

En studie i text/musikproblematik.

**Relationen mellan dikt och ton i sånger
av Lille Bror Söderlundh och Emil Sjögren**

Anna Axelson

Institutionen för musikvetenskap,
Uppsala universitet
Handledare: Gunnar Ternhag
C-uppsats
Ht 2004

ABSTRACT

Anna Axelson: En studie i text/musikproblematik. Relationen mellan dikt och ton i sånger av Lille Bror Söderlundh och Emil Sjögren. – Uppsala: Musikvetenskap 2004. C-uppsats.

Syftet med denna uppsats är att belysa ordens och tonernas inbördes relation i romanser och visor. För detta ändamål har två visor av Lille Bror Söderlundh och två romanser av Emil Sjögren studerats. Sångernas rytmik, melodik, harmonik och dynamik har analyserats i relation till texternas innehåll. Målet var att påvisa de nära sambanden mellan ord och ton – mellan tonsättarnas bruk av musikens parametrar, och dikttexternas handlingar och stämningar. Ambitionen med uppsatsen är även att den ska förmedla olika perspektiv på text/musikproblematik som ämne. Analyserna av de fyra sångerna placeras in i ett större sammanhang.

Perspektiven på text/musikproblematik tillhandahålls av litteratur skriven av musikteoretiker och litteraturvetare som diskuterar dikttonsättandets möjligheter och begränsningar. En del iakttagelser beträffande Sjögrens romanser jämförs mot det som skrivits i musikteoretiska avhandlingar om hans musik.

Resultatet av undersökningen indikerar att Emil Sjögren främst genom sin harmonibehandling tolkar dikt i musik. Behandlingen av harmoniken är framträdande i jämförelse med behandling av melodik och rytmik. Kromatiska ackordprogressioner är vanliga, liksom elliptiska tonartsutvikningar. Ackord med stark färgverkan (klangreiz) utnyttjas. Lille Bror Söderlundh tolkar texten i de analyserade visorna främst genom rytmik och harmonik. En strofisk dikt får en melodirytym som fångar dikttextens kärnord. Modala harmonier återspeglar dikttexternas folkliga teman.

FÖRORD

Den här uppsatsen har jag skrivit därför att jag tycker så mycket om sånger. Jag spelar piano, och har varit förunnad att ibland kunna musicera med sångare. Texterna brukar intressera mig, och jag funderar över hur sångarens melodi bär fram orden, och hur musiken som jag spelar på pianot på sitt subjektiva vis ger dem ”färg”. Jag är glad över att jag fått göra det arbete jag gjort, glad över att ha fått en ”ursäkt” till att under en period fördjupa mig i de ord/ton förhållanden i sånger som jag ju ändå grunnar på. Jag är övertygad om att det finns fler sångare och pianister som har den här ”sjukan”. Kanske kan de få ut något av den här uppsatsen. Men jag hoppas också, att den här uppsatsen ska kunna väcka nyfikenhet för ämnet även på andra håll!

Jag vill tacka min handledare Gunnar Ternhag för alla råd och för uppmuntran. Jag vill också tacka mina kurskamrater och ”medskribenter” på C-kursen våren 2004. Ni har gett mig god hjälp med ert glada humör och med er noggranna textgranskning. Dessutom vill jag rikta ett tack till Kerstin Nylander, lärare i piano vid Musikhögskolan Ingesund, för att hon visade att Emil Sjögrens musik finns!

UNDERSÖKNINGENS SYFTE OCH PROBLEMFORMULERING

Syftet med denna uppsats är att belysa relationen mellan text och musik i romanser och visor. Jag vill se hur två olika tonkonstnärer kan gå tillväga när de komponerar musik till en text. Tonkonstnärerna är i det här fallet Emil Sjögren och Lille Bror Söderlundh.¹ Jag är främst intresserad av hur musiken i deras sånger har komponerats i relation till texten. Kompositionsteknik beträffande musikens form, harmonik, melodik mm., diskuteras främst utifrån dess funktion att tydliggöra innebörden i texten. Jag vill undersöka hur tonsättarna i just det syftet använder sig av olika hantverksmässiga medel. Denna uppsats är alltså inget rent musikteoretiskt arbete. Frågeställningen för uppsatsen är:

Hur använder sig Emil Sjögren och Lille Bror Söderlundh av musikens olika parametrar, då de i sina sånger musikaliskt återger dikttextens innehåll eller underliggande stämningar?

Upplevelsen av en dikts ”undermeningar” är något subjektivt, liksom upplevelsen av musikens element. Jag kan omöjligt veta om Emil Sjögren eller Lille Bror Söderlundh medvetet använde vissa melodiintervall eller rytmer till att illustrera ett visst ord eller en stämning. Dessutom vet jag inte hur de upplevde diktorden, och om det var just den affekt som jag anser att musiken väcker, som de ville åt. Jag kan uppleva både dikterna och musiken annorlunda än de tonsättare vars sånger jag analyserar! Det är fråga om tolkningar och antaganden. Ola Nordenfors skriver i inledningskapitlet av sitt arbete om svenska romanser 1900–1950² om Anders Palms otraditionella tolkning av Bo Bergmans dikt ”Adagio”. Till skillnad från den vanligaste tolkningen, att diktens stämning är harmonisk (om än lite sorgsen), så hävdade Anders Palm på ett seminarium vid Lunds universitet 1991, att dikten var full av oro³.

Det är inte säkert att alla små musikaliska detaljer är ett medvetna ”grepp” som tonsättarna tar till, i syfte att lyfta fram specifika ord. Skulle så vara fallet så är det svårt att bevisa, liksom det är svårt att bevisa att musiken skulle ha uppkommit enbart ur tonsättarnas intuition. Men det spelar egentligen ingen roll, eftersom jag är allmänt intresserad av vad i

¹ Lille Bror Söderlundhs sånger definieras mer korrekt som ”litterära visor” än som ”visor”. (Skillnaden på en ”visa” och en ”litterär visa”, tas senare upp under rubriken ”Definitioner av begreppen ’romans’ och ’visa’”).

² Ola Nordenfors, *Känslans kontrapunkt. Studier i den svenska romansen 1900–1950* (1992).

³ a. a. s. 39.

musiken som verkar texttolkande, oberoende av om tonsättarna medvetet har använt sig av påstådda "musikaliska redskap" eller inte. Musikens texttolkning är intressant, även om de musikaliska detaljerna kanske inte var planerade för just det ändamålet att förmedla innebörden i texten. Musiken borde i vilket fall som helst komma ur tonsättarnas föreställningar om hur en viss text (dess beskrivande ord eller grundstämningen i dikten som helhet) "bör låta".

Jag vill alltså göra en studie i text/musikproblematik. Det är ett stort ämne som är dels teoretiskt, men som samtidigt rymmer mycket av psykologisk karaktär och subjektivitet (som t ex att vi som individer både uppfattar och tolkar text och musik på olika sätt). Det gör det svårt eller faktiskt omöjligt, att komma fram till några entydiga svar på frågan om hur ord och musik passar ihop. Formulerad på det viset så är det också en omöjlig fråga. Vissa tycker till exempel inte ens att musiken har något i poesin att göra överhuvudtaget. Jag ger mig inte på uppgiften att försöka hitta några allmängiltiga sanningar om relationen mellan poesi och musik. Min ambition är snarare, att med den här uppsatsen försöka belysa åtminstone några av de problem som man kan ta upp på ämnet text/musikproblematik. Studien riktar in sig på hur Emil Sjögren och Lille Bror Söderlundh behandlar förhållandet mellan ord och ton. Detta undersöks genom analys av två av Emil Sjögrens romanser och två av Lille Bror Söderlundhs visor.

FORSKNINGSLÄGE

Det finns en hel del skrivet om hur litteratur och musik på olika sätt kan påverka varandra. Studierna brukar enligt Ola Nordenfors⁴, som ansluter sig till musikteoretikern Steven Paul Scher, delas in i tre tydliga huvudområden: 1) Litteratur i musik 2) Musik i litteratur och 3) Musik och litteratur. Det som sedan 1700-talet skrivits om relationen mellan konstarterna musik och litteratur, verkar främst vara av jämförande natur. (Under 1700-talet började man på ett annat sätt än tidigare att betrakta konstarterna som skilda discipliner, och de började jämföras.) Musik i litteraturen är det som oftast diskuterats (t ex frågor om vilka dikter som är "musikaliska", vad som gör dem musikaliska, om de överhuvudtaget kan vara musikaliska

⁴ a. a. s. 21.

⁵ *Bonniers Musiklexikon* (1983) s. 371.

⁶ a. a. s. 458.

⁷ a. a. s. 21.

etc.). Frågorna om de inbördes förhållandena mellan ord och ton är däremot mer sällsynta.

Med forskning kring litteratur i musik menas i det här sammanhanget forskningen i ämnet "litterär påverkan på musik". Denna typ av forskning har mest kommit att inrikta sig på programmusik. *Bonniers Musiklexikon* (andra reviderade upplagan) inleder sin beskrivning av termen "programmusik" så här: "musik, vars förlopp mer eller mindre bestäms av ett 'program', dvs. ett utanför musiken liggande föreställningsinnehåll".⁵ I det här fallet är det programmusik som hämtar sitt föreställningsinnehåll från litteraturen som utforskas. Ett "utanför musiken liggande föreställningsinnehåll" kan annars lika gärna vara en affekt, eller en allmän idé (som inte behöver ha anknytning till någon dikt eller saga), som tonsättaren vill fånga i sitt musikverk. 1800-talets små "karaktärsstycken" för piano är exempel på detta. "Programmusik" är ett vitt begrepp, men den musik som man kanske starkast associerar till när det talas om programmusik, är de "symfoniska dikter" som komponerades av tonsättare på 1800-talet. Själva begreppet "symfonisk dikt" är Franz Liszt upphovsman till. En symfonisk dikt är i sin tur en "orkesterkomposition av programmatisk karaktär och i principiellt fri, av 'programmet' bestämd form...//...En symfonisk dikt är normalt ensatsig"⁶ Ola Nordenfors skriver om den symfoniska diktens program:

I en symfonisk dikt kan man dels återfinna försök till konkreta realiseringar av utommusikaliska företeelser såsom blixtnedslag, fågelkvitter, dansupptåg, bondbröllop el. dyl., dels försök att allegoriskt gestalta abstrakta företeelser såsom 'det goda', 'ödet', 'kärlekslycka', etc. De mer imitativa inslagen har dock sällan mycket att göra med diktarens grundkonception av den programmatiska texten.⁷

Forskningsämnet "litterär påverkan på musik" avser inte forskning om vokalmusikgenrerna romans och visa, eftersom text och musik i dessa genrer verkar samtidigt, och ord och ton sammansmälter med varandra. Texten är inte ett "utanför musiken liggande föreställningsinnehåll", utan befinner sig i högsta grad inuti musiken (eller i alla fall inuti sången). Området "musik i litteratur" handlar om musikaliska effekter i text, i synnerhet i lyrik. Genom att på ett skickligt och genomtänkt sätt välja ord och placera dem på "rätt" ställen (grovt förenklat), kan diktaren t ex åstadkomma att dikten får en flödande och dynamisk rytm – liksom ett musikstycke. Den lyhörde "ordkonstnären" kan också utnyttja ett ords inneboende klang så att det, i det poetiska sammanhanget tillsammans med andra ord, nästan får en musikalisk klang. Diktaren kan experimentera med vokaler och konsonanter, och medvetet välja vissa ord för den effekt, som ordets vokaler och konsonanter ger upphov

till. Olika vokaler erbjuder olika öppningsmöjligheter för luft att strömma genom strupe och gomsegel (det vet alla som tagit sånglektioner), och vokalerna får olika klang, i tal som i sång. Detta kan nyttjas i poesin. Konsonanter kan exempelvis ha en betonande effekt – som t ex då diktaren använder sig av alliteration (dvs. låter flera på varandra följande ord börja på samma konsonant). Detta är bara några exempel på vad som kan menas med musikaliska effekter i text, det finns mycket mer man kan studera i en dikt när det gäller dess ”musikalitet”. Området ”musik i litteratur” kommer jag att beröra något i min uppsats, då avsnittet ”Om text/musikproblematik” tar upp diskussionen kring ”musikaliska” dikter, och deras eventuella lämplighet för tonsättning.

Men det som jag vill belysa, alltså ord- och tonförhållanden i romanser och visor, borde annars hamna under området ”musik och litteratur”. Åtminstone i Sverige verkar det som om högst ett fåtal vetenskapliga studier har gjorts i modern tid, som går närmare in på förhållandet mellan ord och ton i vokalmusik. Ola Nordenfors har skrivit avhandlingen *Känslans kontrapunkt. Studier i den svenska romansen 1900–1950* (1992). Där vill han ”med romansens hjälp belysa förhållandet mellan ord och ton i vokalmusik – ’denna den mest mörklagda magi i den absolutaste av konstarter’, som Sven-Eric Bäck uttryckt det”.⁸ Samtidigt vill också Nordenfors skildra den svenska romansens utveckling 1900–1950. En person i Sverige har alltså för mindre än 15 år sedan belyst text/musikproblematiken med romansens hjälp, vilket känns som en lättnad med tanke på de få avhandlingar som skrivits inom just detta ”mörklagda” ämne. Nordenfors har valt att i sin undersökning ta med de svenska kompositörer som är typiska romanstonsättare och uteslutit de tonsättare som – även om de har spelat en viktig roll för svensk konstmusik – utöver eventuella romanser, har komponerat minst lika mycket inom andra genrer. Tonsättarna presenteras översiktligt, och var och ens yttranden och åsikter inom ämnet text/musikproblematik kommer i dagen. Sedan analyseras text- och musikbehandlingen i tre eller fyra romanser av varje tonsättare. Då det inte finns så många svenska vetenskapliga skrifter om ord/ton förhållandet i vokalmusik, valde Ola Nordenfors att hantera ämnet utifrån ett lite bredare perspektiv. Genom att arbetet är både en sorts översikt över den svenska romansens utveckling, och ett musikteoretiskt/analytiskt arbete, täcker det ett större område inom ämnet text/musikproblematik.

Av samma anledning, att få ett bredare perspektiv på ämnet text/musikproblematik, tar

⁸ Ola Nordenfors (1992) s. 14.

min uppsats upp vokalmusik från två olika genrer – romansen och visan. Jag utgick alltså från att text/musikproblematiken ser olika ut i romans och visa när jag började min undersökning. Den litteratur som jag funnit om ämnet utgår från romansen, eller i alla fall utifrån de sånggenrer som är typiska för ”konstmusikens” område. Forskning kring visan tycks ännu så länge röra *antingen* texternas uppbyggnad, *eller* karaktären på deras melodier.

Ola Nordenfors gör i sin avhandling en redogörelse över forskningsläget om romansen (alltså forskningsläget som det såg ut 1992). Mest har det forskats om den tyska lieden. Viktiga forskare på det området är Klaus Günther Just och Jack M. Stein. Utifrån vad jag erfar, så finns Justs arbeten (åtminstone i Sverige) enbart tillgängliga på tyska. På mina bristande kunskaper i detta språk sägs här inget närmare om hans arbeten. Jack M. Stein har dock skrivit på engelska, bl. a. en bok som heter *Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf* (1971). Steins arbete är framför allt en undersökning om förhållandet mellan dikt och musik i lieder av den tyska romantikens ”stora mästare”: Schubert, Schumann, Brahms och Wolf. Enligt vad Stein själv skriver i första kapitlet och i bokens förord, skiljer sig hans arbete från mycket annat som skrivits i ämnet (Stein skrev detta 1971), i det att han ser text/musikproblematiken utifrån diktens perspektiv istället för ur musikens. Han vill i första hand analysera hur en dikt påverkas av tonsättning:

My concern is with a somewhat different question, that of how (or whether) the integrity of the poem can be preserved when music is added. The juxtaposition of lyric poem and music in the lied is full of problems...//...problems do exist, and a better understanding of them should contribute to a fuller comprehension of the song as an art form.⁹

Edward T. Cone (kompositör, musikteoretiker och professor vid Princeton University) har skrivit artikeln ”Words into music: The Composer’s Approach to the Text” (1956). I denna artikel ventilerar Cone några aspekter på text/musikproblematik, vilka jag funnit intressanta.

I Norden är det huvudsakligen Niels Martin Jensen som forskat om den danska romansen, Finn Benestad om den norska vokallyriken, och i Sverige har Axel Helmer bl. a. skrivit avhandlingen *Svensk solosång 1850–90* (1973). Avhandlingen *Svensk solosång* är inte att förväxla med den artikel av Axel Helmer, som finns i tredje bandet av *Musiken i Sverige* (1992) och har namnet ”Solosången”. Även om artikeln är aldrig så kvalitativ, så kan det kanske vara värt att påpeka att det inte är samma arbete som *Svensk solosång*. Bägge arbetena har varit till nytta för den här uppsatsen.

⁹ Jack M. Stein, *Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf* (1971) s. 9.

Svensk solosång 1850–90 går in just på den svenska solosången under denna period. Axel Helmer redogör för hela bakgrunden till romansens existens i Sverige och dess olika traditioner och stilriktningar – till exempel den ”klassicistiska traditionen” (P. U. Stenhammar och F. A. Frieberg), romanser som utgör ”folklivsbilder” (A. Söderman), och den ”högromantiska stilen” som representeras främst av F. Arlberg, Södermans ballader, och Emil Sjögrens sånger från 1870–80-talen. De under perioden 1850–90 aktiva tonsättarnas romansproduktion och typiska stil beskrivs utförligt. I avsnittet om Emil Sjögren ges först en ”stilbakgrund” till hans komponerande (vilken sägs vara Leipzigsskolan främst företrädd av Schumann). Sedan följer musikteoretiska analyser av melodibildning, deklamation och form i Sjögrens sånger, där bl. a. Jacobsen-sångerna op.22 får en avdelning för sig.

Jag vill också nämna ett annat arbete, som mycket ingående behandlar Emil Sjögrens romanser. Det är Sven E. Svenssons *Emil Sjögrens vokala lyrik* (ingår i *Svensk tidskrift för musikforskning*, årg.1935). Det är en musikteoretisk studie som behandlar harmonik, melodik och rytmik i romanser av Sjögren, utan särskild inriktning på ordens relation till musiken. På något ställe upptäckte jag dock att Svensson gjorde en intressant koppling mellan en viss ackordföljd och en särskild typ av textinnehåll. Genom det här arbetet kan man få en bild av vilken musikalisk ”fond” som Emil Sjögren skapade sig, i syftet att gestalta en dikt i sång.

En god vägvisare till Emil Sjögrens musikaliska ”stil” är Anders Edlings *Franskt i svensk musik 1880–1920* (1982). Här analyserar Edling, efter att först ha definierat stildrag i musik som i olika grad kan betecknas som ”franska”, vad som i Sjögrens musik möjligen kan peka på franska influenser. (Sjögrens musik har ibland beskrivits som ”impressionistisk”.)

En bok i mer populärvetenskaplig tappning är Julius Rabes *Dikt och ton* från 1959. Den skrevs med anledning av en serie radioprogram som presenterade svenska romanser. Även om den inte gör anspråk på att vara en vetenskaplig avhandling, så anser jag att den tar upp många intressanta aspekter på förhållandet mellan ord och ton.

Jag har nämnt några vetenskapliga arbeten som går in på Emil Sjögrens musik. När det gäller Lille Bror Söderlundhs musik har jag inte samma utbud av musikteoretiska analyser att stödja mig på. Jag har förstått att det kanske inte finns så många sådana! Jag har mest fått stödja mig på Christina Mattssons biografi om Lille Bror Söderlundh; *Lille Bror Söderlundh. Tonsättare och viskompositör* (2000) – som är utmärkt som biografi, men som sådan inte går in på musikanalys. Jag har dock genom den fått en värdefull inblick i hur Söderlundhs visor mottogs och hur de bedömdes av dåtidens musikkritiker. För uppsatsens biografiska avsnitt om Söderlundh utgör fakta från Mattssons biografi stommen.

Det har åtminstone inte i Sverige skrivits så värst mycket om inbördes relationer mellan text och musik, även om det annars gjorts en del forskning kring sammanhangen där litteratur och musik förenas. Det finns, enligt Nordenfors, inga ”klart formulerade forskningsteorier eller metodriktningar”, och dessutom finns stor risk för begreppsförvirring inom detta forskningsområde, därför att de många begrepp som är gemensamma för litteraturen och musiken har kommit att innebära helt olika saker.

URVAL OCH METOD

Då jag uppskattar både romansen och visan som sånggenrer, och är lika fascinerad av trippelkombinationen dikttext – sång – instrumentalmusik i dem båda, valde jag också att studera dem båda. Jag är intresserad av ord/tonförhållandet som fenomen. Att det blev just Lille Bror Söderlundhs visor och Emil Sjögrens romanser som kom att bli föremålen för min undersökning, beror helt enkelt på att deras sånger berörde mig när jag hörde dem. Man kan säga att deras sånger utgör en del av grunden för mitt intresse för ord och ton. Nyfikenheten på Emil Sjögrens romanser väcktes egentligen först genom pianomusiken. När jag sedan lyssnade på romanserna, bekräftades det att de var precis så gripande som jag anat! Att Lille Bror Söderlundh och Emil Sjögren sedan kan stå som två fullgoda representanter för respektive genre gör inte saken värre. Söderlundhs visor fick gott betyg av kritiska musikrecensenter under ”visans renässans” på 40-talet, då man annars hade börjat ledsna på alla nya trubadurer och viskompositörer som ”likt svampar sköt upp ur jorden”. Emil Sjögren blev en förebild för den yngre tonsättargenerationen under 1900-talet, och Hugo Alfvén ska till och med ha ansett att Sjögren, Schubert och Jensen var romansens tre största mästare.¹⁰

Det har varit mycket svårt att välja ut vilka visor och romanser som skulle analyseras. Från början ville jag studera fyra visor och fyra romanser – vilket kändes som ett tillräckligt svårt urval, sedan sjönk antalet till tre visor och tre romanser, och i slutänden blev det två av varje. Jag insåg att tiden inte räckte till. Det finns mycket i en god sång, som det är värt att efter förmåga försöka uppmärksamma i en analys. Anledningen till att jag slutligen valde ut just *När skönheten kom till byn*, *Får jag lämna några blommor*, *Og jeg vil drage* och *I*

¹⁰ Erik Hellerström, *Diktarens arv* (1969) s. 102.

Seraljens lustgård till studium, kommer fram i korta presentationer av sångerna i början av analysavsnitten.

Ur dessa romanser och visor ville jag plocka ut sådant som verkar intressant för en diskussion kring musikens verkan på orden. I mina reflektioner kring sångerna relaterar jag till vad jag i musikteoretiska, musikfilosofiska, och biografiska skrifter (samt någon litteratur om dikt) uppsnappat om ämnet text/musikproblematik, och av diskussionen kring detsamma. Jag har inte följt någon bestämd mall för analyserna, så att jag exempelvis punktvist ställt upp olika parametrar att undersöka i en bestämd ordning. Det var först min ambition, men det visade sig att sångerna bäst beskrevs om jag använde mig av lite olika tillvägagångssätt, beroende på sångernas uppbyggnad och karaktär.

Man skulle kunna tänka sig att skillnaden i tillvägagångssätt främst kom an på visans och romansens väsensskillnad som genrer, men i det här fallet verkar det inte så självklart. Visserligen är analyserna av Emil Sjögrens romanser mer ingående med avseende på harmonibehandling, än vad analyserna av Lille Bror Söderlundhs visor är. Detta är förstås till stor del en skillnad som har med genre att göra. Men samtidigt råkar Emil Sjögren vara en ovanligt intressant kompositör ur harmonibehandlingssynpunkt – även inom ”sin” genre. Skillnaderna genrerna emellan suddas också ut lite grann i och med att Lille Bror Söderlundh faktiskt skrev ut egna, utarbetade och fastlagda ackompanjemang till sina sånger, på samma sätt som en romanskompositör. Vanligtvis anses väl relationen mellan musik och text vara intimast i romansen, men jag tycker att Söderlundhs visackompanjemang är av intresse för ord/ton-studiet. Jag har färre musikteoretiska arbeten att relatera till i analyserna av Söderlundhs visor, än vad jag har i analyserna av Sjögren-romanserna. Det gör att den del i resultatsammanställningen som sammanfattar visanalyserna är märkbart kortare än romansdelen. Men själva tillvägagångssättet vid analysarbetet är mer avhängigt av det som är specifikt för den enskilda sången, än av genrerelaterade fenomen.

I alla sångerna studerar jag harmonik, melodik, rytmik och form, men inte i någon särskild förutbestämd ordning, och inte heller alltid skiljt ifrån varandra. (Det borde vara omöjligt att diskutera en sångs melodik helt skiljt från dess rytmik, till exempel.) Min föresats var att koppla tonsättningarnas bruk av de musikaliska elementen till diktordens mening. Alla fyra sångerna finns med som bilagor till uppsatsen, och läsaren kan där följa med i notbilden som analyseras.

UPPSATSENS DISPOSITION

De första två avsnitten, "Definitioner av 'romans' och 'visa'", samt "Om text/musikproblematik", är menade att ge läsaren en helhetsbild av ämnet, och förhoppningsvis en klarare uppfattning om de båda sånggenrer som finns representerade i uppsatsen. Avsnittet "Om text/musikproblematik" anknyter till analyserna av sångerna, och kan läsas som en sorts introduktion till analysdelen. Här resoneras kring övergripande frågor som t ex varför man överhuvudtaget tonsätter dikter, och om skapandet av romansen/visan verkligen har tillfört något som inte redan dikten ensam kunnat förmedla. Dessutom: Hur bör tonsättaren ställa sig till problemet med textdeklamation? Hur stora friheter med den poetiska formen får han/hon ta sig? Åsikterna om detta är många bland kompositörer, språkvetare och poeter.

Det kändes också relevant att i två avsnitt översiktligt presentera Lille Bror Söderlundh och Emil Sjögren, samt att redogöra för de stildrag som – enligt vad jag uppfattat – anses vara "typiska" för deras musik. Uppsatsen har två analysavsnitt – ett för Söderlundhs visor och ett för Sjögrens romanser. De fyra analyserna är av praktiska skäl (för tydlighetens skull) inte numrerade inom avsnitten som 1–2, utan som 1–4 sammanlagt. Bilagorna har samma nummer som motsvarande analys.

Jag valde att dela upp uppsatsen efter tonsättarna, dvs. att låta presentationen av Emil Sjögren följas av "Allmänna stildrag i Emil Sjögrens musik" och sedan "Relationen text/musik i två romanser av Emil Sjögren" (romansanalyserna). Först efter "Relationen text/musik i två romanser av Emil Sjögren" kommer alltså presentationen av Lille Bror Söderlundh, i anslutning till de efterföljande avsnitten om hans musik!

Resultaten av romansanalyser och visanalyser redovisas i ett gemensamt avsnitt, innan uppsatsen helt avslutas med en kort sammanfattning. I resultatredovisningsavsnittet diskuteras analysresultaten av Emil Sjögrens och Lille Bror Söderlundhs sånger under olika underrubriker. I sammanfattningen sammanförs sångerna genom några allmänna, avslutande kommentarer.

Definitioner av begreppen ”romans” och ”visa”

Eftersom jag valt att i min undersökning ta med två olika sånggenrer, för att få det bredare perspektiv på text/musikproblematik som eftersträvas, är det på sin plats att definiera vad det är som skiljer en visa och en romans från varandra.

För att börja med begreppet ”visa”¹, så finns det två sätt att spåra själva ordets ursprung. Det ena är att reda ut de språkliga sambanden; nämligen att det nordiska ordet *visa*, eller *vise* (samt tyska *weise*), är kommet ur ordet ”vis”, alltså ett ”sätt”. Man kan också studera uppkomsthistorien för ordet ”visa” och utgå från de sammanhang där ordet tillkom. Sammanhangen där ordet *visa* skapades, var sällskapslivet inom de mindre umgängeskretsarna, där ordet ”vis” ofta användes i bemärkelsen på vilket ”vis” en vers framfördes. Ett ”vis” handlar alltså om ”ett sätt att framföra vers”. Det var lika vanligt att dikten deklamerades med melodi som med tal. Dessa sjungna deklamationer hade ”karaktären av sällskapsvisa i den meningen att den syftade till att i en angenäm form föredraga en dikt inför en intim krets”.² Innebörden av ett ”vis” utvecklades alltså i musikaliska och litterära sammanhang till att även benämna den framförda versen; en talad eller sjungen dikt, en sång – en visa. Från 1500- och 1600-talen finns dikter bevarade, som tituleras ”visor” av upphovsmännen, även i de fall där det står klart att dikterna inte var avsedda att sjungas.³ Man använde alltså ordet *visa* även för talad dikt, till skillnad från idag när vi endast avser sånger.

I *Bonniers Musiklexikon* (andra reviderade upplagan) står det: ”*visa* benämns en anspråkslös typ av solosång (vanligen strofisk, oftast med refräng) till en text av enkel metrisk struktur”. Bengt R. Jonsson sammanfattar de definitioner på *visa* som han har hittat i olika musikuppslagsverk till: ”*visa* är en strofisk dikt med strofisk melodi”. Under ordet *strof* i *Bonniers Folklexikon* från 1957, står: ”rytmisk period, bildad av en grupp vanl. symmetriska (av samma taktlängd och rytmiska rörelse utmärkta) versrader i växlande antal; ett viktigt medel för S:s sammanhållning är rimmet”. Versradens ”taktlängd” och ”rytmiska rörelse” uppstår bl. a genom ordens stavelser, deras ordning och antal. En strofisk dikt är alltså indelad i grupper av på liknande sätt uppbyggda (symmetriska) versrader, som man kan anta vanligen

¹ Nedanstående avsnitt är baserat på Julius Rabes *Dikt och ton* (1959) s. 5-6, samt artikeln ”Visa och folkvisa. Några terminologiska skisser”, av Bengt R. Jonsson, *Noterat* (2001) s. 8-9.

² Julius Rabe (1959) s. 5.

³ T ex då diktens antal strofer uppgår till 492 stycken, som i Daniel Hansson Hunds verskrönika om Erik XIV, anno 1605. (Jonsson, 2001).

rimmar. T ex:

En gång skall det varda sommar, har visorna tänkt,
en dag skall det tornas rymd över landen.
Rätt mycket skall varda krossat som vida har blänkt,
men mänskorna skola lyftas i anden.

(Ur Nils Ferlins dikt *När skönheten kom till byn*, tonsatt av Lille Bror Söderlundh.)

En text med symmetriska versrader och rim motsvarar antagligen den typ av text som Bonniers Musiklexikon benämner "text av enkel metrisk struktur". En strofisk melodi är uppbyggd på liknande sätt fast med symmetriska musikaliska fraser. Istället för rim är det frasernas melodiska utformning och typ av avslut som skapar den sammanhållande effekten. Axel Helmer beskriver relationen mellan text och musik i en strofiskt uppbyggd sång:

Grundvalen för strofisk form är att textstrofen fasthålls som underlag för den musikaliska strofen, vilken senare i sin tur som regel markeras genom harmonisk hel- eller halvkadens.// Endast i enklare, visartat byggda sånger kan de båda kategorierna av strofer sägas sammanfalla, dvs. ha ett någorlunda överensstämmande format.⁴

En visa kännetecknas tydligt av att diktens och musikens strofer i princip överensstämmer med varandra. I andra typer av sånger, som exempelvis i de romanser som kallas "konstromanser" (s k *Kunstlieder*), kan förhållandet mellan stroftyperna se annorlunda ut. Jag återkommer till det när romansen definieras.

Visans allmänna karaktär av "folklighet" brukar betecknas som framträdande för genrens stil. Bengt R. Jonsson skriver:

"Det enkla" och "det folkliga", som vi förbinder med visstilen, kan historiskt förklaras. Långt fram i tiden utgjorde folkvisor och folkliga visor majoriteten av visorna, och när t.ex. Olof von Dalin bland andra dikter skrev sådana som han kallade visor, anknöt han symptomatiskt nog i regel till folkvisorna...//...De många skillingtrycken, utgångna i ganska betydande upplagor, innehöll förutom folkvisorna andra visor i enklare stil och var till övervägande del inriktade för försäljning till "folket", de bredare samhällslagren. Allt detta bidrog till, att ordet visa gav – och ger – associationer till "folklighet". Ehuru detta framförallt gällde texterna, avsåg det i viss mån också melodierna, och numera är det enkelhet, man skulle kunna säga

⁴ Axel Helmer, *Svensk Solosång 1850-1890* (1973) s. 41.

”sångbarhet” i snävare mening, ett musikaliskt stilkriterium på en visa.⁵

Det finns många sånggenrer som kan definieras på samma sätt som visan: ”en strofisk dikt med en strofisk melodi” och ”folklig” till karaktären. *Psalmer, hymner, romanser* (en del är strofiska och ”enkla”), *schlagers* och den typ av vokalggenre som kallas rätt och slätt *sånger* uppfyller även de denna definition. Enligt Bengt R. Jonsson är det exempelvis s k *hembygdssånger, kampsånger, skolsånger, väckelsesånger* etc. som vi brukar kalla för just *sånger* istället för *visor*. Anledningen skulle vara att ordet ”sång” låter högtidligare än ordet ”visa”, och det gemensamma för ”sångtermerna” är att de rymmer en association till ett större, ideologiskt och kollektivt sammanhang. Hur man per definition skulle kunna skilja visan från psalmer, hymner och schlagers, kan man läsa i refererad artikel av Bengt R. Jonsson.

När jag i min uppsats resonerar kring text/musikproblematik i visor, så handlar det egentligen om de ”litterära visorna”. Här ska nu skillnaden på *folkvisa* och *litterär visa* översiktligt klargöras: Jonsson definierar folkvisan som ”en anonym visa” vars ”urform” man inte känner. Det innebär att visans upphovsman är okänd, samt att man inte heller vet något om hur visan lät eller på vilket sätt den framfördes från allra första början. Folkvisan existerar istället genom ”ett större eller mindre antal varianter, primärt uppkomna till följd av visans muntliga framförande och trädning”.⁶ Det är denna *variantbildning* som är det avgörande kriteriet för en folkvisa. Kriterierna ”anonym visa” och ”visa med okänd urform” gäller nämligen lika mycket för många andra visor som för folkvisan. Variantbildningen sker i den muntliga traditionen där visan sjungs om på olika sätt, och troligen får andra utformningar än den ursprungliga.

Det finns också visor vars upphovsmän och (auktoriserade) urformer är kända, men som ändå, liksom folkvisorna, utsätts för förändringar i den muntliga traditionen:

För dessa visors liv i traditionen har i stor utsträckning skillingtryck utgjort utgångspunkten. Förslagsvis skulle man på svenska kunna kalla dessa visor för *litterära traditionsvisor* (’LT-visor’). Dessa visor skulle jämte folkvisorna kunna sammanfattas under rubriken *traditionsvisor*.⁷

De s k *litterära visorna* har i den muntliga traditionen till skillnad från folkvisorna en ”litterär utgångspunkt” – bl. a skillingtrycken.

⁵ a. a. s. 10.

⁶ a. a. s. 16.

⁷ Jonsson (2001) s. 17.

Sånggenren *romans* har ett ursprung som delvis liknar de svenska traditionsvisornas; termen ”romans” användes från början om sånger av folkviseskaraktär. I Gereon Brodins *Musikordboken* (1985) står det att ordet ”romans” användes i Spanien på 1500-talet om sånger av ”episk-lyrisk, folkviseartad karaktär”, och att denna innebörd ”är även senare den vanligaste”.

Vidare nämns hur termen användes i franska sångspel på 1700-talet, och hur det senare påverkade vårt sätt att definiera begreppet *romans*:

I 1700-talets franska sångspel kallas halvt elegiska kärlekssånger i allmänhet för r. [romans] – ett språkbruk som hållit sig i Frankrike – och det är förmodligen genom sångspelet som r. i de nordiska språken på senare tid blivit en generell (oegentlig) benämning för konstnärligt utformade solosånger med piano, motsvarande det tyska Lied.⁸

Ordet *lied* är i Tyskland ett lika vitt begrepp som vår svenska *sång*. Det finns *Volkslieder*, *Tanzlieder*, *Klavierlieder*, *Orchesterlieder* m. fl. Den typ av lied som komponerades för solosång och piano utvecklades intensivt i Tyskland under 1700- och 1800-talen. Schubert, Schumann, Brahms och Wolf blev de mest inflytelsefulla 1800-tals kompositörerna av ”den speciella tyska lieden med sin till texten nära anslutna, poetsikt lyhörda och känsliga förtoning av romantiska dikter”.⁹ Termen ”lied” spreds till andra länder i Europa och brukades där, eftersom man saknade synonymer till begreppet. I Sverige började vi använda ordet ”romans” som synonymt med lied.

Under 1700-talet (och tidigare) ansågs den strofiska, och ”enkla”, formen för tonsättning av en dikt vara den ideala – och den enda acceptabla. De musikaliska fraserna skulle vara i stort sett identiska genom sångens alla verser. Musikens uppgift var att frambringa texten, men inte att samtidigt tolka den. Det som betonades som viktigt var inte uttrycket i musiken, utan klarheten i framförandet av orden. Julius Rabe skriver:

1700-talsvisan eftersträvade aldrig att ge melodin innebörden av en musikalisk tydning av dikten. Den var strofisk och klingade alltså lika genom diktens alla strofer, hur olika sinnesstämningar där än kom till uttryck och vilken utveckling den lyriska situationen än kunde undergå under poemets förlopp. Den musikaliska utformningen var också i stort sett högst anspråkslös och inskränkte sig till att vilja vara en i

⁸ a. a. s. 233.

⁹ a. a. s. 265.

bästa fall för den första strofen karakteristisk melodi med ett enkelt ackompanjemang, tänkt för klaver eller luta. Långt ifrån alltid var det poeterna själva som angav en melodi. Behändiga arrangörer letade upp tjänliga melodier till all för sångföredrag användbar vers. Därvid var man inte så noga med om melodins karaktär verkligen överensstämde med diktens, och man använde ofta samma melodi till olika dikter, bara versmåttet passade.¹⁰

Detta förändrades under 1800-talet, då musiken började betraktas som en viktig ”uttolkare av det som ord inte kan säga” – ett av uttrycken för romantikens ideal. Musik och dikt skulle förenas med varandra på ett sådant sätt, att intrycken av musikens melodier, rytmer och klanger så nära som möjligt stämde överens med stämningen i dikten. Tonsättarna var friare att utforma de musikaliska fraserna utifrån den naturliga utveckling som ett självständigt musikstycke följer. Det blev allt vanligare med romanser som var genomkomponerade, vilket innebar att musikens förlopp växlade utifrån handlingen i dikten, och att melodifraserna kunde vara olika utformade i de olika verserna. Det var inte heller längre nödvändigt att textstrof och melodistrof naturligt passade för varandra ”som handen i handsken”. Under 1900-talet började också icke-strofiska dikter att användas som textunderlag, vilket gjorde den genomkomponerade romansen än mer berättigad.

Visan och romansen har mycket gemensamt – till stor del ursprunget, men ibland även formen (många romanser är strofiska). Bägge typerna av solosång har i traditionen främst framförts i de mindre, intima sammanhangen. Vad som skiljer dem åt är att romansen – idag definierad som en ”konstsång” kommen ur den västerländska ”konstmusiktraditionen” – alltid framförs i auktoriserad form, dvs. tonsättarens ”urversion”. Visor behandlas friare i sitt framförande. Romanser har ofta ett utarbetat, fastlagt (piano-) ackompanjemang, till skillnad från visorna vars ackompanjemang för det mesta är utbytbart. Detta ger vissångaren (som ofta spelar luta eller gitarr istället för piano) mer frihet att bestämma utformningen på sitt sånganförande.

¹⁰ Julius Rabe, *Dikt och ton* (1959) s. 7.

Om text/musikproblematik

I detta avsnitt vill jag kortfattat ta upp olika aspekter på text/musikproblematik, bland annat genom att redogöra för de olika synpunkter på ämnet som ventileras bland musikteoretiker, språkvetare och kompositörer. Några grundläggande frågor är t ex: Vad finns det för anledning att tonsätta en dikt? På vilka olika sätt kan, eller bör, tonsättare förhålla sig till den dikt de valt att tonsätta? Är vissa dikter mer lämpade än andra för tonsättning? Avsnittet kommer också att ta upp något om de kompositionstekniska problem, som tonsättaren ställs inför när han/hon vill sätta musik till en dikt.

Dikt och Sång – Två konstverk

I diskussioner kring text/musikproblematik talas det mycket om vad som egentligen händer med dikten som ett självständigt konstverk då den integreras i en sång. En dikt har sin egen rytm, och metriska dikter sitt fasta rytmschema. Språkets fonetiska egenskaper, av poeten utnyttjade på ett skickligt sätt, skänker också dikten rent akustiska klanger som kan sägas motsvara musikens. Varför ska dikten då tonsättas?

”Ultimately there can be only one justification for the serious composition of a song:”, säger musikteoretikern och kompositören Edward T. Cone, “it must be an attempt to increase our understanding of the poem.”¹ Denna relation mellan text och musik skiljer sig från programmusikens, där texten ska fungera som ett sorts sammanhang för musikverkets fortskridande, eller enbart utgöra en källa för musikens stämning.

På vad sätt kan musiken få oss att bättre förstå en dikt? Den store danska kompositören Carl Nielsen som sagt så mycket vackert om musikens innersta väsen, uttalar sig dock om musikens beskrivande förmåga på ett sätt som först kan kännas lite nedslående:

Den meddelar oss ingenting som helst om vad det ena eller det andra betyder, och kan inte översättas med ord eller bild. Frågar man en tonsättare vad han menat med ett eller annat bestämt ackord eller tonföljd, kan han i realiteten bara svara med att spela eller sjunga stället ifråga, all annan förklaring är nonsens.²

¹ Edward T. Cone, “ Words into Music: The Composer`s Approach to the Text” [1956], *Music: A view from Delft. Selected essays.* (1989) s. 123.

² Carl Nielsen, *Levande musik* (1991) s. 28-29.

Musiken blir heller inte mer konkret bara för att den sätts i direkt relation till ord. Nielsen bedömer musikens relation till ordet som enbart ”dekorativ”. Han betonar dock, att detta inte minskar musikens värde för sammanhanget: ”Om man föreställer sig ordet dekorativ ledsagat av föreställningen om något som kräver solens medverkan för att veckla ut sig, öppna sig och bli vackert, så kan man förstå att det däri inte ligger något nedsättande.”³ Vad musiken gör i en sång är, för att använda Nielsens poetiska ord, att...

...komma farande, upptända och levandegöra ordet, så att det skälver, kretsa i långa, lugna banor omkring det, så att det blundar, egga och hetsa upp det, så att det smärtar, eller värma och lysa det, så att det sväller och brister ut i oändligt välbehag.⁴

När ord/ton relationen ses på detta sätt, kan musiken uppenbarligen tillföra dikten en ny dimension. Musikens värde ligger inte i det deskriptiva, utan i att den kan få oss att reagera inför det, som inte så lätt beskrivs med ord.

Men man bör kanske inte säga att musiken kan få oss att *bättre* förstå en dikt. Ola Nordenfors anser att en tonsättning vare sig bör ses som en försämring eller berikning av dikten som ett självständigt konstverk. Han menar att ”dikten har sin suveränitet och fungerar (eller fungerar inte) med eller utan musik”. Romansen är ett helt nytt konstverk, där tonsättaren gestaltar sin egen subjektiva uppfattning av dikten. Tonsättningen kan uppenbara nya skönheter och kvaliteter för omvärlden, utan att dikten för den skull förlorar sitt egenvärde⁵.

Hilma Henningsson, talpedagog och skribent av läroböcker i välläsning, satte 1921 igång en debatt när hon i *Svenska Dagbladet* beklagade sig över tonsättarnas behandling av diktens meter och rytm. Henningsson ansåg att dikten kom i skymundan för musiken: ”Man har kanske vunnit en härlig musikalisk komposition, men alldeles tappat dikten ur sikte. Och då må man spörja: vad skall dikten här tjäna till?”⁶ Tonsättaren Ture Rangström svarade med att romansen är ”en form av noblaste mänskliga samverkan, född av drömmen, upplevelsen och konstens drivkraft, som endast i andra hand har något att skaffa med ’diktionen’, deklamationen, melodin eller prosodin att skaffa”. Rangströms ideal var ändock ordets och tonens ”olösliga förening i ett nytt konstverk, en ny uppenbarelse, lika nödvändig som en

³ a. a. s. 29.

⁴ a. a. s. 31.

⁵ Ola Nordenfors, *Känslans kontrapunkt. Studier i den svenska romansen 1900-1950* (1992) s. 33.

⁶ Nordenfors (1992) s. 63.

gång dikten ensam var det, innan tonen fanns”.⁷

Musikens oförmåga att uttrycka sig som en dikt...

Karl-Birger Blomdahl lär ha haft den åsikten att man endast kan förstöra en dikt genom att tonsätta den.⁸ Jack M. Stein räknar i sin avhandling om den tyska lieden upp alla problem som följer med musiksättning till en dikt, problem som direkt bottnar i musikens och poesins skilda väsen, och som i Steins framställning tycks betyda att musiken alltid har en dominerande ställning över dikten som ”tyvärr” är oundviklig. Den engelske tonsättaren Michael Tippett, som har studerat förhållandet mellan ord och ton, hävdar att diktens akustiska kvaliteter försvinner helt när den ingår i en sång. Sten Malmström skriver i sin uppsats *Om rytmer och klanger i Frödings diktning*⁹ om den svårighet det måste innebära för tonsättare att få en melodi att återskapa ”Fröding-textens egen på en gång spänstiga och variationsrika rytm”:

Den som t.ex. har försökt tonsätta Det var dans bort i vägen måste ha upplevt den svårigheten. Frödings polkarytm är ju kraftigt markerad i en rad som ”det var tjoh! det var hopp! det var hej!”. Men tonsättarens bekymmer måste framför allt ligga däri att det dansande versmåttet också kan inrymma rader som är mycket mindre dansanta, på grund av textens betydelseinnehåll och språkform.

Malmström lägger till en kommentar som är relevant för den här uppsatsen: ”Den kompositör som vill återge sådana skiftningar i innehållet och diktrytmen, måste röra sig i romansens skiftande form snarare än visans, där varje strof har samma melodi.” Detta borde i visan kompenseras av vissångarens större frihet att i sångframförandet själv utforma sångstil och ackompanjemang, något jag återkommer till på s.21.

Det som Jack M. Stein tar upp, och som han anser gör att musiken i en sång mer eller mindre ljuder på textens bekostnad, är bl. a svårigheten att uppfinna en musikalisk rytm som svarar mot poesin – när inte ens poesin i sig själv helt går att inordna i ett metriskt system. Vidare påpekar han att dikten har egna ”intonationer” som försvinner med melodiintervallen och deras progressioner.

⁷ a. a. s. 64.

⁸ Nordenfors (1992) s. 33.

⁹ Ingår i *Fröding och musiken. Några aspekter*. [Red. Ingvald Rosenblad] (1974). Alla citat finns på sidorna 22-23.

In their [melodiintervallen] succession and progression, they form a cohesive unit which has a beginning, middle and end. Whatever intonation and inflectional patterns would be exhibited by the poetry, whether in recitation or implicitly from the printed page, it is obvious that these are totally replaced by the sequence of musical pitches in the lied.¹⁰

Jag tror inte att man som åhörare av en vacker och välkomponerad sång tycker sig sakna diktens intonationer. Sången har i sin egenskap av att vara ett självständigt och levande konstverk "rätt" att förhålla sig till orden "på sitt sätt". Därför anser jag det ändå motiverat att i mina analyser förklara vissa melodiintervall utifrån dikttexten. Melodilinjens logiska fortlöpande förhindrar också en "ideal" betoning av viktiga ord, och detta är väl ett faktum som man måste medge. Men är ord alltid idealiskt betonade i en dikt? (Detta återkommer jag till senare).

Stein tar upp problemet att varaktigheten för en ton oftast är längre än för en stavelse, och att musikens ljud klangmässigt är så mycket mer framträdande än ordens, och därför "dränker" ordens klang. Denna problematiska relation blir speciellt framträdande i dikter där ordens "ljud" är viktigare än själva konceptionen (t.ex. symboliska dikter). Stein anser också att de bilder som musiken kan ge associationer till blir "övertydliga", d v s att de säger något som dikten ensam redan säger. Som exempel tar han upp Schuberts tonsättning av *Erlkönig*:

Often the musical setting renders pictorial effects that the poem has already expressed through words. In this case, too, the music always dominates. In Goethe's "Erlkönig", for instance, the rapid rhythm coupled with the meaning of the first line, "Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?" readily suggests the galloping of a horse. But the "galloping" accompaniment for Schubert's setting of the song is so much bolder and more prominent that it overwhelms the less assertive poetic effect.¹¹

Slutligen gör Stein en analys av Zelters och Schuberts tonsättningar av Goethes diktning, och gör den bedömningen att vare sig en strofisk eller en genomkomponerad sång kan förmedla alla diktens element hela och intakta.

...och dess förmåga att verka samman med en dikt. (Edward T. Cone om "form".)

I detta sammanhang kan man jämföra Steins rätt kritiska syn på musikens relation till dikten med Edward T. Cones uppfattning om musikens verkan. I sin uppsats "Words into Music:

¹⁰ Jack M. Stein, *Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf* (1971) s. 12.

¹¹ a. a. s. 15.

The Composer`s Approach to the text” studerar även Cone Franz Schuberts och Karl Friedrich Zelters tonsättningar av Goethes dikt, och jämför de båda kompositörernas sätt att i musik hantera poemet *Wanderers Nachtlied*.¹²

Zelter följer diktens ovanliga, och för musik säkert svårpassade meter mycket troget, men lyckas inte, anser Cone, i musiken att skildra stämningen ”still und nächtllich”, karaktärsord som tonsättaren själv skrivit dit. Istället blir resultatet så konstlat att sången får en orolig karaktär. Schubert tar sig större friheter med diktens meter. Han repeterar ord och fraser, ibland hela strofer, för att finna en organisk, musikalisk form som tilltalar honom. Denna design understödjer inte diktens meter, men istället skildras orden med stort musikaliskt uttryck. Schubert hade, liksom Zelter, den största respekt för dikten, men hans musikaliska tolkningar utgår ifrån andra aspekter än poetisk form.

Under den tid Zelter och Schubert verkade, 1800-talets första decennier, ansågs Zelters, till diktens meter trogna kompositionsteknik vara den idealiska. Goethe, som enligt tidens anda ansåg att musikens roll enbart var att bära fram dikttextern, och inte att samtidigt vara uttolkare av dess innehåll, krävde musikens slaviska underkastelse i tonsättningarna av hans dikter. Dikten måste förbli ”ostörd” av den musikaliska förmedlingen. Det sägs att Goethe, när han skrev sina dikter, hade en egen föreställning om deras inneboende musik. Zelter komponerade en strängt hållen, ”neutral” musik, som inte skar sig mot poetens musikaliska föreställning.

Cone går efter analyserna av *Wanderers Nachtlied* vidare med att tala om poetisk form. Han vänder sig emot en för snäv inställning till formbegreppet i största allmänhet, eftersom han anser att ordet ”form”, då det handlar om ett konstverk, är ett vidare begrepp som bör stå för organisationen av konstverkets alla element, inte bara de ytliga. Cone har en syn på formbegreppet som mångtydigt, och menar att ”the form”, när man talar om form av exempelvis en byggnad – eller ett musikstycke – är en abstraktion. En åskådare eller åhörare kan inte uppfatta alla samband samtidigt, utan ser den form som är synlig från åskådarplatsen, eller hör de musikens linjer som musikern förmedlar, eller som örat lyssnar efter. På samma sätt som musikinterpreten bildar sig en egen uppfattning om vad som borde framhållas i musiken, förhåller sig den som läser en dikt till poesin:

Like in music, poetry exhibits different forms depending on the aspect the reader considers as most important...//...the silent or vocal reader must constantly make decisions about speed, emphasis, tone,

¹² a. a. s. 117-118.

accent, and inflection.¹³

Även den mest rytmiskt regelbundet skrivna dikt kan läsas på många olika sätt, och även inom dikten kan det också uppstå en viss spänning: en spänning mellan dess meter och den naturliga betoningen av orden. Exempel finns i Anna Maria Lenngrens *Pojkarne*:

*Jag minns den ljuva tiden,
Jag minns den som igår,
Då oskulden och friden
Tätt följde mina spår.*

I exemplet, som är hämtat från *Litterär teori och stilistik*,¹⁴ visar Peter Hallberg på meterns betoning av orden *som*, *oskulden* och *tätt*. Med talets naturliga betoning skulle *tätt* betonas istället för ordet efter: *följde*. Stavelsen ”o-” i *oskulden* skulle betonas i talspråk, istället för som i dikten, stavelsen ”-den”. Det lilla ordet *som* skulle passera obemärkt i vanligt tal, men får av dikten en betoning. Av detta kan man dra slutsatsen att inte heller en dikt alltid förfogar över den ”ideala betoningen” – om denna motsvaras av det vanliga talspråkets. Jack M. Stein nämner att inte heller poesin alltid så lätt inordnar sig i metriska system, men för honom verkar det betyda att musiken ”gör det hela än värre”, medan Edward T. Cone ser möjligheter att välja ”former”:

What the composer does, then, when he sets a poem to music, is to choose one among all its forms – or, more accurately, since it is impossible, except by abstraction, to isolate one form, he delimits one subset within the complete set of all possible forms. The one so chosen [“form”] may previously have been obvious to every reader, or it may have been concealed to all except the composer. At any rate, it might well be termed a latent form of the poem...//...I should say that the composer’s task is to make the latent form patent by presenting it through the more specific, inflexible, and immediate medium of music. Since he is, after all, primarily a man of music, his choice will be determined not only by his conception of the poem but also by his recognition of the potentialities of realizing this conception in a valid music structure.¹⁵

Cone har en inställning till musik som ”förlösare” av något som förut funnits latent i dikten, och tycks sålunda ha en annan syn på musikens ”övertydlighet” än Stein. Men Cones krav på

¹³ Cone (1989) s. 118-119.

¹⁴ Hallberg (1983) s. 96.

¹⁵ Cone (1989) s. 119.

en tonsättning är att den måste vara *en tolkning*, som av musiken också tydliggörs av åhöraren. Kompositören kan uppdaga en annan dimension av dikten som förut varit dold.

Ibland kan en tonsättares musikaliska tolkning komma att utgöra ett alternativ till en traditionell uppfattning av textinnehållet.¹⁶ Cone tar upp ett intressant och känt exempel på detta: Haydn`s sätt att i frasen ”...och Gud sade varde ljus: och det blev ljust”, betona det sista ordet; *ljust*. Musiken, med sin betoning på *ljust*, gör att textfrasen låter som ett glädjefullt utrop. Det borde kanske också vara den mest riktiga betoningen för läsning av frasen, men traditionellt sett hade den alltid lästs (och så är det väl fortfarande?) med betoning på ordet blev (med betydelsen att det verkligen *blev* ljust...).

Det finns som sagt oftast många sätt att läsa – och tolka – en dikt. Den färdiga sången visar upp en enda tolkning av dikten – den tolkning som kompositören valt. Vid framförandet av sången tolkas också dikttexten av interpreten, men denne är då mer eller mindre styrd av hur kompositören tolkat dikten och framställt den i musiken. Att visan och romansen borde erbjuda olika möjligheter för interpreten att förmedla sångtexten har redan påpekats. Själva *uttrycket* i rösten kan säkert varieras med lika stor frihet i båda sånggenrerna, men sångtekniska aspekter (t ex tempo och typ av deklamation), som är bundna till den musik som knutits till texten, är mer styrande i en romans än i en visa. Förhållandet mellan melodi och ackompanjemang i romansen (som är ett mer eller mindre genomkomponerat musikaliskt förhållande), utgör ett så intimt sammanflätat samband att dessa delar inte bör säras ifrån varandra. Detta binder rent sångtekniskt romanssångaren, mer än vissångaren, vid musiken.

Den ideala sångtexten: Formfulländad dikt eller ”dilettantpoesi”?

En komponerad sång förmedlar alltså kompositörens (och interpretens) förståelse av dikten. Vilka dikter lockar då till tonsättning? Utifrån resonemangen kring frågan i uppsatsens undersökningsmaterial, kan jag skilja ut två huvudaspekter på ämnet: en kompositionsteknisk och en känslomässig.

En kompositionsteknisk infallsvinkel har till exempel diskussionen kring huruvida ”musikaliska dikter” är lämpliga för tonsättning eller inte. Vad som definierar en ”musikalisk dikt” finns det lika många skilda åsikter om som det finns uppfattningar om musiken och dess element. Ett försök till definition underlättas knappast heller av, att det i musik också tycks

¹⁶ a. a. s. 122.

omöjligt att exakt återge de element i en dikt som benämns med samma ord som i musiken. Musiken och poesin är väsensskilda och verkar på olika sätt. Diktdeklamatören har att välja inom det mänskliga mångfasetterade språkets alla ljudmöjligheter, och kan på ett oändligt antal olika sätt variera hastighet, accent, röstläge.

Medan poesi på detta sätt är flexiblar än musik, anser Edward T. Cone att musiken å andra sidan är "livligare" eller "mer livfull" ("vivid") och mer direkt i sin förmedling; "by the very concentration it requires it presents its single aspect with greater immediacy and with the illusion of closer personal contact."¹⁷

Musiken är en abstraktare kommunikationsform än språket, och det gäller att fånga den i flykten. Jag tror att man kan säga att det sätt musiken verkar på, har ett intimare samband med tiden än vad dikten har.

Eftersom den "musikaliska dikten" är så svårdefinierad, utgår jag istället utifrån frågan om den *formmässigt* och *innehållsmässigt* mest fulländade dikten också är den ideala texten att tonsätta. Språkvetarlitteraturen hämtar ur Frödings diktning ofta exempel på, hur genialiskt vårt svenska språk kan användas i poesin av en driven poet. Här kan man få exempel på klangfulla effekter av alliterationer och assonanser, och på hur ordens mörka och ljusa vokaler, eller dess hårda och mjuka konsonanter, kan utnyttjas till att skapa en rytmisk och stämningsfull vers. Sten Malmström har redan citerats om svårigheten att i musik återskapa Frödings rytmiska dikt. Kanske är en fulländad dikt inte alls lämpad att sätta musik till?

Då Hilma Henningsson 1921 uttalade sig om tonsatt dikt, resonerade hon kring "melodiös dikt" och "friare dikt".¹⁸ Melodiösa dikter representerades enligt henne av bland andra Fröding och Karlfeldt, medan författare av friare dikt var bland andra Heidenstam och Bergman. Melodiöst formfulländade dikter borde enligt Henningsson inte tonsättas. Det är oklart vad hon menade med "melodiös dikt". Möjligen ansåg hon att sådana dikter, mer än andra, bar på någon form av latent melodi, och kanske var det därför att hon tyckte att musiken uttraderade dessa latent melodier som hon motsatte sig tonsättning. Uppenbarligen var hon i alla fall inte av den åsikten, att musiken i denna typ av dikter kunde locka fram en förut utforskad "form" (för att använda Cones uttryck).

Via tonsättaren Josef Eriksson får vi veta att tonsättarna vid tiden för debatten 1921 annars var vana vid att kritiseras för undermåliga textval, istället för att kritiseras för att tonsätta en "för fulländad dikt". Valet av anspråkslösare texter försvarar Eriksson med att: "fulländade dikter ofta binda tonsättarens fantasi till den grad, att ett tonsättande blir omöjligt,

¹⁷ Cone (1989) s. 119.

¹⁸ Nordenfors (1992) s. 63.

under det att en mindre fulländad dikt lämnar tonsättarens fantasi fritt spelrum”.¹⁹

I Emil Sjögrens fall tycks förhållandet till ”den mindre fulländade” dikten vara det motsatta, ifall man får tro Julius Rabe:

Den dikt som Emil Sjögren tonsatt är av mycket olika kvalitet och åtskilligt där av kan inte undgå att kallas dilettantpoesi. Dylika texter har inte heller förmått trola fram hans finaste ingivelser. Dessa uppenbarar sig tillsammans med goda dikter, dvs. sådana med äkta lyrisk kärna – även om den poetiska formen kan sakna originalitetens kraft (t. ex. E. Von der Recke).²⁰

Medan Josef Eriksson menar att dikt av sämre kvalitet kan ge desto större spelrum åt tonsättarens fantasi, hävdar alltså Julius Rabe att det åtminstone i Sjögrens fall krävdes en god dikt för att frammana de allra främsta konstnärliga kvaliteterna av kompositörens skaparförmåga. Skillnaden är intressant, och dessa olika åsikter och funderingar kring ämnet skiljer sig inte bara mellan Eriksson och Rabe, utan också mellan flertalet andra kompositörer, musikvetare och lyrikvetare. Påpekas bör ändock att Josef Eriksson talar utifrån sin egen erfarenhet av romanskomposition, medan Julius Rabe förmedlar sin subjektiva åsikt om hur han anser att ”dilettantpoesi” inverkar på helhetskvaliteten i Sjögrens sånger. Lite komiskt för detta sammanhang är, att Ture Rangström tydligen anförde Emil Sjögren som exempel på en tonsättare som trots vissa misslyckanden med deklamationstekniska detaljer, ändå övertygade genom sin inlevelse och förståelse av dikten!²¹ Kan man då i Emil Sjögrens musik ändå tillåta sig att tala om en ”förädling” av dikttexten?

Med den ”känslomässiga” aspekten på diktval menar jag den diskussion som rör vilka omständigheter kring dikten som inspirerar kompositören till tonsättning. Dessa har mer att göra med de associationer som dikten väcker hos tonsättaren, än med diktens språkmässiga fulländning. Josef Eriksson inspirerades av dikter som associerade till ”något självupplevt, en naturupplevelse eller en allmänmänsklig upplevelse”, och sade sig hämta inspiration från naturen och livet.²² Detta är en typisk, naturromantiskt präglad inställning, som verkar mer eller mindre gemensam för de flesta inspirerade tonkonstnärer.

Lille Bror Söderlundh upplevde starkt folkmusikens olika karakteristika, och var viss om att ett landskaps folkmusik avspeglade dess natur och dess folksjäl. Söderlundh tyckte sig till

¹⁹ a. a. s. 65.

²⁰ Julius Rabe, *Dikt och ton* (1959) s. 63.

²¹ Nordenfors (1992) s. 65.

²² Nordenfors (1992) s. 65.

exempel skönja folkmusikens väsen i Nils Ferlins dikter, och han ansåg det faktum att Ferlin liksom han själv var ifrån samma landskap (Värmland), kunde vara en förklaring till att deras text och musik fungerade samman!²³

Wilhelm Peterson-Berger uttryckte sig också om, att det sammanhang i vilket tonsättaren först upplever en dikt, samt dennes mottaglighet för dikten i just det ögonblicket, inte är av ringa betydelse:

Ty det är ej nog med att dikten är idealiskt lämplig att sjunga – jag måste också träffa på den, läsa den eller höra den citeras i rätta ögonblicket, då min egen stämning är sådan att skalden verkligen säger vad jag själv skulle vilja säga. I sådana ögonblick födes sången på några minuter, om det sedan kan ta någon timme att nedskriva den.²⁴

Diktens *sångbarhet* diskuteras tydligen inte enbart utifrån dess rytmiska eller eufoniska egenskaper, utan också utifrån själva deras handling. Ola Nordenfors resonerar i sin avhandling något kring detta. Engelsmannen Henry Raynor påpekar vikten av en känslomässig situation i diktens handling, samt att denna åskådliggörs ”enkelt” av diktaren, dvs. så att dikten förmedlar en stark känsla utan att textmässigt bli alltför kompakt.²⁵ Detta kanske för att något måste bli över inte enbart till kompositörens fantasi, utan även till interpretens och åhörarens? I ett brev från 1885 dryftade Emil Sjögren något som kanske kan sägas tangera problemet med ”kompakta” texter. Enligt Axel Helmer²⁶ skrev Sjögren att de texter som bottnar i samhällsengagemang eller psykologisk problematisering ”duga ej att sätta i musik”.

Då jag senare i uppsatsen presenterar resultaten av mina analyser, kommer jag som sagt att gå igenom vad i tonsättningarna som jag uppfattat som ”texttolkande”. Hur tar Emil Sjögren och Lille Bror Söderlundh, genom melodiska intervall, harmonik, rytmik och ackompanjemangsfigurer, fram dikternas eventuella ”latenta former” i sin musik? Jag anknyter i resultat-sammanställningarna också till det här kapitlet, då jag (mycket kortfattat) försöker bilda mig en uppfattning om hur Emil Sjögren och Lille Bror Söderlundh har utnyttjat möjligheterna,

²³ Axel Eriksson redovisar i *Musikern* 34 (1941) en intervju med Lille Bror Söderlundh.

²⁴ Nordenfors (1992) s. 67.

²⁵ a. a. s. 70-72.

²⁶ Axel Helmer, ”Emil Sjögren – en gränsöverskridande musiker” (1987). [Text i LP-konvolut till *Emil Sjögren (1853-1918). Sånger.*]

eller hanterat svårigheterna, med en viss diktform eller kompositionsform.

Emil Sjögren (1853–1918) – en kort presentation

Emil Sjögren är Sveriges kanske främste representant för romansen, åtminstone från åren 1880–1910. Hans romanskomposition har även långt in på 1900-talet lämnat djupa spår efter sig, och varit en stilriktning för yngre generationer av nordiska romanskompositörer. Sjögren har också komponerat annan typ av kammarmusik, av vilken violinsonaterna (fem stycken) har blivit mest kända. Även musik för orgel och piano har nedskrivits av hans hand. Emil Sjögren var en beundrad organist, och många vallfärdade till Johannes kyrka i Stockholm för att höra honom improvisera på orgeln. Otto Olsson, en vän och yngre kollega till Emil Sjögren, yttrade sig på följande sätt om Sjögrens improvisationer:

Hans improvisationsförmåga var fenomenal, starkt personlig och originell. Korallpreludierna voro oftast små mästerverk, som jag gärna velat ha upptecknade i notskrift. Det var en verklig upplevelse att lyssna till dessa geniala, gnistrande ackordförbindelser, utförda på läckra orgelstämmor i det utmärkta instrumentet. Och sedan postludiet! Sjögren spelade aldrig några tryckta postludier, han fantiserade ständigt och nästan alltid vackert. Högmässogudstjänsten avslutades vanligen med ett grandios forte, där han lät orgeln sjunga ut för fullt verk. Men efter aftonsången improviserade han länge på mjuka stämmor, han drömde bort tiden, under det tonvågorna i ett stilla pianissimo strömmade genom kyrkan, medan den nedgående solen med ett gyllene skimmer belyste de gotiska valvbågarna. Det var stunder av förtätad, upphöjd stämning.¹

Känd orgelmusik av Emil Sjögren är två häften *Legender* (op.46). Legenderna ska vara fragment av de berömda orgelimprovisationerna.² Av pianomusiken kan t ex nämnas samlingen *Erotikon*, med vilken han vann en skandinavisk kompositionstävling i Köpenhamn 1883.

Emil Sjögrens far, Johan Gustaf Sjögren, var en framgångsrik klädeshandlare i Stockholm. Han ska ha varit svag för det estetiska, men absolut omusikalisk (enligt Berta

¹ Ralph Gustafsson, text i CD-konvolut (1997).

² *Bonniers Musiklexikon* (1983) s. 430.

³ Berta Sjögren, "Emil Sjögren, hans barndom, framställd efter hans egna meddelanden", *Emil Sjögren in memoriam* (1918) s.11-12.

⁴ Erik Hellerström, *Diktarens arv* (1969) s. 106, 109.

⁵ a. a. s. 108, 112.

⁶ a. a. s. 103, 111.

Sjögren, Emils fru).³ Johan Gustaf Sjögren växte upp i Kalmar, och härstammade på modernet från skräddarsläkten Söderholm. I denna släkt fanns en del musikutövare, även om nu inte några musikaliska anlag verkar ha gått i arv till Emil Sjögrens far.⁴ Erik Hellerström, författare till boken *Diktarens arv*, finner dock släkten Söderholm ”högtintressant för bedömningen varifrån Sjögrenarna fått sin överkänslighet, sina depressionsanlag, sina nerver”, och menar att detta arv kan ha varit ”den tändande gnista som behövdes för att geniets eld skulle flamma upp” i Emil Sjögren.⁵ Johan Gustaf Sjögren sägs ha varit hypersensibel för färg och form – kanske ett uttryck för den nedärvda ”Söderholmska överkänsligheten”.

Emils mor hette Christina Catharina (Lifgren som flicka), född 1823 i Värmland. Hennes mor var av värmländsk släkt från Stora Kils socken. Christinas far, Emil Sjögrens morfar från Norrköping, var silverknekt vid kronprins Oskars silverkammare.⁶ Inte heller Emils mor ska ha utmärkt sig för att vara så musikalisk, eller så värst intresserad av musik, förrän på äldre dagar. Dock verkar hon ha varit en person med stor inlevelseförmåga och fantasi: ”denna rörliga, en smula förstorande fantasi, som tycks vara utmärkande för folket från detta i svensk odling så märkliga landskap (Värmland). Hon kunde blixtnabbt försättas från en stämning till en annan och leva sig in i diktade händelser och öden, som om de tillhörde verkligheten”.⁷ När Johan Gustaf Sjögren dog 1863, lämnade han inte efter sig någon förmögenhet, och Christina Catharina fick försörja sonen Emil, hans halvbror⁸ Gösta och sin mor, genom att starta ett familjepensionat. Som liten fick Emil Sjögren pianolektioner, men hans intresse väcktes inte, och hans talang togs inte tillvara, förrän han som 15-åring började studera för organisten i Klara kyrka, Ludvig Ohlson.⁹ 1870 antogs Sjögren till musikkonservatoriets organistklass, där han studerade orgel för Gustaf Mankell och piano för Oscar Bolander och Hilda Thegerström.¹⁰ Sedan 1870 hade Emil Sjögren i ca 13 år anställning som biträde i Dannströms pianoaffär, där Ludvig Ohlson (orgelläraren) var chef. Det var ingen sysselsättning som alls intresserade honom, men här tjänade han länge sitt uppehälle innan han vågade satsa på en framtid som kompositör och musiker. 1874 tog Sjögren sin organistexamen, med lysande omdömen. Sedan arbetade han vidare i pianoaffären och komponerade på sina lediga stunder, medan han drömde om att få möjlighet till att studera utomlands.¹¹

⁷ Berta Sjögren (1918) s.12-13.

⁸ Berta Sjögren (1918) s.15. (Kommentar: Berta Sjögren benämner halvbrodern Gösta som ”styvbror”. Att han var Emil Sjögrens halvbror framkommer tydligare i Hellerströms *Diktarens arv*).

⁹ Ralph Gustafsson (1997).

¹⁰ Berta Sjögren (1918) s. 20.

1876 kom Sjögrens första sånghäfte ut i handeln: *Fyra sånger till texter av Ibsen och Björnson*, som op.1. Samma år kom *Sorgmarsch* för piano ut, Emil Sjögrens allra första verk i tryck. Det komponerades med anledning av änkedrottning Josefinas död.¹² Året därpå kom sångerna som utgör op.2: *Sånger för basröst*. Denna samling är viktig, då det var med den som intresset för Emil Sjögren väcktes på allvar, och man började inse hans talang. Självaste Ludvig Norman ska ha varit en av unge Sjögrens gynnare vid den här tiden.¹³ En av Sjögrens mest kända sånger ingår i op.2 – *Bergmanden*, till text av Ibsen. År 1877 kom också en del pianomusik ut i tryck, bl. a häftet *Fantasistycken*. Ludvig Ohlson och Isidor Dannström började fundera på, om det kunde löna sig att befria deras ”ointresserade biträde” från disken i pianoaffären, och ge honom stöd till fortsatta musikstudier.¹⁴ 1879 fick Sjögren startkapital för utlandsstudier av Ludvig Ohlson, och drömmen om att få resa utomlands gick i fullbordan. Han och en vän från konservatoriet, tenoren Johannes Elmblad, reste till Berlin. Studierna var framgångsrika, men 1880 reste Sjögren hem till Stockholm igen, för att ansöka om lärartjänst vid konservatoriet och om organisttjänst i Jakobs kyrka. Tjänsterna tillsattes av andra sökande, och det blev till att arbeta i Dannströms pianoaffär igen, kombinerat med arbete som organist i franska reformerta kyrkan.

Någon möjlighet att åter resa utomlands dök inte upp förrän 1883. Då gick turen till Köpenhamn och Danmark, där Sjögren knöt många viktiga kontakter med danska musiker och konstnärer, bl. a kompositören P. E. Lange-Müller, som också blev en god vän. Någonstans här startar Emil Sjögrens egentliga karriär som etablerad kompositör och konstnär. Danmarksvistelsen följdes av flera resor, under vilka Sjögren etablerade kontakter med europeiska konstnärer och europeiskt musikliv. Särskilt Paris blev ett centrum för Sjögrens tonsättarverksamhet under senare delen av hans karriär.¹⁵

¹¹ Gunnar Norlén, ”Emil Sjögren, hans liv och verk”, *Emil Sjögren in memoriam* (1918).

¹² a. a. s. 53.

¹³ a. a. s. 55.

¹⁴ a. a. s. 56.

¹⁵ Norlén (1918), Edling (1982).

Emil Sjögren var under 1886–88 teorilärare vid Richard Anderssons musikskola, där han bland annat hade Wilhelm Stenhammar som elev.¹⁶ 1890 blev han tillförordnad organist i den då nybyggda Johannes kyrka, den kyrka där han senare spelade sina berömda improvisationer.

1897 gifte Emil Sjögren sig med Berta Dahlman. Hon engagerade sig i att lansera makens musik i Paris, och översatte många av hans sånger till franska. I början av äktenskapet bodde de på Lill-Jans plan i Stockholm, men flyttade 1904 till Tumba. 1907–09 bodde de i Södertälje, men flyttade 1910 slutligen till villan *Ovansjö* i Knivsta utanför Uppsala.

Den 1 mars 1918 avled Emil Sjögren. Jordfästningen ägde rum i Johannes kyrka.

Med anledning av uppsatsens inriktning, presenteras kortfattat viktiga romanser ur Emil Sjögrens produktion (utöver de redan nämnda romanserna):

1880 utkom som op.3 tonsättningarna av *Tannhäusersånger*, sångtexter från en roman av Holger Drachmann. Dessa tonsättningar var egentligen färdiga redan 1878.¹⁷ Daterade från 1881 är *Spanische Lieder* op.6, men många av sångerna komponerades redan på 1870-talet. ”De spanska sångerna” är ett av Sjögrens mest kända verk. Där ingår bl. a *Klinge, klinge, mein Pandero*, en sång med ”furiös bolerorytm”!¹⁸ Även op.9 är en spanskinfluerad sång; *Contrabandiären*, komponerad 1882 och tillägnad Johannes Elmlblad.¹⁹ Sånger till texter av Ernst von der Recke, utkom under opusen 11 och 13 (1883?). Mellan 1883 och 1885 komponerades *Sex sånger ur Julius Wolffs Tannhäuser*, op.12. 1888 utkom tre sånger till text av J. P. Jacobsen (op.22), vilka är några av Sjögrens mest sjungna sånger: *I Seraljens lustgård*, *Dröm*, och *Alla mina drömmar*. På 1890-talet började Sjögren tonsätta fler dikter av svenska poeter, bland andra Verner von Heidenstam. Den vackra sången *Molnet* har text efter honom. 1901 trycktes sånger med texter av Gustaf Fröding (op.34).

¹⁶ Axel Helmer, ”Emil Sjögren – en gränsöverskridande musiker” (1987) [Text i LP-konvolut.]

¹⁷ Norlén (1918) s. 56.

¹⁸ Helmer (1987).

¹⁹ Norlén (1918) s. 62.

Allmänna stildrag i Emil Sjögrens musik (med inriktning på romanserna)

Det har ofta sagts om Emil Sjögrens musik att den låter ”fransk” och ”impressionistisk”. Sjögren utmärker sig kanske främst genom sin harmonibehandling, och det är denna som ibland ger intryck av impressionism. Anders Edling skriver i *Franskt i svensk musik 1880-1920* att det hos Emil Sjögren alltifrån 1870-talet funnits en ”stiltendens som utvecklas och förblir ett kännemärke i hans musik”, nämligen de ”fridiatoniska, ibland funktionellt oklara klangbildningar med en mjuk dissonansverkan i vilka Klangreiz står i centrum”.¹ Uttrycket *Klangreiz* står i detta sammanhang för ett ackords färgverkan, dess speciella klangeffekt oberoende av teoretisk funktion. Teoretiskt funktionella ackord skapar progression i musiken, och leder den vidare genom klangernas inneboende spänningar eller rörelseenergier. Ackord med stark ”klangreizkaraktär” leder inte musiken vidare, men påverkar den desto mer genom sin klangfärg. Olika ackord innehåller olika stora delar av färgverkan och rörelseenergi.

Det är något av en common sense-uppfattning i musikanalys, att det hos varje ackord utom en latent rörelseenergi också finns en latent färgverkan och att dessa två aspekter är komplementära, så att en förstärkning av det ena innebär en försvagning av det andra.²

Hos Sjögren är de fridiatoniska klangerna nära kopplade till funktionsharmonik, men vissa detaljer rörande användningen av dem, gör att de också får vissa drag av ”klangreiz”-verkan. Medel att uppnå denna verkan är t ex lång klangtid, ansats på betonat ställe i takten, speciella spridningar av ackorden (d v s den inbördes spridningen av tonerna inom ett ackord) och svag dynamik.³

Som några mer detaljerade exempel på vad som är återkommande i Sjögrens harmonikbehandling, kan jag ta upp ett par saker som såväl Axel Helmer, som Sven E. Svensson och Anders Edling nämner i sina arbeten om hans musik: det speciella användandet av *nonackordet* samt *antecipationer av ackord*.⁴ I många av Emil Sjögrens sånger upplöses

¹ Anders Edling (1982) s. 97. (Det tyska ordet *reiz* betyder bl. a. *retning, irritation, lockelse, tjusning, charm*)

² a. a. s. 46.

³ Baserat på Edling (1982) s. 115.

⁴ ”Anticipation” är detsamma som föruttagning, vilket enligt Gereon Brodins *Musikordboken* (1985) betyder att: ”en eller flera toner, tillhörande nästkommande harmoni, ansättes i förväg, medan ännu föregående harmoni kvarliggjer; till den sistnämnda bildar de vanligen en dissonans (på svag taktadel), som upplöses i och med harmoniväxlingen”.

inte dissonanserna till konsonans, så som man väntar sig, utan övergår istället i nya dissonanser. Harmonikedjorna byggs ut och blir längre. Ofta rör sig harmonierna över en orgelpunkt (dvs. en längre uthållen baston). Sjögren använde sig redan i tidiga verk av en modulationsteknik som baseras på ledtoners verkan, en teknik han senare utvecklade i sin strävan efter en tonalt friare harmonik. I dessa modulationssammanhang kommer Sjögrens användning av nonackordet med i bilden:

En djärvhet i Sjögrens dissonansbehandling, som torde sakna motstycke vid denna tid, är dominantnonackordet i omvändning. Så sent som omkr. 1900 betecknade A. Halm i sin harmonilära nonackordet som icke omvändningsmässigt...⁵

Anders Edling jämför Sjögrens behandling av nonackordet med hur det används i den progressiva franska musiken, nämligen som en självständig klang ”utan behov av förberedelse eller upplösning”, och tar samtidigt upp dess Klangreiz-funktion:

Det finns hos Sjögren nonackord som genom en föregående harmonisk djärv progression (för det mesta av typen C-dur-Ass⁹) får en frihet påminnande om denna franska behandling: i och med det svagare funktionella bandet till det föregående förstärks nonackordets Klangreiz.

Denna framhävs dessutom med ett stilmedel som inte är originellt men ändå typiskt för Sjögren i Klangreiz-sammanhang: ett kvintintervall i botten som ger större överensstämmelse med naturtonserien och därmed ett ’rundare’ välljud.⁶

Sjögrens romanser har vissa typiska stildrag gällande textdeklamation, eller närmare bestämt sättet att behandla melodik och rytmik i förhållande till texten. Axel Helmer hävdar i *Svensk solosång 1850-1890*, att Sjögrens ”vokalmusikaliska tekniska medel” är mycket skiftande, och att de även varierar inom en och samma tidsperiod, men menar ändå att ”några olika, för Sjögrens teknik utmärkande deklamationstekniska drag må anföras”. Bl. a. skriver han följande:

Allmänt kan man tala om en ’musikalisering’ av den vokalmusikaliska satsen...//...Sjögren söker sina utgångspunkter i textens ’meningsrytm’. Samtidigt är det i vissa hänseenden utmärkande för honom att han

⁵ Sven E. Svensson, ”Emil Sjögrens vokala lyrik”, *Svensk tidskrift för musikforskning* (1935) s. 59.

⁶ Anders Edling (1982) s. 104-105.

utvidgar det vokalmusikaliska sammanhanget utöver texten. Eller med andra ord: Han strävade uppenbarligen att utnyttja textens möjligheter i musikalisk riktning. Detta leder till att hans sånger visar upp många prov på spänningsförhållanden mellan texten och musiken. Det synes endast mera sällan vara fråga om någon enkel samordning med ett problemfritt kongruensförhållande mellan text och musik.

Samma situation uppträder även på det formella planet. I många sånger gör sig en ofta mycket självständig strävan gällande att spänna en stor musikalisk båge över hela sången...//...Det är i sådana fall fråga om olika uttryck för Sjögrens utbrytning ur den strofiska teknikens begränsningar och om en utveckling i riktning mot den musikaliskt rikt underbyggda sångtyp han nådde fram till särskilt under 1880-talet. Strofisk reprisform är relativt ovanlig...⁷

I Emil Sjögrens romanser verkar musiken sålunda ha en viss prioritet framför texten. Texten är endast en ram för musiken, som inte tillåts att binda musiken till sina ord och strofer. När den tänkta musikaliska frasen inte vill passa ihop med den enskilda textstrofen, förlänger Emil Sjögren den musikaliska linjen så att den istället kan passa ihop med flera sammanlagda textstrofer. Detta är ett grovt förenklat exempel på hur Sjögren kunde prioritera ett självständigt förlopp i musiken framför textdeklamatorisk tydlighet. Tillvägagångssättet gynnade nämligen inte alltid diktens språkrytm. Dess meter, och dess betoning av starka ord, underkastades musikens betoningar. Axel Helmer ger exempel på sådan ”feldeklamation”:

...melodins första led är format som en melodisk och rytmisk stegring, som leder fram just till ess² – Sjögren har sedan inte bekymrat sig om att denna betoning faller på ett syntaktiskt ’svagt’ ord. Tendensen till kvantitetsrytmisk deklamationsteknik hos Sjögren resulterar främst i att han s. a. s. utvidgar den traditionella fras- och periodbundna deklamationen.⁸

Helmer skriver på andra ställen:

I vissa verk förekommer dansrytmiska vändningar, som kan vara relativt oberoende av textens metriska mönster...

Det finns många exempel på att Sjögren gärna åstadkommer starkt spänningsfyllda relationer mellan rytmiska element i texten och musikaliska motivbildningar.⁹

⁷ Axel Helmer, *Svensk solosång 1850-1890* (1973) s. 282.

⁸ a. a. s. 281. (Analysen gäller romansen *Am Ufer des Flusses, des Manzanares*). Med ”kvantitetsrytmisk deklamationsteknik” bör menas en teknik som utnyttjar flera olika typer av betoningar och rytmmönster för deklamation.

⁹ a. a. s. 280 resp. s. 278.

Emil Sjögren är dock inte ensam om att begå detta ”brott” emot dikten. Fler stora tonsättare har i sina vokalmusikaliska verk en preferens för musikens lagar. Dessutom kan man säga, att den kompositionsteknik som kanske ger mest utrymme till de självständigare musikaliska uttrycken, dvs. genomkompositionstekniken, erbjuder en annan typ av ”trohet” mot texten än den rent texttrytmiska, genom att med t ex olika melodislingor och harmonivändningar ”illustrera” ordens innebörd.

Som exempel på att Emil Sjögren befinner sig i gott sällskap när det gäller vissa motsättningar mellan diktdeklamation och musik i romanserna, kan nämnas Franz Schubert, som när han enligt musikens logik utformade sina vackra melodilinjer, ofta kom i behov av fler stavelser än dikttexten erbjöd. Han löste detta genom att, särskilt i slutet av sina lieder, repetera vissa ord eller meningar. Goethe, som var förtrogen med 1700-talets visform, uppskattade inte Schuberts tonsättningar av hans dikter.

I Emil Sjögrens sånger finns flera tecken på ett instrumentalmusikaliskt inriktat tänkande. Musikaliska motivbildningar i instrumentalmusiken kan kännas igen i sångerna, eller tvärtom: motiv från sångerna känns igen i instrumentalmusiken. Instrumentalmusiken och romanserna är musik ”uppenbart sprungen ur samma inspiration och idéfär”, som Axel Helmer uttryckt det.

Att Sjögrens musikaliska fantasi i dessa tidiga sånger [1870-80], alla poetiska impulser till trots, många gånger har instrumentalmusikaliska utgångspunkter, är ganska tydligt. Det händer att den musikaliska rytmiken inte alltid verkar helt ”textfödd” – det är mycket på tal om sådana företeelser som Ture Rangström litet tillspetsat skrev om Sjögrens benägenhet att behandla texten mera som en förevändning än som en utgångspunkt för sin musik...//...i Rangströms bedömning antyds att Sjögrens sånger mycket ofta tillhör de för sin tid så typiska formerna av halvt konsertanta, halvt hemmusikaliska sånger, där texten förvisso spelar sin roll som poetisk impuls, men där musikens melodiska och klangliga egenvärden är väl så avgörande för helhetsintrycket som något intrikat spel mellan textliga och musikaliska strukturer – en sångtyp som i genrehistoriska framställningar brukar ges beteckningen *Stimmungslied*, stämningssång.¹⁰

Emil Sjögren verkar ha tillhört den kategori av romanstonsättare som främst strävade efter att återge en dikts stämning, dess subjektiva och ”underliggande” handling mer än själva ”aktionen”, vilket kanske delvis kan förklara varför han i sina romanser inte ägnade mer

¹⁰ Axel Helmer, ”Emil Sjögren – en gränsöverskridande musiker”, *Emil Sjögren (1853-1918). Sånger.* (1987) (LP) [Text i konvolutet.]

uppmärksamhet åt diktens textbetoningar.

Oftast är det poemets allmänna stämning som musiken fångar och endast sällan får ett åskådligt rörelsemotiv ur diktens ord ge anslaget i de lyriska sångerna...//...Sjögren var framför allt lyriker och även i sina ballader dröjer han gärna vid de lyriska ögonblicken.¹¹

¹¹ Julius Rabe, *Dikt och ton* (1959) s. 63.

Relationen text/musik i två romanser av Emil Sjögren

De två romanser som valts ut till analys är *Og jeg vil drage fra Sydens Blommer* (1880), och *I Seraljens lustgård* (1887). Romanserna är båda från 1880-talet, och de har valts ut av den anledningen att 1880-talet var något av en ”glansperiod” i Emil Sjögrens romanstonsättar-karriär. Under detta decennium tog Sjögren i sitt romanskomponerande intryck från många olika håll, han experimenterade, sökte de uttryck som passade honom bäst, och utvecklade sin egna personliga stil. Många av de mest kända och populära sångerna komponerades under denna period. Sångerna från 80-talet gav Emil Sjögren en särskild position som romanstonsättare. Genom det inspirerade undersökandet av olika stilar och uttryck blev också Emil Sjögrens musik impulsgivande för den unga musikergenerationen efter honom. De bägge romanserna från 1880-talet har till handling och stämning helt olika karaktärer, men visar också på olika teknik gällande textdeklamation och typ av pianoackompanjemang.

Mycket tidsenligt har många av Emil Sjögrens sånger danska och norska textförfattare. På 1880-talet var det något av ett ”mode” att tonsätta dikter av skalders från de nordiska grannländerna. De romanser som ska analyseras här har danska textförfattare, dock har *I Seraljens lustgård* en svensk översättning (översättaren anonym).

Analys nr 1: *Og jeg vil drage fra Sydens Blommer op.3 no.4* (1880)

Drachmanns Tannhäuser inspirerar honom [Emil Sjögren] till några av hans mest gripande och livskraftiga romanser. Eller tänker icke en musikaliskt kunnig person, när Sjögrens romansdiktning nämnes, först och ofrivilligt på så melodiskt klara och uttrycksfulla sånger som *Hvil over verden*, *Jeg ser for mit øje*, eller den underbart vårbrusande *Og jeg vil drage*?¹

¹ Wilhelm Peterson-Berger, ”Emil Sjögren och 80-talet”, *Emil Sjögren in memoriam* (1918).

² Följande om Tannhäuserlegenden och handlingen i Drachmanns roman är hämtat från Axel Helmers skrift i textkonvolutet till LP:n *Emil Sjögren (1853-1918). Sånger*. (1987).

Dikttexten

Texten till sången är skriven av den danske författaren Holger Drachmann.² 1877 gav Drachmann ut romanen *Tannhäuser*, baserad på legenden om den medeltida tyske minnessångaren med samma namn. Till berättelsen har fogats dikter, vilka har tonsatts av bland annat Emil Sjögren.

Man vet att minnessångaren Tannhäuser åren 1237–46 vistades vid den österrikiske hertigen Fredrik II:s hov, men att han i övrigt levde ett kringflackande liv. De vanligaste sägnerna om Tannhäuser handlar om hur han av fru Venus lockas in i det förtrollade berget, hur han sedan plågas av samvetsqual och förgäves vallfärdar till Rom för att få påvlig förlåtelse. Så småningom får han dock ett tecken på gudomlig förlåtelse: hans vandringsstav slår rot och börjar grönska. Legendan har tagits upp i dikter av olika poeter, och – förutom i Drachmanns roman – även i en roman av J Wolff, vilken också den blev underlag för sånger av Sjögren (op.12). Wagner använde legenden om minnessångaren som utgångspunkt för sin opera *Tannhäuser* från 1845. Tannhäuserlegendan kom att bli ett tema över de ”ständigt närvarande” moraliska konflikterna mellan andlighet och kroppslighet, mellan fri kärlek och trohet.

I Drachmanns roman finns triangeldramat, den obesvarade kärleken, den stolta oåtkomliga kvinnan (en modernare fru Venus), och den försmådda hustrun med. Abildgård (skribent, målare och konsteoretiker) hyser en obesvarad passion för den gifta fru Kamilla von Brejdsdorff, som har en kärleksaffär med Anton Kolb (civilingenjör), som i sin tur bedrar sin fru Marie. Rivaliteten mellan Abildgård och Kolb är central för handlingen i romanen och leder så småningom till en duell. *Og jeg vil drage fra Sydens Blommer* sjungs i romanen av Abildgård, i en sångtävling som går av stapeln på en fest. Denna fest utgör handlingens kulmen. Sångtävlingen vinnas av Anton Kolb.

Sången

I min analys delar jag in sången i fem olika delar, som har vardera 8 takters längd. Förspel och efterspel är inte medräknade. Orsaken till denna indelning är, att det efter varje 8-taktsperiod sker en förändring i melodins eller ackompanjemangets karaktär. Varje period rymmer två textmeningar som rimmar.

T ex:

*Og jeg vil drage fra Sydens Blommer, men ikke tage dens Torne med.
Hvorden jeg kommer, der vil jeg prise, i Spil og Vise, dens Ildfuldhed.*

*Dog aldrig ender den Ild der brænder, derfor jeg sender mod Nord min Sang.
Der veksler Sommer og skønne Blommer, de gaar, de kommer en evig Gang.*

Emil Sjögren låter musiken tolka varje meningspar ”för sig”, dvs. han utnyttjar lite olika tekniker för de olika stroforna, beroende på den stämning han finner i orden. Melodi och ackompanjemang är inte desamma för varje strof. Denna typ av kompositionsteknik kallas för genomkomposition, eller åtminstone för varierad strofisk form.

Strofen framstår hos Sjögren närmast som en formram; grundläggande för hans teknik är olika genomkompositionstendenser. Det strofiska mönstret överbryggas av olika enhetsskapande moment, såsom enhetliga taktmotiv och enhetlig rytmik.³

Varje 8-taktsdel består av 32 pulsslag, vilka är fördelade i fraser av längden 4 eller 8 slag. (Möjligen med undantag för en fras.) Två korta fraser om 4 pulsslag följs av en fras på 8 pulsslag, enligt mönstret 4+4+8+4+4+8, d v s (4+4+8) två gånger.⁴

De musikaliska fraserna är korta, och styckar sålunda också upp textens meningar i mindre bitar. Som till exempel den första raden: *Og jeg vil drage fra Sydens Blommer, men ikke tage dens Torne med*. Genom melodin och rytmen i Sjögrens musik deklameras orden ”fra Sydens Blommer” något särat från ”og jeg vil drage”. Det uppstår en liten paus som ger intryck av andhämtning. Tillsammans med den korta tystnad som också uppstår mellan ”fra Sydens Blommer” och ”men ikke tage...” skapas två korta ansatser som blir till en stegring mot ”men ikke tage dens Torne med” (som låter lite som en protest!). I nästföljande mening, *Hvorhen jeg kommer, der vil jeg prise, i Spil og Vise, dens Ildfuldhed*, klättrar melodin uppåt i tonhöjd i ”der vil jeg prise” (takt 10–11), så att dessa ord, istället för ”i spil og vise”, blir

³ Axel Helmer, *Svensk Solosång 1850-1890*. (1973) s. 282-283.

⁴ Axel Helmer kallar detta för en ”barform-liknande periodbildning”, där ”deklamationen är uppbruten i följder av korta fraser, ofta cesurmässigt markerade genom pauser”. Han anger *Og jeg vil drage* som ”ett särskilt intressant exempel” på en sång, där Sjögren skapat en utvidgad variant av en s k ”aab-formad periodbildning” (4+4+8), där en stark utvidgning sker av b-delen. (I exempelvis den första meningen; ”Og jeg vil drage fra Sydens Blommer, men ikke tage dens Torne med” är ”...men ikke tage dens Torne med” b-del). (a. a.) s. 279.

något av höjdpunkt i meningen. Orden ”dens Ildfuldhed” följer efter en kort paus/andhämtning, och eldigheten betonas med forte på stavelsen ”Ild-”.

Melodin får på ”vise” (takt 12) en lite överraskande vändning med kvartsprånget ned från d² till a¹. Här hörs tydligt att harmoniken plötsligt växlat – ett D-durackord klingar i sången som startade i tonarten B-dur. Anledningen till detta var nog inte att specifikt lyfta fram ordet ”vise”, utan snarare att förbereda för en ny stämning som följer med nästa åtta takter.

D-durklngen föregås inte av någon lång harmonisk progression: E^{b(7)}-klngen i takten innan hålls kvar hela takten, istället för att som i det motsvarande ackompanjemanget i takt 8, övergå till C⁷ (ordet ”Torne”) och sedan F-dur. Från E^b-dur glider klngen helt enkelt ned ett halvt tonsteg till D-dur. Tonartsutvikningen motiveras genom det kromatiska sambandet mellan klngerna. Det är annars svårt att finna plats för en D-durklang i tonarterna B och F - åtminstone utan en längre harmonisk progression.

Som ett enhetsskapande moment i övergången mellan E^b och D, och kanske också som ett sammanhållande moment för orden ”Spil og Vise”, lägger Sjögren E^{b(7)}-klngens (takt 11) lågaltererade kvint (- tonen *bess* eller ”a”) i basen som oktav. När bastonen tas om i takten efter, har den en ny grundton under sig: tonen d. Den lågaltererade kvinten har blivit till en ren kvint i en ny klang. Kanske kan det här också vara ett exempel på tidigare nämnda *antecipationer av ackord* i Sjögrens musik.

Starka tonartsutvikningar finns i flera av Sjögrens sånger – såväl i tidig som sen produktion. Sven E. Svensson skriver att tonartsutvikningen ofta är ”elliptisk”, dvs. att kadensen endast är ”företrädd av sina ytterklanger, medan den tillfälliga tonikan endast existerar som en underförstådd förutsättning”.⁵ Svensson har tolkat D-durklngen i takt 12 som (dur)dominant till den underförstådda tonikan i g-moll.⁶ Klngen på ”Ildfuld” blir en subdominant med tillagd sext i basen (”Cm/6”). Angående denna harmoniska vändning – D⁺ till S⁶ – har Svensson skrivit något intressant om dess relation till texterna i Sjögrens sånger, nämligen att:

...texten alltid syftar på någonting obestämt, vikande, utan fasthet, antingen det gäller naturlyriska dikter...//...eller, när tonsättaren vill framtrölla visionen av ’det fineste spind’, eller å andra sidan på obeständiga känslor, en ständigt flyende drömbild eller hemlig kärlek.⁷

Kanske harmonigången D⁺ till S⁶ i det här fallet illustrerar Abildgårds obesvarade passion till

⁵ Sven E. Svensson, ”Emil Sjögrens vokala lyrik”, *Svensk tidskrift för musikkforskning* (1935) s. 55.

⁶ a. a. s. 57.

⁷ a. a. s. 57.

Kamilla von Brejdsdorff, en passion han från och med sjungandets stund kommer att gömma inom sig, tills dess att han äntligen återvänt till Norden, där vintervinden kanske ”køler hvad Solen brændte”.

Ett nytt avsnitt startar i takt 13 (8-taktsperiod nr 2). Meningen *Dog aldrig ender den Ild der brænder, derfor jeg sender mod Nord min Sang*, hänger enligt min mening samman i 16 pulsslag, vilka förenar orden i ett enda flöde. Denna fras utgör ett undantag från 4+4+8 regeln, och skiljer sig genom sin längd från sångens övriga fraser. Kanske hade Emil Sjögren ett särskilt motiv till att förmedla just denna mening på detta sätt.

Vid orden ”ender” och ”brænder” gör melodin ifrån ess^1 respektive f^1 ett språng upp till d^2 . Dessa starka och rimmande ord betonas och kopplas samman genom de likartade melodiska sprången. Dessutom får de första stavelserna i varje ord en halvnots längd, liksom ”sang” – meningens sista ord. Det sker i sången vare sig förr eller senare. Halvnoterna har också en sammanbindande effekt i frasen. Orden ”ender” och ”brænder” får en räckvidd som når över takternas tredje slag, där det i övriga delar av sången annars brukar förekomma en åttondelspaus.

Pianoackompanjemanget är från takt 13 till 17 konstruerat på ett mycket effektivt sätt. Ända ifrån sångens början har melodi och text burits fram över ett ackompanjement i trioler, där ackorden haft en bred, stor klang. I takt 13 reduceras klangen plötsligt till en enda ton; d^1 . Klangen ”sväller” strax upp igen från denna enda ton, på ett stegvis, nästan smygande sätt. Tonerna läggs, en efter en, nära intill utgångstonen d^1 : först ess^1 , sedan e^1 och c^1 samtidigt osv. Ur det täta klustret utkristalliserar sig klangen Hm/D (takt 15), som övergår till ett stort kraftfullt E^b -durackord där den musikaliska frasen (men kanske inte texten) når sin höjdpunkt. Meningen som började med ”Dog aldrig ender..”, växer i intensitet från en klangligt ”försiktig” start till ett ”utbrott” i ”sender mot Nord...”.

Den sammanlagda verkan av melodi, rytm och klangbehandling till *Dog aldrig ender den Ild der brænder, derfor jeg sender mod Nord min Sang*, skapar en särskild intensitet, som tar fram dramatiken bakom orden.

På ”Sang” (takt 17) gör Emil Sjögren en ny djärv tonartsutvikning när han låter ordet landa i en G^b -durklang. Sven E. Svensson tar upp *Og jeg vil drage* som exempel på en sång där Sjögren utnyttjar ”möjligheterna till starka utvecklingar på subdominantsidan”, och uppger att det i just denna sång är fråga om en utveckling på mollsubdominantens parallell.⁸ Jag gissar

⁸ a. a. s. 53.

att det är den tonartsutvikning i G^b-dur som startar på ordet "Sang" han menar.⁹ I alla fall är övergången från B-dur till G^b-dur en klangväxling som man lägger märke till. Den snabba nedgången till piano från forte, tillsammans med den oväntade G^b-durklngen, gör att lyssnaren vid ordet "Sang" märker att sången antar ytterligare ett stämningsskifte. Musiken får till orden *Der veksler Sommer og skønne Blommer, de gaar, de kommer en evig Gang* en ömsint karaktär, dels genom melodins försiktiga och "mjuka" nedgående rörelse i små intervall ("Der veksler Sommer og skønne Blommer"), dels genom att pianoackompanjemanget lättats upp.

I nästa åtta takter (21–28) handlar texten om vintern som en helande kraft, vilken i minnet "kyler ned" och utplånar "hvad Sommer tændte". Ackompanjemanget är nytt och klangen glesare och just lite "kyllig". Pianostämman dubblar sångarens melodi i "rena" (utan mellanliggande toner) sextintervall. Basen består i princip av ett enda, i synkoper, upprepat f genom sju takter.

Från *Hvad hurtigst svinder...* (takt 29) rusar sången mot sitt slut. De stora klangerna är tillbaka, och det upprörda triolackompanjemanget. Melodin förstärks nu i pianots basoktaver. *Thi vil jeg drage mod Nord tilbage, mod Solskinsdage som Snefaldsluft* klingar ut som ett bestämt "last statement". Den första stavelsen i ordet "Snefaldsluft" är ett av de ställen där Sjögren placerat ett nonackord i omvändning (takt 36).¹⁰ Tidigare har påpekats att omvändningen av nonackordet gjorde Sjögren lite "djärv" för sin tid. Sven E. Svensson anger specifikt *Og jeg vil drage* som exempel på en tidig sång där nonackordet i omvändning förekommer. Ackordet är ett C⁹ (utan grundton och med kvinten i basen) som löses upp till den tillfälliga tonikan F, där meningen avslutas. Användningen av ackordet ser inte ut att här ha något speciellt samband med texttolkning. De sista åtta takterna har samma melodi och pianoackompanjemang som de åtta takterna i början, och med textraderna *Og jeg vil lægge i mine Toner bag Kuldens Dække den stærke Glød. I andra Zoner vil varmt jeg prise, i spil og Vise, havd Syden bød* rundas sången av och musiken klingar ut i grundtonartens tonika B-dur.

Sången *Og jeg vil drage* har en ABA-form som är lite speciell. B-delen tar i denna sång större plats än A-delarna tillsammans. Den består i stort sett av hela sången förutom den första och den sista 8-taktsperioden. B-delens tre perioder har olika utformning, och kontrasterar mot

⁹ Mollsubdominanten i B-dur är Eb-moll, och Eb-molls durparallell borde vara Gb-dur.

¹⁰ Nonackord med kvinten i basen är enligt Edling "typiskt för Sjögren i Klangreiz-sammanhang" (se tidigare avsnitt). Här verkar dock inte ackordet ha just denna funktion.

¹¹ Axel Helmer (1973) s. 283.

varandra, lika mycket som mot A-delarna. Axel Helmer skriver:

Ett för Sjögren särskilt utmärkande drag i behandlingen av större formbildningar är, att vissa formled stundom gestaltas som starkt 'expanderande' led inom kompositionen som helhet. Detta kan exemplifieras på flera olika sätt. En yttring härav är att B-delen i sånger med ABA-form ofta gestaltas som en stort upplagd, nästan genomföringsartad mellandel. Så förhåller det sig i 'Og jeg vil drage...'...¹¹

De olika textstrofernas melodifraser varierar, liksom musiken i övrigt, enligt en ABA-form. De tre mittenstroferna har alla olika melodik, och egentligen skulle formen för melodiken betecknas A-Ba-Bb-Bc-A. Dock finns det gemensamma nämnare mellan fraserna. Alla melodifraser utom "Bc" startar på likartat sätt: från tonen f^1 eller d^1 tar sig melodin raskt upp, på endast två eller tre tonsteg, till d^2 eller d^{b2} . Detta kan betraktas som ett melodimotiv. För att knyta an till vad som tidigare i detta avsnitt citerats från Axel Helmer, fungerar detta melodimotiv som ett "enhetsskapande moment" för "det strofiska mönstret". Även rytmiskt utgör detta melodifragment ett motiv: tre åttondelsnöter följer på en åttondelspaus.

Med frasen "Bc" (takerna 29–36) får sången sin kulmen. Därför är melodistegringen försiktigare och mer stegvis, och melodin hastar inte genast upp till regionerna kring d^{b2} liksom de andra fraserna. Först när det ovan beskrivna rytmiska motivet (i ett nytt melodimotiv) förekommer för tredje gången har melodin, på "alle minder", kommit upp på d^{b2} . Melodin faller sedan tillfälligt tillbaka och startar om på f^1 . När rytm- och melodimotivet nu upprepas har det lyfts upp ett tonsteg till $(f^1)-g^1-ass^1-ass^1-g^1$ ("Thi vil jeg drage.."), vilket ger en föräning om att det är nära till kulmen. Så med tre terssprång, i kontrast till de tidigare sekundintervallen, kommer melodin upp på f^2 ("...mod Nord tilbage...") i fortetissimo-dynamik.

Analys nr 2: I Seraljens lustgård op.22 no.1 (1887)

"...hans typiska musik, 80-talsmusiken, står icke blott i ett yttre samtidighets- utan framför allt i ett inre frändskapsförhållande till epokens konstnärliga och kulturella ideal...//...Emil Sjögrens konst blev på detta sätt en motsvarighet till det fransk-svenska 80-tals-måleriet och – i än högre grad – till J P Jacobsens psykologiskt känsliga stämningslyrik".¹²

¹² Wilhelm Peterson-Berger, "Emil Sjögren och 80-talet", *Emil Sjögren in memoriam* (1918).

¹³ Axel Helmer, *Emil Sjögren (1853-1918). Sånger*. [Text i LP-konvolut.] (1987).

Dikttexten

Textförfattaren till *I Seraljens lustgård* och övriga sånger i op.22 är dansken J. P. Jacobsen (1847–1885), en poet som Emil Sjögren beundrade. För att ge inblick i Jacobsens ovan påtalade ”stämningslyrik” återges dikten i sin helhet:

*Rosen sänker sitt huvud, tungt
av dagg och doft
och pinjerna susa så tyst och matt
mot stjärneloft.*

*Källorna vagga sin silversång
i sömnig ro,
och minareterna peka mot himlen opp
i from en tro.*

*Halvmånen skrider så sakta fram
över det tysta blå,
och han kysser rosens och liljans kind,
alla de blommor små
i seraljens lustgård,
i seraljens lustgård.*

Dikten sägs i sin ursprungliga danska version ha en ännu mer ”loj och dåsig” stämning.¹³ Sjögren tros ha använt den svenska textförlagan. *I Seraljens lustgård* - eller *I Seraillets Have*, ingick i Jacobsens diktsamling *Digte og Udkast* från 1886.

Sången

Sångerna i op.22 innebär en nyorientering i Sjögrens romanskomponerande. Här anser på området kunniga musikteoretiker, att man kan dra en stilistisk skiljelinje mellan de tidigare

och de senare verken. Medan Sjögrens sånger från 1870-talet, och från första halvan av 1880-talet, betraktas som ”högromantiska” har sångerna från slutet av 80-talet och framåt, en ”genomskinligare” och sprödare klanguppbyggnad, som också genom sin djärvare harmonik förknippats (kanske förhastat) med impressionism. ”Det yppiga klangspelet ersätts av harmonik på gränsen till fritonalitet, med sparsmakad, transparent klang och tunna melodiska linjer...”, skriver Axel Helmer i *Musiken i Sverige*.¹⁴

En luftig, och mer friharmonisk, klangfärg har också *I Seraljens lustgård*. Sången går i E-dur, men lika ofta hörs de bägge parallellklangerna c#-moll och g#-moll. ”Vissa tider, särskilt på 1880-talet, kan han [Emil Sjögren] frossa i trolska ackordförbindelser, speciellt sådana med tersfrändskap”, skriver Julius Rabe.¹⁵

Sången introduceras i pianots förspel med två stillsamma och stegvisa melodiska linjer (takt 1–2). En linje klättrar uppåt från giss¹ till giss², medan den andra melodiska linjen på lugna fjärdedelar (och en halvnot) går från e¹ via d¹, ciss¹ och c¹ ned till h. På h:et klingar den övre och den undre melodilinjerna ut tillsammans i ett E-durackord (takt 3). Tonföljden ciss¹-c¹-h upprepas i förspelet en gång till, och i takterna 5–6, 9–10, samt 29–30 förekommer den i omvänd, uppåtgående form med tonerna h¹-hiss¹-ciss². Man kan förstå att dessa tre toner måste spela en viss roll i sången. I sångens tre sista takter kommer tonföljden ciss¹-c¹-h igen, och det visar sig att det viktiga med dem är, att de utgör ett bärande sammanhang för den fritonala slutkadensen.¹⁶ Inledningen klingar mycket ”ljus” och ”skimrande”. Melodilinjerna i början harmoniseras inte med annat än med varandra, och med en uthållen E-durters som ligger i samma ljusa register. Någon djupare baston hörs inte förrän i sjunde takten.

När textdeklamationen startar i takt 5, klingar i musiken via upprepningen av ciss¹-c¹-h, åter E-durackordet med h i basen. På tredje taktslaget förvandlas ackordet, genom den kromatiska glidningen från h till hiss, till en durtreklång (E/H⁺) med överstigande kvint. Linjen h¹-hiss¹-ciss² slutar i ackordet c#m, som ligger hela sjätte takten. Pulsen går i en långsam ¾ - dels takt. Kanske har Emil Sjögren valt den taktarten för att kunna utnyttja den ”drömska” och ”lite sömniga” stämning, som – i ett långsamt tempo – den rytmiska konstellationen av en halvnot med efterföljande fjärdedelsnot ger.

Över dessa tre första, sömnigt klingande ackord i takt 5 och 6 sjungs orden: *Rosen sänker sitt huvud, tungt av dagg*. Ordet ”dagg” (takt 7) ackompanjeras lite överraskande av ett arpeggio på sju toner i a-moll – en hastig påhälsning i en annan tonart tycks det, för på andra

¹⁴ Band III, 1992. Avsnitt 10.1 ”Solosången”.

¹⁵ Julius Rabe (1959) s. 62.

¹⁶ Helmers *Svensk solosång...* s. 288.

och tredje slaget får arpeggiot D-durklang. Kanske är det en av Sjögrens elliptiska tonartsutvikningar, med den underförstådda tonikan g-moll? Detta tonflöde med främmande harmonier varar bara en takt. På ”doft” i takten efter kommer E-durtonaliteten tillbaka med dominantseptimackordet H⁷. Det är svårt att veta om det finns någon särskild textinnehållslig anledning till att musiken så tillfälligt befinner sig i g-moll.

Man kan finna en förklaring i det faktum, att Emil Sjögren i sina Jacobsen-sånger utarbetade en för hans skapande ny recitativisk deklamationsteknik. Det innebar en betydligt friare behandling i utformningen av dikttextens melodi, som blev oberoende av den traditionella melodiuppbyggnaden med dess fraser och höjdpunkter, tonala slutfall och motiv. Den nya recitativiska tekniken erbjöd en annan möjlighet till följsamhet gällande textens innehåll, och möjliggjorde också ett närmande av musiken till texternas meter. Harmoniken påverkades av friheten i deklamationen till att bli mer fritonal:

Mot den experimentella karaktären hos harmoniken svarar... en vokalmusikalisk nyorientering. Formellt är texterna mycket fritt behandlade. Sjögren har också tagit fasta på den episodiska, arabeskartat fria teknik, som i formellt hänseende kännetecknar Jacobsens dikter och gestaltar sina sånger utan hänsyn till ’symmetrisk’ indelning av strofisk eller versmässig art.¹⁷

Axel Helmer beskriver deklamationen i *I Seraljens lustgård* som en typ av ”kantabelt hållen deklamation i form av en fri linje närmast av prosamässig art, som nära ansluter sig till textens innehållsliga förlopp”.¹⁸ Härmed kan man säga att de diskuterade a-moll- och D-durklangerna i takt 7 har fått en förklaring som indirekt rör sambandet mellan textinnehåll och harmonik.

I anslutning till det som tagits upp om den recitativiska fria textdeklamationen i denna sång, får analysen nu fortsättningsvis utgå från textmelodins intervall och rytmik. Ackompanjemanget, och dess harmonik och melodiska/rytmiska figurer, beskrivs i och med diskussionen kring sångens melodi.

Melodins rytmik är mycket oregelbunden. Melodiken är oförutsägbar, och svävar omkring till synes utan något tonalt centrum. Det går inte att upptäcka några större samband gällande vare sig melodiintervall eller rytmiska mönster. Generellt kan man säga om melodin att den för det mesta rör sig i små steg. Någon gång upprepas en sekvens av två eller tre närliggande

¹⁷ Axel Helmer (1973) s. 289.

¹⁸ a. a. s. 289.

toner, på samma tonhöjd eller ett tonsteg upp. Textdeklamationens melodiska och rytmiska oregelbundenheter ger sången ett drag av talspråk. Någon berättar eftersinnande och drömmande, med korta tankfulla pauser, om dofterna och ron en månljus natt i Seraljens lustgård.

Det finns en kort tonsekvens som fungerar som ett sorts motiv. Det är den fallande åttondelstriolen i takt 5, 9, och 29–31. Den startar ibland på giss¹, ibland på h¹, och den förekommer förutom i takt 31 i samband med ackordföljden E - E/H⁺ - c#m. I takt 31 harmoniseras orden *alla de blommor* istället med ett halvnotslångt E⁷-ackord med septiman i basen, och ett g#moll-ackord på tredje slaget. I den andra diktversen (*Källorna vagga...*, takterna 13–20) byggs pianoackompanjemanget upp på detta triolmotiv. Där förekommer inte motivet i sångstämman liksom i de andra diktverserna. Den fallande, långsamma triolen låter som en ömsint smekande gest, som väl associerar till orden i takterna 5–6, 9–10 och 29–32: *Rosen sänker sitt huvud..., pinjerna susa så tyst..., kysser rosens och liljans kind, alla de blommor små.*

Diktraden ”och pinjerna susa så tyst och matt mot stjärneloft”, har från ”susa” och framåt en punkterad, svajig rytm som för tankarna till just ett träd vars grenar susar i vinden (takt 9–11). Intrycket förstärks där av, att även melodiken (på ”tyst och matt”) pendlar fram och tillbaka mellan två toner. En särskild stämning får det efterföljande ordet ”stjärneloft”, när melodin går det kromatiska halvtonsteget från e¹ ned till diss¹. En ny klang (D#⁷) omgärdar texten.

I nästa rad (från takt 13), där ”källorna vagga sin silvervåg i sömnig ro”, höjer sig melodin med en oktav upp till diss². Det ljusa registret illustrerar den silverglittrande vattenytan, och det upprepade triolackompanjemanget vågens rörelse. Så mitt bland alla svävande klanger dyker plötsligt ett litet melodiskt samband upp; tonföljden d²- g¹- aiss¹- h¹ i takt 14 återkommer i takt 18, fast med den lilla förändringen att d² är ersatt med diss². Den melodiska figuren, som förstärks i pianots basstämman, förenar de båda textraderna *Källorna vagga sin silvervåg* och *minareterna peka mot himlen opp*.

Vid ”minareterna” (takt 17) höjer sig melodin ett tonsteg i förhållande till ”Källorna”. Här byts g#moll-klangen ut till E-dur. Ackompanjemangets triolrörelse på h¹- aiss¹- giss¹ fortsätter dock oavbrutet som innan – det som gör att klangfärgen byts ut är (förutom meloditonen e²) den tillfälliga melodiska figuren i tvåstrukna oktaven: kvintsteget från e till h. En liknande uppåtriktad figur finns vid ”Källorna”: kvartsteget mellan tonerna diss² och giss². Medan orden *Källorna vagga sin silvervåg i sömnig ro* sjungs över g#moll, harmoniseras

minareterna peka mot himlen opp av kontraparallellen E-dur. Vågornas vaggande förnimms liksom förut med oavbrutet lugn. Men växlingen till durklngen har tillfört bilden en ny dimension. Syftningen på något gudomligt i orden *minareterna peka mot himlen opp* förstärks. Det tycks som om det i nattens ”sömniga ro” vilar en medvetenhet om eviga ting över lustgården.

Melodin har i denna andra diktvers fått mycket större intervall än vad den har i sångens övriga partier. Den mest naturliga förklaringen till det ligger kanske inte just i texten, utan snarare i att Sjögren säkert ville skapa lite musikaliska kontraster i sången som helhet. Helmer skriver också i *Svensk solosång*, att deklamationen i Emil Sjögrens Jacobsen-sånger är en sammansmältning av recitativisk och kantabel teknik.¹⁹

I textfrasen *Halvmånen skrider så sakta fram, över det tysta blå* (takterna 20–27), illustreras månens skridande rörelse med melodins stegvisa vandring, i jämna fjärdedelar på C#dur-skalans sex första toner. Melodins ciss på den första stavelsen, dvs. ”Halv-”, klingar tillsammans med enbart en ensam ters, på tonerna a¹ och ciss² i pianot. Det sparsmakade ackompanjemanget har här ingen basstämma i f-klaven. Allt eftersom halvmånen skrider, utökas antalet ackompanjemangstoner på varje taktslag, och på varje steg i melodin. Till starttonerna a² och ciss² läggs närliggande toner, som befinner sig på sekundintervall uppåt eller nedåt. Klangen s a s ”sväller” från ett centrum, och resultatet blir en sammanhållen, tät och växande klang – en progression som väl svarar mot bilden av något ”skridande”.

Till ”sakta fram” och ”blå” (takterna 23 och 27), läggs ett arpeggio i trioler i pianot, som utgående ifrån H (h i stora oktaven) stiger uppåt i tonhöjd till f¹. Arpeggiot har klangen av ett H⁹-ackord med tillagd kvart. Melodin i takt 23 dubblas på tersavstånd i ackompanjemangets överstämma. Det lilla motivet på tre toner – en punkterad åttondel, en sextondel och en fjärdedel, som går upp ett helt tonsteg och tillbaka – upprepas i pianostämman ensam, i takten efter. Då ljuder i takt 24, motivet i ackord (f#-moll) om fem toner, med f d sångstämman nederst (a¹-h¹-a¹) och med dess tersstämma klingande i oktav högt uppe i diskanten (fiss-giss-fiss). Motivets upprepning låter i textsammanhanget (*Halvmånen skrider så sakta fram*) som ett avlagset eko av ”sfärernas musik”, kommet långt utifrån världsrymden. I takt 27–28 kommer motivet igen, med sitt eko i pianots diskant, men nu med en något varierad klang. (Tonerna ciss och giss har återställts till c och g.) I sångens förspel och efterspel finns motivet också med, fast utgående från andra toner, och invävt i längre melodislingor.

Diktens sista två rader; *i seraljens lustgård, i seraljens lustgård*, deklamerar på en

¹⁹ a. a. s. 39.

fallande E-durtreklangs (tonikans) toner. Melodin går utan vändningar nedåt från h^1 via $giss^1$, som upprepas några gånger, till fyra avslutande toner på e^1 . Hela sången avslutas med ett kort efterspel på fyra takter i pianot: en E-durtreklang bryts i uppåtgående trioler från E till h^1 , och leder fram till de tre sista ackord som utgör kadensen. Ackordföljden i den här kadensen är rätt komplicerad rent funktionsharmoniskt sett. Ackordet $c\#m^{6<}$ följs av $C^{6<}/G$ som går över i tonikan E. Ackordet $c\#m$ har ett nära släktskap med ackordet E, i egenskap av mollparallell. Men ackordet C^6 är i det här sammanhanget svårare att förklara funktionellt. (Dock får C^6 en subdominantisk funktion om – liksom tidigare – g-moll är underförstådd tonika.) Sambandet mellan ackorden stärks, som tidigare sagts, mer av halvtonsföljden $ciss^1-c^1-h$, men också av halvtonsföljden $giss^2-g^2-giss^2$. Helmer skriver att Sjögren i sångerna i op.22 ”utbildade med större konsekvens än tidigare den av ledtonsverkningar betingade modulationsteknik som kan skönjas i många tidigare verk”.²⁰ Detta kan nog ses som en följd av den fritonala harmonik, som möjliggjordes i och med den ”nya” recitativiska deklamationstekniken.

²⁰ Axel Helmer (1973) s. 288.

Lille Bror Söderlundh (1912–1957) – en kort presentation¹

Lille Bror Söderlundh var en mångsidig musiker, och spelade en aktiv roll i det svenska musiklivet under 30-, 40-, och 50-talen. Han är nu troligtvis mest ihågkommen som vissångare och viskompositör, särskilt som kompositör av musik till Nils Ferlins dikter. Sånger som *När skönheten kom till byn*, *Får jag lämna några blommor* och *En valsmelodi* har länge varit klassiker.

Söderlundh skrev dock inte bara visor. Han komponerade också en hel del filmmusik och revymusik, samt musik för teater- och balettföreställningar. Han komponerade instrumentalmusik inom den klassiska genren, bl. a en violinsonat, en *Concertino för oboe och stråkorkester*, musik för olika instrumentkombinationer som oboe, gitarr och piano, musik för stråkkvartett, orkestermusik mm. Vokalmusikverken utgjordes – förutom av visorna – av körkompositioner av olika slag, sånger för barn, några romanser, och en hel del arrangemang på andra kompositörers visor.

1930-talet och början av 40-talet var Lille Bror Söderlundhs period som vissångare (eller ”lutspelare” som trubadurerna allmänt kallades), och som kompositör av visor. Under 40-talet ville han utveckla sig mer som tonsättare inom konstmusiken, och under detta decennium och följande, skrevs flertalet av hans instrumentalverk och körverk inom denna genre. Lille Bror Söderlundh fick svårt att bli riktigt accepterad av musikkritikerna som kompositör av ”seriös musik”. Han skulle komponera visor, det var det man var van vid, och det fanns väl en föreställning om att en trubadur var en typ av konstnär, och en kompositör av klassisk musik en annan. ”Skomakare bliv vid din läst”, sade man. Söderlundh lydde inte det rådet utan gick sin egen väg, och skred till verket med att uppfylla den dröm han haft sedan tonåren: att bli kompositör av konstmusik.

Lille Bror Söderlundh föddes år 1912 i Kristinehamn i Värmland. Fadern, Wenzel Söderlundh, arbetade då som ”postexpeditör”. 1921 hade han avancerat till att bli förste postmästare i Kristinehamn. Modern hette Beda Elisabet (Lisa) Sandell, innan hon gifte sig med Wenzel Söderlundh 1907. Lisa Söderlundh sägs ha varit en ”mjuk och behaglig” person, musikalisk, och i besittande av en vacker sångröst. Hon kunde också spela luta, och lärde alla

¹ Det här avsnittet är baserat på Christina Mattssons biografi om Lille Bror Söderlundh; *Lille Bror Söderlundh. Tonsättare och viskompositör*. (2000).

sina tre söner att både sjunga och spela. Det var en undervisning som präglades av lust och glädje, och utgjorde förmodligen en viktig grund för Lille Bror Söderlundhs personliga utveckling som inspirerad musikkonstnär. I ett brev till sin mor från Stockholm i början av 30-talet skriver han: ”Hur tidigt jag minns, vid brasan där vi sutto och sjöngo. Mamma har skapat i våra hjärnor bilder som aldrig försvinna. Denna sång var stor upplevelse då och har växt och blivit större ju äldre jag blir”.²

Även Wenzel Söderlundh var musikalisk. Han var klarinettist och aktiv i Kristinehamns musikliv. Men han var mycket sträng och barsk och verkar inte, på samma sätt som hans hustru, ha tagit med barnen i sitt musicerande.

Vid tolv års ålder började Lille Bror Söderlundh ta lektioner i fiolspel. Han började också spela piano, men fiolen blev hans huvudinstrument. Namnet Lille Bror är förstås inte Lille Bror Söderlundhs riktiga namn, utan ett smeknamn. Det kom sig därav, att han länge var just en lillebror. Han var mellanbrodern i syskonskaran, men det tog nio år innan han fick en egen lillebror, Per-Olof. Då var det för sent. Smeknamnet Lille Bror följde med honom hela livet, trots att han som vuxen länge själv uppgav sitt riktiga namn: Bror Axel. Dock visade det sig ju senare att smeknamnet Lille Bror fungerade bra som artistnamn!

1926 flyttade familjen Söderlundh till Charlottenberg, eftersom Wenzel Söderlundh nu blivit postmästare där. Lille Bror Söderlundh fick då gå i realskola i Arvika. Skolan intresserade honom inte, däremot spelade och sjöng han så ofta han kunde vid olika musikaliska sammankomster i staden. Han fick kontakt med violinisten och violinpedagogen Lars Zetterqvist som undervisade på Folkliga musikskolan Ingesund. Lars Zetterqvist började ge Lille Bror Söderlundh violinlektioner.

Som sjuttonåring flyttade Lille Bror Söderlundh till Stockholm för att satsa på musiken. Där bodde han första tiden inackorderad hos sin farbror, disponent för AB Rahms Kexfabrik. Söderlundh fick visst ekonomiskt stöd hemifrån, och gåvor från släktingar som bodde i Stockholmstrakten, men han var beroende av att få extrainkomster. Genom spelningar, notskrivningsuppdrag och undervisning kunde han klara sin ekonomi. På Stadshotellet i Enköping, vilket drevs av mostern Ester Holm, fick Lille Bror Söderlundh viktiga erfarenheter av att vara restaurangmusiker. Han försörjde sig sedan som restaurang- och krogmusiker under hela 30-talet. En av restaurangerna han framträdde på var Bellmansro som låg ute på Djurgården. Ung, och fortfarande inte färdigutbildad, fick han där anställning som

² Mattsson (2000) s. 89.

kapellmästare. Utöver det, hade han i uppdrag att utklädd till Bellman sjunga Fredmans epistlar och sånger. Senare skulle han komma att skriva arrangemang på Bellmans epistlar.

Fiollektioner tog Söderlundh under de första Stockholmsåren av andre konsertmästaren i Kungliga Hovkapellet: Tobias Wilhelmi. Han började också studera harmonilära om kvällarna, kanske också det med pedagogiskt stöd från Wilhelmi, som förutom musiker också var kompositör. Tobias Wilhelmi var fram till 1944 konstnärlig ledare för Stockholms kammarorkester, grundad 1931. Via Wilhelmi blev Lille Bror Söderlundh en av medlemmarna. När han började i kammarorkestern runt 1931 bestod den av tjugo musiker. Söderlundh komponerade titt som tätt mellan spelandet. Han satsade under studieåren i Stockholm på att bli violinist och kompositör.

Hösten 1933 och våren 1934 tog Söderlundh privatlektioner i fiol för den högt ansedde violinisten och pedagogen Peder Møller i Köpenhamn. Han var då förlovad med Christel ”Tuss” Hedström som han träffade i Stockholm hösten 1932. De gifte sig 1935 och fick samma år en son, Ola. Äktenskapet höll bara ett år. De ville utvecklas var och en på sitt håll och hade olika drömmar att förverkliga. Christel ville bli journalist.

Från höstterminen 1934 till april 1936 studerade Lille Bror Söderlundh vid Kungliga Musikkonservatoriet. Ämnena var violin, piano, harmonilära, orkesterspelning, musik- och gehörslära samt musikhistoria. Söderlundh avslutade aldrig sina studier vid musikhögskolan, utan slutade 1936 på egen begäran. Då ansåg han att titlar ”var att likna vid teblask”,³ och detta att få examen på en utbildning värderade han inte särskilt högt.

På Café Cosmopolite, under 30-talet en mötesplats för konstnärer, träffade Lille Bror Söderlundh år 1933 eller -34 för första gången Nils Ferlin. Ferlin var då känd som diktare. Han hade gett ut två diktsamlingar, varav *Barfotabarn* var alldeles nyutkommen. ”Nisse gjorde ett oerhört intryck på mig”, berättade Söderlundh tjugo år senare i en tidningsintervju. ”Så småningom träffades vi ständigt. Jag började förstås genast läsa hans poesi. Så skrev jag mer och mer musik till dikterna och kände en alltmer ökad kontakt med dem”.⁴ 1939 gav Lille Bror Söderlundh ut en samling visor under namnet *När skönheten kom till byn*, där nio av tolv visor hade text av Nils Ferlin. Samlingen gjorde succé. Andra vissamlingar följde på den: *Prästkrage säg...och andra visor* (1944), *Sorgmantel och andra visor* (1946) och *Sånger och visor för manskör* (1949). En samlingsvolym med Söderlundhs visor utkom 1977; *Den vackraste visan och 23 andra visor*.

I början på 40-talet samarbetade Lille Bror Söderlundh en hel del med revymaestron Karl

³ a. a. s. 48.

⁴ a. a. s. 52.

Gerhard. I dennes stora succérevy *Gullregn* från 1940 gjorde Söderlundh stora insatser. Han engagerades som kapellmästare och dirigent, men han medverkade också med egna sångnummer samt komponerade musikinslag direkt för revyn. *Gullregn* spelades 208 gånger på Folkan i Stockholm.

1943 flyttade Söderlundh från Stockholm till Dalarna, närmare bestämt till Leksand. Han var nu gift med den berömda keramikern Lisbet Jobs sedan fyra år tillbaka. Tillsammans hade de fått två barn: Stina Maria 1940, och Michael 1942. Familjen flyttade in i ett nybyggt hus med utsikt mot Siljan. Det blev snart ett konstnärligt inrett hem, som också rymde en väldisponerad verkstad, både för Lille Bror Söderlundhs och frun Lisbets verksamheter.

Från mitten av 40-talet började Söderlundh ägna mer tid åt att komponera instrumentalmusik. Den redan nämnda *Concertino för oboe och stråkorkester* komponerades 1944. 1945 komponerades *Tre folkliga valser för stråkorkester*, och *Havängssvit för piano och stråkorkester* åren 1945–53. Dessa är inte de enda verken, men kanske de mest kända. Under 40-talet skrev Lille Bror Söderlundh också en del filmmusik och teatermusik. Av teatermusiken kan nämnas exempelvis musiken till pjäsen *Christina* efter Strindberg, vilken hade premiär 1941. Åren 1942–1957 stod Söderlundh för originalmusik till tjugotalet svenska långfilmer.

Våren 1955 blev Söderlundh musikledare för Borlänge stads musikskola och konsulent för folkskolans musikundervisning. Vid endast 45 års ålder avled Lille Bror Söderlundh av "hjärtslag", året 1957.

Allmänna stildrag i Lille Bror Söderlundhs visor

Ur det som i olika skrifter nämnts om stilen i Lille Bror Söderlundhs visor, tycker jag mig kunna skilja ut två ”huvudegenskaper”: att musiken har mycket folkton i sig och att den är ”förfinaad”. Lille Bror Söderlundh uttalade sig ofta själv om sin fascination för folkmusiken, och om hur den hela tiden fanns med som en röd tråd i hans konstnärskap. ”Han har funnit nyckeln till det innersta rummet i folklighetens primitivaste musikaliska skattkammare” var det enligt C B Noreen någon som sa.¹ Samtidigt närmade Söderlundh den folkliga visan mot konstmusiken. Strukturen på harmonik och melodik är i hans visor inte alltid så självklar och enkel. Somliga melodier betraktades av förläggare som lite för avancerade och svårsjungna för att kunna sälja till ”den breda massan”. Gösta Hådel, fackgranskare åt Nordiska Musikförlaget, skriver till Söderlundh 1943:

Erik Lindegrens Visa kan inte integreras varken i serien och inte heller ingå i någon vissamling av vanlig typ. Den är alldeles för komplicerad och modernistisk. Men den är bra. Dess försäljningsmöjligheter blir väl inte stora. Den är pretentiös och mycket svår att sjunga och spela.²

I sin biografi om Lille Bror Söderlundh återger Christina Mattsson vad vissångaren och kompositören Olle Adolphson sagt om Söderlundhs gitarrackompanjemang. Nämligen att de inte klingade som visackompanjemang brukade göra, och att Lille Bror Söderlundh när han ”rörde sig mot konstmusiken i sina vistsättningar” inte följde ”ett svenskt manér utan en tradition som funnits på kontinenten sedan medeltiden och framåt”.³

Vad jag har tolkat in i ordet ”förfining”, när det syftar till att beskriva Lille Bror Söderlundhs visor, är att det står för ”det lilla extra”, de små galanta detaljer i musiken som tycks träffa texten så rätt. Inom det mått av enkelhet som en visa per definition bör ha utarbetade Söderlundh i sina sånger en komplexitet i uttrycket, en extra finess. Hans visor ansågs tillföra något nytt till den svenska visgenren, och man betraktade hans vistsättargärningar som ett viktigt led i den ”visans renässans” som det talades om i intellektuella musikerkratsar på 30- och 40-talen. Karlstads Tidning och Värmlands posten

¹ C B Noreen, ”Lille Bror Söderlundh, min mest kongeniale melodimakare (Ferlin)”, *Sångartidningen*, årg. 1972, nr 3 s. 6-8.

² Christina Mattsson, *Lille Bror Söderlund. Tonsättare och viskompositör* (2000) s. 227.

³ a. a. s. 102.

1941:

Lille Bror Söderlundh är utan tvivel en av dem här i landet som f.n. göra mest och lyckas bäst i strävandena för en visans renässans och har därvid genom en redan aktningvärd kompositorisk insats rikat vår vislitteratur med åtskilliga haltfulla och även högst uppskattade nyheter...⁴

Konstarten visan, den mest omedelbara av alla sångliga konstarter, upplever i dessa dagar en renässans och en välbehövlig sådan...//...det är icke vilken visa som helst, som nu levt upp igen, utan den folkliga till ackompanjemang av gitarren. Trubaduren framför andra är Lille Bror Söderlundh.⁵

Visan blev från mitten av 1930-talet en omtyckt genre bland folket (även bland unga som också lyssnade eller lyssnat till "swing"), och dess popularitet bestod under hela 40-talet. Fler och fler musiker började komponera visor. Den ledande musikkritikern Curt Berg i Dagens Nyheter var liksom andra mer "kultiverade" musikrecensenter kritiskt inställd till det mesta av de nyetablerade vistsättarnas alster. Han menade att hela visgenren "byggde på pretentiösa pekoral, tillverkade av kompositörerna själva eller deras vänner och bekanta" och att bara ett fåtal visor hade "något som helst artistiskt värde". Lille Bror Söderlundh fann dock nåd inför Curt Berg, som ansåg att denne var "en konstnär som visste vad visan fordrade och som hade sinne för poetiska kvaliteter".⁶

Den kompositoriska kvaliteten i Lille Bror Söderlundhs visor kommer i litteraturunderlaget för detta arbete mestadels fram genom beskrivningar av Söderlundhs karaktäristiska sångsätt, och det sätt på vilket han i sång och gitarrspel praktiskt gestaltade sina sånger. Enligt C Mattssons Söderlundh-biografi framhöll Curt Berg, att Lille Bror Söderlundh kunde *skriva musik*, att han kände till musikens "grammatik". Det är oklart om Curt Berg med detta enbart syftade till att beskriva Söderlundhs praktiska musikaliska framförande, eller om avsikten var att poängtera att dennes goda teoretiska "kännedom om musikens grammatik" visade sig i de musikaliska framträdandena. I alla fall följer sedan hos Mattsson detta citat av Curt Berg:

Hans [Lille Bror Söderlundhs] sånger håller sig inte till de vanliga treklangerna. Tondräkten livas av en harmonik som visserligen kan bli lite för söt ibland, men i varje fall ofta ger en pittoresk brytning åt

⁴ Karlstads Tidning citerad i artikeln "Lille Bror Söderlundh och visans renässans" av Christina Mattsson. Artikeln ingår i *Noterat*, årg. 1999 nr 7 (s. 73-85).

⁵ Värmlands Posten citerad i ovan a. a. av Christina Mattsson.

⁶ Detta om Curt Berg är taget från Christina Mattsson (2000). Citaten står på sidorna 80, 85-86.

melodin. Och så kan han spela gitarr. Hans rytmiska balans är beundransvärd. Det är en lisa att höra detta väl utarbetade ackompanjemang, byggande på ordentlig kännedom om gitarrens möjligheter.⁷

Det sägs att Lille Bror Söderlundhs sångröst inte var särskilt stark, men att han sjöng klart och klockrent, och dessutom var tydlig i sin textdeklamation. Hans gitarrackompanjemang var raffinerat och smakfullt på ett sätt som imponerade. Det fanns de som ansåg att Söderlundhs röst var sträv och klanglös, men de flesta som hörde honom sjunga ”live”, verkar ha blivit djupt fängslade av hans sätt att framföra sina visor. Ett utlåtande från Göteborgs-Tidningen:

Han sitter där på sin stol, knäpper på sin gitarr och sjunger med sin lilla röst så det hörs i varje vrå. Och han gör detta med en inre intensitet som trots frånvaron av de stora uttrycksmedlen griper med en sällsynt kraft.⁸

Söderlundh hade en gudabenådad förmåga att i sin sång kommunicera med åhörarna, vilket förstås gjorde sitt till för visornas positiva mottagande hos såväl det svenska folket som helhet, som hos musikkritikerna.

Det är absolut inget snarvackert över Lille Bror Söderlundhs framställning, ingenting som hör ihop med lättvunnen popularitet. Den är diskret, ja, rentav tillknäppt mitt i all sin känslighet. Dess väsen är förfining och kultur i förening och en omisskännlig äkta värme och en sådan klar och ogrumlad naturlighet som man inom konsten påträffar hos drivna artister. Därtill väljer han och utför sina nummer med intelligens och smak och – vad som inte är minst viktigt – ett utmärkt textuttal.⁹

Det som ovan sägs om Lille Bror Söderlundhs sångröst tycker jag också kan översättas till en beskrivning av musiken i hans viskompositioner: ”dess väsen är förfining och kultur i förening”, och att det där finns en ”omisskännlig äkta värme och en sådan klar och ogrumlad naturlighet”.

En alldeles särskild, naturlig förbindelse med dikten har de sånger av Lille Bror Söderlundh, som har Nils Ferlin till textförfattare. CB Noreen skriver:

Just hos denne diktare fann han sin egen poetiska våglängd. Och hans senare framgångar bland den bredare publiken vann han genom tonsättning av dennes diktalster. Ferlin själv har å sin sida betecknat Lille Bror som sin ’mest kongeniale melodimakare’.¹⁰

⁷ a. a. s. 101-102.

⁸ Christina Mattsson (2000) s. 100.

⁹ Christina Mattsson (2000) s. 99.

¹⁰ C B Noreen (1972).

Söderlundh talade själv om hur naturligt han upplevde det att sätta musik till Ferlins dikter. Han fann att musiken redan fanns i dikten. Om Nils Ferlins musikalitet, och om hur den visade sig i dikterna, uttalade han sig bl. a så här:

Ferlin spelade inget instrument, utom sig själv. Gesterna, rösten, gången – allting hos honom är melodiskt...//...Musiken finns latent i huvudet på honom: plötsligt kan han ta fram en strof som har sjungit i huvudet länge eller markera en hemlig rytm med några danssteg. Han har osynliga steppskollor under sulorna och kastanjetter i fingrarna...//...'När skönheten kom till byn' sprang fram plötsligt, i en taxi, utanför Slottet, när Nisse hade gått och gnolat 'Flickan hon går i ringen' inom sig. Och med första raden var hela musiken född. Detta lyriska legato är grundtonen i Ferlins musik, trots alla kulörta lyktor.¹¹ Det är bärgigt som ett skönt brospann, renare än någon sjungen ton. När man sedan börjar sätta musik till dikterna märker man med vilken disciplin han arbetar fram den rena ton, vilket osvikligt, lidelsefullt formsinne som bygger upp dem. Inga svalda stavelser, inga felbetoningar, inga överhoppningar, inga *licensa poetica*. Men en formklarhet, en sångbarhet, en frisk viston med fjäderlätta upptakter och naturliga slutfall.¹²

Lille Bror Söderlundhs och Nils Ferlins konstnärssjälar förenades i ett gemensamt ideal: de hade bägge en förståelse, och ett intresse för den folkliga traditionens visor och ramsor. "Ferlins dikt och min musik har sprungit fram gemensamt, har flutit fram melodiskt på en gång", sa Lille Bror Söderlundh, och Nils Ferlin sade angående Söderlundhs tonsättningar av hans dikter: "Lille Bror låter en visa förbli en visa och gör henne inte till någon operaaria".¹³ Lille Bror Söderlundh har nämnt betydelsen av att ha hört Nils Ferlin själv läsa sina dikter:

Något som var mycket avgörande i början av vår vänskap var den personliga kontakten med Nisse, att höra honom läsa, sen föll sig den rytmiska indelningen av strofen därefter. Kanske är det sorgmodigheten från Ferlinska tistelstigar – inte att förväxlas med det sentimentala – som tilltalar mig mest. Jag hade aldrig skrivit några visor, jag ville ju bli tonsättare, violinist. Men Nisse ändrade det där med sin motivkrets och stämningsmixtur.¹⁴

Mellan Nils Ferlin och Lille Bror Söderlundh rådde utan tvekan en konstnärlig "valfrändskap" poet – tonsättare emellan, något som alltid ansetts vara en eftersträvarsvärd relation då det gäller att uppnå en "ideal" förening av text och musik i en sång.

¹¹ *Med många kulörta lyktor* är titeln på en diktsamling som Nils Ferlin gav ut 1944.

¹² Christina Mattsson (2000) s. 65.

¹³ a. a. s. 66 (bägge citaten).

¹⁴ a. a. s. 55.

Relationen text/musik i två visor av Lille Bror Söderlundh

Till analys av Lille Bror Söderlundhs visor har jag valt ut två stycken som båda har text av Nils Ferlin. Detta därför att det är just de sånger av Söderlundh, som har text av Nils Ferlin som blivit de mest kända och folkkära. (Möjligen med ett undantag: *Den vackraste visan* med text av Ture Nerman har nått likvärdig popularitet.) Av svenska skalder är Nils Ferlin den som oftast blivit tonsatt av Lille Bror Söderlundh.

Visorna som analyseras är *När skönheten kom till byn* och *Får jag lämna några blommor*. De ingår i vissamlingen *När skönheten kom till byn*, Lille Bror Söderlundhs debutsamling från 1939. Till visorna i denna samling finns av Söderlundh utarbetade och vackra gitarr- och pianoackompanjemang. De två ovan nämnda visorna finns även med i samlingsvolymen *Den vackraste visan och 23 andra visor*. Dessutom finns *När skönheten kom till byn* och *Får jag lämna några blommor* tillsammans med andra tonsatta Ferlindikter – både av Söderlundh och andra tonsättare – i en vissamling som Nils Ferlin själv sammanställde. Den kom ut 1963 under namnet *Du hjärtans tröst och lilja. 25 visor med musik*. Lille Bror Söderlundhs fina arrangemang är exakt återgivna från dennes debutvissamling.

Analys nr 3: *När skönheten kom till byn* (1937)

Den här visan har en intressant tillkomsthistoria, som säger något om den konstnärliga valfrändskap som tycks ha präglat Lille Bror Söderlundhs och Nils Ferlins samarbete. Lille Bror Söderlundh berättade, många år efter det att visan blivit känd, själv om tillblivelsen av dikten *När skönheten kom till byn*:

På en Normaserviett av allra tunnaste silke – papper förstås – står det med klar och luftig handskrift i blyerts: 'När skönheten kom till byn då var klokheden där'. Till stor glädje har jag verkligen lyckats bevara detta lätt förgängliga ark, som jag för ungefär tjugo år sedan stoppade ner i fickan då det hastigt blev aktuellt för sällskapet jag befann mig i att byta näringsställe.

Idag vet alla hur fortsättningen på visan är, men den gången var det en nyhet – t.o.m. en stor sådan.

Och den grep mig ofelbart.

I bilen som skulle föra oss till Den Gyldene Freden började Nils Ferlin, som skrivit dikten,

att gnola lite förstrött på en visa som gnolats i hundra år: ' Och jungfrun hon går i ringen med röda gullband'.

Men han undvek nogsamt texten. Jag vände mig hastigt om mot Nisse, vi växlade några blickar, så satte jag mig åter tillrätta utan att ett ord blev sagt. Det hela var klart, så musikaliskt klart som det mesta då det gäller Nils Ferlins diktning.¹

Detta tilldrog sig någon gång under 1936. Tonsättningen av *När skönheten kom till byn* blev troligtvis till 1937.² När visan först registrerades hos STIM hade den titeln *Sommarvisa*.

Dikttexten

Dikten *När skönheten kom till byn* trycktes för första gången i Nils Ferlins diktsamling *Goggles*, som kom ut 1938. Ferlin gav alltså Lille Bror Söderlundh uppslag till sången redan innan dikten fanns i tryck. När *Goggles* gavs ut var vistexten redan känd genom Lille Bror Söderlundhs framträdanden som vissångare. Han sjöng under sina framträdanden andras visor, men också sina egna visor som ännu inte fanns utgivna. Lille Bror Söderlundhs sångframföranden var förmodligen en god lansering av både de egna visorna och Nils Ferlins dikter!

Då visor har så stort mått av spontanitet i sig, och ger intryck av enkelhet och naturlighet, kan man anta att melodin i en visa är mycket nära sammanlänkad med texten. Sång är för människan ett spontant uttrycksmedel, och vi kan på ett direkt sätt välja att sjunga våra ord istället för att säga dem. Samtidigt innebär ju den för visan vanligaste musikaliska kompositionsformen – den strofiska – att alla textstrofer, oberoende av innehåll, får samma eller liknande melodi. När jag nu analyserar *När skönheten kom till byn*, tänkte jag försöka bilda mig en uppfattning om hur Lille Bror Söderlundhs melodi förenar dessa motsägelser.

Jag börjar med att göra en kort analys av versmåtten i Ferlins dikt, för att senare under "Visan", jämföra det med melodins (rytmiska och tonhöjdsrättsiga) betoningar. Jag nöjer mig med att skriva ut första versen:

*När skönheten kom till byn då var klokheten där,
då hade de bara törne och galla.*

¹ Christina Mattsson, *Lille Bror Söderlundh. Tonsättare och viskompositör* (2000) s. 62.

² Se Mattsson (2000) s. 64.

*Då sköto de efter henne med tusen gevär,
 ty de voro ju så förklokade alla.
 Då nändes de varken dans eller glädje och sång,
 eller något som kunde vådeligt låta.
 När skönheten kom till byn – om hon kom någon gång,
 då ville de varken le eller gråta.*

Versen har ett rimmönster som kallas *korsrim*. Korsrimmet sammanbinder versraderna om fyra och fyra, och delar in versen i två *strofer*.

De långa versraderna som slutar på rimorden ”där”, ”gevär”, ”sång” och ”gång”, har alla 13 stavelser. Sista raden och rad två har 11 stavelser, medan raderna fyra och sex har 12 stavelser. (Raderna fyra och sex har i diktens övriga två verser 11 stavelser.) Nedan visas en framställning av diktens versfötter, där varje stavelse symboliseras av tecknet x.³ Versfötterna skiljs åt av snedstrecken. Varje versfot innehåller en ”höjning” och en ”sänkning”, där en ”höjning” innebär en stavelse som betonas i relation till de närmast intill liggande. En betonad stavelse betecknas x´. Sänkningar består av en eller flera x. Ovanstående versrader i ”versmåtsform”(var strof för sig):

xx´/x´x/x´x/x´x/xx´/x´xx (x)	(13)	(x) står för den korta paus som
xx´/xxx´/xx´/x´x/x´x	(11)	uppstår när dikten läses.
xx´/x´x/x´x/x´x/xx´/x´xx (x)	(13)	
x´x/x´x/x´xx/x´xx/x´x	(12)	“...ty de voro ju så förklokade alla”.

xx´/xxx´/xx´/x´x/x´x/xx´(x)	(13)	
x´x/x´x/x´xx/x´xx/x´x	(12)	
xx´/x´x/x´x/x´x/xx´/x´xx (x)	(13)	
xx´/xxx´/xx´/x´x/x´x	(11)	“...då ville de varken le eller gråta”.

De långa versraderna 1, 3 och 7 är betoningsmässigt identiska med varandra. De inleds enligt min framställning med en jambisk versfot, som följs av tre trokéer, en jamb till, och slutligen

³ Modellen för framställningen är hämtad från Sten Malmströms *Takt, rytm och rim i svensk vers* (1974).

en daktyl. Versrad 2 som är identisk med rad 8, startar med en jamb som följs av en anapest. Efter anapesten kommer en jamb och två trokéer. Versrad 5 är inte identisk med någon annan rad, men den är lik versraderna 2 och 8. Det som skiljer är den sista jamben i rad 5.

Raderna 4 och 6, som är lika varandra, blir för mig ett problem. Jag tycker nämligen att de, i denna första vers, verkar starta med en trokéisk versfot, alltså den omvända betoningen mot den jambiska, som övriga rader inleds med. I de andra två diktverserna startar raderna 4 och 6 med en jamb, liksom övriga rader.

Versraderna 4 och 6 i andra versen:	...då upphörde deras ögon att lysa. ...men fliten kom aldrig fliten till fromma.
Versraderna 4 och 6 i tredje versen:	...men mänskorna skola lyftas i anden. ...och kriter för sina lador och hyllor.

Förmodligen beror betoningsskillnaden på, att dessa rader har 11 stavelser istället för 12 stycken i första versen. Denna lilla olikhet i versernas versmått gör inte melodin mindre funktionell i någon vers. Diktens versmått är tillräckligt regelbundet för att göra sig som text i en strofisk visa.

Visan

Nils Ferlin föreföll ha haft en mycket stark föreställning om en musikalisk rytm i sina dikter, åtminstone om man får tro Christina Mattsson⁴ och Lille Bror Söderlundh själv. I en nekrolog över Nils Ferlin (1939 blev denne allvarligt sjuk, och man trodde inte att han skulle överleva) säger Söderlundh:

När jag tänker på det musikaliska samarbetet med Nils Ferlin så är det faktiskt så att musiken kom av sig själv, allting fanns ju redan i dikten: den rytmiska svikten och studsens i t ex 'Essike, Dessike, leken går' är ju inte att ta miste på...⁵

På tal om *När sköheten kom till byn* nämner Söderlundh rytmen i språket, men också associationen till folkmusik:

⁴ Christina Mattsson (2000) s. 64.

⁵ a. a. s. 66.

Folkvisan, den inre traditionen, det enda vi i grunden har att bygga på låg där öppen som den klara källa hon är, ständigt givmild och rik att ösa ur. Hela den rytmiska byggnaden i början av Ferlins visa överensstämmer med den folkvisa jag talat om [Jungfrun hon går i ringen...]. Varför skulle jag då börja konstruera med något annat?⁶

Det finns en $\frac{3}{4}$ - dels rytm liknande polskans, med betoning på slag ett och tre i orden "När skönheten kom till byn...", liksom i "Jungfrun hon går i ringen...". Samma dansanta betoning löper genom hela dikten. Söderlundh har också angett i visans början: "Som en dansvisa." Man kan ur mönstret för den första diktradens versfötter dela in betoningarna i ett annat mönster: xx'x'x / x'x / x'x / xx'x'x x

Här kan man se vilka ord som får en naturlig betoning av den underliggande polskarytmen:

x x' x' x / x' x / x' x / x x' x' x x
1 3 1 (3)1 (3)

(När **skönheten kom** till **byn** då var **klo**kheten där...)

Stavelserna/orden "skön", "byn" och "klok", kommer också i Söderlundhs visa följdriktigt på första slaget i varje takt (takt 9–11). "Skön" och "byn" får båda klinga på tonen e¹. Det är som om ettorna blir "extra rytmiska" av denna tonupprepning. På "klok" ligger melodifrasens högsta punkt.

I Söderlundhs melodi kommer också det lilla ordet "då" fram (takt 10), genom kvartsprånget och den rytmiska punkteringen. Enligt min versmåttanalys, har inte "då" någon särskild betoning i Ferlins dikt. Punkteringen, och melodins plötsliga "hopp" i intervall, har inget med texten att göra. Orsaken måste ligga i dansmusiken, i polskan. Effekten av kvartsprånget och punkteringen skapar här associationen av ett dansande par som i polskans virvlar gör ett skutt i sina danssteg.

Medan diktens korsrim delar in diktens verser i två strofer vardera, delar de melodiska fraserna in verserna i fyra delar, som musikaliskt förhåller sig till varandra enligt formen AABA. Exempel (tredje versen):

⁶ a. a. s. 62.

- A** *En gång skall det varda sommar, har visorna tänkt,
en dag skall det tornas rymd över landen.*
- A** *Rätt mycket skall varda krossat som vida har blänkt,
men mänskorna skola lyftas i anden.*
- B** *Nu sitter de där och spindlar så smått och så grått
och kriter för sina lador och hyllor.*
- A** *En dag skall det varda sommar, har visorna spått.
- Men visorna äro klene sibyllor.*

En sådan melodisk uppbyggnad är väldigt vanlig för en visa, och har oftast ingenting att göra med själva textinnehållet. Det är en musikalisk formkonstruktion. Melodifraserna och deras organisering är lika för alla verser, visan är strofiskt komponerad så som visor brukar vara. I B-delen varieras tillsammans melodin även harmoniken, med en ny ”fräsch” ansats på subdominantklängen. AABA-formen kan (om man nu ska vara mer detaljerad) splittras upp i mönstret AaAbBcAd. ”A-radernas” andra halvor, t ex ”...en dag skall det tornas rymd över landen”, varierar melodiskt sinsemellan.

Resultatet av min kortfattade ”undersökning” av huruvida den strofiska melodin till *När skönheten kom till byn* kan fungera texttolkande, tycks vara att den främst är rytmiskt texttolkande. Söderlundh har komponerat en melodi som rytmiskt följer dansrytmen i dikten. Min tolkning av dikttexten är att den handlar om inskränkthet och misstänksamhet emot det som är nytt, och mot det som inte handlar om materiella ting, sådana man kan förklara. Det återspeglas i sången på ett mindre plan: I en liten by med få invånare bör man inte sticka ut näsan och ”tro att man är något” – en gammal ursvensk jantelag. Folket ska läsa sin ABC-bok och arbeta, som ”redigt folk”. Folkdansen som förnimms både i dikten och i sången tycker jag anknyter till *byn*.

Melodins fraser har en bågeform som känns naturlig; de startar på en låg ton – ciss¹, A-durtonikans ters – och sveper uppåt i tonhöjd till a¹ och c², för att sedan sjunka nedåt igen till e¹. I textmeningens andra halva tar melodin vid från e¹, och går åter upp i en båge och tillbaka, och den musikaliska frasen får sin avrundning. I första A-delen avslutas melodifrasen med en sista nätt liten ”släng” uppåt; kvartintervallet från h till e¹ (takt 15). I den andra A-delen avslutas frasen genom att melodin gör en större rörelse uppåt (eg. två) än i

den första, och kan från h¹ landa på a¹ – grundtonen (takt 23).

En melodisk bågform har i sig ingen texttolkningsfunktion – för det mesta inte. Den är helt enkelt en musikalisk melodisk form som passar till längden på textstrofen. Det har mer med matematisk, universal regelbundenhet att göra än med texttolkning. (Därmed är det inte sagt att det är något negativt!). Jag tycker dock att Söderlundhs melodi klingar ”idylliskt”, på samma sätt som den svenska ”landsbygdsidyllen” i byn.

I alla fyra delarna, AABA, har Lille Bror Söderlundh placerat den sista stavelsen på andra slaget i takten, där den har längden av en halvnot (förutom i sista strofen där det är en fjärdedelsnot med paus efter). Det handlar alltså om orden *galla*, *alla*, *låta* och *gråta* i vers 1 (takterna 15, 23, 31, 39), *förfrysa*, *lysa*, *fromma* och *blomma* i vers 2 och motsvarande ord i vers 3. I t ex ordet ”galla” får stavelsen ”-la” en tyngd, i och med att den ligger på en halvnot och är längre uthållen än ”gal-”. Likadant är det med ”-sa” i ”förfrysa” och med ”-ma” i ”fromma”, etc. Att den sista stavelsen av varje ord får ett längre tidsvärde än den första, resulterar inte en avig betoning. Snarare låter det som om den halvnotslånga sista stavelsen tillför hela ordet en karaktär av ”avstamp”, som om man vill säga: ”och så var det med det, där med basta”. Detta är ett avslut som kännetecknar polskan. När Lille Bror Söderlundh själv sjunger denna visa på en inspelning⁷ tar han fram ironin i orden ”...ty de voro ju så förklokade alla”, en ironi som också tycks förstärkas genom det rytmiskt avsatta ”alla”.

I syfte att söka efter specifikt folkmusikaliska drag i Lille Bror Söderlundhs visa, förutom en enkelhet och naturlighet i melodifraserna och i dansrytmen, har jag tittat närmare på de mellersta och översta vänsterhandsstämmorna i pianoackompanjemanget. Där finns nämligen några små detaljer att studera, vilka jag tycker hör till dessa av folkmusikens karakteristika:

- en melodik som ofta avviker från dur- och molltonaliteten genom modala drag eller andra ”främmande” toner.
- speciella typer av flerstämmighet (t ex i sekunder och kvinter).

I takterna 9–12 finns i pianistens vänsterhand en sorts motstämman till melodin. Jag säger att den börjar på e, och sedan består av giss-fiss-e-fiss-f-ess-f-g-a-h-ciss¹ (eller a). För det första inträffar strax en kvintparallell mellan stämmorna – nästan. Melodistämman har på ”-ten” i

⁷ HMV X 6752 från 1942. Inspelningen finns bl. a på en CD som följer med Christina Mattssons biografi om Lille Bror Söderlundh (2000).

takt 9, ett e som ligger på kvintavstånd från a:et i pianot, andra taktslaget. Efterföljande meloditon ciss¹ hamnar över ett fiss, och skapar ett till kvintintervall. Parallellföringen sker dock inte i samma stämmor; fisset hör stämmässigt samman med det giss som förekommer det, inte med a:et. E:et på stavelsen ”-ten” ligger inte heller på stark taktdel, vilket försvagar kvintparallellklängen. Men där finns tillräckligt av kvintparallellklang för att det ska ge den lite ålderdomliga och ”ursprungliga” klang som kännetecknar folkmusiken.

Sekvensen giss-fiss-e som startar på andra taktslaget i takt 9 (fortfarande handlar det om stämman i pianoackompanjemang), följs av fiss-f-ess, och man får intrycket av ett tre toner långt ”motiv”. Ändå klingar den sista tonen – ess – mycket främmande, nästan som en avsiktligt oren ton. Efter detta ess klingar de fyra första tonerna av en lydsk skala – visan avviker temporärt från dur- och molltonaliteten genom detta modala drag.

Det märkliga ess som ligger i pianoackompanjemanget i takterna 11, 19 och 35 ingår i ett F⁷-ackord, i takterna 11 och 19 med tersen i basen. Klangen av F⁷ låter lite kärv mot de rena treklängerna i tonarten A-dur takterna innan. Det passar väldigt bra till ordet ”klokheden” till exempel, som i första versen hamnar på denna klang. Ordet ”framsynt” i den andra versen, klingar också samman med detta ackord just lite framsynt, och nästan löjligt självsäkert. (Man kan onekligen få ett intryck av en lärd och sur gammal gubbe!) Musikkritikern Curt Berg betonade hur ”suveränt Lille Bror behärskat kontrasterna i Ferlins diktning och givit dem fyndiga musikaliska uttryck”.⁸ Första halvan av andra versen:

*Ack, klokheden är en gubbe så framsynt och klok
att rosor och akvileja förfrysa.
När byfolket hade lärt sig hans ABC-bok
då upphörde deras ögon att lysa.*

En mer teoretisk förklaring till F⁷-ackordet är att det hamnar på melodifrasens högsta ton (inte i B-delen), och förstärker effekten av höjdpunkt.

Analys nr 4: Får jag lämna några blommor...

⁸ CB Noreen, ”Lille Bror Söderlundh min mest kongeniale melodimakare (Nils Ferlin)”, *Sångartidningen*, 1972 nr 3 (s. 6-8).

Dikttexten

Får jag lämna några blommor... trycktes som dikt först långt efter det att sången tryckts i Lille Bror Söderlundhs vissamling från 1939. (Det exakta året för tonsättning är för mig okänt.) 1962 kom dikten med i den posthumt utgivna diktsamlingen *En gammal cylinderhatt*. Det är okänt varför Nils Ferlin inte gav ut *Får jag lämna några blommor....* Kanske kände han av någon anledning en viss osäkerhet inför dikten.⁹ *Får jag lämna några blommor...*, och *En valsmelodi* (även den med text av Nils Ferlin), var de visor av Lille Bror Söderlundh som spelades in flest gånger på grammofoon.¹⁰ För att tydliggöra diktens uppläggning – särskilt med tanke på strofupprepningen i slutet, vilken inte är lika överskådlig när texten står tillsammans med noterna – återges den i sin helhet:

Får jag lämna några blommor – ett par rosor i din

vård

och du må ej varda ledsen, min kära.

Ty de rosorna är komna från en konungagård,

det vill svärd till att komma dem så nära.

Den ena den är vit

och den andra den är röd

med den tredje vill jag helst dig förära.

Den blommar inte nu,

först när givaren är död.

Den är underlig den rosen, min kära.

Den blommar inte nu,

först när givaren är död

– men då blommar den rätt länge, min kära.

Visan

Sången har två kontrasterande delar. Den första delen slutar på *...komma dem så nära* (takt

⁹ Enligt Jenny Westerström. Mattsson (2000) s. 74.

¹⁰ Mattsson (2000) s. 146.

17), och den andra tar vid där rosorna beskrivs: *Den ena den är vit...* Den andra delen av sången har 16 takter, och den första delen, som naturligt nog är kortare, har 9 takter (takterna 9–17). Sången tas i repris från *Den ena den är vit...*, och de 16 takterna avslutas första gången med *Den är underlig den rosen, min kära*, och andra gången med – *men då blommar den rätt länge, min kära* som avslutar hela sången. Vad som först kan tyckas underligt är att hela den längsta delen på 16 takter tas om igen. Varför inte enbart upprepa diktens ord som det görs i dikten, dvs. ta om sången från *Den blommar inte nu* istället för från *Den ena den är vit*? Vanligen brukar orsaken till att upprepa ett helt avsnitt vara, att tonsättaren vill balansera dess utrymme i kompositionen i förhållande till andra avsnitt. I det här fallet behöver inte del två tas i repris av längdmässiga skäl – sångens första avsnitt är ju kortare!

Förklaringen kan ligga i att Lille Bror Söderlundh ville ha en viss längd på hela visan. Ett upprepande av enbart diktens sista tre rader skulle dessutom leda till att sångens andra avsnitt fick ett udda antal takter: 23 stycken. Kanske föll det sig naturligare, att dubblera den för visor vanliga 16-takterslängden? I Ferlins dikt däremot är det så mycket naturligare med upprepningen från *Den blommar inte nu...* Starten på ”Den” efter en kort paus, gör att frasen liknar en insikt som växt fram om den underliga rosen, och som nu klarnar efter en stunds eftertanke.

I den notbild över viskompositionen som finns med som bilaga till uppsatsen, har Söderlundh även skrivit ut ett sju takter långt förspel. Dessa sju takter utgör tillsammans med de nio takterna i sångens första del, ett avsnitt på sexton takter, som alltså väger upp längden på sångens andra del. Kompositionen får då tre stycken lika stora delar om sexton takter, vars formschema kan skrivas ABB. Det kan vara intressant att nämna att Lille Bror Söderlundh, när han sjunger *Får jag lämna några blommor...* på en inspelning,¹¹ inte på sin gitarr spelar det sju takter långa förspelet. Istället gör han ett mellanspel vid reprisen. Detta kan ses som ett exempel på skillnaden i hur man i vistraditionen, jämfört med sångtraditionen ”konstsång”, förhåller sig till en nedskriven notbild i det praktiska, musikaliska framförandet. Söderlundhs visor är genomkomponerade, och de är fullödiga kompositioner som han skriver ut i en, för den västeuropeiska konstmusiken, traditionell notbild. I en sådan notbild måste balansen stämma, så han skriver ut ett förspel. I sin uppförandepraxis är han dock vissångare!

Melodin har något höviskt över sig, särskilt i sångens första textrader. I den inledande förfrågan *Får jag lämna några blommor...* (takt 8–9), har de tre första stavelserna tonsatts med ett oktavintervall från e^1 till e^2 . Redan i orden *Får jag lämna...* har frågan hunnit få en

¹¹ Från 1942.

ridderlig karaktär, med det stora intervallsprånget från den lägre tonen till den högre. Det tycks som om uppåtriktade intervall i sig själva har ett visst mått av frågande tonfall, vars frågekaraktär växlar beroende på hur stort intervallet är. I mina öron klingar den rena oktaven i detta textliga sammanhang ”höviskt”. Det frågande i själva melodin förstärks av rytmiseringen av ”lämna”. Oktavsprånget betonas genom att melodin ”stannar upp” på den punkterade åttondelen.

Melodin bär också på ett vemod. Dubbleringen av sångens melodi på oktavavstånd i pianots diskant, ända fram till ordet ”konungagård” (takt 14), lägger därtill ett skimmer av ”ouppnåelighet” över texten.

Får jag lämna några blommor... är en strofiskt komponerad sång. Diktens andra textfras – *Ty de rosorna är komna från en konungagård, och det vill svärd till att komma dem så nära* – har med lite modifikation samma melodi som den inledande textfrasen. Det melodiska förhållandet kan skrivas AaAb. Samma förhållande till varandra har melodifraserna i den kontrasterande B-delen: BaBb.

Även i denna visa finns folkton och en lite ålderdomligt ljudande, modal harmoni. Det ålderdomliga i klangen bidrar säkerligen till, att jag associerar musiken i kombination med texten, till medeltida hövisk ridderlighet. Melodin klingar kyrkotonalt vid orden *...ett par rosor i din vård* (takt 9–10). Det är de fyra hela tonstegen (c-d-e-fiss), och melodins vändningar på *...i din vård*, som skapar denna klang. Tonerna e och fiss är de femte och sjätte tonerna i en a-dorisk skala, och melodins grundton (eller *finalis*) är A. Melodin får sin modala karaktär också genom den dominerande ställning som ges till tonerna e och fiss (den femte eller sjätte tonen är i den modala skalan den melodiskt dominerande tonen). Vändningen på *...i din vård*, från fiss till en vilande ton på e, borde kunna tjäna som exempel. Denna takts första två slag harmonieras med ett D-durackord. (Till följd av melodiken förstås.) Med ”nutida”, renodlad dur/moll tonalitet hade det nog skrivits dit ett d-moll istället – mollsubdominanten till en molltonika.

Direkt på *...lämna några...* (takt 9) visar melodin upp ett rytmiskt tema som är uppbyggande för hela kompositionen: en grupp bestående av en punkterad åttondel följt av sextondel, samt två åttondelar. Allra först introduceras det rytmiska motivet i ackompanjemangets förspel, som också introducerar övriga för kompositionen viktiga motiv. Det beskrivna rytmiska temat kommer i melodistämman på första slaget i takt 9 och 10, 13, 14, 18, 20, 22 och sedan i varannan takt ända till slutet. De ord som betonas av den punkterade åttondelen på det starka taktslaget är: *lämna, rosor, rosorna*,

konungagård, ena, andra, tredje, blommor, givaren, underlig. Särskilt det eftertryck, som skänks av den rytmiska figuren till orden *rosorna, konungagård* och *underlig*, känns logiska för det textinnehållsliga sammanhanget. Betoningen vid uppräkningsorden *ena, andra, tredje*, träffar också rätt.

När inte melodin har det rytmiska motivet, finns det alltid antingen i pianoackompanjemanget eller i gitarrackompanjemanget, eller både och. Ibland är motivet lite modifierat i ackompanjemanget, med en åttondelspaus istället för den sista åttondelen. (Se t ex gitarrstämman takt 10 eller pianostämman takt 21.)

I visans B-del, som inleds med diktens beskrivning av *rosorna (Den ena den är vit...)*, övergår den oåtkomligt klingande, modala mollklangen till det ljusare och ömsinta A-dur. Här överlämnas *rosorna* som tröst. *Rosorna* symboliserar förmodligen goda värden i livet. Man kan tolka det så att den vita rosen står för tro, den röda för kärlek och den tredje rosen vars färg inte nämns, kanske följdaktigt står för hoppet? Dess ros har ännu inte kunnat slå ut, men mot livets slut inger den hopp om återförening efter döden.

Med en upptakt på e^1 går melodin en stor sext upp till $ciss^2$ (takt 17–18), vidare över d^2 , och så på e^2 vänder den på orden ”den är vit”, tillbaka nedåt i en bruten A-durtreklang. Tematiskt illustreras även det efterföljande ”den är röd” (takt 20–21), med ett fallande kvintintervall mellan ”den” och ”röd”: $ciss^2$ går via h^1 ned till $fiss^1$. Färgen röd får den musikaliska klangen D^6_5 . När den tredje och sista rosen, som det är något särdeles speciellt med nämns, klättrar melodin uppåt via E-durskalan, från e^1 på ”tredje”, till h^1 och ordet ”helst” (*...men den tredje vill jag helst dig förära...*). Stavelserna i ”ära” (takt 24) framträder genom sextintervallet, som i melodin riktas uppåt: e^1 till $ciss^2$. Tonen e^1 ligger också på det tunga första taktslaget. Melodins tyngdpunkt på ”ära”, ger hela ordet ”förära” ett ärofullt tonfall.

B-delen har en rytmisk figur som inte finns i A-delen (dock förberedd i förspelet). Det är triolen på taktslag två, med en överbindning från första taktslagets fjärdedelsnot. Motivet kommer in på första taktslaget i takt 19, på ”vit” – färgen på den ena rosen. ”Vit” hålls ut under en fjärdedels och en åttondelstriols längd, och följs sedan av *...och den andra den är röd...*, där ordet ”röd” får samma – i sammanhanget långa – notvärde. Den genom överbindningen förlängda fjärdedelen skapar efter ”vit” och ”röd” ett kort uppehåll i textdeklamationen. Uppehållet liknar den korta paus som ofta uppstår i tal vid beskrivande uppräkningsord. Triolens åttondelar går i takt 21 (och 29) kromatiskt ned från $fiss^1$ via f^1 till e^1 (*...men den tredje*). En kromatisk stämma på triolens åttondelar finns också i

ackompanjemanget i takt 19 och 27 (e-eiss¹-fiss¹), samt i takt 23 (h-hiss-ciss¹). Dessa halvtonssteg utsmyckar visan med ytterligare ett drag av mjukt vemod.

Resultatredovisning av analyserna

Romanserna – analyserna 1 och 2

Dikttexterna till romanserna *Og jeg vil drage* och *I Seraljens lustgård* liknar varandra formmässigt. De har bägge parrimade (rimmet finns direkt i raden efter), strofiska texter. Men stämningsmässigt skiljer de sig diametralt åt, och Emil Sjögren har också använt helt olika musikaliska medel i sångkompositionerna.

Dikten *I Seraljens lustgård* är mer oregelbunden i sitt versmått, antalet stavelser varierar i varje strof. I formellt hänseende kännetecknas Jacobsens dikter av en fri teknik skrev Axel Helmer (se s.44). Detta inbjöd Sjögren till en friare textdeklamation. Då melodiken är oförutsägbart, ligger det nära till hands att tänka sig, att framträdande melodiintervall ljuder av en särskild anledning – av en annan anledning än en formmässig. Men jag har inte funnit några särskilda samband mellan ”spännande” intervall och starka ord i den här romansen! Det är sekunden som är viktigast, och på några ställen har den lilla sekunden använts (takt 11, 14, 18–19) på ställen i dikten som visserligen kan vara ”extra poetiska”. Halvtonssteget skapar en viss ”färg”. Helmer skrev att den ”kantabelt hållna” deklamationen ”nära ansluter sig till textens innehållsliga förlopp” (citerat på s.44). Med tanke på att ”händelseförloppet” i dikten är ett mycket stilla och rofullt sådant, så kanske man möjligen kan säga att den stegvisa och odramatiska melodiken är texttolkande. Jag fann ett melodiskt motiv som jag tyckte återkom på ömsinta partier i dikten – den fallande triolen.

Det finns inte heller i *Og jeg vil drage* något särskilt ställe där melodins intervall tycks vara av särskild betydelse för ”tolkningen” av ett visst ord. De stora, nedåtriktade intervallen vid exempelvis rimorden ”ender” och bränder”, verkar tjäna mer som betoningar, eller som enhetsskapande ”motiv”. Korta melodiska motiv används i båda romanserna som gemensamma nämnare mellan textstrofer. Kanske finns det något texttolkande i det att Sjögren på detta sätt vill förena vissa strofer.

Melodifraserna kan vara formade så att en ”höjdpunkt” i en mening sammanfaller med melodifrasens höjdpunkt, t ex ”der vil jag prise” i *Og jeg vil drage* takt 11. Allmänt kan man säga att melodiken i *Og jeg vil drage*, i klar motsats till *I Seraljens lustgård*, innehåller relativt många stora intervall. Därtill skiftar de friskt riktning. Den ”spretiga” melodiken kan generellt sett sägas gestalta diktens upphetsade stämning.

Jag drar dock slutsatsen att texttolkningen i Sjögrens musik främst ligger i harmonik och rytmik. Särskilt harmoniken spelar han mycket med, och skapar effektfulla stämningsskiften för dikternas olika delar. Sjögren utnyttjar också olika figurationer i ackompanjemanget som ett medel för att skildra sångtextens sammanhang.

Og jeg vil drage har Sjögren tonsatt i en strofiskt varierad form. Alla textstrofer i dikten har samma längd, och är organiserade i parrim. De inrättar sig väl i likartade melodifraser. Regelbundenheten skapar här den effekten att varje parrim kan stå för sig själv, och texten blir tydligt indelad i fem olika avdelningar. Analysen har visat att Sjögren när han ville variera en strofisk form, har utnyttjat den ”indelande” regelbundenheten. Med varje ny strof kommer möjligheten att skifta ackompanjemanget något, eller att göra en subtil – eller dramatisk – förändring i harmoniken. *I Seraljens lustgård* är också parrimad, men längden på stroferna är inte lika fastlagda. Dessutom finns en ”ro” i själva textinnehållet och i diktens rytm, som gör att den här texten hänger samman i ett stycke. Emil Sjögren skiftar också i den här dikten ackompanjemang och harmonik på ett subtilare sätt än i *Og jeg vil drage*. Någon enda liten ton kan till exempel bytas ut och förändra hela klangbilden fastän samma rörelse består, eller en ackompanjemangsrörelse kan smyga sig in i melodin. Jacobsens ”stämmingslyrik” verkar ha passat för Sjögrens nya ”impressionistiska” stil, som bl. a. innebar en transparentare klangbyggnad.

Det finns en viss ”teknik” i utformningen av pianoackompanjemanget, som kommer igen i de båda romanserna. Det är sättet att utifrån en eller två toner låta en allt större klang växa fram genom att lägga till närliggande toner, en efter en. Progressionen kan korrespondera mot ett fortlöpande ”skeende” även i texterna. Jag tänker på halvmånens skridande i *I Seraljens lustgård*, och på den allt tilltagande inre upprördhet som finns hos den sjungande Abildgård i *Og jeg vil drage*.

Båda romanserna innehåller exempel på starka tonartsutvikningar, något som också sagts ska finnas i flera av Emil Sjögrens romanser. Tonartsutvikningarna sker ofta i ett harmoniskt samband som är en kromatisk progression. Exempel på elliptisk tonartsutvikning tycker jag mig ha funnit i båda sångerna, liksom en harmonisering baserad på klangernas tersfrändskap. Jag har i dessa sånger inte kunnat påvisa något särskilt texttolkningssammanhang för det omvända nonackord (kvinten i basen och ingen grundton), som ska ha varit kännetecknande för Sjögrens musik. I *Og jeg vil drage* fanns ackordet på ett ställe, vid ordet ”Snefaldsluft”. I de flesta ackordprogressioner kan harmoniernas inbördes relationer på något vis förklaras

teoretiskt – är de fritonala så finns kanske istället ett kromatiskt samband. De har en

rörelseenergi utifrån dessa samband, men jag tycker att de samtidigt påverkar kompositionen lika mycket genom sin färgverkan – deras *Klangreiz*.

Emil Sjögrens sätt att behandla melodik och rytmik i förhållande till texten togs upp i tidigare avsnitt. Det som är utmärkande för hans stil tycks vara ett instrumentalmusikaliskt tänkande även då han komponerar sånger. Rytmiken (och melodiken) verkar ”inte alltid helt textfödd” (Helmer, se s.33). Sjögren vill expandera pianoackompanjemang och melodi, så att de i sången verkar i ett större musikaliskt samband, organiskt från början till slut. I *Og jeg vil drage* fanns den expanderande B-delen, vilken var längre än de båda A-delarna. Någon direkt ”feldeklamation” har inte jag kunnat påvisa. I *Seraljens lustgård* är en formmässigt friare dikt, i vilken Sjögren också använde sig av en friare kompositionsteknik, vilket gör det svårare att i denna sång hitta något exempel på hur han musikaliskt ”spränger” diktformen.

Sammanfattningsvis kan man säga, att de slutsatser som jag dragit utifrån mina studier av de båda romanerna, bekräftar vad som tidigare antagits om ”texttolkningen” hos Emil Sjögren: Att han i sin musik främst tolkar dikternas underliggande stämningar eller ”inre psykologiska” förlopp, och att han fångar detta subjektiva i en särskild stämning som sätter sin prägel på hela romanen. Detta gör han främst genom sin speciella harmonibehandling, det sätt på vilket han väljer harmonier och tillåter dem att fritt växla i ett målande klangspel.

Visorna – analyserna 3 och 4

Både *När skönheten kom till byn* och *Får jag lämna några blommor...* är strofiskt komponerade sånger. Utifrån ett nära samband mellan olika melodiintervalls spänningar eller melodirytmer, och de poetiska ordens innebörd, är den strofiska kompositionen som intim texttolkare en begränsad musikalisk form. På ett annat plan kan förstås en enkel och ”logisk” melodi göra dikttexten mer tillgänglig, mer än en melodiskt komplicerad sång – även om den skulle ”illustrera” orden aldrig så mycket.

Mig tycks det, som om Lille Bror Söderlundh lyckas använda sig av den strofiska ”visformen” på ett sätt så att musiken på något vis ändå blir texttolkande. Han utformar visserligen på traditionellt sätt musikfraserna så att de får lagom längd, tonhöjdmässigt stiger och sjunker i ett regelbundet mönster, och byggs upp av närbesläktade motiv. Men han ger dessa musikaliskt regelbundna fraser en *rytmik* som tar fram diktens kärnord. I princip överensstämmer melodins rytmiska betoningar med kärnorden i dikternas alla strofer. Detta betyder också, att Nils Ferlin förefaller ha varit mycket medveten om var i diktstrofen han placerade de ”viktigaste” orden. Söderlundh påpekade själv Nils Ferlins formsinne,

och om man får tro hans vittnesmål, hade Ferlin då han diktade, uppenbarligen också en tydlig föreställning om musik.

Jag har även kommit fram till, att Lille Bror Söderlundhs melodier också kan tolka dikterna på ett *indirekt* sätt – i dessa fall väldigt mycket genom musikens folkmusikaliska, och lite modala karaktär. Vi har polskan och den ”oskyldiga”, idylliska melodin i *När skönheten kom till byn*, och vi har ”hövisheten” och ”trösten” i *Får jag lämna några blommor*.... Dessa ”bevis” utgörs av mina subjektiva tolkningar. Men tolkningar av innehållet i en dikt eller i ett musikstycke kan nog aldrig vara annat än subjektiva! Dessa tolkningar kanske kan bidra med en liten aning om hur musiken – trots att den i sig är abstrakt – kan ”skildra” något i en visa.

Främst genom rytmen och harmoniken tolkar Söderlundhs musik texten. Men i *Får jag lämna några blommor*... fann jag melodiska intervall som jag tyckte var placerade vid vissa ord i texten, på ett sådant sätt att de blev illustrerande. Dessa var t ex oktaven i frågan ”Får jag lämna...?”, och sexten i ”förära”. Jag tror att den här dikten, i och med att den inte består av flera verser med samma versmått, gav Lille Bror Söderlundh lite större möjlighet än dikten *När skönheten kom till byn* att laborera också med melodiintervallen.

Om texterna i vismelodierna ger åhöraren någon känsla av den akustik och meter de har som dikttexter, anser jag mig vara alltför okunnig på det ”lyrikvetenskapliga” området för att kunna bedöma. Enligt min uppfattning framställs texten i Lille Bror Söderlundhs melodier på ett lika naturligt sätt som i en diktuppläsning.

Slutdiskussion

I min undersökning har jag studerat Emil Sjögrens och Lille Bror Söderlundhs sätt att sätta musik till dikttexter. Jag har velat bilda mig en uppfattning om hur de komponerar sina sånger dels utifrån genrernas ramar, och dels utifrån deras egna personliga stilar som tonsättare. Som en bakgrund till själva problematiken kring relationen ord – ton, har jag i uppsatsen även tagit med avsnitt som definierar begreppen visa och romans, och som presenterar vissa problem – tekniska, och ”filosofiska”.

För de sånger som studerats här, fann jag att jag kunde resonera på liknande sätt kring musiken, oavsett om det var en ”romans” eller en ”visa” jag analyserade. Den främsta orsaken till det, är säkerligen att alla sångerna har strofiska dikter som textunderlag. En del av syftet med att behandla både romanser och visor i den här uppsatsen, var att få ett bredare perspektiv på text/musikproblematik. Med tanke på detta, hade det kanske varit bättre om jag valt att analysera romanser vars sångtexter utgörs av mer oregelbundet uppbyggda dikter. (Det blev vanligare med genomkomponerade romanser under 1900-talet, då dikttexterna inte lika ofta var strofiska.) Det ”breda perspektivet” måste bero mest på valet av romanser, eftersom en ”typisk visa” i princip alltid har en strofisk text. Jag har å andra sidan kunnat påvisa att skillnaden mellan en romans och en visa inte behöver vara särskilt stor. De har ju också samma ursprung. Det som skiljt dem åt är sammanhangen.

Jag tror dock, att de romanser och visor som analyserats ändå har tillfört min undersökning ett någorlunda vitt perspektiv på ämnet text/musikproblematik, men på ett annat sätt än vad som först var avsett. Emil Sjögrens romanser har vittnat om hur en kompositör verksam under det sena 1800-talet, under intryck av tidens romantiska ideal och sin egen inspiration och fantasi, konfronterades med den traditionellt stränga strofiska (”vis-”) formen då han i sina sånger lät musiken ”leva på sina egna villkor”. Musiken till *Og jeg vil drage* vill utvecklas hela tiden, men ”tvingas” in i en typ av ABA-form med en mycket progressiv B-del. På samma sätt som man kan studera hur romanstonsättaren Emil Sjögrens musik ter sig i visform, kan man studera vistsönsättaren Lille Bror Söderlundhs visor ur ett ”romansperspektiv”. Söderlundh vinnlade sig om att inom visans ramar skapa uttrycksfulla melodier, och epitetet ”enkelhet” blev inte till någon tyngande boja som kvävde fantasin.

Söderlundh var också en klassiskt skolad musiker och kompositör, och kände s a s

även "konstmusikens" hantverk. Att exempelvis komponera fasta pianoackompanjemang till visorna, som till romanser, föreföll inte vara främmande för honom.

Ett perspektiv på ämnet text/musikproblematik som jag inte funderade så mycket på innan jag började skriva, är frågan om vad det är som inspirerar tonsättaren att välja en viss dikt som textunderlag i en sång. Kan man "lära känna" en kompositör genom hans/hennes sånger? Vad är det för en intellektuellt och emotionellt tänkande hjärna som verkat i förenandet av orden och tonerna? Vilka samband har kompositören sett eller hört inom sig?

Lille Bror Söderlundh hörde folkmusiken hos Nils Ferlin och det gav genklang inom honom. Den situation där visan *När skönheten kom till byn* föddes, har karaktären av det rätta ögonblick som Peterson-Berger nämnde som relevant i sångskapandets begynnelse. Emil Sjögren fann i J. P. Jacobsens texter en poesi som tilltalade honom, en "stämningspoesi" som han hörde genom alla de klanger han förfogade över i sitt fantasifulla, musikaliska sinne. Själva temat i historierna om minnessångaren Tannhäuser verkar även de ha inspirerat Sjögren, eftersom han komponerade inte bara ett opus med sånger på temat, utan två! (Efter Drachmann i op.3 och efter Julius Wolff i op.12.)

Jag delar Edward T. Cones inställning till form: vilken form talar man egentligen om? Både poesi och musik är flerbottnade företeelser. Det är det som gör deras yttringar levande.

INNEHÅLL

FÖRORD

UNDERSÖKNINGENS SYFTE OCH PROBLEMFORMULERING.....	i
FORSKNINGSLÄGE.....	2
URVAL OCH METOD	7
UPPSATSENS DISPOSITION	8

Definitioner av begreppen ”romans” och ”visa” 10

Om text/musikproblematik..... 15

Dikt och Sång – Två konstverk	15
Musikens oförmåga att uttrycka sig som en dikt.....	17
...och dess förmåga att verka samman med en dikt. (Edward T. Cone om ”form”.)	18
Den ideala sångtexten: Formfulländad dikt eller ”dilettantpoesi”?	21

Emil Sjögren (1853–1918) – en kort presentation 26

Allmänna stildrag i Emil Sjögrens musik 30

Relationen text/musik i två romanser av Emil Sjögren 35

Analys nr 1: <i>Og jeg vil drage fra Sydens Blommer op.3 no.4</i> (1880).....	35
Analys nr 2: <i>I Seraljens lustgård op.22 no.1</i> (1887).....	41

Lille Bror Söderlundh (1912–1957) – en kort presentation..... 48

Allmänna stildrag i Lille Bror Söderlundhs visor 52

Relationen text/musik i två visor av Lille Bror Söderlundh..... 56

Analys nr 3: <i>När skönheten kom till byn</i> (1937)	56
Analys nr 4: <i>Får jag lämna några blommor...</i>	63

Resultatrevisning av analyserna 69

Slutdiskussion..... 73

KÄLL- OCH LITTERATURFÖRTECKNING.....	76
--------------------------------------	----

BILAGOR

KÄLL- OCH LITTERATURFÖRTECKNING

KÄLLOR

Musikalier:

Emil Sjögren. Samlade sånger. Texter på originalspråk med fransk översättning.

Band I-IV [Musiktryck.] (Uppsala 1949).

Ferlin, Nils, *Du hjärtans tröst och lilja: 25 visor med musik* [Musiktryck.] (Stockholm 1963).

Fonogram:

Emil Sjögren (1853-1918). Sånger. utg. 1987 (ARTE 7125/26).

Lille Bror Söderlundh, Den vackraste visan...- 22 originalinspelningar från åren 1939-1951,
utg. 2002 (ANC 0202-2).

Svenska romanser, vol. II. Under eviga stjärnor. utg. 2000 (PHONO SUECIA PSCD 707:2).

LITTERATUR

Bonniers Folklexikon (Stockholm 1957).

Bonniers Musiklexikon Andra reviderade upplagan. Huvudredaktör Folke H. Törnblom
(Stockholm 1983).

Brodin, Gereon, *Musikordboken* Fjärde omarbetade och utökade upplagan (1985).

Cone, Edward T., "Words into Music: The Composer's Approach to the text" [1956],
Music: a view from Delft. Selected essays. (Edited by Robert P. Morgan.)

The University of Chicago Press. (Chicago och London 1989).

Edling, Anders, *Franskt i svensk musik 1880-1920* (Uppsala 1982).

Emil Sjögren in memoriam, minnesbok med bidrag av Sigrid Elmblad, Gunnar Norlén,
W. Peterson-Berger, Helena Nyblom, Berta Sjögren & N. Söderblom. (Stockholm 1918).

Eriksson, Axel, "En visans mästare", *Musikern* 34, 1941, nr 16.

Gustafsson, Ralph, "Emil Sjögren", *Emil Sjögren. The complete works for organ.* (CD)
[Text i konvolutet.] (Stockholm 1997).

Hellerström, Erik, *Diktares arv* (s.102-113, "Emil Sjögren") (Göteborg 1969).

Helmer, Axel, "Solosången", *Musiken i Sverige* (s.375-388), band III.

- Bokförlaget T. Fischer & Co. och Kungl. Musikaliska akademien. (Stockholm 1992).
- *Svensk solosång 1850-1890* (1973).
 - "Emil Sjögren - en gränsöverskridande musiker", *Emil Sjögren (1853-1918). Sånger*. (LP)
[Text i konvolutet.] (Stockholm 1987).
- Jonsson, Bengt R., "Visa och folkvisa. Några terminologiska skisser." *Noterat* [Svenskt Visarkivs skriftserie] 2001, nr 9 (s.7-18).
- Malmström, Sten, "Om rytmer och klanger i Frödings diktning" *Fröding och musiken. Några aspekter*, red. Ingvald Rosenblad, Gustaf Fröding-Sällskapets skriftserie, vol. VI (1974).
- *Takt, rytm och rim i svensk vers*. Esselte studium AB. (Stockholm 1974).
- Mattsson, Christina, *Lille Bror Söderlundh. Tonsättare och viskompositör*.
Bokförlaget Atlantis AB (Stockholm 2000).
- Nielsen, Carl, *Levande musik*, Bo Ejeby Förlag (Göteborg 1991).
- Nordenfors, Ola, *Känslans kontrapunkt. Studier i den svenska romansen 1900-1950*.
(Uppsala 1992.)
- Noreen, C. B., "Lille Bror Söderlundh, min mest kongeniale melodimakare (Ferlin)"
Sångartidningen, 1972, nr 3 (s.6-8).
- Rabe, Julius, *Dikt och ton* (Stockholm 1959).
- Stein, Jack M., *Poem and music in the German lied from Gluck to Hugo Wolf*.
Harvard University press (Cambridge, Mass.1971).
- Svensson, Sven E., "Emil Sjögrens vokala lyrik", *Svensk tidskrift för musikkforskning*,
årg.1935 (s.44-80).