

STM 1960

Ture Rangströms otryckta ungdomssånger

Av Axel Helmer

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikkforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

TURE RANGSTRÖMS

OTRYCKTA UNGDOMSSÅNGER

AV AXEL HELMER

»IDYLLENS ANKDAMM» — orden är Rangströms egna och står att läsa i en artikel »Ungsvensk tonkonst 1916».¹ Det ligger både reaktion och angrepp i formuleringen — och det skulle därför vara missvisande att sätta den som etikett på i varje fall den musikaliska miljön i sekelskiftets Stockholm, som visade upp en sjudande aktivitet hos alla synliga företeelser i musiklivet, konsertverksamheten och operaföreställningarna. Givetvis hade det expanderande konsertväsendet sina avigsidor, men vad Rangström syftar på är inte främst detta utan just den vid denna tid alltmer anemiska borgerliga musikkulturen.

Som ofta annars får man också här ta Rangströms ord som ett uttryck för hans egen situation. I barndomshemmet kom han i kontakt med både den förflackade salongsmusiken och den mera lättfotade kuplettrepertoaren på t. ex. Berns varietéer. Fadern var gluntsångare och medlem av Par Bricole. Men vi vet också av Rangströms minnesanteckningar att han ganska tidigt fängslades av Peterson-Bergers »nordiska tonfall», bl. a. i de första samlingarna med Frösöblomster, och själv skrev musik i samma stil.² Hur långt hans kontakt med den »nordiska» och förvisso mera haltfulla salongsromantik av det slag Peterson-Berger företräder i sådana verk sträcker sig är svårt att bedöma. Uppenbart är i varje fall att han senare under gymnasieåren kom att orientera sig mot idéer där de nationella föreställningarna var allt annat än aktuella. Hans tidigaste bevarade verk ger också bilden av en ung tonsättare, som i flera avseenden starkt upplevde och påverkades av de kontinentala stilströmningar, som på konserterna sköljde över Stockholms musikliv. 1890-talets folkkonserter spelar säkert sin roll härvidlag — här uppfördes en lång rad verk ur den allmänna romantiska orkesterrepertoaren — av tonsättare som Bériot, Wieniawski, Rubinstein.³ Och söker man sig till Rangströms minnesanteckningar, finner man en uppräknings av de tonsättare Rangström och hans kamrater studerade: H. Wolf, Richard

Strauss, C. Ansorge⁴, Debussy. Till dessa måste man lägga Sinding, en tonsättare, vars verk Rangström särskilt intresserade sig för.⁵ Men framför allt måste man lägga vikten vid den unge Rangströms kontakt med Wagners musik — hans skildring av den kontakten är utformad med ett också hos honom så starkt tonfall av lyrisk hänförelse, att man inte kan ta miste på dess avgörande betydelse.⁶

Mitt urval av påverkningsfaktorer bygger på Rangströms egna skildringar och är bara ett utsnitt ur den brokiga karta av impulser som en ung tonsättare kunde möta i Stockholm. Det är i själva verket en repertoar av detta slag som ger eko framför allt i de tidigaste sångerna, mycket mindre de nationella tendenserna och bara i mycket sporadiska fall den wienklassiska musiken.⁷ Men härtill kommer nu den litterära orienteringen, som var lika omfattande som den musikaliska. Minnesanteckningarna skildrar utom studierna av svensk litteratur (»nittitalisterna» framför allt) intresset för danska och norska författare, Brandes skrifter, Drachmanns och Jacobsens dikter, tidskrifterna Tilskueren och Samtiden.⁸

Rangström hörde inte till de brådmogna tonsättarbegåvningarna. Men de första verken — de bevarade — röjer redan trots många trevande grepp om tekniken ett visst handlag.

Den undervisning han fick var sporadisk — då som senare — och påverkade inte nämnvärt hans konstnärliga målsättning. Av mera tillfällig natur blev kontakten med Erik Åkerberg,⁹ i vart fall för hans tonsättargärning. Rangström visade upp en del »romansförsök» för honom, och minnesanteckningarna nämner inte mer än att Åkerberg rådde ho-

⁴ C. Ansorge (1862—1930) var en tysk tonsättare och pianist; »för tio år sedan introducerades han här genom den prerafaelitiska sångerskan Märta Sandahl. Det fanns nog en hel del folk som fann hans högtidligt kvidande litanior stiltigt moderna.» (W. Peterson-Berger, Svensk musikkultur, 1911, s. 21.) P.-B. jämför dem med tonsättningar av »den nuvarande konservatoriedirektörens ytterst allvarsamme och högtidligt vapendragare.» Konservatoriedirektören var Bror Beckman och vapendragaren var Rangström, som 1910 första gången hade tilldelats statens tonsättarstipendium.

⁵ Om Sinding skrev han senare i en artikelserie »Modern sångkomposition», i Svenska Dagbladet 29.6.1909. Påfallande är här Rangströms särskilda intresse för Sindings Drachmann-tonsattningar.

⁶ Mitt första möte med musiken, Nya dagligt allehanda 14.11.1940.

⁷ Om den poetiserande inställningen till det nationella stoffet i Rangströms senare utveckling, se min artikel »The nationalromantic school» i Musikrevy International 1960, nr 3 extra, s. 52.

⁸ I Samtiden medverkade bl. a. den norske tonsättaren och Wagner-förespråkaren G. Schjelderup. Om den påfallande likheten mellan hans romantik-uppfattning och den Rangström senare ger uttryck åt är mer än en tillfällighet, återstår att påvisa.

⁹ Erik Åkerberg var Rangströms musiklärare på Norra Latin. Han hade bl. a. studerat för César Franck 1877—78 (se Svensk musiktidning 1903, s. 145); hans kompositioner ger däremot snarast bilden av en anslutning till den »leipzigromantiska» linjen i svensk musik.

¹ tr. i Saison 1917, s. 77—80.

² Se P. Lindfors, Ture Rangström och August Strindberg (i Musikrevy 1954, s. 75 f.); i denna artikel meddelas en längre självbiografisk skiss av tonsättaren.

³ Jfr M. Tegen, Musiklivet i Stockholm (1955), s. 21.

nom att »växla lite med harmoniken» — ett råd som Rangström säger sig ha tagit ad notam.¹⁰ Däremot är det av ett större intresse att begrunda värdet av Rangströms studier hos Johan Lindegren under några månader åren 1903—1904.

Det var Bror Beckman som förmedlade kontakten med »oraket» Lindegren. Det är ingen tvekan om att denna korta epok i Rangströms utveckling måste betraktas som högeligen i behov av en omvärdering i positiv riktning. Han skrev under dessa månader övningar i sträng stil fram till 5-stämmig sats (efter Cherubinis lärobok) och en lång rad prov på fugateman och imiterad sats. Det kan inte — trots allt vad Rangström själv och andra som har skrivit om hans musik har hävdat — råda något tvivel om att han från början var allvarligt inställd på att lära sig hantverket från grunden. Och även om det är tydligt, att den polyfona strukturen utgör ett problematiskt inslag i Rangströms musik och inte riktigt stämmer överens med hans i grunden homofont-klangligt inriktade musikaliska fantasi, gav han inte upp den förrän med stråkkvartetten från 1909 (»då jag ännu trodde på den kontrapunktiska musikens välsignelser»).¹¹ Men hans behov av stämningar och spontana ingivelser, påverkan från en romantisk känslöestetik och orienteringen under 1910-talet mot nationalromantiska idéer med deras beroende av visan som en förebild för konstmusiken blev i längden en alltför stark motvikt mot den »kontrapunktiska musikens välsignelser». — Hela detta problemkomplex vore värt sin egen utredning; det skulle kasta ett bjärt ljus över mycket i den svenska tonsättarens situation, inte bara Rangströms. Ytterst viktigt är i varje fall hans yttrande att Lindegren gav honom »ovärderliga impulser» i melodigestaltningens svåra konst.

Man står i grunden inför ett speciellt problem, när det gäller att ta ställning till en tonsättares första verk. Var går gränsen mellan impulser, påverkningar och den unge tonsättarens uttrycksvilja? Det är inte bara så, att anlagen röjer sig i hans sätt att handskas med redan förefintliga stilmedel. Också här måste man söka det personliga i ett urval — som inte ens i dessa tidiga verk är helt slumpartat. Det största intresset knyter sig inte i första hand till det konstnärliga värdet hos sångerna (som i ett par fall är långtifrån obetydligt), utan till deras ställning i sitt sammanhang. I själva verket måste man utsätta sångerna för en dubbel belysning. Dels har man ju här de första stilistiska utgångspunkterna — och vi skall se att dessa otryckta verk på väsentliga punkter nyanserar den bild man kan få av enbart de tryckta kompositionerna från samma tid —, dels måste man ställa dem i relation till Rangströms senare produktion. Vilka tendenser i hans produktion överhuvud finns antydda redan här? Vilka ansatser som han senare kanske lämnade? Vilka ingick som bestående element i hans stil?

¹⁰ Lindfors, a. a. s. 79.

¹¹ Rangströms ord i en artikel i Röster i radio 1942, nr 1.

I den samling med otryckta ungdomsverk, som finns bevarad hos tonsättarens efterlevande familj, fru Lisa Rangström och sonen ingenjör Dag Rangström i Stockholm,¹² finns förutom sångerna enbart kammarmusikverk: en svit i tre satser, betitlad »Ungdom», för violin och piano (dat. 1/11 1902—5/2 1903); en komposition, kallad »Vårnätterna» för violin och piano (dat. 4/8 1904) och en rad ensatsiga kompositioner för pianosolo, alla med mottot från Heine, Obstfelder, Drachmann, Bierbaum, Fröding (en strof ur Ett Helikons blomster). Till största delen skrevs dessa stycken under november 1903—januari 1904, alltså mitt under studietiden hos Johan Lindegren.

Alla sångerna föreligger i omsorgsfulla renskrifter. Här lämnas nu en kronologisk förteckning av dem med uppgifterna sammanställda i följande ordning: Sångens titel. *Första versraden* (enligt vanlig praxis uppflyttad som titel, när självständig sådan saknas). Författarens namn. Uppgifter om tonart, taktart, föredrags- och tempobeteckningar. Uppgifter om manuskripten. Se också den tematiska förteckningen, s. 80.

1. Kung Drömmare. *Kung Drömmare, han trifs ej i slottets salar*. (Karl Erik Forsslund.) e-moll C Andante con moto. Ms. dat. 25/3 1902.
2. I solnedgången. *Satte jag mig på bergets kam*. (G. Fröding.) D-dur C Andantino. Ms. dat. 23/6 1902.
3. Tröst. *När sorgen kommer som när natten skymmer*. (G. Fröding.) d-moll C Grave. Ms. dat. 24/7 1902.
4. *Säj, säj susa...* (G. Fröding.) ess-moll C Allegretto doloroso. Ms. dat. 1/8 1902.
5. Aften. *Vor Sol er sunket bag Skoven ned*. (Helge Rode.) D-dur C Andante sostenuto. Ms. dat. 30/10 1902.
- Ett partitur till denna sång finns bevarat hos Dag Rangström — av piktoren att döma är det troligen av tidigt datum. Det är odaterat, men i varje fall senare än versionen för sång och piano. Man får anta att det härrör från studietiden för Pfitzner i Berlin 1905—06, som bl.a. upptog just övningar i instrumentation.
6. Nat. *Saa mangt kan synes lyst og let*. (Helge Rode.) ciss-moll C Andantino. Ms. dat. 14/11 1902.
7. Sagan om Rosalind. *Fast morgonvindar strömma*. (E. A. Karlfeldt.) e-moll 6/8 Andantino. Ms. dat. 20/1 1903.

Ur »Unga känslor» af Karl August Tavaststjerna.

8. I. »*Jag söker att binda tillsamman*». E-dur 6/8 Brusande, friskt. Ms. dat. 1/2 1903.
9. II. »*Du var mig mera nära*». e-moll 2/4 Med vemod. Ms. dat. 1/2 1903.
10. *Der synger ingen Fugle*. (Vilhelm Krag.) b-moll C Andante. Ms. dat. 25/6 1903.
- Över noterna står en blyertsanteckning: »Observandum: Taktförändring till 6/4 3/2.» Anteckningen som är av mycket senare datum (trol. 1930-talet) avser en växling mellan 4/4-takt och 6/4- eller 3/2-takt. Införd i sångens början med blyerts.
11. Serenad. *Tallarnas barr och björkarnas blad*. (E. A. Karlfeldt.) fiss-moll C Andantino. Ms. dat. 29/10 1903.

¹² För vänligheten att ställa dem till förfogande får jag här framföra ett hjärtligt tack.

1. Andante con moto
Kung Drömma-re, Kung Dröm-ma-re, han
trifs ej i slottets sa-lar. 2. Andantino
Satte jag mig på bergets kam.

3. Grave
När sor-gen kommer som när nat-ten skymmer.

4. Allegretto doloroso
Sä, sä su-sa, våg, våg slå.
una corda

5. Andante sostenuto
Vor Sol er sun-ke-t bag Sko-ven ned.

6. Andantino
Saa mangt kan sy-nes lyst og let ved Da-gens muntre Skin.

7. Andantino
Fäst mor-gon-vin-dar ström-ma

8. Grave
Jag sö-ker att bin-da till-sam-man.

9. Med vemod
Du var mig me-ra nä-ra än lyc-kan till sin. Graf.

10. Andante (Tjädlib.)
Der syng-er in-gen Fug-le mer i Sko-ven.

11. Andantino
tal-lar-nas barr och björkarnas blad.
rit. p à tempo

12. Adagio
De gyl-den-hvi-de Him-mel-lys.

13. Grave
Der ta-les saa meget om Mar-tyr-dom.

14. [Sehr leise]
Dass Dein -ne Hand an mei-ner Stir-ne liegt.

15. Syl-ve-lin, Gud dig sig-ne kvar e-vi-ge liv-sens stund.

Tematisk förteckning

12. I Aften. *De gyldenhvide Himmellys*. (Ludvig Holstein.) (g-moll) C Adagio. Ms. dat. 11/11 1903.

Blyertsutskrift i Dag Rangströms samling. På titelsidan står antecknat: »Fröken Lisa Hollender d. 19/11 1903» — en dedikation till tonsättarens blivande hustru.

Sångens titel är uppfunnen av tonsättaren (lånad från två ord inne i dikten); textförlagan har: Det gyldenhvide Himmellys.

13. *Der tales saa meget om Martyrdom*. (J. Blicher Clausen.) giss-moll C Grave. Ms. dat. 1/12 1903.

14. *Letzter Wunsch. Dass Deine Hand an meiner Stirne liegt*. (O. J. Bierbaum.) E-dur C Ms. dat. 13/12 1903.

Förekommer i två exemplar: 1. en renskrift med bläck hos Fru Lisa Rangström, med föredragsbeteckningen »Andante molto espressivo (poco rubato)»; 2. en blyertsutskrift hos Dag Rangström har endast: »Sehr leise».

15. Sylvelin. *Sylvelin, Gud dig signe*. (Vetle Vislie.) (ess-moll) C [ingen tempo- el. föredragsbeteckning]. Ms. dat. 31/3 1904.

Rangströms sång har samma titel som Sindings tonsättning (nr 1 i saml. »Sylvelin og andre viser» op. 55); texten finns i Vislies roman »Solvending» och börjar där: Aa Sylvelin...; i övrigt företer Rangströms text många ortografiska avvikelser från originalet på nynorska.

Till denna förteckning bör fogas några anmärkningar om sångerna.

De två sångerna till text av Tavaststjerna är egentligen de två första delarna i en grupp på tre sånger; den tredje är *Långsamt som kvällsskyn mister sin purpur*¹³ (som har samma tonart som de två andra sångerna och samma datering i manus: 1/2 1903). Varför Rangström senare bröt sönder den cykliska enheten är en obesvarad fråga.

Sången *Letzter Wunsch* har sin text hämtad ur samma samling som Rangströms *Drei Gedichte*: Bierbaums diktsamling *Nemt Frouwe diesen Krantz*.

I förbigående kan det också påpekas, att de otryckta sångerna inte till tiden föregår de tryckta sångerna från samma tid. *Vita, vita liljorna dofta* (text: K. E. Forsslund) är den tidigast tillkomna (daterad 25/3 1902; tryckt först 1910) — och av de 24 sångerna från åren innan Rangström begav sig ut på den första studieresan blev enbart nio tryckta.

»Det var just ordet, det brinnande ordet, som satte igång min obevekliga åtrå att komponera.»¹⁴

»Ytterst sällan har en dikt lockat mig genom rent musikaliskt-associativa element, däremot betyder diktens språkmelodi något utomordentligt avgörande för en tonsättare, som strävar längre än till cantilenans primitivt behagfulla tjusning.»¹⁵

¹³ Tryckt i samlingen »Lyrik» 1908. Tavaststjernas dikter ingår i samlingen *För morgonbris* (1883); »Unga känslor» är där titeln på en självständig svit på 26 dikter, varur Rangström alltså har valt ut tre (nr 4, 21, 26).

¹⁴ Citat efter artikeln »Mitt första möte med musiken» i *Nya dagligt allehanda* 14.11.1940.

¹⁵ Citat efter ett enkätuttalande i artikeln »En skald och hans tonsättare» i *Musikvärlden* 1945, nr 5, s. 16.

Man kan säga, att båda dessa uttalanden — som i en formel — rymmer hela Rangströms attityd som sångtonsättare. Det är inte första gången han yttrar sig i frågan¹⁶, men han strävar här som i andra sammanhang att formulera en uppfattning av vokallyriken som en särskilt fruktbar och värdefull konstnärlig arbetsform. Den är en form av samverkan mellan diktaren och tonsättaren, och en sång är för honom inte bara en kombination av en dikt och en tonsättning utan i sitt slag en ny enhet. Det har också blivit en allmän — och förvisso berättigad — uppfattning att tyngdpunkten i Rangströms produktion både kvantitativt och kvalitativt ligger på hans sånger. Och med sånger börjar och slutar hans verksamhet.

Nu kan de ovan citerade deklARATIONERNA inte enbart fattas som uttryck för Rangströms uppfattning av solosången som konstnärligt forum. Den andra av dem är dessutom en formulering av hans tillvägagångssätt, den kanske mest konkreta beskrivningen av hur han teoretiskt tänkte sig vokallyrikens problem. Överhuvud framstår artikeln som en hopsummering av hans funderingar i dessa frågor.

Vi kan inte här följa hans strävan att utveckla sin gestaltning av en sång utifrån en helhetsuppfattning av dikten — vi måste stanna vid att konstatera att denna strävan går att spåra redan i hans allra första verk. Från början är hans inställning bestämd av den dubbla orienteringen mot litteratur och musik. Senare kom han att formulera en estetik, som har sina rötter i och fick sin näring av en äktromantisk inställning med tidigare motsvarigheter hos E. T. A. Hoffmann (som han läste), Schumann och framför allt Wagner (vars musik och ideer han kom i nära förbindelse med under studietiden hos J. Hey i Berlin och München).¹⁷

En av de mest intressanta aspekterna på de otryckta sångerna erbjuder textvalet. Hur kan det komma sig, att produktionen i övrigt från samma tid inte visar upp en så markant inriktning på folkliga och nationella ämnen? Svaret får man nog söka i Rangströms egen utvecklingsgång. När ett urval av sånger för tryckning var aktuellt för honom (1908) hade han för tillfället kommit långt bort från denna breda strömfåra i svensk musik. Han hade nyss kommit hem från studietiden i Tyskland, där hans orientering under 1900-talets första årtionde mot kontinentala tendenser hade blivit ytterligare befäst.¹⁸

¹⁶ Tidigare hade han bl. a. sökt formulera sin syn på vokallyrikens konstnärliga problem i en artikel i Svenska dagbladet 26.1.1921 (en replik på ett debattinlägg av talpedagogen Hilma Henningson den 20.1. s. å.) och i minnesartikeln över August Söderman i Ord och bild 1926.

¹⁷ Att han som sångstuderande hos denne Wagners speciella sångpedagog både teoretiskt och praktiskt blev nära förtrogen med wagneroperans deklamationsteknik har avsatt tydliga spår senare i hans musik.

¹⁸ Ett tecken på detta är det tendentiösa — och i unionskrisens upphettade atmosfär förvisso mycket psykologiska — angreppet på vad Rangström uppfattade som

Det är nämligen påfallande, hur många nittitalister som är företrädare bland Rangströms första textförfattare. Men bara i ett par fall uppträder den folkloristiska motivkretsen (med den fördrömda balladtonen i »Kung Drömmare» och »Sagan om Rosalind») och då i en starkt poetiserad form. Dessa två dikter är av Karlfeldt resp. Karl Erik Forsslund. Karlfeldt och Fröding förekommer i två resp. tre fall. Men vi skall senare se, att detta textval inte heller i tonsättningarna innebär någon eftergift åt de folkloristiskt nationella tendenserna. Rangström sökte här som annars en diktning som inte band hans inriktning på det subjektivt-poetiska uttrycket (och detta stod för honom i konflikt med vad han kallade »etnografiska detaljer» i musiken). I stället dominerar den skandinaviska orienteringen och den kontinentala. Den senare företräds här av O. J. Bierbaum. Det finns ett slående samband mellan Rangströms textval och Sindings vid denna tid¹⁹ — i Sverige är Rangström vid 1900-talets början helt ensam om att tonsätta dikter av denne författare (1917 tonsatte Moses Pergament en dikt av Bierbaum). Samma är förhållandet med Vilhelm Krag. Överhuvud kommer Rangström i sin inriktning på »skandinaviska» texter i själva verket mycket nära fin de siècle-litteraturens stämningsvärld. Vi har redan nämnt de båda tidskrifterna Tilskueren och Samtiden, som båda i hög grad var ett forum för den litterära symbolismen i Danmark resp. Norge. Både dansken Helge Rode och norrmannen Vilhelm Krag förekom ofta i dessa tidskrifter (dock inte med någon av de dikter Rangström har tonsatt), och därtill kommer alltså norrmannen Vetle Vislie (som skrev på nynorska) och den danska prästfrun Jenny Blicher Clausen. Det ligger inget avvikande i detta textval — det visar bara att Rangström här följde tendensen i många av de då debuterande dikternas debuthäften: en kvietistisk stämningslyrik, vartill man kan avlyssna många motsvarande tonfall i de tidigaste verken.

Men vi skall senare också se, att den utbrytning till en mera aktiv livshållning, som Rangström sökte och fann omkring 1910, finns förebådad redan här.

Den första svårighet man stöter på när det gäller musiken i sångerna ligger just i att det rör sig om en ung tonsättares första försök. Impulser kan spåras, ansatser finns, som man kan följa fram till senare verk. Men helhetsbilden är präglad av sökandets och provandets fruktbare oklarhet.

en överdriven kult av det nationella (i en recension i Svenska dagbladet 12.5.1908 av Ryska balettens framträdande). Det utlöste också ett rabalder med få motsvarigheter i den svenska musikkritikens historia.

¹⁹ I förbigående kan man också erinra om Rangströms Pastischen som ännu en anknytningspunkt till Sinding — det finns många detaljer som röjer att han kände till och hade studerat Sindings samling »Lieder aus des Knaben Wunderhorn» från 1888. Men man får här räkna med impulser också från de svenska tonsättarna Bror Beckman och Stenhammar.

För att vinna fast mark under fötterna kan vi av flera skäl som utgångspunkt välja *Jag söker att binda tillsammans*. Den stilsituation Rangström utgick från ställde honom framför allt inför harmoniska problem, som överskuggar de andra aspekterna i verken. Det ser man inte minst av att både det melodiska och formella i dessa verk är underordnat det harmoniska på ett sätt som röjer att detta från början upptog honom mest.

Ex. 1 ger i sammandrag den harmoniska fortskridningen i sången. (Bortsett från tonartsskillnaden mellan denna sång och »Vingar i natten» från 1917 — här E-dur, där g-moll — finns det flera anknäppningspunkter mellan verken: likartad ackompanjemangsfigur, samma punkterade triolrytm i sångstämmen, och, detta inte minst, samma fortskridning »ryckvis» från klang till klang.) I *Jag söker att binda tillsammans* möter man flera av de för Rangströms harmonik grundläggande faktorerna; framför allt tre karakteristiska detaljer kan framhåvas.

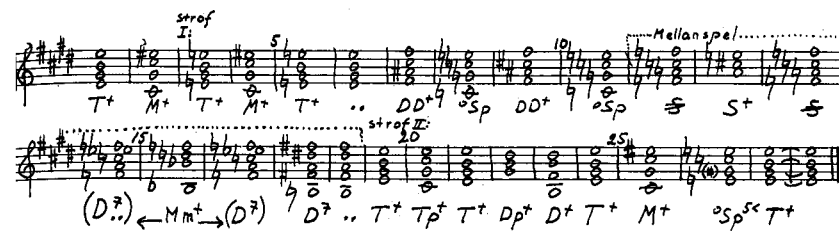
Först är det dubbelmediantfunktionen (Mm^+ ; tritonusspänningen), som uppträder på två ställen; i t. 7—10 som funktionsföljden $| DD^+ | ^\circ Sp | | DD^+ | ^\circ Sp |$ och i t. 14—17 med dominantisk förstärkning. I den inskjutna mellankadensen i dessa takter, där Mm^+ -klangen (t. 15) står som vändpunkten i storkadensens förlopp, förstärkt av sin dominant, har man egentligen ett komprimerat av de centrala elementen i Rangströms harmonik. Dit hör också att $F7$ -klangen fungerar som S -klang i förhållande till styckets T^+ och i sin tur står i Mm^+ -förhållande till dominanten.

Detta är något man möter upprepade gånger i Rangströms utveckling. Denna grupp av klanger intar något av en centralställning i hans harmoniska teknik, bl. a. som bakgrunden till den typiska färgningen av klangen med små sekunder (bland många exempel: slutet av Trädet som dör; 1924). På samma sätt uppträder ofta Mm^+ -spänningarna i koncentrerade kadensförlopp (se t. ex. början av Kejsar Karls visa från 1922 och Orfeus från 1933). Och överhuvud utgör tritonusspänningarna ett nästan manieristiskt använt harmoniskt medel i de sista verken.

Men ytterligare två detaljer måste uppmärksammas i *Jag söker att binda tillsammans*. Det ena är den något överraskande ellipsen i t. 16 med den oupplösta klangen (D^7) [Mm^+] i t. 17 följt av D^7 -klangen (med en harmonisk förväxling ess^2-diss^2). Vidare kan man ta fasta på den utvidgade kadenseringen i sångens slut: $| D^+ | T^+ | [utv.:] M^+ | ^\circ Sp^b | T^+ | \dots ||$.

Alla dessa detaljer tyder på ett från början tämligen avancerat harmoniskt tänkande. Men den sistnämnda sången är just i harmoniskt, och f. ö. också i andra avseenden, något av ett lyckokast av den 18-åriga Rangström. Som konsekvent genomförd planering av en komposition är den snarast ett undantag bland de tidigare verken. Ingen annan av sångerna visar upp mer än ansatser till en så fullgången harmonisk plan.

Det är i själva verket flera detaljer som här liksom i senare verk av Rangström visar att en grundläggande tendens i hans harmonik ligger i att upphäva den tonala centreringen. De mest karakteristiska exemplet



Ex. 1



Ex. 2



Ex. 3

härpå i den tidigaste gruppen är I Aften, där harmoniken fortskrider i en följd av septimklanger, ibland med bitonal färgning, utan att beröra tonikan i »ren» form (sången slutar på VII^{T}). I *Säv, säv susa* har ytterdelarna i texttolkande syfte gestaltats som liggande »klangfält», där sångstämman reciterar texten över den oförändrade VII^{T} -klangen.

Men framför allt är de fria kadenseringstyperna tydliga symptom på denna tendens. Man möter dem i flera former. I Kung Drömmare (se här till nr 1 i den tematiska förteckningen) är sångens början gestaltad som en starkt utvidgad form av $\text{D}^+ - \text{T}$ -kadensen (här med Sp , Tp och S inskjutna före T , vilka ackord kommer i direkt följd efter varandra först i 7—8 takterna). Här kan man ännu tala om en med förhållningar fritt utbyggd normal kadens. Men i övrigt kan man återföra de olika kadenseringstyperna på två olika arter. Dels går de tillbaka på en alterationsteknik där ledtonsspänningar och enharmoniska förhållanden blir det avgörande — vi hade det redan i *Jag söker...* t. 16—17. Här meddelas nu i ex. 2: a—b ytterligare ett par karakteristiska fall. Dels uppträder de som (ofta elliptiskt införda) koncentrerade kadensförlopp: ex. 3: a—e. Särskilt takterna ur sången *Nat* ger en klar bild av hur problemet mer än en gång ligger till. Skall man tolka dem som en »gehörsmässig», improvisatoriskt fri klangföljd (en funktionsanalys ger ingen bild av ett klart harmoniskt förlopp), eller som ett utslag av en strävan till en »fri» harmonik? Frågan är inte konstruerad, därför att tendensen återkommer i senare verk av Rangström. I detta fall är man nog mest böjd att fatta företeelsen som en mera tillfällig följd av klanger. Men i senare verk, som t. ex. *Hör du augusti sommarregn*²⁰, uppträder liknande a-funktionella klangföljder, som knappast kan vara tillfälliga.

Dessa fria kadenseringstyper är i själva verket mycket vanliga i Rangströms hela produktion. Givetvis står de i samklang med den allmänna stilsituationen på harmonikens område, men det kan ändå vara skäl att särskilt fästa uppmärksamheten vid dem, eftersom de för Rangströms del är utslag av en för honom karakteristisk egenskap: att börja en komposition s. a. s. ute i det harmoniska spänningsfältet. De redan nämnda Kejsar Karls visa och Orfeus är två typiska exempel på detta. Och man möter det upprepade gånger i verken från hans sista period under 1930—1940-talen.

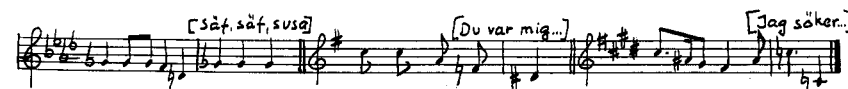
Som en kommentar skulle man vilja tillägga några reflexioner. De berör det fundamentala problemet i harmonikens situation vid denna tid. Problemet har både satstekniska och mera allmänt psykologiska aspekter. Kanske man kan omskriva det genom att citera Regers ord »auf

²⁰ Komponerad 1922 och ingående i serien »Legender, ballader och romanser» till texter av Levertin. Flera av sångerna i serien karakteriseras just av sitt harmoniska experimenterande och innehåller många drag som blev mera renodlade i de sista verken.

jeden Akkord kann jeder andere folgen»²¹ — alltså en situation där sinnet för tonal centrering upphört att existera. Det gäller för Rangströms del en uppfattning av först sexten, senare också septim- och sekunddissonanser i klangen som självständiga beståndsdelar, vilka inte behöver »upplösas». Detta får tolkas som ett »impressionistiskt» harmoniskt tänkande, ett utslag av en koloristiskt-stämningsmässig fantasi. Och det är ingen tvekan om att Rangströms tidigaste verk å sin sida visar, vilken svärbemästrad impuls denna avancerade harmonik kunde vara, där de mest omfattande harmoniska funktioner kan förekomma redan i en kort ackordföljd (fortskridningar av typen $\text{Sm}^+ - \text{DD}^+$; $\text{S} - \text{D}^+$, allt kadenstyper som hör till vanligheterna i Rangströms senare produktion). I själva verket innebär ju en sådan komprimering av Mm^+ -spänningarna ett hot mot en i stora linjer upplagd plan. Och det är nog ingen tillfällighet att de skenbart vittutspännande modulationskurvorna i Rangströms (otryckta) Impromptu för piano (dat. 10.3.1903) låter sig reduceras till en följd av $\text{D}^+ - \text{T}^+$ -kadenseringar. Häri döljer sig egentligen en faktor, som vore värd sin egen undersökning. Det rör sig om ett gränsfall: en vacklan mellan ett funktionellt och ett statiskt-koloristiskt harmoniskt tänkande, som ofta kan vara mycket svårbedömbart.

Vad man framför allt förgäves spårar i melodiken i Rangströms första sånger är den expanderande kraft och den från operans teknik lånade melodigestaltning som man känner från hans senare produktion — detta är faktorer som han kom fram till först med studierna i Tyskland. Texterna visar som regel upp en klar kongruens mellan textformen och innehållet — och som en konsekvens av Rangströms teknik att följa texten möter man i de flesta fall en form som närmar sig den vismässiga. Så är det i Kung Drömmare, Aften, Sagan om Rosalind, *Jag söker...*, *Du var mig mera nära*, Serenad, I Aften, Der tales saa meget om Martyrdom, men i övrigt är den starkt genombruten av recitativiska element.

Att melodiken är starkt präglad av de harmoniska faktorerna framgår t. ex. av de många kromatiska intervallen (Ex. 4):



Ex. 4

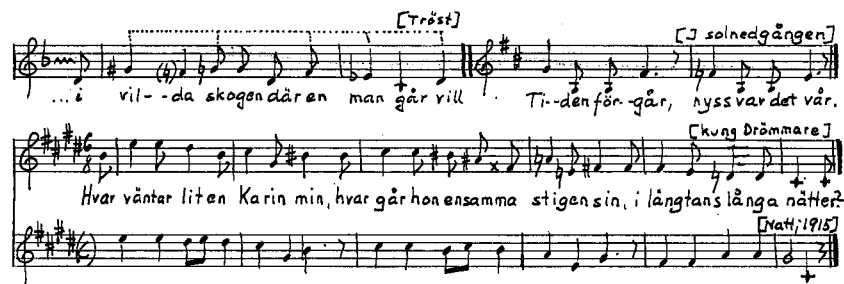
Men man lägger framför allt märke till en egenhet: de talrika pentatoniskt färgade vändningarna.²² Det är en företeelse, som man kunde

²¹ Citerat efter artikeln Harmonielehre (förf. Jens Rohwer) i MGG, Bd V, sp. 1626

²² En exemplifiering ger melodiangresserna till flera av sångerna: se i den tematiska förteckningen (s. 80 ovan) fr. a. I solnedgången (nr 2), Tröst (nr 3), *Der tales saa meget om Martyrdom* (nr 13).

vara böjd att sätta i förbindelse med den kyrkotonartligt präglade harmonik, som förekommer t. ex. i många verk av Stenhammar och Peterson-Berger, och som man senare möter hos Rangström själv i en rad tonsättningar från 1910-talet t. ex. i samlingen *Sex visor* (Fågelfri och Gammal bonde) och i flera sånger i samlingen *Idyll till runebergstexter*.²³

Men i ett par enskildheter röjer sig en senare klart utvecklad melodisk formel. En för Rangströms senare melodik typisk egenskap är tekniken att bygga upp linjen kring en stegvis fallande följd av »ramtoner» på betonad ställning i takten, vanligen med inskjutna lägre toner på de obetonade taktdelarna. Det är en melodytyp, som senare blir så vanlig, att exempel erbjuder sig i överflöd. Här skall meddelas tre olika former av den bland de tidigaste sångerna (ex. 5). I den första rör det sig om en mera renodlad, sekvensmässigt fallande linje, i den andra om en mera »motiviskt» behandlad form och i den tredje är till jämförelse fogat ett avsnitt ur sången *Natt från 1915*²⁴, som belyser den starka överensstämmelsen med avsnittet i *Kung Drömmare*.



Ex. 5

Dessa observationer kring harmoniken och melodiken i Rangströms första sånger låter oss ana, att hans förmåga till formell balans och sammanhållning ännu är tämligen outvecklad. Rangström hade också en bestående svårighet att brottas med under hela sitt liv som tonsättare: att skapa en utveckling ur de musikaliska motiven. Det finns alltid ett statiskt drag, en additiv hopfogning av formdelar i hans teknik, kort sagt, en brist på musikalisk utveckling. Trots de många inslagen av oklar teknik finner man — i ljuset av hans fortsatta utveckling — det grundläggande formproblemet i Rangströms musik redan i hans tidiga sånger.

Nu träder emellertid denna musikaliska problematik in i ett speciellt

²³ Mest renodlat framträder den (bland de otryckta sångerna) i *Der tales saa meget om Martyrdom*, en sång, där Rangström mer än någonsin kommer i närheten av Sindings stil.

²⁴ Tryckt i samlingen *Sex visor*.

sammanhang när musiken förbindes med en text. Utan att här gå in på en diskussion av olika synpunkter på formproblem i solosången, kunde man formulera saken så: det gäller alltid en *samordning* av en textlig och en musikalisk struktur. Den samordningen sökte Rangström åstadkomma framför allt efter två olika linjer: dels en form av genomkomposition, där den harmoniska utvecklingen tvärs genom upprepningarna av ett rytmiskt eller melodiskt taktmotiv vill följa ett innehållsligt skeende i texten (t. ex. *Pioner*, 1906), eller där en harmonisk symbolik kan utgöra stödpunkter för formen (som sker t. ex. i *Floderna*, 1907, eller i *Sjöfararen vid milan*, 1918). Dels utvecklade han en strofiskt bunden teknik, där enhetsskapande medel som orgelpunktverkningar (t. ex. *Under vintergatan*, 1917) eller enhetligt genomförda melodiska eller rytmiska taktmotiv (t. ex. i *Vingar i natten*, 1917; *Den mörka blomman*, 1924) ytterligare bidrar till att svetsa samman formen.

Det avgörande är emellertid, att just möjligheten till *enhetlighet* inom ramen för de formenheter som är givna i texten (versen, strofen) kommer Rangström till hjälp i hans strävan att övervinna den additiva form-bilden. Nu må man inte fatta detta som ett försök att generellt förklara Rangströms formteknik — ty helt entydig är den inte — utan snarare som en hänvisning till två väsentliga linjer härvidlag. Det är nämligen av intresse att konstatera, att *samma* fragmentariskt präglade formteknik som möter i de tidigaste sångerna, där den tonala stabiliteten ännu inte är upprättad, återkommer under 1930-talet i de verk, där Rangström mera klart överger den centrerade tonaliteten. Bunden vid tonala föreställningar förblir den alltid.

Denna vid de textliga formelementen bundna teknik har sina undantag. Framför allt de två sångerna till texter av Tavaststjerna är klara förebud om senare utvecklingslinjer. Som vi nyligen såg är modulationskurvan i *Jag söker...* ett prov på konsekvent planläggning av formen med stöd av harmoniken — och modulationen tillbaka till T⁺ blir en återspeglning av det strofiska formschemat. I *Du var mig mera nära* utvecklas formen som en varierad upprepning av ett melodiskt motiv, omfattande två versrader i dikten — för att i anslutning till den avslutande vändningen i texten införa en avvikande, kort modulation.

Enbart i två sånger: *I Aften* och *Der tales saa meget om Martyrdom* uppträder en klar strofisk reprisform (A A). Samma form är skönjbar i *Tröst*, *Sagan om Rosalind*, medan *Serenad* är tonsatt i strofisk kontrastform (A B A), också här genombruten av tendenser till genomkomposition.

Nu måste man tillägga: genomkomposition i betydelsen av en tonsättning, där den musikaliska konceptionen överordnas den textliga, som t. ex. sker i Wagners opera, är en formprincip som endast i undantagsfall har relevans för Rangströms formteknik. Bara i enstaka verk (t. ex. *Notturmo II*, 1918) kommer han i närheten av den. Musiken är annars bunden vid versen eller versparen. Vi kan illustrera denna teknik med en översikt över uppbyggnaden av första strofen i *Kung Drömmare*:

Kung Drömmare, Kung Drömmare, han trivs ej i slottets salar. Han lägger gyllene kronan av och griper sin gamla vandringsstav och till sin hovnarr talar: Tag kronan, narr, tag mantelen blå, till främmande land mina tankar stå...	4/4-takt; Introduktionsmässigt utvidgad, recitativisk del. vismässig, metrisk deklamation, med melodiska sekvenser.
Kung Drömmare han vandrar sin väg genom gator grå.	6/8-takt, vismässigt metrisk deklamation; breda arpeggion (»harpslag») i ackompanjemanget. 4/4-takt, recitativisk deklamation av texten.

Man kan säga sig, att denna konception huvudsakligen är ett utslag av en ung tonsättares tekniskt ännu oskolade handlag. Men betraktar man de recitativiska inslagen ur en liknande synvinkel som ovan anlagts ifråga om harmoniken, och ställer man dem bredvid de många fragmentariskt korta fraser i deklamationen, som finns i våra få notexempel, får bilden andra nyanser.

Stilistiskt står Rangström i sina tidigaste verk snarast *vid sidan av* den nationalromantiska linjen i svensk musik. De återspeglar i stället ett harmoniskt tänkande, som vilar på intryck av musik från kontinenten. På sitt sätt är det redan här säkerligen fråga om ett utslag av den modernitetsiver som Peterson-Berger häcklade i en lång rad recensioner och i skriften *Svensk musikkultur*. Vill man söka anknytningspunkter till Rangströms verk, finner man dem snarare hos tonsättare som Henning Mankell (som han lärde känna redan under skoltiden) och sedan Bror Beckman.

Men vi kan sätta in sångerna också i ett annat sammanhang. Rangström tillhörde — och anslöt sig senare fullt medvetet till — en svensk vokallyrisk tradition som är i sitt slag genuin, men också präglad av de problem som följer med den svenska musikkulturens beroende av utländska förebilder. Det är många gånger påfallande, att spänningen i svensk vokallyrik står mellan visans formella begränsning och en dramatisk stil i förbindelse med senromantikens expanderande harmonik. Den dramatiskt färgade, retoriska deklamationen bryter sig mot en vis-tradition med starkt inflytande på konstmusiken, inte bara den vokala.

Utan att här följa dessa linjer ut i deras olika förgreningar kan man nämna ett par typiska exempel på dem. Det är ganska symptomatiskt, att de tonsättare som har lämnat några av de mest utpräglade proven på — i principiell bemärkelse — symfoniskt gestaltade sånger också har på olika sätt särskilt intresserat sig för rikt differentierade instrumentala former: Stenhammar (t. ex. balladen *Jungfru Blond och jungfru Brunett*) och Harald Fryklöf (t. ex. tonsättningen av V. Ekelunds dikt *I drömmar träden stå*). I båda dessa fall är det ackompanjemanget som utgör den

grundläggande faktorn. Mot en tendens av detta slag står så den vismässigt, vokalt-melodiskt bestämda teknik, som t. ex. Peterson-Berger mer än en gång har beskrivit — och man vet, att han tillämpade den inom sina instrumentalverk.

Men denna konflikt är inte mer än skönjbar i Rangströms första verk. De modala dragen i *Tröst*, de utpräglat nationalromantiska vändningarna i början av *Sagan om Rosalind* står som isolerade företeelser. Först senare kom Rangström att nå en sammansmältning av de båda olika tendenserna på ett sätt som ter sig som en sammanfattning av det vismässigt nationella och de retoriskt deklamatoriska tendenserna. Här i fullföljde han på sitt sätt en utbredd strävan: den som Peterson-Berger formulerade som ett försök att förbinda »äka folkmusik» med »individuell konstmusik». Hos Rangström skedde likväl inte detta genom att konstmusiken tog upp »nationella» element och lät sig genomsyras av dem. Snarare kan man säga att hos honom visan genomsyrades av den deklamatoriska tekniken. Och detta i sin tur hänger samman med att hans gestaltningsförmåga hade starka begränsningar — man kan skönja dem redan i de första verken — som han senare aldrig övervann. Men inom den ram som var honom given utvecklade han en rikedom av plastiskt åskådliga uttryck i verk med stark slutenhet och balans.