musikliv är det som oftast står i fokus?”. Genom att rikta blicken mot de platser, genrer och personer som är centrala i musiklivet och i beskrivningar resonerade hon möjliga problem med att skriva musiklivets historia. Om det är ett mål att skildra alla medborgares musikliv – vilken musik och vilka personer är det vi missar och varför? Kan fler personer inkluderas? Några otvetydiga svar gavs naturligtvis inte, och rimligtvis lär det inte heller vara möjligt att nå dit. Men det är givetvis en förhoppning att så många medborgare som möjligt ska känna sig inkluderade.

Det andra föredraget hade rubriken Musikens förmåga att förändra städer och hölls av musikvetaren på mastersnivå Linus Fröbom. Han har genom djupintervjuer tagit reda på vilken funktion och betydelse musikstadsidentiteten har för Borlänge och för Borlänges invånare och hur musik, generellt, kan komma att bli en integrerad del av en lokal

Jussi Björlingstatyn i Borlänge.



kollektiv stadsidentitet. Frågeställningarna var många: Vilken slags symbolisk betydelse har musiken fått i Borlänge? Vad innebär Borlänges musikstadsidentitet? Vad karaktäriserar musikstaden, hur avspeglas den i samhället och vilken symbolisk betydelse tillskrivs musikidentiteten av Borlänges medborgare?

Den musikstadsidentitet Fröbom talar om är att Borlänge blivit känd genom att flera framstående rock- och popmusiker kommer från Borlänge, till exempel gruppen Mando Diao och sångerskan Miss Li, men också för festivalen Peace and Love, som under 2000-talet växte i omfång och publiktillströmning, för att under åren 2009 – 2013 vara Sveriges största festival. Det var inte bara en musikfestival utan hade också ett tydligt freds- och kärleksbudskap med föreläsningar, poesiافتnar och debatter. Tyvärr förlyfte man sig och tvingades gå i konkurs 2013. Festivalen återskapades emellertid och genomfördes under ny ledning men i betydligt mindre omfattning under några år men på grund av Covid-19 ställdes festivalen 2020 in, och några veckor senare meddelades att Peace and Love begärts i konkurs.

Fröbom var emellertid inte fixerad vid populärmusiken utan i ett vidare spektrum tog han också upp andra genrer, representerade av bland andra Jussi Björling. Även Ann Werner gav exempel på musikstäder som definieras genom den klassiska musiken, den mest tydliga staden därvidlag Wien.

Intressanta som de två föreläsningarna onekligen var hade de kanske inte direkt anknytning till det praktiska arbetet, och för de som deltog i seminariet och ville veta hur arbetet fortskrider var det en besvikelse. Det rörde sig helt enkelt om förändrade praktiska förutsättningar. Ända sedan projektet påbörjades har det hetat att utställningen skulle förläggas till Stadsbiblioteket, men det var oklart vilka lokaler som stod till förfogande. Nu har det plötsligt flammats upp en diskussion kring var biblioteket skall ligga! Det föreligger nämligen ett stort missnöje från bibliotekspersonalen om att de nuvarande lokalerna inte är ändamålsenliga. Och innan den frågan är löst går det inte att komma vidare. Vi är alltså tillbaka på ruta 1. Det betyder enligt projektledaren Malvin Karlsson att arbetet försenas ytterligare och man befinner sig fortfarande i en undersökande fas. Följetongen fortsätter i nästa nummer.

GÖRAN FORSLING
TEXT & FOTO