

# **NORDIC INCIDENTAL MUSIC: BETWEEN MODERNITY AND MODERNISM**

**LEAH BROAD  
CHRIST CHURCH  
FACULTY OF MUSIC**

Thesis submitted to

University of Oxford  
School of Humanities  
Faculty of Music

for the degree of Doctor of Philosophy

September 2017

# NORDIC INCIDENTAL MUSIC: BETWEEN MODERNITY AND MODERNISM

## APPENDICES

Appendix 1: A Guide to Critics	2
Appendix 2: Movements in <i>Svanehvít</i>	4
Appendix 3: The Prince's Monologue, Act I	6
Appendix 4: Göteborgs teaterfråga: en enquête	23
Appendix 5: Movements in <i>Som ni behagar</i>	28
Appendix 6: Violin parts for <i>Som ni behagar</i> Movement 2	30
Appendix 7: Per Lindberg & Wilhelm Stenhammar, 'Regimanus'	32
Appendix 8: Lindberg's publicity essay for <i>Som ni behagar</i>	36
Appendix 9: Rangström <i>Till Damaskus</i> : Preludium	40
Appendix 10: Movements in <i>Till Damaskus</i>	50
Appendix 11: Rangström <i>Till Damaskus</i> : Movement 4	52
Appendix 12: Rangström <i>Till Damaskus</i> : Movement 13	59

## APPENDIX 1: A GUIDE TO CRITICS

- “E. A.”: Edvard Alkman (1867-1937). Alkman began his career as a critic at *Dagens Nyheter*, and was later the editor of *Göteborgs-Posten*, and Chairman of the Swedish Left-wing Press Association from 1917-1935. He also worked as a translator from French and German into Swedish, and was friends with Strindberg and Hjalmar Söderberg.
- “Robin Hood”: Bengt Idestam-Almquist (1895-1983). Idestam-Almquist was schooled in Finland and had studied art history at Uppsala University and worked in China and Siberia before working at *Stockholms Tidning*, predominantly as a film critic. He wrote numerous books on film, including *Den svenska filmens drama* (1939), *Rysk film. En konstart blir till* (1962), *Polsk film och den nya ryska vågen* (1964), and *Svensk film före Gösta Berling* (1974).
- “K. A-g” : Kurt Atterberg (1887-1974). Atterberg is better known as a composer — his more famous works include his symphonies and opera *Aladdin* (1936-41). He was friends with Ture Rangström, and also wrote a considerable body of incidental music including scores for *Anthony and Cleopatra* in 1926.
- Agne Beijer (1888-1975). Beijer was a theatre historian, best known for his role in restoring the Drottningholm Palace Theatre in 1921-22. His research on 18th century performance led to him rediscovering the theatre, which although unused for over a hundred years contained one of the best preserved examples of eighteenth century stage mechanics in the world.
- “B. B-n” : Bo Bergman (1869-1967). One of Sweden’s most prominent authors, Bergman was also a playwright and poet. Both Stenhammar and Rangström set songs to Bergman’s poetry. He was a theatre critic at *Dagens Nyheter* between 1905 and 1939.
- “A. B-s” : August Brunius (1879-1926). Brunius worked as an art, literature, and theatre critic at *Vårt Land*, *Svenska Dagbladet*, and *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*. He published his own poetry and wrote a volume on modern art entitled *Färg och form* (‘Colour and Form’) in 1913.
- “B. B-m” : Birger Bäckström (1878-1962). Bäckström was the leading art and literature critic at *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, and established a reputation for himself as the Lorensberg’s *bête noire*. He held a degree in philosophy, and had previously worked at *Göteborgs-Posten*.
- Viking Dahl (1895-1945). Dahl is best known for his music to the 1920 Ballets Suédois production *Maison de fous* (‘Madhouse’). Ravel was impressed by the score: he commented in 1926 that ‘Among...modernists in Sweden I really only know about one of the younger ones, Viking Dahl, whose pantomime was presented by the Swedish Ballet in Paris. His music seemed to me to be extremely interesting.’<sup>1</sup> Dahl studied at the Stockholm Royal Conservatory and later in Paris, where he had dance lessons with Isadora Duncan.
- Ove Ekelund (1894-1961). Ekelund was a critic and screen writer.
- Daniel Fallström (1858-1937). Fallström trained as an actor before working as a critic at *Aftonbladet*, *Nya Dagligt Allehanda* and *Stockholmstidningen*. While in Paris he worked for *Figaro*, and was later editor of the Swedish theatre magazine *Puck*.<sup>2</sup> Additionally he wrote several poetry collections, and his work was set by both Hugo Alfvén and Peterson-Berger.
- Isaac Grünewald (1889-1946). Grünewald is one of Sweden’s best-known painters. He was an expressionist artist who studied with Matisse, and was married to fellow painter Sigrid Hjertén from 1911-1937. As well as his solo art exhibitions, he also produced theatre set designs, including for the Stockholm Royal Opera.

---

<sup>1</sup> Maurice Ravel quoted in Henrik Rosengren trans. Jill Ann Johnson: ‘Viking Dahl’, *Swedish Musical Heritage* <http://www.swedishmusicalheritage.com/composers/dahl-viking/> Accessed 08/07/2017

<sup>2</sup> Birgitta Lager: ‘Carl Daniel Fallström’, *Riksarkivet* <https://sok.riksarkivet.se/sbl/Presentation.aspx?id=15126> (Accessed 07/07/2017)

Gunnar Hauch (1890-1937). A Danish music critic for *Nationaltidende*, and a particular admirer of Sibelius's music. He published a book on the composer in 1915, and helped to secure Sibelius as the composer for the Copenhagen Royal Theatre's production of *The Tempest* in 1926.<sup>3</sup>

"Habitué": Julius Hirn (1868-1914). A Finnish critic for *Nya Pressen* who was also instrumental in developing Finnish sign language — he was one of the founding members of the Finnish Association for the Deaf.

Göran Lindblad (1894-1930). Known predominantly as a critic, and published a book on Strindberg in 1924 entitled *August Strindberg som berättare: studier i hans tidigare prosa* ('August Strindberg as narrator: studies in his earlier prose')

"Quelqu'une": Märta Lindqvist (1888-1939). Considered a pioneering critic in her day, Lindqvist wrote extensively on modern art, film, fashion, and dance, penning articles on Anna Behle, Jenny Hasselqvist, and Anna Pavlova. She also worked as a translator, and translated Isadora Duncan's *My Life* into Swedish. After the First World War she worked as a foreign correspondent for *Svenska Dagbladet*, publishing books based on her reporting including *Palestinska dagar* ('Palestinian days', 1931) and *Hos filmstjärnor i USA: Snapshots från New York och Hollywood* ('At the houses of US film stars: Snapshots from New York and Hollywood', 1924).

"M. P.": Moses Pergament (1893-1977). Pergament was a musician recognised as one of Sweden's first modernist composers (he was Finnish, but moved to Sweden in 1916). His better-known works include his string quartets and string concerti — he worked as a music critic for *Svenska Dagbladet*, *Nya Dagligt Allehanda* and *Aftontidningen*.

"t": Wilhelm Peterson-Berger (1867-1942). Peterson-Berger is better known as a composer, with his output including five symphonies, and five operas. His political and cultural outlook was conservative, reflected in his critical writing.

"Rbs": Olof Rabenius (1882-1948). Rabenius became a literary and theatre critic after studying philosophy at Uppsala University. He also worked in publishing and translation.

"Tigram": Margit Siwertz (1900-1971). Siwertz worked for papers including *Stockholms Dagblad* and *Norrköpings Tidningar*, and she published books on film including one on the actor Lars Hansson.

Ejnar Smith (1878-1928). Smith was first a lawyer before working as a theatre critic at *Svenska Dagbladet*, and later moved into publishing.

Karl Valentin (1853-1918). Valentin was a composer — he studied in Leipzig before returning to Sweden, setting up folk music concerts in Gothenburg, before moving to Stockholm where he gave music lectures and later became a professor at the Music Academy. He was also chairman of the Swedish Society for Music Research.<sup>4</sup>

"Patrik V": Patrik Vretblad (1876-1953). Vretblad initially trained as an organist before moving to Germany to study composition on a government grant. When he returned to Sweden he continued to give organ recitals and worked as a composer and critic, writing for *Svenska Dagbladet*, *Nya Dagligt Allehanda*, *Social Demokraten*, *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning*, and *Aftontidningen*.

"Bis": Karl Frederik Wasenius (1850-1920). Wasenius was a critic for the Finnish Swedish-language newspaper *Hufvudstadsbladet* and a friend of Sibelius — they had played together in a quartet when they were students.

Erik Wettergren (1883-1961). Wettergren was primarily an art critic and historian. He was head of the Swedish National Museum from 1945, but had previously acted at the Intimate Theatre (1911-13) and was head of the Royal Dramatic Theatre from 1928-34.

---

<sup>3</sup> Daniel M. Grimley: 'Storms, Symphonies, Silence', 192-3

<sup>4</sup> Eva Öhrström: 'Karl Valentin', *Swedish Musical Heritage* <http://levandemusikarv.se/composers/valentin-karl/> (Accessed 08/07/2017)

## APPENDIX 2: MOVEMENTS IN SVANEHVIT

Movement	Cue	Key	Time Signature	Comments
1	A horn signal in the distance	E major	4/4	A single horn call, used to symbolise swans
2, Commodo	Act I: Swanwhite: Quiet doves, my prince comes	E major	4/4	Extended movement for strings that accompanies the Prince's entry
3, Adagio	Act II: <i>A swan flies by</i>	E major	4/4	The 'swan' horn call
4, Lento assai	Act II: <i>The harp begins to play</i>		3/2	Extended movement that accompanies Swanwhite's mother attending to her
5, Adagio	Act II: <i>Then a white swan flies by</i>	E major	4/4	The 'swan' horn call
6, Lento	Act II: Swanwhite's Mother: Listen! She dreams of him	E-flat major	3/4	Extended movement that accompanies Swanwhite and the Prince playing together
7, Andantino	Act II: <i>The harp is silent for a moment and then strikes up a new melody</i>	G-sharp minor	6/4	Short movement that augments the melody from mvt. 6 in a minor key
8, Adagio langsam	Act II: Swanwhite: Elsewhere! [ <i>The Prince is alone</i> ]	G minor	4/4	Extended movement that accompanies the Prince's reaction to Swanwhite leaving him
9, Lento	Act II: The Stepmother: Where is the bride? [ <i>Four maids enter from the rear</i> ]	E-flat minor	3/4	Waltz accompanying the 'false Magdalena' being brought to the Prince
10, Moderato	Act II: <i>The clouds turn rosy red ... The harp plays</i>	F major	6/4	Extended, tranquil movement that accompanies the Prince and Swanwhite going to bed
11, Allegretto	Act III: <i>Swanwhite, Elsa, and Tova raise their hands and remain standing. The harp plays</i>	A minor	3/2	Accompanies the King rejecting Swanwhite, and her reunion with the Prince; scene cut in Strindberg's final version, but performed in 1908
12, Largamento	Act III: King: Set fire to the castle, death to the traitor	C major	2/2	Short, static movement that accompanies the cry to battle and Swanwhite summoning the Duke; scene cut in Strindberg's final version, but performed in 1908
13, Adagio	Act III: <i>Now the harp plays. The sun rises.</i>	C major	4/4	A brief movement that accompanies the Prince's body being brought onto the stage

Movement	Cue	Key	Time Signature	Comments
14, Largamente molto	<i>Act III: All kneel in praise and thanksgiving.</i>	C major	3/4	Finale, incorporating organ for the first time in the score

### APPENDIX 3: THE PRINCE'S MONOLOGUE, ACT I<sup>5</sup>

PRINSEN: [*in från fondens hvalfbåge. Han är kladd i svart och stålrustning. Sedan han noga betraktat alla saker i rummet, sätter han sig vid bordet, tar af hjälmen och betraktar den. Han vänder nu ryggen åt dörren, bakom vilken SVANEHVIT står gömd.*] Är någon härinne, så må han svara! [*Tystnad*] Det är någon här, ty jag känner värmen af en ung kropp bölja emot mig som en sunnanvind; jag hör en andedrägt, som doftar af rosor och hur svag den är kommer hjälmfjädern att röra sig. [*Han lägger hjälmen för örat*] Min hjälm susar som en stor snäcka; det är tankarna i mitt hufvud som samlat sig likt en bisvärm i en stock. Sum! sum! säger tankarne...alldeles som bien, och de surra omkring drottningen...mina tankars, mina drömmars lilla drottning! [*Han ställer hjälmen framför sig på bordet och betraktar den*] Mörk och hvälfd som natthimlen, men utan stjärnor, ty den svarta fjädern gör allting svart sedan min moder dog... [*Han vänder på hjälmen och ser på den*] Men där, i mörkret, djupt in...på andra sidan ser jag en ljusspringa...har himlen remnat...och i springan ser jag...icke en stjärna, ty den liknar en demant; utan en blå safir, ädelstenarnes drottning, sommarhimmels blå, i en mjölkvit sky, hvälfd, som ett dufovägg;...hvad är det? Är det min ring? Och ett sammets svart fjädermoln drar förbi...och safiren ler, men safiren kan icke le...nu blixtrar det, men blått!...kornblixtar, ljumma utan skräll...Hvad är du? Hvem är du? Hvar är du? [*Han betraktar hjälmens baksida*] Icke där! Icke här! Ingenstädes! [*Han närmar sitt ansikte till hjälmen*] Jag närmar mig, och du fjärmar dig! [*SVANEHVIT smyger fram på tå*] Nu äro de två!... Två ögon!... Små människoögon... Jag kysser er! [*Han kysser hjälmen*]

THE PRINCE: [*Enters from the center of the archway. He is wearing black and steel armour. After careful consideration of everything in the room, he sits at the table, takes off his helmet and studies it. He turns his back to the door where SWANWHITE is hidden.*] If anyone is there, let him answer! [*Silence*] There is someone here, for I feel the warmth of a young body billow toward me like a south wind; I hear a breath — which smells of roses — and though it is soft it moves the helmet plume. [*He puts the helmet to his ear*] My helmet is whispering like a great seashell; it is the thoughts in my head which are gathered like the swarm of bees in a hive. Zum! zum! say the thoughts...just like the bees, and they buzz around the queen... my thoughts, my dreams' little queen! [*He puts the helmet on the table and studies it*] Dark and vaulted like the night sky, but without stars, for the black plume has made everything black since my mother died... [*He turns the helmet around and looks at it*] But there, in the dark, deep down...on the other side I see a rift of light...has the sky split...and in the rift I see... not a star, for it is like a diamond; but a blue sapphire, queen of the gems — blue of the summer sky set in a milk-white sky, like a dove's tail;...what is it? Is it my ring? And a velvety black cloud passes by...and the sapphire smiles, but sapphires cannot smile... now it flashes, but blue!...lightning flash, mild without thunder... What are you? Who are you? Where are you? [*She studies the back of the helmet*] Not there! Not here! Nowhere else! [*He puts his face close to the helmet*] I approach you, and you withdraw from me! [*SWANWHITE steals forward on tiptoe*] Now there are two!... Two eyes!... Small human eyes... I kiss you! [*He kisses the helmet*]

<sup>5</sup> Strindberg, *Svanehvít*, 120-21

# Appendix 3: The Prince's Monologue, Act I

## Commodo

Allseende som danande Gud!

Svanevit: Tyst dufvor, min prins kommer!

Alla rosenträden röra på sig i vinden

Flute

Clarinet in A

Horn in F

Timpani

Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

Double Bass

*pp*

*segne*

*pp*

*pp*

*pizz.*

*pp*

5

Fl.

Cl.

Hn.

Timp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

*[Prinsen in från fondens hvalfbåge. Han är kladd i svart och stålrustning. Sedan han noga betraktat alla saker i rummet, sätter han sig vid bordet, tar af hjälmen och betraktar den. Han vänder nu ryggen åt dörren, bakom vilken Svanevit står gömd.]*

9

Fl.

Cl.

Hn.

Timp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

*dim.*

*dim.*

*dim.*

*dim.*

*pp*

*ppp*

3 3

3 3

3 3

3 3

3 3

3 3

3 3

3 3

Prinsen: Är någon härinne,  
så må han svara!

Fl. Cl. Hn. Timp. Vln. 1 Vln. 2 Vla. Vc. Db.

The score is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measures 13-16 show the following details:

- Flute (Fl.):** Measure 13 has a quarter rest. Measures 14-16 have whole rests.
- Clarinet (Cl.):** Measure 13 has a quarter rest. Measures 14-16 have whole rests.
- Horn (Hn.):** Measures 13-16 have whole rests.
- Timpani (Timp.):** Measures 13-16 have whole rests.
- Violin 1 (Vln. 1):** Measure 13 has a quarter rest. Measures 14-16 have whole rests.
- Violin 2 (Vln. 2):** Measure 13 has a quarter rest. Measures 14-16 play a triplet eighth-note pattern (G4, A4, B4) with a '3' above each group.
- Viola (Vla.):** Measure 13 has a quarter rest. Measures 14-16 play a triplet eighth-note pattern (G3, A3, B3) with a '3' above each group. A *dim.* marking is present at the end of measure 16.
- Violoncello (Vc.):** Measures 13-16 play a melodic line with a slur over the first four measures and a *dim.* marking in measure 14.
- Double Bass (Db.):** Measures 13-16 play a simple bass line with quarter notes.



21

Fl.

Cl.

Hn.

Timp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

andedrägt, som doftar af rosor och hur svag den är kommer hjälmfjädern att röra sig.

[Han lägger hjälmen för örat]

25

Fl.

Cl.

Hn.

Timp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

Min hjälm susar som en stor snäcka; det är tankarna i mitt hufvud som samlat sig  
likt en bisvärm i en stock.

29

Fl.

Cl.

Hn.

Timp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

*pp*

*ppp*

*pp*

*pp*

Sum! sum! säger tankarne ... alldeles som bien, och de surra omkring drottningen ...

33 Prinzen

Fl.

Cl.

Hn.

Timp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

*pp sempre*

*pp sempre*

*mp marc.*

*dim.*

*dim.*

*pizz.*

*pizz.*

*pizz.*

mina tankars, mina  
drömmars lilla drottning!

Mörk och hvälfd som natthimlen,  
men utan stjärnor,

[Han ställer hjälmen framför  
sig på bordet och betraktar den]

38

Fl.

Cl.

Hn.

Timp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

*dim.*

*ppp*

*trm trm*

*arco.*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

ty den svarta fjädern gör allting  
svart sedan min moder dog...

[Han vänder hjälmen och ser på den]

43

Fl.

Cl.

Hn.

Timp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

*mp*

*mf*

*pizz.*

*fz*

*arco.*

*mf*

*fz pizz.*

*mf*

Men där, i mörkret, djupt in ... på andra sidan ser jag en ljusspringa...



52

Fl.

Cl.

Hn.

Timp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

*dim.*

*dim.*

*dim.*

*dim.*

sommarhimlens blå, i en mjölkhvit sky,  
hvälfed, som ett dufovägg;...

hvad är det? Är det min ring? Och ett  
sammets svart fjäldermoln drar förbi...

56

Fl.

Cl.

Hn.

Timp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

och safiren ler, men safiren kan icke le...nu blixtrar det, men blått!  
 ...kornblixtar, ljumma utan skräll!... Hvad är du? Hvem är du? Hvar är du?

[Han betraktar hjälmens baksida]

60

Fl.

Cl.

Hn.

Timp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

*dim.*

*dim.*

*dim.*

*dim.*

Icke där! Icke här! Ingenstädes!

Jag närmar mig, och du fjärmar dig!

[*Han närmar sitt ansikte till hjälmen*]

[*Svanehvít smyger from på tå*]

62

Fl.

Cl.

Hn.

Timp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

Nu äro de två!...  
 Två ögon!... Små människoögon...Jag kysser er!

*[Han kysser hjälmen]*

#### APPENDIX 4: 'GÖTEBORGS TEATERFRÅGA: EN ENQUÊTE. KAPELLMÄSTAREN VILHELM STENHAMMAR', GÖTEBORGS HANDELS- OCH SJÖFARTSTIDNING, 01/12/1909

Göteborg, som i många avseenden torde kunna betecknas som en föregångsstad har tyvärr alltför länge låtit sig nöja med de mest sorgligt försummade teaterförhållanden.

Då man nu äntligen tyckes börja röra i teaterfrågan, gäller det att ta i på allvar och med ögonen öppna för sakens stora och omfattande betydelse.

Min öfvertygelse är, att vi här stå inför ett stort och viktigt kulturintresse icke blott för Göteborgs stad, utan att en god lösning af vår teaterfråga kan bliva af avgörande betydelse för hela landet. På grund af sin geografiska utsträckning kan Sverige icke vara betjänat med att så godt som allt kulturellt lif koncentreras i en enda brännpunkt, hufvudstaden, medan den s. k. landsorten i stilla avskildhet sover den rättfärdiges sömn Sverige, behöver flera kulturcentra, och Göteborg är på grund af sitt läge och sina materiella resurser predestinerat till att jämte Stockholm inta en ledande ställning i landets kuturlif. Åtminstone på ett område därav har Göteborg redan lyckats bana vägen för en högre odling. Hvilken stor betydelse vår Orkesterförenings värksamhet över huvud har bör kunna inses af en hvar, som i konsten ser något annat än en ögonblickets förströelse. Äfven för hela Sveriges land bör denna värksamhet bliva befruktande.

Medan Stockholm lefver i de miserablaste musikförhållanden, utan en någorlunda tillfyllestgörande konsertsal, utan fast konsertorkester, sålunda utan de förutsättningar för åstadkommande af ett förnuftigt ordnat konsertlif, hvilket har till följd en allt större uppsjö på å ena sidan smakförflackande virtuoskonserter, å andra sidan smakförslöande billighetskonserter af tarfligaste slag, och medan det övriga landet i hufvudsak stillar sin hunger med de smulor som falla från den rikets bord i form af en och annan blixturné, ha vi vårt konserthus och vår orkester med sina planmässigt ordnande regelbundet fortgående konsertserier, där åt hvar och en musikhungrig bjudes riklig och närande föda för en billig pänning.

Sett mot bakgrunden af hufvudstadens musikmisär torde utan öfverdrift kunna sägas, att den uppvisning vårt orkesterföretag genom Konsertföreningens inbjudan till hufvudstaden nyligen haft tillfälle att gifva Stockholm gjort dess musiklif en ovärderlig tjänst. Den borde gifvit alla allvarligt tänkande musikvänner i hufvudstaden material till särdeles nyttiga betraktelser. Och i hvilken grad bör icke vår orkesters besök i landsortsstäderna ha verkat väckande och eggande! Jag är öfvertygad att våra turnéer i icke ringa mån bidra till att ge näring åt den ifver, med hvilken man nu litet hvarstans börjar ropa på stadsorkestrar och god förädlande musik.

Jag har något utförligt uppehållit mig vid vårt konsertlif och dess som jag tror stora nationella uppgift, för att därigenom belysa hvad jag menar, då jag uttalar som min öfvertygelse att en med konstnärligt allvar och ansvar skött teater i Göteborg skulle kunna bli af en afgörande betydelse för hela landet. Jag anser, att Göteborg icke bör låta det gå för mindre än att det blir en föregångsstad på det dramatiska liksom på det musikaliska området.

Göteborg bör göra till sin uppgift att söka komma åstad den mönsterscen, på hvilken vårt land ännu väntar.

Stockholm har sin försumpade opera, Stockholm har vidare ett meningslöst antal privatteatrar, där dåliga operetter, slippriga franska farser, den renaste idioti och den snuskigaste sängkammardramatik utgöra stommen i repertoaren. Stockholm har slutligen Dramatiska teatern. Skinande svit och förgyllt, dyrbart smyckad och pyntad, så att en fattig stackare skäms för sin icke alldeles nypressade kavajkostym, när han skall stiga där in. Bortåt sju millioner har huset kostat, en million är visst nedlagd endast på dess prydnad med konstverk, men scenen råkade bli för liten och de som skulle idka dramatisk konst fingo börja med två tomma händer. Då åskådarerummet har ett ganska begränsat antal platser, måste man för att få affärerna att gå ihop, hålla biljettpriiser, som svårligen kunna kallas populära. Att det är en anständig teater och att där

arbetas med konstnärligt allvar, erkännes villigt. Men ändå. Inte drömde vi oss nationalteatern på det sättet.

Liksom Göteborg på ett så förträffligt sätt ordnat sitt musiklif till båtнад för sina egna barn och till ett exempel för hela landet, så skall Göteborg också ordna sin teaterfråga värdigt och enkelt, lugnt och med allvar. Huruvida det härvid finns möjligheter för ett aktivt ingripande från kommunens sida förstår jag icke att bedömda, men antager att ett sådant ingripande i hvarje fall icke kan sättas ifråga förrän den enskilda offervilligheten på det kraftigaste demonstrerats. Och vi måste enas om, att hvad vi vilja är icke ett förlusteställe, icke en anstalt för tillfällig tidsfördrifvande förströelse, utan en konstanstalt till vårdande af vårt språk, till känslans förädlande, till tankens väckande, till lyftning och till befrielse från hvardagslifvet enahanda. Stor skall teatern vara, så att där blir plats, och billig plats för många, enkelt och utan prålände grannlåt skall huset resas, så att även de ringa i samhället skola våga sig därin, enkelt och rent och utan störande prydnader skall äfven åskådarerummet vara, ty intet får vända uppmärksamheten från konstvärket, endast förhänget må gärna vara hur skönt och dyrbart som helst, ty det är förlåten till ett heligt rum. Därinne skola dväljas alla det höga dramats idealgestalter, som människoanden skapat sig själf till vederkvickelse. Konung Oidipos och Antigone, Hamlet och Julia, William Tell, Egmont och Brand, dock icke envaldigt. Jämte Sofokles och Shakespere behöva vi också Molière och Hoberg, och vid sidan af klassikerna skola vi också odla all god modern och naturligtvis företrädesvis svensk dramatik. Men endast det bästa, ty här gäller om någonsin, att blott det bästa är godt nog. Och det är sannerligen på hög tid, att dieten ändras. Vi ha länge nog låtit de förstämmande inflytelserna ostört grassera.

Göteborgs teater kan och skall blifva en kulturanstalt, i ädel skönhetskult fullt jämbördig med Orkesterföreningen och i folkuppfostrande betydelse enligt min mening öfverlägsen denna. Hand i hand skola de båda systerkonsterna arbeta. Teatern skall icke spela på konsertaftnarna och bör öfver hufvud icke spela för ofta. Fyra, högst fem gånger i veckan torde vara fullt tillräckligt. Ty havren publiken eller skådespelarne få tröttas ut. Troligen kunna vi icke bjuda våra suöetter gager motsvarande dem de kunna få i hufvudstaden, där konsten och dess utövning alltför mycket snedvridits och korrumpierats i spekulationssyfte. Men vi skola ställa det så, att vi icke behöfva öfverbjuda Stockholm, vi skola locka de bästa och allvarsammaste till oss genom att här bereda dem konstnärsglädje och arbetsro. Teatern måste för den skull organiseras så, att vi icke behöfva jäkta och jaga för att prätta fram recetter, vi måste bygga möjligast billigt, men se till att företaget vid starten står på fast ekonomisk grund. Samarbetet mellan teatern och Orkesterföreningen skall ordnas till fördel och båtнад för båda parterna. Orkestern bör i ganska stor utsträckning kunna tagas i teatern tjänst. För min personliga del vill jag hoppas, att vi skola slippa den obligatoriska, stilvidriga mellanaktmusik på vår teater, men äfven den förutan är orkesterns medvärkan gifven i de många dramatiska verk, särskilt ur den klassiska litteraturen, till hvilken värdefull musik finnes komponerad, Midsommarnattsdrömmen, Egmont, Antigone, Mäster Olof, m fl, samt där scenmusik i större eller mindre utsträckning är föreskrifven. Slutligen är möjligheten icke utesluten, att man, då tillfälle därtill yppar sig, under kortare perioder kan framföra äfven operor. Däremot tror jag vi böra akta oss för att tänka på någon stående opera. Därtill är vår stad mycket för liten.

Teatern bör äfven utan opera och utan obligatorisk mellanaktmusik kunna gifva orkestern så mycket att göra, att Orkesterföreningen torde kunna draga in något på symfonikonserternas (ej populärkonserternas) antal, hvilket säkerligen vore sunset och nyttigt.

Man har velat framhålla det olämpliga i att i denna tid af ekonomiskt betryck föra fram en fråga af så föga praktisk vikt som den föreliggande. Är det då endast frihamnar, spårvägslinier och alla nutidens bekvämligheter, som befrämja ett samhälles sunda växt? Förstår man ej, att all materiell utveckling, alla merkantila och industriella framsteg få betydelse och mening endast i den mån de gå jämsides med det kulturella framåtskridandet? Jag är öfvertygad att frihamnsfrågan är en stor och viktig fråga för Göteborg, men jag tror fullt och fast, att teaterfrågan är minst lika viktig. Vi måste ha mat för att kunna lefva, men vi få icke lefva endast för att äta, ty då har vårt lif ingen mening och intet värde. Äfven själen behöfver näring, och ingen annan

konstart äger i samma grad som dramat förmågan att tillföra samhällsjälen sund och stärkande näring.

Vi behöfva frihamnen — och teatern.

---

Gothenburg, which in many respects may be described as a leading city, has unfortunately long been satisfied with the most sadly neglected theatre conditions.

Now that things finally seem to be in motion regarding the theatre issue, it is important to take it seriously and with eyes open to the matter's great and widespread significance.

My conviction is, that we are facing a great and important cultural interest not just for Gothenburg's city, but that a good solution to our theatre question can be of crucial importance for the whole country. Due to its geographical layout Sweden can not be served when virtually all cultural life is concentrated in a single focal point, the capital, when the so-called provinces sleep the sleep of the righteous in peace and quiet. Sweden needs several cultural centres, and Gothenburg, due to its location and its material resources, is predestined to take a leading position in the country's cultural life alongside Stockholm. At least in one area Gothenburg has already managed to pave the way for a higher cultivation. What great significance the activity of our Orchestra Association has had overall should be able to be understood by everyone who sees in art something other than a momentary distraction. Even for the whole of Sweden this activity should be fruitful.

While Stockholm is living in the most miserable musical conditions, without even a reasonably satisfying concert hall, without a permanent concert orchestra, thus without the conditions for bringing about a sensibly organised concert life, which results in an ever more abundant combination of on the one hand tasteless virtuoso concerts, and on the other hand inconsequential<sup>6</sup> cheap concerts of the most meagre nature, and while the rest of the country mainly sates their hunger with the crumbs which fall from the rich man's table in the form of one or another flash-tour, we have our concert house and our orchestra with their methodically organised regular continuing concert series, where everyone [who is] musically hungry is offered rich and nutritious food for a cheap price.<sup>7</sup>

Set against the background of the capital's musical destitution, it can be said without exaggeration that, thanks to the Concert Association's recent invitation to the capital, the exhibition our orchestra gave to Stockholm was an opportunity to provide its musical life with an invaluable service. It should have given all serious-thinking music lovers in the capital material for particularly useful reflections. And why shouldn't our orchestra's tour of the provinces have seemed thoughtful and provocative! I am convinced that our tour will contribute to nourishing the zeal with which one now here, there, and everywhere starts to cry out for city orchestras and good ennobling music.

I have dwelt extensively on our concert life and I believe it is a great national resource, thereby highlighting my conviction that an artistically seriously and responsibly managed theatre in Gothenburg could be of crucial importance for the whole country. I think that Gothenburg should not aim for less than to become a leading city in dramatic as much as in musical territory.

Gothenburg should do its task to try to achieve the model stage for which our country is still waiting.

Stockholm has its neglected opera, Stockholm has a meaningless number of private theatres, where bad operettas, obscene French farces, the purest idiocy and the filthiest bedroom

---

<sup>6</sup> 'smakförflackande' and 'smakförslöande' translate literally as 'taste-superficial' and 'make-taste-apathetic'.

<sup>7</sup> More literally 'for a song'. The metaphor of artistic nourishment recurs repeatedly throughout Stenhammar's writings.

chamber dramas make up the body of the repertoire. Finally, Stockholm has the Dramatic Theatre. Finally, Stockholm has the Dramatic Theatre. Shining white and gilded, expensively decorated and adorned, so that a poor wretch feels ashamed of his not-so-newly-pressed informal suit when he steps inside. The house cost nearly seven million, a million was certainly wasted on its adornment with artwork, but the stage happened to be too small and those who would engage with dramatic art started with two empty hands. Because the auditorium has a relatively limited number of seats, to keep the books balanced the prices have to be kept at a rate that can hardly be called popular. That it is a decent theatre and that there is work with artistic seriousness is acknowledged willingly. But. We did not dream of our national theatre in this way.

As Gothenburg has in such a way arranged its music life for the benefit of its own children and set an example for the whole country, so shall Gothenburg also organise its theatre question [in a manner that is] dignified, and simple, quiet, and serious. Whether there are opportunities to be found for an active intervention from the municipality I do not know how to judge, but assume that in any case such an intervention can not be called into question before the spirit of individual self-sacrifice has been most strongly demonstrated. We must go from our houses and each contribute according to his ability. And we must agree that what we want is not a place of amusement, not an institution for temporary time-consuming distraction; but an institution to pay attention to our language, for the refinement of emotion, for the awakening of thought, for elevation and for liberation from the monotony of everyday life. Our theatre will be big, so that there are seats — and cheap seats — for many, the house will be erected simply and without obtrusive finery, so that even the lowly in society dare venture into it, simple and clean and the auditorium shall be without disturbing ornaments, for nothing must distract attention from the art work, only the curtain may be as beautiful and precious as it can be, for it is the veil to a holy space. Inside would dwell all the ideal figures of high drama, which the human spirit created to refresh itself. King Oedipus and Antigone, Hamlet and Juliet, William Tell, Egmont and Brand, but not autocratically. In addition to Sophocles and Shakespeare we also need Molière and Holberg, and on the other side of the classics we would also cultivate all good modern and, naturally, especially Swedish drama. But only the best, because here applies as ever that only the best is good enough. And it is certainly high time that the diet is changed. For a long time we have let the depressing influences rampage unchecked.

Gothenburg's theatre can and should be a cultural venue, in a precious atmosphere of beauty fully equal to the Orchestra Association — and in terms of the potential for public education, in my opinion, surpass it. Both sister arts will work hand in hand. The theatre will not play on concert afternoons and above all should not play too often. Four, at most five times a week should be sufficient. For otherwise the audience and the actors get fatigued. We will probably not be able to offer our theatre members fees equivalent to those that they can get in the capital, where the art and its execution are too corrupted and distorted for speculative purposes. But we will make it in such a way that we do not need to outbid Stockholm, we will attract the best and most serious to us by giving them artistic joy and belief in their work. The theatre must be organised so that we do not have to rush and hunt for funding, we must build as cheaply as possible, but make sure that the company is on solid economic ground from the start. The collaboration between the theatre and the Orchestra Society shall be arranged for the benefit and advantage of both parties. The orchestra should be taken into the theatre's service to a large extent. Personally I hope that we will do away with the obligatory, stylistically repulsive interval music in our theatre. But even without it the orchestra's role is poisoned where incidental music is to a greater or lesser extent prescribed, particularly in the classical literature, for which valuable music has been composed: *Midsummer Night's Dream*, *Egmont*, *Antigone*, *Master Olof* etc. Finally the possibility is not ruled out that, when an opportunity arises, during shorter periods of time one can even perform operas. However I think we should be careful when thinking about a standing opera. In addition, our city is much too small.

Even without opera and without the obligatory interval music the theatre should give the orchestra so much to do, that the Orchestra Society may be able to reduce some of the number of symphony concerts (not popular concerts), which would certainly be healthy and useful.

It has been emphasised that, in this time of economic depression, it is inappropriate to foreground a question of so little practical importance as this. Is it then only free ports, train tracks, and all the amenities of today which promote a healthy growth in society? Does one not understand that all material development, all mercantile and industrial advances gain importance and meaning only insofar as they go alongside cultural advancement? I am convinced that the question of free ports is a great and important question for Gothenburg, but I believe strongly and firmly that the theatre question is at least as important. We must have food in order to live, but we do not live only to eat, for then our life has no meaning and no worth. Even the soul needs nourishment, and no other species of art has the ability to provide healthy community spirit and strengthening nutrition to the same degree as the drama.

We need free ports — and the theatre.

## APPENDIX 5: MOVEMENTS IN *SOM NI BEHAGAR*

Movement	Cue	Key	Time Signature	Used in performance
Intrada	-	Ab major	4/4	Yes
1, Presto	Act I sc. ii: 'his own peril on his forwardness'	D minor	6/8	In part
1b, Allegretto quasi andante	-	D minor	6/8	Yes
2a	Act I sc. ii: 'You shall try but one fall'	D minor	6/8	In part
2b	Act I sc. ii: 'If I had a thunderbolt in my eye'	D minor	6/8	In part
2c, Allegretto quasi andante	Act I sc. ii: 'Bear him away'	D minor	6/8	Yes
2c, Presto	Act I sc. ii: 'thou art a gallant youth'	D minor	6/8	In part
3a, Andante	Act I sc. iii: 'Me, Uncle?'	G minor/D minor	6/8	Yes
3b, Presto	Act I sc. iii: 'You are a fool...you die'	G minor	2/4	Yes
4, Allegretto quasi andante	Close of Act I sc. iii: 'Now go we content ... to freedom, and not to banishment'	D minor	6/8	Unclear: manuscript indicates possibly first seven bars only, leading to a reprise of 3b. Direction book suggests a longer stretch of music was used (leading to sheep noises after the curtain), but also in the final event that mvt. 4 was replaced by mvt. 12
5, Allegro vivace	Act II sc. i	D major	6/8	In part: Horns & Violin I, other parts mostly eliminated
6, Allegro	Close of Act II sc. iv	B minor	6/8	In part: first bars eliminated
7, Allegretto tranquillo	Act II sc. v: Song, 'Under the greenwood'	E minor	6/8	Yes
8, Adagio	Close of Act II sc. v	G major	6/8	Yes
9, Andante sostenuto	Act II sc. iv & vi	C minor	3/4	Yes
10, Allegretto	Close of Act II sc. vi	A major	6/8	Yes

Movement	Cue	Key	Time Signature	Used in performance
11, Allegretto moderato	Act II sc. vii: Song, 'Blow, blow, thou winter wind'	E minor	4/4	Yes
12, Presto	Originally Act III sc. i, music direction book suggests moved to close of Act I sc. iii	D minor	6/8 — 2/4	Yes
13, Andante	Act III sc. ii	G major	12/8 — 4/4	Yes
14	Act III sc. ii	G minor	4/4	Yes
15	Act III sc. ii	G major	4/4	Yes
16, Allegretto	Close of Act III sc. ii	C major	6/8	Yes
17, Lento grazioso	Act III sc. iv & v, Act IV sc. i	C minor	3/4	Second half only
18, Allegro vivace/ Adagio	Act IV sc. ii: Song 'What shall he have that killed the deer'	B minor/ G major	6/8 — 4/4	Yes
19, Lento	Unknown	C minor	3/4	Yes
20, Adagio	Act V sc. i	G major	4/4	Yes
21	Act V sc. ii	Bb major	4/4	Yes
22, Allegretto	Act V sc. iii: Song, 'It was a lover and his lass'	F major	6/8	Yes
23, Andante	Act 5 sc. iv	Bb major	6/8	Yes
24, Maestoso	Act 5 sc. iv: 'Play, Music!'	D major	3/4	Yes



Violin 2, mvt. II

Charles. På så här i den äga kungäro  
Karl, i riket. Det är blott för en gång  
På så här i den äga kungäro

2. Framhöjvel.  
Cato. Om jag har en älskade i min luhick ut jag  
som ställt till minnes

2. Andante  
ad infinitum. Cato, Fredrik. På så här i den äga kungäro  
är det namn, unge man?

Allegro più andante. Cato, Fredrik. På så här i den äga kungäro  
ad infinitum

Cato, Fredrik. Om så likvidt om kungäro  
Om blott du hade varit en annan far.  
Presto

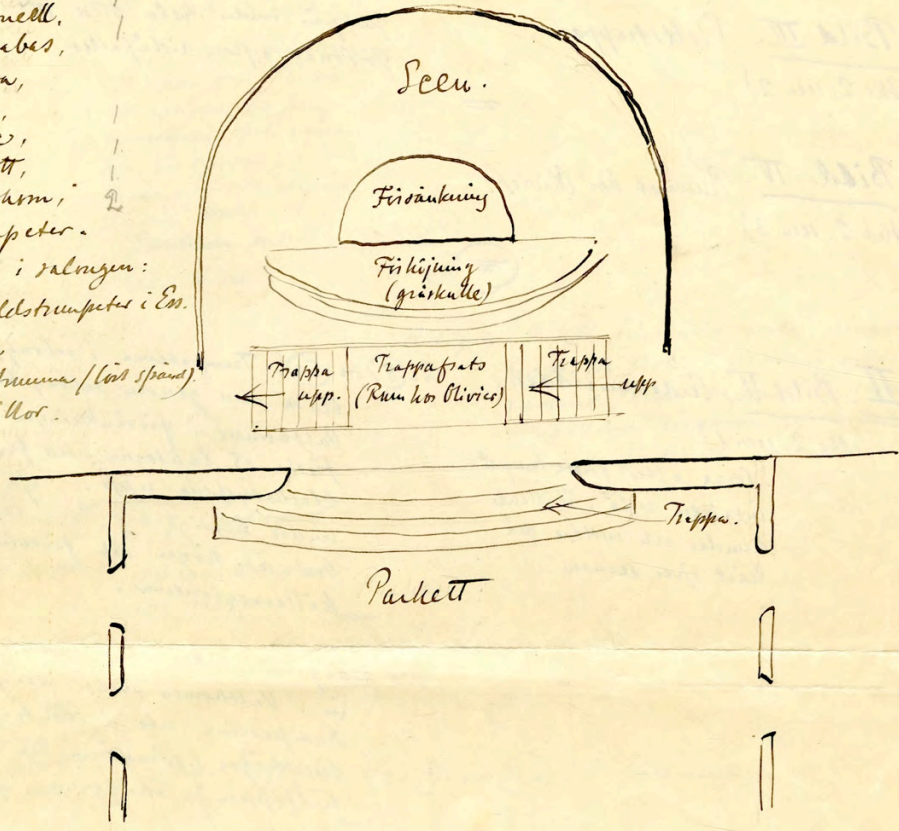
APPENDIX 7: PER LINDBERG & WILHELM STENHAMMAR, 'REGIMANUS'

[Per Lindbergs och Wilhelm Stenhammars musikregi för "S"]  
 Shakespears "Som ni behagar". Hdskr. 225:2  
 Lorensbergsteatern 1920.



- Orkester:
- 2 violiner.
  - 2 altvioliner.
  - 1 violoncell.
  - 1 kontrabas.
  - 1 harpa.
  - 1 flöjt.
  - 1 oboe.
  - 1 fagott.
  - 3 valthorn; 2
  - 2 trumpetor.
- Denutom i salongen:  
 4 härjoldstrumpeter i Ess.
- på scenen  
 1 stor trumma (lös spänd)  
 för skällor.

Regi: Per Lindberg.  
 Dekorationer och kostymer: Nunt Ström.  
 Musik: W. Stenhammar.



Musikregi:

Central blånkälla i en försänkning mitt i scenen.  
 [Försänkningen maskeras i de första scenerna af den höga trappuppbyggnaden, sedumera af den genom hela stycket kvarstående gränskullen:]

Akt I. Intrada. Härjolderna (i kostym, agerande) i salongen, valthornen uppe på scenen (fällda rida).

Bild I. Rum hos Olivier. Efter ridåfaller under ondelseringen trumväfles och trumpetfanfars varierande ad libitum brottningsfanfars i n:2 på scenen under trappan till vänster.

\* 1927 / 25

Bild II. Slottstrappa.  
(Akt 1. scen 2 o. 3)

Musik nr (2) nr (3). Stråkar i  
fjörinkungen, trumma och trumpet  
på scenen under trappan till vinstet.

Bild III. Slottstrappan.  
(Akt 2. scen 2)

Efter ridåfau ögonblicks uppehåll; där efter  
böjar (i fjörinkungen) musik nr (4),  
fortgår under hela bild III och  
fjntonar epe. ridåfaller.

Bild IV. Rummet hos Olivier.  
(Akt 2. scen 3)



Akt II. Bild V. Andemansvidden.  
(Akt 2. scen 1)

Strax efter första trumpet-  
insatsen ridå. Skällande  
kunder och ryttare på  
kärt ören scenen.

Nr (5) nr (5a). Trumpeterna i salongsvinden,  
klara ned genom salongskronan.  
Valthornen i fjörinkungen, de  
fjör 13 katterna (fjör femten ff)  
klockstyckena upp. Gå sedan  
under herligens första replik  
brut åt höger och firvinnas i  
källareregionerna.

Vid ridåfaller sättes nr (6) omedelbart  
in. Valthornen under scengolpjet,  
trumpeterna ute i scenstrappan  
till höger (fjändömen till källaren  
heltöppen), stråkar i fjörin-  
kingen.

Bild VI. Under lindan.  
(Akt 2. scen 5)

Nr (7). I fjörinkungen. Trumpeterna  
i scenstrappan.

Ridåfall. Nr (8). Valthornen under scen-  
golpjet. Öfriga orkestern i  
fjörinkungen.

Bild VII. Akadiskt landskap.  
(Akt 2. scen 4 o. 6)

Nr (9) i fjörinkungen.

Ridåfau. Några ögonblicks paus. Där efter  
nr (10) i fjörinkungen. Ridå upp  
på sluttikterna.

Bild VIII. Under lindan.  
(Akt 2. scen 7)

Nr (11). I fjörinkungen.



Akt III. Bild IX. Slotts-trappan  
(Akt 3. scen 1.)

N: (12). Fortgår under hela bilden och för-  
trnas så måningom efter ridfallet.

Bild X. Arkadiska Lund.  
(Akt 3. scen 2) Nat. Orlando.

N: (13). I försänkningen.

Slöja delvis omdelning  
på öppen sida. Prova  
och Corinus ut framför  
prosceniet, spela sittande  
ute på trappan. Mot  
slutet af scenen deprim,  
slöjorna bnt.

Rosalinda entre  
Celia entre

N: (14)

N: (15)

Ridifall. N: (16) Förskallor under scengolvet.  
Fagott och Viola i ordinarie orkester-  
rummet (under trappan till parket).  
Färdhållorna försörmas så måningom  
under de första replikerna i Bild XI.

Bild XI. Skog. Ladugård.

(Akt 3. scen 3) Spelas delvis ute  
på trappan.

Kort omdelning utan musik.

Bild XII.

(Akt 3. scen 4 o. 5.  
Akt 4. scen 1.) Skog. Kojor.

N: (17) och (18) I försänkningen.

Kort pass utan musik.

Bild XIII. Audeumsvidden  
(Akt 4. scen 2)

N: (18). I försänkningen. Valtornens klackstycken  
bli väders. Ridifall omedelbart efter  
sångens slut. Rida upp på näst  
sista balsten

Bild XIV. Skogen.

N: (19). I försänkningen.

⊖

Akt IV. Bild XV. Skogen med  
(Akt 5. scen 1) Ladugård.

Duger musik.

Spelas till stor del ute  
på trappan. Vid sida-  
fallet iika Corinus och  
Proba bli utanför. Nojs  
och slutt. Sedan de spela  
centrif på baren på sida  
om scenöppningen

N: (20)

för fjärd sida i försänkningen.  
Rida på slutformaten

Bild XVII. Skog.  
(Mat 5. scen 2)

n: 21) I församlingen.

Bild XVIII. Spela på trappan  
utanför ridån.

n: 22) Stråket och kappan i ordinarie skolan.  
summet lätt under de sjungande.  
(Pegurs spel på blindinstrument.)  
Valthornen i församlingen, klokk-  
stjekar upp.

Bild XVIII. Skogen. Altare på kullen.

n: 23) I församlingen

n: 24) "

Buedeltant efter ridfallet  
Bosalinda ut framför ridån  
och prövåge Epilogen.



Den stängmuride som ackompanjerat Helig Frediks scenen  
aktiveras af att han ständigt har en lustspelande dräng i släp-  
pig. [Flera af de kanta prestomännen vid hans entree och  
sörker stråket på grund af omöjligheten att från skolan platsen  
se och precis följa Heligens (John Ekman) öfverraktligt  
käftiga rörelser. Ingen nämner vid förlust.]

Tyvän vänte Bild IX utskuldas, då den stora klottskappan  
blef så opraktiskt konstruerad, att det tog flera minuter  
att skippa bort den. Jag använde då minnen till denna  
bild (n: 12) i bild III i stället för n: 11, som stråks.

## APPENDIX 8: PER LINDBERG'S PUBLICITY ESSAY FOR *AS YOU LIKE IT*<sup>8</sup>

Nu har vi snart vår första Shakespeare på Lorensberg! Något om våra förarbeten? Vi ha t. ex. nykomponerad musik av Stenhammar. Och det är inte bara smärre solonummer, sånger, körer, strängospel, dans, jaktlåtar, det är också beledsagande musik till sonetter, madrigaler och litterärt stiliserade blankverstirader. En hel liten pastoral, tätt inflätad i dikten.

Orkestern sitter inte samlad på sin vanliga plats — den är spridd vida omkring och dess musik skall liksom tona inifrån skogarna och utöver vidderna.

För de flesta av skådespelarna har det också varit en nyhet att tala Shakespeare, att ge sig i kast med denna brett musikaliska diktion, som skiftar i den mänskliga stämmans alla tongångar!

Som bekant spelade ju på Shakespeares egen teater vissa delar av pjäsen framför det egentliga scenområdet — nere på 'gården', bland publiken. Så företrädesvis narrscenerna.

Om nu den moderna teatern sökte aptera det gamla bruket, skulle detta lätt kunna stämplas som etnografisk efterrapning eller kuriositetsjakt.

Men i föreliggande fall har jag ansett, att ett anknytande till det gamla bruket skulle kunna bli något mycket mer: det skulle kunna understryka för varjom och enom styckets egen karaktär av — *teater!* 'Som ni behagar' — det är ju ett festspel, skrivet för en bestämd publik av brudgummar och brudar! Låt oss alltså ta vara på dess eget krav på en alldeles speciell, graciös men oförfärad, förbindelse mellan spelande och publik!

För att nå detta mål ha vi bl a lagt en stor bred trappa över hela orkesterplatsen, från scenen ned till parkett. Och komma alltså en del av scenerna att försiggå här, d.v.s. framför den vanliga ridån.

Med mycken kostnad inbjuda vi alltså Eder, ärade damer och herrar, att icke endast hålla Eder på diskret avstånd från oss, utan att, med uppmjukade känslor och leende miner, träda i litet närmare förbindelse med oss, histrioner!

Men när vi nu träda fram till Eder, måste vi komma i ljus! Och då intet scenljus hittills funnits där ute hos Eder, ha vi måst bygga en stor ny ljuskälla inne i salongen över Edra huvuden.

(Som allt verkligt gott, är denna ljuskrona god för alla: publiken får ljusare under entreakterna, figurerna på trappan få ljus över sig och dessutom — det viktigaste {ty sådana egoister äro scenens barn} - skådespelarna inne på scenen kunna bli bättre belysta.)

Denna nya ljuskälla betecknar det första genomförda försöket i Sverige till något som på fackspråk skulle kunna kallas *frontalt lokalljus*. Vi spekulera på att ta patent!

Ja, mitt herrskap! Vi spela teater för Er! Det ha vi också velat visa i dekorationerna. Vi ha både stad och hav och berg och skog och ladugård och feerier. Men allt är mycket enkelt, utan konstigheter. Och vi ha hästar och hundar, och barn och dvärgar, och våra skådespelerskor ha själva hjälpt skraddarna att sy kostymer — då ordinarie arbetskraft som bekant numera inte existerar. (Och vi ha lyft ut våra gamla proscenier och satt dit draperier och inramningar i stället. Och annat mera.)

Det har alltså varit åtskilligt arbete med detta. Och ändå hoppas vi, att Ni icke skola spänna Edra förväntningar för högt och, när allt blir färdigt, endast finna det enkelt och självklart och kanske — en smula festligt dessutom. Ty *Som ni behagar* är en fest till vårens och kärlekens lov!

Renässansens och barockens England! Vad rymmes icke inom detta begrepp! Människor, som, nyvaknade, kasta sig över det underbara livet, de miljoner möjligheternas liv! Människor — alldeles lika oss själva, bara mera jublande, mera trotsigt glada, mera fyllda av livets ljuvliga äventyr.

(Bland renässansens och barockens överdådigt rika galleri av stora människogestalter, står Shakespeare, diktens Alexander, som en av de två à tre allra största.

---

<sup>8</sup> Quoted in Per Lindberg: 'Lorensbergsteatern 25 år' in Bertil Nolin (ed.): *Lorensbergsteatern 1916-1934: Dokument analyser* (Stockholm: Teaterhistoriska Museet Göteborg, 1991), pp. 144-147

Åren kring 1600 är hans lyckligaste tid. Det är förbluffande vad han hinner med under några år! En hel rad lustspel, som sedan, generation efter generation, varit en av mänsklighetens bästa glädjekällor. Och bland alla dessa utsökta lustspel, är *Som ni behagar* ett av de mest utsökta.

Veterligt har det icke i mannaminne blivit spelat på svenskt språk — antagligen har det aldrig överhuvud taget givits i Göteborg. Och dock är det kanske det mest graciösa, det mest vettiga och det rikast mänskliga av lustspelen från Shakespeares mogna tid.

Det går om några dagar för första gången över Lorensbergsteaterns scen, som teaterns första Shakespeareprogam.)

Stycket skildrar icke några stora händelser. Det är rätt och slätt ett teaterstycke, i herdestil och skrivet för en bröllopfest, till de unga älskandes glädje! För alla älskande hjärtan berättas en saga om kärlekens munterhet:

‘då fåglarna slå tirliritt i det blå,  
ljuft är det att älska då.’

Också om mycket annat berättas det. Om kultursjukdomar, om lömskhet, grymhet, svek — om lantlivets ljuvlighet och jägarlivets friskhet — om längtan till landet och längtan tillbaka till ‘hovel’ igen. Ja, nästan allt vad en mogen människas tankar syssla med, det snuddar stycket vid. Och dess blick går vida, ty: ‘Hela världen en skådebana är’.

Det hela är någonting mitt emellan ungdomsfeeriet, *En midsommarnattsdröm* och mandomens största fantasiseger *Stormen*. Jublande glädje och överblickande vemod går sida om sida. Narren i stycket är kanske den roligaste av Shakespeares narrar. Rosalinda är kanske den käckaste av Shakespeares kvinnor — medan Jacques är en förstudie till Hamlet och Härtigen till Prospero. Och fast det är ett av skaldens muntraste verk, är det för den, som söker, en av de bästa källorna för att studera Shakespeares misantropi. Styckets avfattningstid ställer det mellan *Trettondagsaftonen* och *Julius Cäsar*.

Men först och främst är det, som sagt, en lekfull saga för alla älskande — en saga kring detta motiv:

‘Ack kusin, kusin, kusin, min allra sötaste lilla kusin. Om du bara visste, på huru många famnars djup jag ligger i kärlekens hav. Men det kan icke utspelas; min passion har en outgrundlig botten.’

Det är ett festspel till vårens och kärlekens lov! Det är gjort för edert nöjes skull, ärade publik. ‘Som ni behagar’!

---

Now we shall soon have our first Shakespeare at the Lorensberg! Something about our preliminary work? We have for example newly composed music by Stenhammar. And it is not just small solo numbers, songs, choruses, string pieces, dances, hunting songs, it is also accompanying music to the sonnets, madrigals, and the literary stylised blank verse tirades. A whole little pastoral, densely interwoven in the poem.

The orchestra does not sit together in their usual places — they are spread around widely and their music will sound as though from inside the forests and across the expanses. For most of the actors it has also been a novelty to speak Shakespeare, to get to grips with this broad musical diction, that shifts in the human meeting all of the tones!

As we know, in Shakespeare’s own theatre certain parts of the play were played in front of the actual stage area — down to the ‘yard’, among the audience. Particularly the fools’ scenes.

If now the modern theatre sought to adjust the old practice, this could easily be labeled as ethnographic imitation or curiosity hunting.

But in the present case I have considered that a relation to the ancient practice could become so much more — it could emphasise for each and all the piece’s own character of — *theatre!* *As You Like It* — it is of course a comedy, written for a particular audience of bridegrooms and brides! Let us therefore take care of its own demand for a completely special, gracious but undaunted, connection between the actors and audience!

To achieve this goal we have among other things added a large wide staircase over the orchestral pit, from the stage down to the parquet. And therefore a part of the scenes take place here, i.e. in front of the usual curtain.

With much cost we therefore invite You, esteemed ladies and gentlemen, not to hold Yourselves at discrete distances from us, but with softened feelings and smiling faces, take a little closer relationship with us, thespians!

But when we come near to You, we must come to light! And as no stage lighting so far been found out there with You, we have had to build a large new light source inside the salon over Your heads.

(As all truly good, this chandelier is good for all: the audience gets brighter during the entr'actes, the figures on the steps get light on themselves and additionally — the most important thing (for such egotists are stage's children) — the actors on the stage can become better illuminated.)

This new light source represents the first completed trial in Sweden for something that in the jargon would be called *the frontal local light*. We speculate to take the patent!

Yes, my gentlefolk! We play theatre for You! We have also wanted to show the decorations. We have both city and sea and mountains and woods and barn and ferry. But everything is very simple, without oddities. And we have horses and dogs, and children and dwarves, and **our** actresses have themselves helped tailors to sew costumes — as regular workforce as we know now does not exist. (And we have lifted off our old proscenium and sat there draperies and frames instead. And more besides.)

There has thus been considerable work with this. And yet, we hope, that You shall not raise your expectations too high and, when everything is ready, only find it easy and obvious and maybe — a little festive besides. For *As You Like It* is a celebration of spring and love's goodness!

Renaissance and Baroque England! What is not contained in this concept! People, who, newly awakened, pounce on the wonderful life, the millions of opportunities of life! People — just like ourselves, only more cheerful, more defiantly happy, more full of life's delightful adventure.

(Among the Renaissance and Baroque's lavishly rich gallery of great human figures stands Shakespeare, poetry's Alexander, one of the two or three greatest.

The years around 1600 are his happiest time. It is amazing what he had time for in only a few years! A whole series of comedies, which since then, generation after generation, have been one of mankind's best sources of joy. And among all these exquisite comedies, *As You Like It* is one of the most exquisite.

It is known that it has not in living memory been played in the Swedish language — probably has never been given at all in Gothenburg. And yet it is perhaps the most graceful, the most sensible and richly human of comedies from Shakespeare's mature period.

They go in a few days for the first time on the Lorensberg Theatre's stage, as the theatre's first Shakespeare programme.)

The piece does not portray some big events. It is quite simply a theatre piece, in pastoral style and written for a wedding party, to the young lovers' delight! For all loving hearts is told a tale of love's merriment:

'When the birds sing tirliritt in the blue,  
sweet it is to love then.'

Also of much more is told. Of culture diseases, of cunning, cruelty, betrayal — of the rural life's sweetness and the hunting life's freshness — of longing for the country and longing to return to 'the court' again. Yes, almost everything that a mature person's thoughts rest on, the piece touches it. And its gaze goes wide, for: 'All the whole world's a stage'.

The whole thing is something midway between the youthful holiday, *A Midsummer Night's Dream*, and manhood's greatest fantasy victory *The Tempest*. Exultant joy and overarching melancholy go side by side. The fool in the piece is perhaps the funniest of Shakespeare's fools, Rosalind is perhaps the most dashing of Shakespeare's women — while Jaques is a preliminary study for

Hamlet and The Duke for Prospero. And though it is one of the poet's merriest works, it is for those who are seeking, one of the best sources for the study of Shakespeare's misanthropy. The piece's drafting time stands between *Twelfth Night* and *Julius Caesar*.

But first and foremost it is, that being said said, a playful story for all lovers — a story around this motif:

'Ah, cousin, cousin, cousin, my sweetest little cousin. If you only knew, how many fathoms deep I am located in the sea of love. But it can not be described, my passion has an unfathomable depth.'

It is a festival of spring and love goodness! It is done for your pleasure, honourable audience. 'As You Like It'!

# Appendix 9: Till Damaskus Preludium

Ture Rangström

**Lento**

**Choir**

II & III *p*

V & VI *p*

**Organ**

*p*

**Piano**

*p*

*molto ped.*

**Violin 1**

**Lento**

*8va.* *p* sul pont.

**Violin 2**

*pp* sul pont.

**Percussion**

Tam-Tam

*p*

5

Choir

Org.

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Perc.

The musical score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. It consists of six staves. The Choir part (top two staves) begins with a whole note chord on the first staff and a bass line on the second staff starting with a triplet of eighth notes. The Organ part (middle two staves) features a melodic line in the right hand and a supporting bass line. The Piano part (middle two staves) has a melodic line in the right hand and a bass line with some chords. Violin 1 and Violin 2 parts (bottom two staves) play a sustained, low-volume chord. The Percussion part (bottom staff) has a simple rhythmic pattern.

9

Choir

Org.

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Perc.

*dim.*

The musical score is arranged in a system with six staves. The top staff is for the Choir, followed by the Organ (Org.), Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), and Percussion (Perc.). The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The score covers measures 9 through 12. The Choir and Organ parts have a similar melodic line in the upper voice, with the Organ part starting with a *dim.* (diminuendo) marking. The Piano part is mostly silent, with a few notes in the bass. Violin 1 and 2 play a sustained, soft chord. Percussion has a single note in the second measure.

13

Choir

*f*

Org.

*dolce*

*f*

Pno.

*poco f*

Vln. 1

Vln. 2

*mf*

*mf*

Perc.

*mf*

16

Choir

Org.

Pno.

Vln. 1

Vln. 2

Perc.

*dim.* *p* I & II

*dim.* *p*

*ppp*

Triangle

19 *rit.* *pp* G.P.

Choir

Org. *p* *pp* G.P.

Pno. *p* G.P.

Vln. 1 *mp* *rit.* G.P.

Vln. 2 *mp* G.P.

Perc. Tam-Tam *p* G.P.

23 *fp* *f* rit. *pp*

Choir

Org.

*ff*



29 *p* *rit.*

Choir

*a 3*

Org.

33

rit. . .

Choir

Two vocal staves for the choir, one in treble clef and one in bass clef. Both staves show a single note with a fermata in the first measure, followed by four measures of rests.

Org.

Two staves for the organ accompaniment. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a series of chords and melodic lines with dynamic markings *f* and *p* and hairpins. The piece concludes with a fermata on a whole note in both staves.

Choir

Musical notation for the Choir part, consisting of two staves. The upper staff contains rests for three measures. The lower staff contains rests for the first two measures, followed by a melodic line starting at measure 38 with a dynamic marking of *p*. The notes are: G4, A4, Bb4, Ab4, Gb4, F4. A slur covers the notes from G4 to F4. The text "V & VI" is written above the first two notes.

Org.

Musical notation for the Organ part, consisting of two staves. The upper staff contains chords for three measures. The lower staff contains rests for the first two measures, followed by a melodic line starting at measure 38 with a dynamic marking of *p*. The notes are: G3, A3, Bb3, Ab3, Gb3, F3. A slur covers the notes from G3 to F3.

Pno.

Musical notation for the Piano part, consisting of two staves. The upper staff contains chords for three measures, with a dynamic marking of *mp* under the first chord. The lower staff contains rests for the first two measures, followed by a melodic line starting at measure 38 with a dynamic marking of *p*. The notes are: G3, A3, Bb3, Ab3, Gb3, F3. A slur covers the notes from G3 to F3.

Vln. 1

Musical notation for Violin 1, showing a staff with a dynamic marking of *pp* and the instruction "sul pont." above the staff. The notes are: G4, A4, Bb4, Ab4, Gb4, F4. A slur covers the notes from G4 to F4. A dashed line above the staff is labeled "8va".

Vln. 2

Musical notation for Violin 2, showing a staff with a dynamic marking of *pp* and the instruction "sul pont." above the staff. The notes are: G4, A4, Bb4, Ab4, Gb4, F4. A slur covers the notes from G4 to F4.

Perc.

Musical notation for Percussion, showing a staff with markings for Triangle and Tam-Tam. The Triangle part has notes for three measures. The Tam-Tam part has notes for three measures.

41 *p*

Choir

Org. *pp*

Pno. *pp* *8va*

Vln. 1

Vln. 2

Perc. *pp*

## APPENDIX 10: MOVEMENTS IN RANGSTRÖM'S *TILL DAMASKUS* (III)

Movement	Cue	Notes
1, Preludium: Lento		Introduces the drama. Scored for upper strings, choir, piano, and organ. Largely revolves around a B-flat pedal, acting as V of E-flat
2, Procession: Andante	Act I: The Confessor: 'Yes. The sun has entered'	Funeral-style march in F-sharp minor that accompanies the pilgrim's procession. Scored for the entire ensemble
3, Andantino molto espressivo	Act I: The Confessor: 'Have you ever seen something impossible?'	Short, devotional piece scored for organ. Underscores the Stranger requesting to see his daughter. Largely in D minor.
4, 'Ad lib'	Act I: The Stranger: 'And oblivion, and songs, and power'	See Appendix 11. Accompanies the Stranger's sensory monologue.
5, Adagio	Act I: The Stranger: 'Therefore, you see, I will believe'	Short movement scored for organ and choir, that underscores a conversation between the Lady and the Stranger about belief.
6, Andante	Act I: The Confessor: 'Then come!'	Combines themes from movements 1 and 5, and accompanies the Confessor and the Stranger's travels at a crossroads
7, Lento	Act II: The Stranger: 'What are those patients'	Continues the combination of themes from movements 1 and 5, and underscores the Stranger and Confessor discussing the syphilitic figures.
8, Andantino espressivo	Act II: 'The Lady enters, pensively, and sits down'	Reprises the theme from movement 3. in E minor, later modulating to E major.
9, Adagio	Act II: The Confessor: 'go in peace!'	Variation on the themes of movement 5, accompanying the Confessor's dismissal of the Lady.
10, Allegro	Act II: 'The worshippers of Venus get up'	Accompanies the worshippers of Venus approaching the Stranger, and the entrance of the Tempter. Uses many melodramatic tropes such as fortissimo chromatic scales, tremolos, and diminished chords. Also alludes to the violin solo of movement 4. Introduces a 'lament' motif, over which the choir sing 'Sulphur' to a descending augmented second.
11, Lento	Act II: The Tempter: 'Come, come!'	Extended movement between Acts II and III, that first introduces the 'Temptation' motif.

Movement	Cue	Notes
12, Vivo, agitato	Act III: The Tempter: 'Eve! Come forward Eve!'	Underscores Eve's trial, and the appearance of the serpent. Uses similar melodramatic tropes to movement 10, concluding on a thundering cadence from G-sharp to C minor in a fortississimo tremolo.
13, Largo	Act III: The Tempter: 'Come, I'll show you the world you think you know'	Mock fugato-style movement, with interjections of fortissimo scales whenever the Tempter speaks. Underscores the Tempter and the Lady's argument over who will lead the Stranger. One of the longest movements in the score, it underscores their entire conversation, breaking into a D-flat major Adagio in the middle of the Lady's monologue, when she begs the Stranger to come with her, invoking the memory of their child.
14, Poco lento	Act III: The Stranger: 'And I down'	Reprises the theme of movement 3, again in D minor but concluding with a tierce da picardie.
15, Adagio	Transition from Act III sc. ii to Act III sc. iii: 'Welcome to my house, beloved'	Underscores the Stranger and the Lady's discussion about love.
16, Poco largo	Act III sc. iii	It is unclear where this movement would have started, but it played throughout the scene change between Acts III and IV, concluding when the Confessor says 'Peace be with you!' It presumably ran straight into movement 17, as Lindberg wrote in his script 'Music carries on' between the two movements.
17, Lento, andante	Act IV	Underscores the entirety of the final act. The majority of the act was cut, leaving only a short conversation between the Confessor and the Stranger, and the introduction of the Prior. The movement carried on until the close of the play.

## APPENDIX 11: THE STRANGER'S MONOLOGUE, ACT I<sup>9</sup>

DEN OKÄNDE: Och glömska, och sånger och makt — inbillad, men just därför desto intensivare...

CONFESSORN: Vänta lite, så går jag och beställer om färjan!

DEN OKÄNDE: Tyst! jag hör en sång och jag ser! Jag ser den... jag såg den ett ögonblick, som när en flagga blåser ut vid en vindstöt, för att sedan ligga som en trasa vid stången, och man ser ingenting mer än en trasa. Jag såg hela livet i en sekund med dess fröjder och sorger, skönhet och uselhet, men nu ser jag intet mer!

CONFESSORN: [*går till vänster*] Vänta lite så går jag och beställer färjan!

[*DEN OKÄNDE går fram på scenen så att den nedgående solens strålar infallande mellan träden från höger kastar ut hans skugga över marken och floden. DAMEN djupt sorgklädd in från höger så att hennes skugga småningom kastas framför DEN OKÄNDES.*]

DEN OKÄNDE: [*som först betraktar sin skugga ensam*] Solen! som skapar av mig en blodlös bild, en jätte, som går på flodens vatten, klättrar upp på berget, kliver över klosterkyrkans tak och...nu går han ut i rymden...till stjärnorna...ha, nu är jag uppe i stjärnorna... [*bemärker DAMENS skugga framför*] Men ven förföljer mig, vem stör min himmelfärd, och söker kliva upp på mina axlar? [*vänder sig om*] — Du!

DAMEN: Jag!

THE STRANGER: And oblivion, and songs, and power — imaginary, but all the more powerful for that...

THE CONFESSOR: Wait here, I will go and order the ferry!

THE STRANGER: Quiet! I hear a song and I see! I see it... I saw it for a moment, as when a flag unfurls in a gust of wind, only to lie like a rag at the flagstaff, and one sees nothing more than a rag. I saw the whole of life in a second with its joys and sorrows, beauty and abjection, but now I see no more!

THE CONFESSOR: [*Exit to the left*] Wait here, I will go and order the ferry!

[*THE STRANGER goes upstage so that the setting sun's rays falling between the trees from the right throws out his shadow over the land and the river. The Lady, dressed in deep mourning, enters from the right so that her shadow is eventually thrown in front of THE STRANGER'S.*]

THE STRANGER: [*who first sees his shadow alone*] The sun! who creates from me a bloodless image, a giant who is walking on the river's surface, climbing up the mountain, striding over the monastery roof, and...now he goes out in to space...to stars...ha, now I am up among the stars... [*notices THE LADY'S shadow in front of his*] But who pursues me, who disrupts my ascension, and seeks to climb upon my shoulders? [*Turns around*] — You!

THE LADY: I!

<sup>9</sup> Lindberg, *Till Damaskus*, 20-21

# IV Scen

Den Okände: Och glömska, och sånger, och makt - inbillad, men just därför desto intensivare...

Violin 1

*Ad lib.* *f impetuoso* *calmando* *rit.*

Vln. 1

*rit.* *p* *f* *vigoroso* Confessorn: Vänta lite, så går jag och beställer *appassionato string.*

Vln. 1

10 om färjan! *sforzando* *vivo*

Vln. 1

13 *saltando* *rall.* *pizz* *dim.* *pizz*

## Andante con moto

Vln. 1

17 Den Okände: Tyst! Jag hör en sång och jag ser! Jag ser den... *pp*

## Andante con moto

Org.

*pp*

jag såg den ett ögonblick,

som när en flagga blåser ut vid en vindstöt,  
för att sedan ligga som en trasa vid stängen,  
och man ser ingenting mer än en trasa.

20

Vln. 1

Vln. 2

Org.

*f*

*poco f*

3 3 3 3

12

Jag såg hela livet i en sekund med dess  
fröjder och sorger, skönhet och uselhet,  
men nu ser jag intet mer!

Confessorn [*går till vänster*]: Vänta lite Den Okände: [*som först betraktar*  
så går jag och *sin skugga ensam*]: Solen! som skapar  
beställer färjan! av mig

*pp* string crescendo

24

Vln. 1

Vln. 2

Pno.

Org.

*pp*

tremolo

*pp*

*molto vibrato*

Den Okände går fram på scenen så att den  
nedgående solens strålar infallande mellan  
träden från höger kastar ut hans skugga  
över marken och floden.  
Damen djupt sorgklädd in från höger så att  
hennes skugga småningom kastas framför  
Den Okändes.

**Allegro**

en blodlös bild, en jätte, som går på  
flodens vatten, klättrar upp på berget,  
kliver över klosterkyrkans tak och...

nu går han ut i rymden...till stjärnorna...

28

Vln. 1

Vln. 2

Pno.

Org.

< > < > < > < >

*f* > *cresc.*

< > < > < > < >

*f* >

**Allegro**

*f* >

*f* >

# Largamente

ha, nu är jag uppe i stjärnorna... [*bemärker  
Damens skujja framför*] Men vem förföljer mig,

vem stör min himmelfärd,  
och söker kliva upp på min  
axlar? [*vänder sig om*]

The musical score is arranged in four systems. The first system contains the staves for Violin 1 (Vln. 1) and Violin 2 (Vln. 2). The second system contains the grand staff for Piano (Pno.), with a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The third system contains the grand staff for Organ (Org.), also with a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The score is marked with a tempo of *Largamente*. The first system starts at measure 32. The Violin parts feature a *fff* dynamic and include trills and triplets. The Piano part features a *ff* dynamic and includes trills and triplets. The Organ part features a *f* dynamic and includes a *Naturale* marking. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

36

Vln. 1

Vln. 2

Pno.

Org.

The musical score consists of four staves.   
- **Vln. 1:** Treble clef. Measures 36-39 feature a melodic line with slurs and accents. Measure 38 has a triplet of eighth notes. Measure 39 ends with a *pp* dynamic marking.   
- **Vln. 2:** Treble clef. Measures 36-39 feature a lower melodic line. Measure 38 has a triplet of eighth notes. Measure 39 ends with a *pp* dynamic marking.   
- **Pno.:** Grand staff (treble and bass clefs). Measures 36-39 feature a complex accompaniment with triplets in both hands. Measure 38 has a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 39 ends with a *p* dynamic marking. A *ped.* marking is present under measure 38.   
- **Org.:** Grand staff. Measures 36-39 feature a harmonic accompaniment with triplets in both hands. Measure 38 has a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 39 ends with a *p* dynamic marking.

39 **Lento**

Vln. 1

Vln. 2

Pno.

Org.

The musical score consists of four staves. The top two staves are for Violin 1 and Violin 2. The third staff is for Piano (Pno.) and the fourth for Organ (Org.).

- Violin 1:** Measures 39-43. Starts with a whole note chord (F#4, A4, C5) marked *ppp*. In measure 40, it plays a triplet of eighth notes (F#4, A4, C5) marked *pp*. In measure 41, it plays a triplet of eighth notes (F#4, A4, C5) marked *pp*. In measure 42, it plays a triplet of eighth notes (F#4, A4, C5) marked *pp*. In measure 43, it plays a whole note chord (F#4, A4, C5) marked *pp*.
- Violin 2:** Measures 39-43. Starts with a whole note chord (F#4, A4, C5) marked *ppp*. In measure 40, it plays a triplet of eighth notes (F#4, A4, C5) marked *pp*. In measure 41, it plays a triplet of eighth notes (F#4, A4, C5) marked *pp*. In measure 42, it plays a triplet of eighth notes (F#4, A4, C5) marked *pp*. In measure 43, it plays a whole note chord (F#4, A4, C5) marked *pp*.
- Piano:** Measures 39-43. Starts with a whole note chord (F#4, A4, C5) marked *pp*. In measure 40, it plays a whole note chord (F#4, A4, C5). In measures 41-43, it plays whole note chords (F#4, A4, C5).
- Organ:** Measures 39-43. Plays whole note chords (F#4, A4, C5) in all measures.

## APPENDIX 12: MOVEMENT 13 FROM RANGSTRÖM'S *TILL DAMASKUS* (III)<sup>10</sup>

FRESTAREN: [*reser på sig, rister lemmarne och går haltande upp på bergstaplet till höger.*] Kom skall jag visa dig världen, som du tror dig känna, men icke känner!

DAMEN: [*går upp på bergstaplet till vänster*] Kom hit mitt barn, skall jag visa dig Guds sköna skapade värld såsom jag lärt mig se den sedan sorgens tårar tvättat mina ögon från dammet — Kom till mig!

DEN OKÄNDE *står villrådig mellan båda.*

FRESTAREN: Hur såg du världen genom tårar? Sin strandens pilar spegla sig i upprört vatten! ett kaos utav krökta linjer, där träden synas stå på huset — Nej, barn, med mina fjärrglas torkade vid hatets brasa, med min terrestertub jag allting skådar rättvänt, exact och skarpt precis som tinget är!

DAMEN: Vad vet du väl om tingen, barn? Det är ej tinget, som går in uti ditt öga, men tingets bild; och bild är sken, ej saken själv. Du strider då om bilder, och om sken!

FRESTAREN: Nej, hör på den! En liten filosof i kjolar — vid Zevs Kronion slik disputation i bergens jätteaula, den fordrar auditorium därefter! Hållah!

DAMEN: Mitt har jag här, min vän, min man, mitt barn! Vill han mig höra, väl, då är mig väl, och honom! — Kom hit min vän, ty här går vägen!

FRESTAREN: "Förbannad vare jorden, kvinna, för din skull, med smärta skall du föda barn; din åtrå skall till mannen gå och han skall råda på din vilja!" — Och så "Förbannad vare marken för din skull, du man; med törne och med tistel skall din bring blandas, och du skall vattna fåran med din svett!" Så talet Herren, icke jag!

THE TEMPTER: [*Rising, shaking his limbs and walking up the mountain to the right*] Come, I will show you the world you think you know, but don't!

THE LADY: [*Goes up the mountain to the left*] Come here my child, I will show you God's beautifully created world as I have learned to see it, since sorrow's tears washed my eyes of dust — Come with me!

THE STRANGER *stands irresolutely between them.*

THE TEMPTER: How did you see the world through tears? Its banks reflected in troubled waters! a chaos of curved lines, where the seem to stand on the house — No, child, with my binoculars dried in the fires of hate, with my telescope I see everything correctly, precise and sharp exactly as the thing is!

THE LADY: What do you know of things, child? It is not the thing itself you see in your eye, but the picture of the thing; and the picture is illusion, not the thing itself. So you argue about pictures, and about illusions!

THE TEMPTER: Just listen to it! A little philosopher in skirts — by Zeus and Chronos, such disputation in the mountain's giant auditorium demands an audience! Hullo!

THE LADY: I have mine here: my friend, my husband, my child! If he will hear me, well, then he and I are well! — Come here my friend, for this is the way!

THE TEMPTER: "Cursed be the earth, woman, because of you, in pain thou shalt bear forth children; your desire shall be for your husband, and he will rule over you."<sup>11</sup> — And so "The ground is cursed because of you, you man; with thorns and with thistles shall it grow for you, and you shall furrow thy brow with your sweat!" So saith the Lord, not I!

<sup>10</sup> Lindberg, *Till Damaskus*, 49-52

<sup>11</sup> This is a paraphrase of Genesis 3:17

DAMEN: Så säger Herren: "Välsignad vare du på land i stad!" Välsignad är din korg, ditt tråg, din ingång och din utgång; och himlens regn skall göra lyckosam din sådd att dina barn må blomstra. Åt många folk du låna skall, men du skall ej av någon låna; och du skall vara över alla, under ingen, Och Guds välsignelse skall följa dig i allt, om blott du följer Herrans bud!" Så kom min vän och lägg din hand i min!

*[Hon faller på knä med knäppta händer]*

Jag ber, vid denna kärlek, som en gång oss band, vid minnet av det barn oss sammanknutit, med market av en moders kärlek — moders, moders, moders, ty så jag älskat dig, du vilsegångna barn, som jag har sökt i skogens mörka gömslen, och som jag slutligen återfann förhugrad, vissnad utav brist på kärlek; kom åter sorgebarn och göm ditt trötta huvud invid mitt hjärta där du vilat, förrän du skådat solens ljus!

*[Hon transformeras nu under denna scen så att hennes dräkt faller och hon står som en vitklädd kvinna med utslaget hår och en yppig moderlig barm.]*

DEN OKÄNDE: Min mor!

DAMEN: Ja, barn, din mor!

DEN OKÄNDE: Min mor? Men hon är död!

DAMEN: Hon var, moderskärleken besegrar döden. Jag reda skall ditt hår av ångestsvetten klibbat; och vita linnen skall jag värma, vid hemmets brasa, hemmet som du aldrig fick, du fredlös, hemlös. De plöjare de plöjde på din rygg och drogue sina få fåror djupa — Kom skall jag läka dina sår och lida dina lidanden — Kom!

DEN OKÄNDE: *[Har gråtit så att han har skakat i hela kroppen. Nu går han till vänstra klippan där Modren står med öppen famn]* O, moder, moder! varför lämnar du mig så? I samma stund min skönsta dröm var när att besannas!

THE LADY: So saith the Lord: "You will be blessed in the country and the city!"<sup>12</sup> Blessed is your basket, your trough, when you go in and you go out; and the rain of heaven will make successful your seed that your children might flourish. You will lend to many but shall loan of none; and so shall you always be bounteous, not without, and the blessing of God will follow you in everything if you follow the word of the Lord!" So come my friend and lay your hand in mine!

*[She falls to her knees with clasped hands]*

I beg, by the love which once bound us, by the memory of the child which tied us together, with the strength of a mother's love — mother's, mother's, mother's, for so I love you, wayward child, who I have searched for in the forest's dark hiding places, and who I have finally found, withered for want of love; come back problem child and hide your weary head next to my heart where you rested until you saw the sun's light!

*[She has transformed during this scene so that her clothing falls and she stands as a white-clad woman with loose hair and an ample maternal bosom.]*

THE STRANGER: My mother!

THE LADY: Yes, child, your mother!

THE STRANGER: My mother? But she is dead!

THE LADY: She was; the mother's love defeats death. I shall comb your hair, sticky from the sweat of fear; and warm a white sheet for you by the heart of the home you never had, you who is without peace, without a home. The ploughmen have ploughed on your back and dug their deep furrows — Come and I'll heal your wounds and suffer your sorrows — Come!

THE STRANGER: *[He cries so that he shakes his whole body. Now he goes to the left cliff where the Mother stands with open arms]* O, mother, mother! why are you leaving me? At the moment that my most beautiful dream was to come true!

---

<sup>12</sup> Deuteronomy 28:3

FRESTAREN: Vad drömde du? Tal 'om!  
DEN OKÄNDE: Mitt ljuva hopp, min dunkla  
längtan, och min sista bön! — Försoningen  
med mänskligheten, genom kvinnan —

THE TEMPTER: What did you dream? Tell me!  
THE STRANGER: My life's hope, my secret  
desire, and my last prayer! — Reconciliation  
with mankind, through woman —

Frestaren: 'världen, som du tror dig känna, men inte känna'

**Largo (poco allegretto)**

Organ

*pp*

8 *poco cresc.*

Org.

Vln. I

*con sord.*

*p*

Vln. II

*p*

*con sord.*

*p*

15

Org.

Vln. I

Vln. II

*f*

*f*

*f*

*tr*

*tr*

Frestaren: Hållah!

21

Org.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Timp.

*8va*

*rit.*

*pp*

*ff*

*ff*

*tr*

*tr*

*fff*

26

(8)<sup>1</sup> Damen: Mitt har jag här...

The musical score consists of five staves. The top staff is for the Organ (Org.), which is mostly silent with some rests. The second staff is for the Piano (Pno.), featuring a melodic line with slurs and accents, starting with a piano (*p*) dynamic. The third and fourth staves are for Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II), both playing sustained notes with dynamics ranging from piano (*p*) to pianissimo (*pp*). The fifth staff is for the Timpani (Timp.), playing a rhythmic pattern of eighth notes with a pianissimo (*ppp*) dynamic. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#) and the time signature is 6/8.

Largo (poco allegretto)

32 rit.

Org.

*mp*

Naturale

8<sup>vb</sup>

Pno.

Vln. I

Vln. II

Timp.

Largo (poco allegretto)

38

Org.

*p*

(8)

45

Org.

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

8<sup>vb</sup>

*pp*

53

Org.

*p* *pp*

8:a

Damen: 'Så kom, min vän' Damen: 'Jag ber, vid denna kärlek'

61

Org.

**Adagio**

*ppp* *pp dolce (quasi cello)*

Pno.

*dolce, con suono espressivo col violino*

Vln. I

*pp dolcissimo*

Vln. II

*pp dolcissimo*

**Adagio**

Timp.

67

Org.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Timp.

*"espressississimo!"*

72

Org.

Pno.

Vln. I

Vln. II

*poco cresc*

*poco rit.*

77

Musical score for measures 77-82. The score is for four staves: Organ (Org.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), and Violin II (Vln. II). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The Organ part features a melodic line with a fermata over the final measure, marked *pp*. The Piano part has a rhythmic accompaniment of eighth notes with a crescendo leading to a *pp* dynamic. The Violin I and II parts play sustained chords with a crescendo leading to a *pp* dynamic.

83

*rit.*

Musical score for measures 83-88. The score is for four staves: Organ (Org.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), and Violin II (Vln. II). The key signature changes to three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp) at measure 83. The Organ part has a melodic line with a fermata over the final measure, marked *p*. The Piano part has a rhythmic accompaniment of eighth notes with a crescendo leading to a *p* dynamic. The Violin I and II parts play sustained chords with a crescendo leading to a *p* dynamic.

88 *rit.*

Org.

Pno.

Vln. I

Vln. II

*pp*

*p*

*pp*

*pp*

93

Org.

Pno.

Vln. I

Vln. II

*p*

*p*

*8va*

Molto dolce e piano

The musical score consists of four staves. The top staff is for the Organ (Org.), featuring a single melodic line of five dotted half notes in the right hand, with the left hand playing whole rests. The second staff is for the Piano (Pno.), with both hands playing a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a *ppp* dynamic. The third and fourth staves are for Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II), respectively, both playing a similar eighth-note pattern with *ppp* dynamics and hairpins. The key signature has four flats, and the tempo/mood is 'Molto dolce e piano'.

103

Org.

Pno.

Vln. I

Vln. II

*ped. ten.*

*gva*

107

**Lento**

Org.

Pno.

Vln. I

Vln. II

*pp*

(8)

(8)

Den Okände: Försoningen  
med mänskligheten, genom  
kvinnan!