

STM 1947

**Från lyrisk dikt till idyll och epigram
Runebergdikter i finsk och svensk romans**

Av Britta Frieberg

© 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 musikforskning. 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.

FRÅN LYRISK DIKT TILL IDYLL OCH EPIGRAM

RUNEBERGDIKTER I FINSK OCH SVENSK ROMANS

AV BRITTA FRIEBERG

Johan Ludvig Runebergs diktsamlingar, som utkom 1830, 1833 och 1843, blev för tonsättarna en rik skatt att hämta sångtexter ifrån. Redan på 1830-talet förekommer kompositioner till dessa dikter — bland dem var f. ö. de allra första av skalden själv — och sedan dess har större delen av dikterna fått sin melodi; en del av dem finns t. o. m. i upp till ett tiotal olika musikaliska gestaltningar.

Men musikens erövring av de runebergiska dikterna gick inte på en dag — det tog i själva verket över ett halvt sekel, innan man hade tagit dem i besittning helt och hållet.¹ Det fanns områden, som man länge tvekade att beträda — av orsaker, som skall beröras i denna uppsats. Intressant är att se, hur denna utveckling går i samma riktning som skaldens egen, blott oändligt mycket långsammare. Den börjar med de osjälvständiga förstlingsalstren, som hörde till den sortens texter man var van vid att handskas med musikaliskt. Det var de dikter vilkas upphovsman litteraturkritiken gav följande betyg:² »icke originell eller genialisk», »icke uppfinningsrik eller mycket stark i fantasien». Men man erkände »den poetiska andan, den konstnärliga harmonien, behaget och den ovanligt vackra diktionen». Längre fram i recensionen talas om en viss grupp av dikterna, vilkas karaktär var »mera egen och originell än de övriga dikternas» och gav Franzén anledning förutsäga, att det var en stor skald Finland höll på att frambringa.

¹ Av Runebergs dikter behandlas i denna uppsats endast de i titelns överbubrik nämnda — d. v. s. de lyriska dikterna och idyllepigrammen. Fänrik Ståls sägner och de stora episka dikterna kommer alltså inte i fråga, och ej heller några översättningar eller bearbetningar.

² Söderhjelm, W., Joh. Ludv. Runeberg I, s. 189.

Som »äkta pärlor» karakteriserade han några av dem.¹ Men tonkonsten fick vänta länge på dessa pärlor — idyllepigrammen — vilka var något nytt och genialt, som Runeberg tillförde litteraturen, och vilka skulle bli den sista utposten i den musikaliska erövringen av hans dikter.

De lyriska dikternas period i Finland (omkr. 1830—1870)

De första runebergstonsättningarna kom till i Finland. Det låter ju naturligt, eftersom det var skaldens hemland, men är ändå en ganska märklig händelse med tanke på de torftiga musikaliska traditioner Finland hade att bygga på. Om man undersöker vilka sånger som sjöngs t. ex. bland studenterna, så finner man, att de flesta var av svenska kompositörer.² Det är t. ex. Bellman, Du Puy, Haeffner, Geijer, Lindblad och Nordblom, och naturligtvis har man även sjungit sånger av Ahlström och Palm. Tyska kompositioner förekommer också ofta i sångböckerna, t. ex. av Haydn, Mozart, Zumsteeg och Weber, men finska däremot mycket sparsamt. Det är emellertid troligt att några av de anonyma tonsättningarna har finska upphovsmän.³

När Runebergs dikter kom i början av 1830-talet, blev det mera fart på viskomponerandet, och recensenterna i Helsingfors noterade med tillfredsställelse, att det på Akademiska sångsällskapets soaréer presenterades sånger, som hade »den viktiga förtjensten att . . . till ord och musik vara af finsk produktion». Och inom parentes tilläggdes: »Mest sånger af Hr Runeberg med musik af Hr Fr. A. Ehrström.»⁴

Fredrik August Ehrströms sånger blev mycket älskade i Finland, vilket inte bara berodde på att de var inhemska produkter utan också på det värde de hade som äkta lyriska tonsättningar. Ehrström tycks ha haft ett fint sinne för lyrik — det bevisar både hans val av texter och de melodier han satte till dem.

Mycket känd är hans tonsättning av Runebergs »Svanen» — »en oändligt ljuf hymn till naturens skönhet och känslornas trofasthet i norden, men också en poetisk konception af fulländad harmoni och den djupaste lyriska innerlighet» — ett av »de få stycken, hvilka äro bestämde att åtminstone i sitt fädernesland lefva ett odödligt lif».⁵

Denna runebergdikt, som är uppbyggd i fyrradiga parvis rimmade strofer (a b a b), lämpar sig väl för den enkla, regelbundet periodiserade

¹ Söderhjelm, W., Joh. Ludv. Runeberg I, s. 195.

² Andersson, O., Den unge Pacius, s. 53.

³ Andersson, O., Den unge Pacius, s. 55.

⁴ Andersson O., Inhemska musiksträfvanden, s. 54.

⁵ Söderhjelm, W., Joh. Ludv. Runeberg I, s. 366.

visform som Ehrström i likhet med de samtida vistsättarna brukade använda sig av. Men Ehrström höjer visan till ett innerligare plan, förmodligen inspirerad härtill av texten. Hans harmonik är mycket enkel men förfaller aldrig till torftighet, och detsamma gäller det anspråkslösa ackompanjemanget.

Ännu mera sjungen än »Svanen» blev »Källan», som även den hör till de klara, förenklade lyriska dikterna. Den har samma form som »Svanen», och Ehrström har tonsatt dem båda i flytande $\frac{9}{8}$ takt — andante — vilken harmonierar med dikternas innehåll. »Källan» har formen a b¹ b² och saknar liksom »Svanen» för- och efterspel.

På ungefär samma sätt framstår Ehrström i sina övriga runeberg-sånger. De gavs ut i ett urval år 1850 (en tid efter kompositörens död) tillsammans med en del andra kompositioner av honom.

I »Den sjuttonåriga» — en av häftets fem Ess-durtonsättningar — märker man en viss strävan att uttrycka textens stämning i harmonierna. »Den hemkommande» är lösligare i formen än de andra och innehåller också ett par mindre lyckade textupprepningar, som tydligen tillkommit för att skapa symmetri i texten.

Ehrström har även tonsatt »Till aftonstjärnan», »Yngelingen», »Majsång», »Vårsång», men dessa kompositioner är försvunna.¹

Däremot finns i det omtalade urvalet 1850 »Den övergivna», vilken har ett särskilt intresse, eftersom även Runeberg själv har satt denna dikt i toner. Härom berättar Zacharias Topelius i sina anteckningar:² »Stundom kom Runeberg in till oss och uppmanade Barck (en vän till Topelius) att spela för honom. Efterhand blef det hans nöje på någon ledig stund att komma in till oss, medan Barck var borta och sätta sig själf vid pianot. 'Läs du!' — sade han till mig, der jag satt vid Homerus. Jag läste, medan han spelade, men kunde ej undgå att lyssna tillika. Då hörde jag honom famlande upptaga enkla, men underbart vackra, för mig okända melodier — hans egna. — Jag vågar ej påstå, att de hade någon släktskap med Almqvists sedan publicerade högst egendomliga melodier, men när jag gjorde bekantskap med dessa erinrade jag mig lifligt Runeberg. — En af dessa fäste sig särskilt i mitt minne. Det var en melodi till den då nyss diktade 'Löf och örter och blommor små'. Sannolikt har ingen annan hört dessa drömlika, nu spårlöst förklingade toner ur ett skaldehjärta — mig rörde de djupt, så barn jag var.»

När F. A. Ehrström ett par år därefter komponerat en melodi till samma text, fann Topelius den vara så lik Runebergs, att han trodde,

att Ehrström hade hört den och tagit efter den. »Han bedyrade, att han aldrig ens haft en aning om att Runeberg själf satt melodi till detta eller något annat stycke» skriver Topelius och fortsätter »Denna likhet kunde således endast förklaras därmed, att melodien låg gömd i orden — något som jag ofta erfarit sedan». Enligt Gabriel Lagus skulle Ehrström och Runeberg i förening ha tonsatt denna dikt.¹ Fru Runeberg berättade, enligt Strömborg, att även den melodi Ingelius komponerat till dikten var så lik Runebergs, att hon, när hon hörde den sjungas, trodde, att det var Runebergs egen melodi.²

Eftersom den runebergiska melodien inte »förklingade spårlöst», som Topelius fruktade, utan blev upptecknad (av Karl Lundahl) finns det möjlighet att jämföra de tre kompositionerna.

Samtliga är skrivna i $\frac{3}{4}$ takt och har en kraftigt markerad rytmisk deklamation, vilken utgör den största beröringspunkten mellan dem. Den musikaliska deklamationen är emellertid också av intresse, ty den finländska dialekten har i den satt tydliga spår. Det märker man i synnerhet, om man jämför de tre finska kompositionerna med en svensk till samma text — Adolf Fredrik Lindblads. Första versraderna har utformats sålunda i de olika versionerna:



Runeberg och Ingelius har kvartsprång uppåt mellan »Löf och örter», Ehrström stor ters uppåt, medan melodien hos Lindblad sjunker en liten ters. I nästa versrad stiger Runebergs och Ehrströms melodier resp. en stor och en liten ters till »liljor», Ingelius upprepar samma ton, men Lindblads melodi sjunker liten ters — liten ters. Rytmen är också mycket utjämnad hos Lindblad, vilket även detta har sin grund i den språkliga deklamationen.

¹ Andersson, O., Runeberg och musiken, s. 32.

² Strömborg, J. E., Biografiska anteckningar om J. L. R., s. 201.

¹ Andersson, O., Inhemiska musiksträfvanden, s. 54.

² Strömborg, J. E., Biografiska anteckningar om J. L. R., s. 198.

Direkta tonala överensstämmelser är det ont om i de tre finska kompositionerna. Likheten hos dem ligger snarare i stämningen. Någon beröringspunkt kan man dock peka på, nämligen Runebergs första motiv: (se notex. 1) och Ehrströms melodi till versraden »som gror upp i min barm igen»:



Om Runebergs komposition skriver O. Andersson:¹ »Runebergs melodi äger ett starkt tycke av en folkvisa, enkel till sin intervallbyggnad, men i formellt avseende korrekt: en äkta strofvisa. Den är väl deklamerad, innerlig och varm, och ansluter sig troget till diktens elegiska stämningssinnehåll. Andra delens durstämning verkar som ett skimmer av ljusa minnen. Till och med över slutets dödslängtan dal-lrar denna stämning som en förklaring till dödens ljuvhet för den övergivna».

Runeberg har vidare enligt Strömborg satt musik till »Fåfång önskan», »Ynglingen», »Vem styrde hit din väg», »Till doktor D. Lindh på Danielsdagen», »Vårt land» och »Soldatgossen». Av dessa finns endast »Till doktor D. Lindh», »Vårt land» och »Soldatgossen» bevarade.²

Fredrik A. Ehrström var inte någon teoretiskt kunnig tonsättare, men han hade i gengäld en sund känsla för vad han gick i land med att tonsätta, och det räddade honom från att hamna i diletanternas skara. Denna var ju annars ganska ansenlig i Norden under romantiken, då det var på modet att skapa musik, som var så litet som möjligt belastad med lärdom.

Axel Gabriel Ingelius — den tredje av »Den övergivnas» kompositörer — var som tonsättare helt och hållet autodidakt, och han saknade dessutom det goda omdöme, som Ehrström ägde, och även dennes lätthet att uttrycka sig melodiskt. Sålunda väljer han till tonsättning svårbehandlade texter som »Sommarnatten» och »Vad jag är säll», vilka inte heller litterärt står på samma plan som t. ex. »Källan». Även »Vallgossen», som finns tonsatt i samma häfte som de två nämnda dikterna, är tämligen konventionell i stilen. Både »Vallgossen» och »Sommarnatten» innehåller naturbetraktelser av ganska föråldrat slag, och »Vad jag är säll» är lång och mediterande och borde ha

skrämt varje vistsättare på flykten. Men Ingelius tog modigt itu med både det ena och det andra.

»Vallgossen» erbjöd minst svårigheter i formen och blev tonsatt i enkel visform (a a b¹ b²) med ett fyra takters efterspel. Melodiskt är den föga omväxlande — direkt monoton verkar a-delen, där melodien i sångstämma och ackompanjemang oupphörligt kretsar kring tonerna d² c² b¹. Harmoniutvecklingen är: T+ Sp+ D^{D7} D+ T+ Sp+ D⁷ T+.

»Vad jag är säll» har tredelad form (a¹ b a²) och är regelbundet uppbyggd. Ackompanjemanget är enkelt och osjälvständigt och har några stycken ytterst enkla mellanspel på sin lott. Textbehandlingen är ganska otillfredsställande — bland annat förekommer ett par störande textupprepningar. Den harmoniska utvecklingen är: T+ D^{D7} D+ D^{D7} D+ T+ (D+) /S+/ S+ Sp+ T+ D⁷ T+.

»Sommarnatten» är luftigare och sprödare — några takter för tanken till Bellman, vilket nog delvis beror på texten: »Goda Nana i dess lunder Sjunga fåglar kvällens under; Vila rodden, låt oss vagga dit i land».

Ingelius' runebergstonsättningar tillkom alla på 1840-talet. De ovan nämnda samt »Den hemkommande» och »Den övergivna» ingick i samlingen »Smärre sånger vid piano» (1846), och i »Åtta sånger vid piano» (1843) fanns »Flyttfåglarna», »Vem styrde hit din väg» och »Barden».¹

Något tidigare hade emellertid en mera betydande kompositör börjat intressera sig för Runebergs diktning. I december 1840 fick skalden mottaga en tonsättning av dikten »Den sjuttonåriga» samt följande rader:²

»Lieber, guter Runeberg.

Hiermit erlaube ich mir, Dir meine Melodie zu deiner »sjuttonåriga» zu übersenden.

Ob ich das Rechte getroffen habe, wage ich nicht zu beurtheilen. Wir armen Menschen fühlen und empfinden ja in dieser babilonischen Verwirrung des Lebens so *ungleich* — was der Eine so auffasst, fasst der Andere *so* auf — und was den Einen begeistert, lässt den Andern kalt. Und doch leben wir Alle unter *einer* Sonne, und einen unendlichen Vater beten wir *Alle* an.

So viel weiss ich, dass ich Deine »sjuttonåriga» mit der schwärmerischen Andacht einer — siebzehnjährigen gelesen, und dass jeder Gedanke, und jedes Wort mein Innerstes tief und innig angesprochen.

Mit wahrer Verehrung.

Fr. Pacius.»

¹ Andersson, O., Runeberg och musiken, s. 32.

² Andersson, O., Runeberg och musiken, s. 31.

¹ Flodin, K., Om musiken till Runebergs dikter.

² Söderhjelm, W., Några bidrag till Runeberg-kompositionernas historik. Finsk musikrevy 1905.

Inte bara brevet utan även kompositionen vittnar om att det börjat blåsa centraleuropeiska vindar över Finland. Avsändaren var Fredrik Pacius, spohrlärjungen, som 1835 blivit musiklärare vid universitetet i Helsingfors och som kom att bereda vägen i Finland för såväl sin lärares musik som den klassicistisk-romantiska musiken överhuvudtaget.¹

»Den 17-åriga» var den första runebergstext Pacius tonsatte för sång och piano. Det är en strofisk visa med ett ackompanjemang i tysk-klassicistisk stil. Även hans nästa runebergdikt »Vårvisa» (1869), bär tydliga spår av hans tyska skola; dess älskvärda melodik för närmast tanken till Mendelssohn. Den är skriven i varierat strofisk form (a¹ b¹ a² b² coda) och går i A-dur. Pianostämman inleder kompositionen med ett motiv på S+, som i nästa takt går till T+, varefter de båda takterna repeteras men nu med °S i stället för S+. Första strofen slutar med kadens till D+, och andra strofen går från Sp+ över Dp+ T+ °S till °Sp, som inleder tredje strofen. Här återkommer det karakteristiska motivet från inledningen men i en annan tonart (°SSp — °Sp), och därpå följer sex takter, som söker sig tillbaka till huvudtonarten: (D°)/°Sp/ /°Sp/ Dp+ D+, varmed anknytning sker till första strofen; b² överensstämmer fjorton takter framåt med b, varefter en coda avslutar kompositionen.

Samma år som »Vårvisan» gav Pacius ut en tonsättning av »Sjömansflickan» (i strofisk, tvådelad form), som melodiskt och rytmiskt har en viss likhet med de finska kompositionerna till »Den övergivna». Det är en kärvare prägel över denna sång än över »Vårvisan» och »Den sjuttonåriga», en smula nordisk, kan man nog säga, även om Pacius inte heller här förnekar sitt tyska ursprung — ackompanjemanget t. ex. är det vanliga bundna klassicistiska.

Det är egentligen förvånande, att Pacius inte valde att tonsätta några mera originella runebergdikter än »Den sjuttonåriga», »Vårvisa» och »Sjömansflickan». Man hade väntat sig att en kompositör, som i sitt hemland förmodligen lärt känna såväl de schubertska som de mendelssohnska och de schumannska liederna (Pacius stod nämligen i regelbunden kontakt med Tyskland), skulle ha strävat efter en mera djuplodande romanskonst. Men de runebergdikter Pacius har tonsatt hör till det lättillgängligare slaget och har också fått en ganska operosonlig tolkning. Stämningar och valörer har Pacius inte någon utpräglad känsla för. Det märks inte så mycket i runebergtonsättningarna, eftersom själva texterna inte är särskilt nyansrika, men däremot i tolkningen av en liten tysk dikt »Die Mutter wird mich fragen» (från

samma år som »Den sjuttonåriga»), vars uppbyggnad i tre parallella avdelningar med ungefär samma inledning för tanken till vissa av Runebergs idyllepigram.

I denna dikt sitter en flicka och fantiserar ut ett samtal mellan sin moder och sig själv. I första strofen tänker hon sig, att modern frågar, varför hennes kinder är så bleka, och hon svarar, att det kanske beror på månskenets glans. I andra strofen frågar modern, varför hennes läppar är så heta, och hennes svar lyder: »Es wallt so rasch das Blut» o. s. v. Och tredje strofens fråga lyder: »Warum das Auge so feucht?» och svaret: »Des Herzens Aufruhr wird gestillt, wenn sich der Blick in Tränen hüllt».

Pacius har tonsatt dikten rent strofiskt och därmed alldeles försumtat möjligheten att ge å ena sidan »det bleka månskenet» och å den andra »det svallande blodet» en harmoniskt karakteristisk utformning, något som en kompositör med sinne för klangfärger knappast skulle ha gjort. Ackompanjemanget är emellertid i denna visa lätt och graciöst liksom sångstämman.

Förmodligen på 1860-talet kom det ut några andra runebergkompositioner, som i flera avseenden skilde sig från vad som dittills skapats på området i Finland. Kompositören var den unge Filip von Schantz, som under ett par år (1856—58) studerat vid konservatoriet i Leipzig, och hans bidrag till runeberglyrikens tonsättning är »Blomman», »Vem styrde hit din väg» och »Den 17-åriga». Textvalet innebär, som synes, intet sensationellt. »Den 17-åriga» t. ex. var tonsatt flera gånger förut. Men ingen har så väl som v. Schantz fångat det karakteristiska i dikten — backfischens flaxiga temperament men också hennes lustiga grace. Sångstämman har utformats litet andlöst genom de jämna åttondelarna, deklamationen är medvetet naivt patetisk. Formen är strofisk.

Den intressantaste av v. Schantz' kompositioner är »Vem styrde hit din väg». Den har visserligen många konventionella drag — t. ex. ackompanjemanget — men greppet om dikten är ändå så personligt, att kompositionen har blivit en verklig tolkning av dess innehåll och stämning. Någon sådan kan man inte säga, att någon av de förutnämnda kompositörerna har presterat.

Runebergs dikt »Vem styrde hit din väg?» ingick i hans andra diktsamling och hör till de med idyllepigrammen besläktade dikterna. v. Schantz valde inte den strofiska formen, när han skulle tonsätta dikten utan den varierade strofformen, som gav honom friare händer vid tolkningen — a¹ b¹ a² b² c. Han har åstadkommit en fin balans genom att låta kompositionens mittdel (a²) gå i (D-)dur och därmed bilda en kontrast mot de omgivande (d-)molldelarna.

¹ Andersson, O., Den unge Pacius, s. 161.

Diktens centralpunkt: »O, fågel långt ifrån, vem styrde hit din väg», är särskilt uttrycksfullt gestaltad. Från °T över °S °T går den harmoniska utvecklingen under ett kraftigt crescendo vidare till °Tv, varefter med ett diminuendo °T åter nås.

Som komposition i och för sig är v. Schantz' »Vem styrde hit din väg» inte märklig, men den visar en tydlig strävan både att komplicera liedformen för att ta hänsyn till diktens krav och att harmoniskt uttrycka diktens stämningar, sådana som kompositören har upplevt dem.

Under åren 1847—1868 utkom åtta sånghäften av Karl Collan, i vilka flera runebergskompositioner ingår. Häftet 1852 innehöll sålunda »Saknaden», »Tjänsteflickan» och »Fåfång önskan», och det sjunde häftet dikten »Likhet». Inte minst textvalet är intressant, även om visst inte alla dikterna är originella — »Tjänsteflickan» t. ex. tillhör den gamla beprövade ämnessfären och är tonsatt i enkel visform ($a^1 a^2 b^1 b^2$) — men två av dem är väl värda att uppmärksammas: »Fåfång önskan» och »Likhet» — den senare är ett idyllepigram! De båda dikterna är f. ö. besläktade både till form och innehåll, även om grundstämningen är olika. I »Likhet» gör skalden en jämförelse mellan sina flyktande tankar och böljorna på fjärden:

De tyckas fly — och dröja kvar dock
de tyckas dö — och födas åter.

»Fåfång önskan» är mera tragisk och storslagen, och här söker sig åter skaldens tankar till havet — han önskar sig bort från livets vedermodor och drömmer om att i stället få vara en »bölja i ocean» — »så sorglöst kylig och klar/så utan ett enda minne/från flydda sällare dar!»

Collan visar, liksom v. Schantz, stor omsorg om de texter han tonsätter. Man finner ofta, att han tolkar innehållet genom harmonierna, men dessutom tar han ibland ackompanjemanget till hjälp vid skildringen. Bland runebergskompositionerna är hans de första, där ackompanjemanget har en sådan funktion. I »Fåfång önskan» och »Likhet» är det vågornas rörelser, som pianostämman målar, i den förra med jämna åttondelar i upp- och nedgående rörelse och i den senare med snabba 16-delstrioler, som alltså samtidigt karakteriserar de flyktiga tankarna.

»Fåfång önskan» (1852) är skriven i ett slags barform ($a^1 b b a^2 c$) och tonarten är Ass-dur. Med b-delen inträder emellertid en mörkare stämning — texten lyder: »Så liknöjd djupt i mitt sinne — —» och T+-viker för Tp+, som dominerar 7 tt. framåt, varefter kadens sker till

T+. I a^2 -delen blir deklamationen efterhand mera patetisk och höjdpunkten nås vid texten: »Blott jag har mitt brinnande hjärta. O, vor' jag utan som de», där även harmonierna är mycket uttrycksfulla och spänningen ytterligare stegras genom accelerando och crescendo.

Även tonsättningen av idyllepigrammet »Likhet» visar, att Collan intresserar sig för att harmoniskt uttrycka textens innehåll. I tre av de fyra antitetiskt formade raderna — två citerades ovan — märks en strävan att åstadkomma ett motsatsförhållande även i harmonierna: $(D^7)/Sp+/Sp+ - (D^9>)/Tp+/-$; $D^{D7} - D+$; $D^{D7} - D^7 (D^9>)/Sp+/-$.

Deklamationen är välgjord. Så t. ex. stiger sångstämman uttrycksfullt och naturligt i frasen »De tyckas fly» och sjunker sedan »och dröja kvar dock». Likadant i fortsättningen »De tyckas dö — och födas åter».

Collan var alltså den förste av finnarna som vågade sig på att tonsätta ett idyllepigram, och han var kanske den som hade de största förutsättningarna att lyckas därmed genom sin uttrycksfulla harmonibehandling och sin blick för ackompanjemangets möjligheter att levandegöra karakteristiska moment. Särskilt djupt når han dock inte i sina tolkningar, åtminstone inte i runebergsångerna. I hans melodik tycker man sig — som även Flodin påpekar¹ — spåra ett visst paciuskt inflytande — den är älskvärd och flytande men ganska ytlig och verkar ibland — t. ex. i »Fåfång önskan» — alltför lättfunnen. Då har v. Schantz betydligt uttrycksfullare melodik och även ett mera allvarligt, konstnärligt grepp om texten.

De lyriska dikternas period i Sverige (omkr. 1840—1870)

Vilken insats gjorde nu Sverige i runebergskomponeringens historia under motsvarande tid? — De tidigaste runebergskompositionerna här kom 1838, och det var faktiskt en finne som var mästare även till dem, klarinettvirtuosen Bernhard Crusell. Denne hade 1791 flyttat till Sverige, och hela hans kompositionsverksamhet kom alltså att försiggå inom vårt land. Men att han inte glömt bort sitt gamla fosterland visar dessa runebergsånger — de sista sånger han skrev — vilka han sände till skalden med några rader, där han bl. a. säger, att han kände sig särskilt manad att tonsätta de sköna runebergdikterna i sin egenskap av finsk landsman, en titel, på vilken han satte det största värde.²

Crusells val av runebergstexter är egentligen förvånande. Man hade väntat sig, att Frithiof-tonsättaren skulle välja ut mustiga episka

¹ Flodin, K., Om musiken till Runebergs dikter, s. 291.

² Andersson, O., Bernhard Henrik Crusell, s. 46.

dikter eller ljuv kärlekslyrik eller att han åtminstone skulle intresserat sig för dikter som kunde inbjuda till tonmåleri, något som ofta brukar förekomma i hans sånger, — och så finner man, att han komponerat »Vid en väns död», »Över ett sovande barn» och »Svanen». Alla tre sångerna är mycket anspråkslösa, har strofisk form och ett osjälvständigt ackompanjemang. Men stämningen är fin och poetisk, särskilt i »Vid en väns död».

Tonsättningen till »Svanen» påminner om Ehrströms berömda till samma text — det är samma tonart (F-dur) och samma lugnt glidande $\frac{6}{8}$ takt. Men här skymtar i alla fall Crusells lust för tonmåleri:



Ungefär samtidigt med Crusell hade flera andra svenska tonsättare fått upp ögonen för de runebergiska dikterna och börjat välja sina visstexter bland dem. Annars tonsatte man gärna sina egna dikter på den tiden — Geijer i romantikens högborg Uppsala var ju en sådan musikerskald, men han var ingalunda någon enastående företeelse — man behöver blott nämna namn som Adolf Fredrik Lindblad, Jacob Axel Josephson och Gunnar Wennerberg.

Medan Ehrström i Finland skrev sina första runebergkompositioner i det tysta och t. o. m. till en början lät dem framföras anonymt, gjorde Adolf Fredrik Lindblad en mycket uppseendeväckande och omdebatterad debut som runebergtonsättare. Det häfte sånger han gav ut julen 1844, vilket bl. a. innehöll Runebergs »Den övergivna», blev på sommaren, »då de arma musikkritikerna ingenting aktuellt hade att urladda sina andars upptornade ovädersmoln över»¹ orsak till en häftig tidningsstrid, där man bollade med den arme Lindblad och hans kompositioner hit och dit — än uttryckte man sin glädje över att i Sverige äga en sådan viskompositör, än klagade man ena stunden över att hans musik var »sammansatt av redan kända elementer, full av reminiscenser» och nästa däremot över att han sökte vara originell,² tills man slutligen skickade kompositionerna till Louis Spohr för att han skulle fälla sitt omdöme om dem! Men sedan denne hade uttryckt sin förtjusning över sångerna och sin förtrytelse över det sätt, på vilket de blivit mottagna i Sverige, avstannade striden ganska snabbt.

¹ Törnblom, F., »Då Sveriges ära hängde på några visor». Musikerstriden i Stockholm 1845.

² Post och Inrikes tidningar den 28 juli 1845.

Detta stycke av stockholmsk musikhistoria under 1800-talet kastar onekligen ett löjligt skimmer över dem som förde den musikaliska talan i staden, och den moraliska aspekt de lägger på saken bidrar inte att höja deras betyg som musikbedömare: »Vad skola våra yngre tonsättare säga, när de se en äldre tonsättare framkomma med sådana lindrigast sagt absurditeter? de måste ju tro att reglorna för bibehållandet av harmoniens renhet äro blott en fabel!»¹ Den omsorg som på detta sätt visades det uppväxande släktet är mycket rörande.

Runebergs »Övergivna» var den komposition som förorsakade den största förbittringen hos Posttidningens kritiker. Hans dramatiska skildring av vad som händer i denna tonsättning förtjänar att citeras:¹

»Denna sång, som visst icke äger någon egendomlig färg, börjar och fortgår likväl uti en så ren musikalisk stil, att man omöjligen kan ana vad som mot slutet förestår åhöraren, nämligen uti 8:de och 7:e takterna ifrån slutet räknade, där det på en gång faller författaren in att göra en modulation, vars make vi hittills aldrig varken sett eller hört. Han gör nämligen från Ass-dur en harmonisk utvikning till H-durs lilla septimackord, varefter åter en harmonisk transposition följer till kvartsextackordet på B. Det vore verkligen intressant att erfara, var och när författaren har sett, att man går ifrån E-durs-ackordet, så framt lilla septiman tillägges och grundtonen är E, till H-dur, vare sig med eller utan liten septima. Att man uti den fria stilen stundom tillåter sig en utvikning från E-durs lilla septimackord till H-dursackordet, när grundtonen är Giss, H eller D, således endera från kvintsext-, terskvartsext- eller sekundkvartsextackordet, det är oss nogsam bekant, men då grundtonen är E, inse vi i sanning ingen möjlighet att komma till H-dur med grundtonen H i basen.»

En nutida åhörare har svårt att förstå, att dessa lindbladska harmonier kunde utlösa en sådan storm av ovilja, i synnerhet som denna del av dikten är djupt disharmonisk och inbjuder till oväntade och »hårda» ackordföljder: »Åt den falske ett långt farväl» (andra versen) och »kom o död, kom o ljuva död!» (tredje versen).

Däremot lägger man märke till, att Lindblad valt en durtonart (Ess-dur) för denna vemodiga sång, vilket emellertid är karakteristiskt för honom, liksom att han gärna väljer en molltonart för glädje.²

Kompositionen har tredelad form (a b epilog), är strofisk och har ett ackompanjemang i vanlig klassicistisk stil.

Lindblads förhållande till den runebergiska lyriken är ungefär så, som hans övriga vistsättningar ger anledning att förmoda. Naturskildringar lockar honom — »Höstkvällen» t. ex. — lyriska småstycken som »Den tvivlande» (komp. på 1850-talet) och även meditativa dikter

¹ Post och Inrikes tidningar den 28 juli 1845.

² Nyblom, C. R., Adolf Fredrik Lindblad. Minnesteckning, s. 56.

som »Mitt liv» (komp. på 1840-talet). I den sistnämnda kompositionen visar han en viss dramatisk kraft och koncentration: av intensiv, dynamisk verkan är i synnerhet oktavernas stegvisa rörelse i ackompanjemanget. Sinne för nyanser och stämningar har Lindblad emellertid inte i någon högre grad, inte heller någon egentlig dramatisk nerv. Jämförd med t. ex. J. A. Josephson verkar han t. o. m. ganska ytlig. Det kan vara av intresse att jämföra två kompositioner av dem till samma runebergdikt — »Höstkvällen» — där deras olika sätt att uppleva och skildra naturen visar sig.

Lindblads komposition, som tillkom på 1850-talet, präglas av en stilla, lyrisk stämning, vilken förefaller litet omotiverad i inledningen, där texten närmast är patetisk: »Hur blekt är allt, hur härjat, vissnat dött!» Harmoniken är uttrycksfull, men deklamationen är föga accentuerad och ackompanjemanget består av lugna stillaliggande trioler. Inte förrän i slutet av första strofen kommer en stegring — »och till en grav den stumma jorden viges».

I mellandelen (formen är $a^1 b a^2$) får kompositionen en livligare karaktär, rytmen blir mera markerad och två kraftiga stegringar avbryter piano- och pianissimonyansen.

I a^2 -delen återkommer den blida stämningen från kompositionens början; nu är även texten mjukt lyrisk:

Så drömmer jag i höstens kväll och ser
hur lövet faller stelt från björken ner
en naken strand i vikens djup sig speglar
och över månen silvermolnet seglar.

Harmoniutvecklingen i stora drag är i a^1 - och b -delarna: $T+ D^{D7}$
 $^{\circ}S D^7 T+ D^{D9} Tp+ D^{D9} T+ D^{D7} S^{VII} D^7 T+ D+ (D^7) Dp+ T+ D+$

$^{\circ}S Tv+ D^{D7} D+.$ a^2 -delen skiljer sig inte i någon högre grad från a^1 .

Josephsons tonsättning präglas av en djupare inlevelse än Lindblads, av ett nästan smärtyfyllt uppgående i diktens stämning. N. P. Ödman berättar i sin minnesteckning över Josephson om det schellingska draget i hans religion, som genomtränger hans syn på naturen och kommer honom att försjunka i den och bli ett med den.¹ »Deraf hans innerliga fröjd vid naturens pånyttfödelse om våren, en fröjd så jublande, som om han i sitt eget hjärta kände en evig vår gro och knoppas; deraf hans fulla, svällande lif hvarje sommar, som om han själf drucke in idel solljus och lycksalighet; och deraf åter hans djupa, svärmande vemod hvarje höst, som om det vore hans eget hjärtas

¹ Ödman, N. P., Ur en svensk tonsättares lif. En minnesteckning, s. 78.

verld, som beröfvades all fågring, värme och glädje — ett vemod, som han sjungit ut i så många melodiskt klagande sånger.»

Josephson har tonsatt »Höstkvällen» (op. 31, 1857) i strofisk form, något varierad med avseende på nyansering och tempi. Tonarten är c -moll, och i den patetiskt deklamerade inledningen ligger under fyra takter en orgelpunkt på c , som har en dyster verkan. $^{\circ}T D^7 ^{\circ}T D^{D9} ^{\circ}T D^{D9} ^{\circ}T (D^9) /SS+ / ^{\circ}Tp/ (D^7) / ^{\circ}Tp/ ^{\circ}Tp D^7 ^{\circ}T D^{D9} D+ ^{\circ}Tv ^{\circ}S$

$^{\circ}T D^{D9} D+ ^{\circ}T$. Nästa strof, som till innehållet är den mest livsbejakande, går i hastigare tempo, medan den tredje: »Så drömmer jag...» har inledningens lugna tempo, samtidigt som styrkegraden har sjunkit ner till p . Kompositionen tonar ut i dur.

Ännu en runebergsk dikt om hösten har Josephson tonsatt, nämligen »Höstsång» (i op. 27). Den är intressantare och mera mogen än den förra och har något schumannskt över sin stämning.

Josephson har till denna komposition använt en varierat strofisk form, tydligen för att få tillfälle att ge andra strofen den dramatiska utformning, som texten inbjuder till: »men en fläkt vid hennes stängel rör, och hon bleknar, lutar, vissnar, dör.» Denna fras har han deklamerat liksom andlöst med en uttrycksfull paus mellan varje ord.

Tonarten är $ciss$ -moll och harmonierna pendlar med diktens stämningar mellan dysterhet och klarhet. »Rosen blommar/några korta dar;/dröjer mer än rosens sommar/mänsko-blommans kvar?/Skön hon skjuter upp och prålar,/kinden glöder, ögat strålar,/men en fläkt — — —» Inledningen är dunkel — $^{\circ}T D^{D9}$ — med sina upp- och nedgående trioler i ackompanjemanget, och ett par takter framåt bibehålles denna karaktär. Men plötsligt efter S^{VII} inträder $D+$ och strax därpå den ljusa $^{\circ}Tp$, som emellertid snart åter får vika för $^{\circ}T$.

Den lilla strofiska »Till aftonstjärnan», i tvådelad liedform (op. 31, 1857) är enkel och anspråkslös men innerlig och äkta och för tanken till några ord, som Josephson skrivit i sin dagbok:¹ »Jag har nyss första gången i år på en klarnad himmel skådat aftonstjärnan. Så klar, så mild, tröstande och ledande! Skall min stjärna stråla för mig lika klar äfven i min lefnads afton?»

Man kan gott förstå, att Josephson har tonsatt så mycket av Runeberg, och att redan hans första opus innehöll två dikter av skalden »Saknaden och Svanen». Det är tydligt, att de två var på något vis andligt besläktade: man finner hos dem samma religiösa allvar, samma vördnad för och innerliga gemenskap med naturen och samma äkthet och fördjupning i konsten. Detta allvar och djup är det som

¹ Ödman, N. P., Ur en svensk tonsättares lif. En minnesteckning, s. 80.

främst skiljer Josephson från hans mycket beundrade föregångare, A. F. Lindblad. N. P. Ödman har gjort en jämförelse mellan de ämnen Josephson och Lindblad valt att tonsätta, och har funnit, att »Josephson med egna ord har skrivit 9 kärlekssånger, alla högstämda, Lindblad 3 gånger så många, nämligen 27, hvaraf långt ifrån alla äro högstämda, och tilläggas må, att af dessa 27 är 14, d. v. s. öfver hälften, skrifna å hjärtnupna fruntimmers vägnar. — Josephson har vidare skrivit ord af afgjort religiös riktning eller grundstämning till icke mindre än 21 af de 54 (till egna ord) Lindblad ej mer än 4 till de 77 (med egen text) — humoristiska sånger, berättande sånger och genrebilder har Lindblad skrivit flera, nästan alla förträffliga, han är där i sitt element; — Josephson har af denna art, såsom vi kunna vänta, ej skrivit en enda.»¹

Lindblad och Josephson stod varandra emellertid mycket nära som vänner, och de tidiga josephsonska sångerna visar inflytande från Lindblads kompositioner blandat med annan påverkan, t. ex. från Mendelssohn, som Josephson beundrade och studerade mycket. Två sådana tidiga Josephsonsånger är de ovannämnda Saknaden och Svanen (1840), där man emellertid redan kan märka det josephsonskt svärmiska anslaget. Under studieåren i Tyskland, där Josephson stiftade bekantskap med Schuberts sånger,² som var föga kända i Sverige vid den tiden, och med Schumanns och Robert Franz', utbildade han så småningom den stil, som vi möter i höstsångerna, och även i den korta, dramatiska tonsättningen av »Det var då» (op. 15). Tonarten är g-moll, och kompositionens stämning stegras oavbrutet i sekvensartade etapper till de sista takterna, som medför en plötslig sänkning och ett oväntat slut på durdominanten.

Även andra senromantiker, som Gunnar Wennerberg och Prins Gustaf, har intresserat sig för den runebergiska lyriken, men deras tonsättningar är mindre betydande. Också August Melker Myrberg har komponerat några runebergstexter under denna tid — »Flyttfåglarna», »Roddaren» och »Vaggsång för mitt hjärta». De två sistnämnda är strofiska, och första strofen av »Flyttfåglarna» har kompositören tonsatt i tredelad liedform. Inte heller dessa sånger hör till de betydelsefullare momenten i runebergkomponeringens historia.

Efter denna överblick över vad som komponerades under runebergtonsättningens första period, kan man konstatera, att om kompositörerna saknade upptäckariver, när det gällde idyllepigrammen, så tog de i alla fall skadan igen inom sitt utvalda lyriska område.

¹ Ödman, N. P., Josephson, Geijer och Lindblad.

² Ödman, N. P., Ur en svensk tonsättares lif, s. 135.

Med samma hänförelse som de satte melodier till de vårlätta »Morgonen» och »Vårvisa», grep de sig an med de mera meditativa »Fåfängönskan», »Vid en källa», »Vad jag är säll», »Ynglingen», »Mitt liv», »Höstkvällen» och »Höstsång». Kärlekssdikterna är kanske ännu mera tonsatta — »Den övergivna» och »Vem styrde hit din väg», som skalden själv fann melodier till, och vidare »Det var då», »Kyssen», »Till en flicka», »Vaggsång för mitt hjärta» och »Den tvivlande». Dödsmotivet som ofta sysselsatte Runeberg, har även fånglat tonsättarna, vilket kompositioner till »Torpflikan», »Saknaden», »Vid en väns död» och »Begravningen» vittnar om.

Också Runebergs långa rad av rollpoem har lockat till tonsättning — dikter som »Vallgossen», »Bondgossen», »Fågelfångarn», »Roddaren» och »Tjänsteflickan».

De välkända dikterna »Svanen» och »Flyttfåglarna», som bär en hyllning till hemmet och fosterlandet, hör likaledes till de utvalda. Också »Den hemkommande» kan räknas till denna grupp.

Slutligen förekommer det flera allmänt lyriska dikter bland dessa tidiga runebergkompositioner — »Den 17-åriga», »Hämnden», »Fågelboet vid landsvägen», »Sommarnatten», »Blomman», »Till en ros», »Till aftonstjärnan», »Den gamle» och »Barden».

Den kompositionsform, som mest användes av denna periods viskompositörer, var den enkla, regelbundet periodiserade liedformen. De lyriska dikterna, som också de är strängt symmetriskt byggda — ofta i 4- eller 8-radiga, parvis rimmade strofer — går väl att inordna i denna form. Likaledes lämpar de sig genom sin innehållsliga karaktär för den allmänt använda strofiska formen. Med sina stämningsbilder och scenerier, som ofta så obetydligt förändrar karaktär genom dikten, kan de mycket väl bibehålla ett oförändrat musikaliskt underlag strof efter strof.

Redan idyllepigrammens form måste däremot ha verkat avskräckande på denna tids kompositörer. I stället för de lyriska dikternas korta, lätthanterliga strofer fann man här långa orimmade sådana, som för det första i flesta fall var helt oförenliga med den rent strofiska kompositionsprincipen och vidare inte lät inordna sig i någon enkel schematisk form utan pockade på en utvidgning och komplicering av liedformen.

Det finns emellertid ett annat drag hos de här behandlade runebergtonsättningarna, som vittnar om att deras upphovsmän helt enkelt ej var mogna att göra musikaliska tolkningar av idyllepigrammen, och det är själva tonspråket. Det är hos dessa 1830- till 1860-

talens kompositörer objektivt, måttfullt och en smula opersonligt. Hos några finner man en mera subjektiv stil — t. ex. Josephson, Collan och v. Schantz — men de stod ändå i hög grad kvar i den bundna klassicistiska stilen med dess försiktiga uttrycksmedel, som väl passade i Runebergs lyriska dikter men absolut inte i idyllepigrammen och de med dem besläktade, mogna lyriska dikterna. Här möter »Runebergs egendomliga konst att tvinga sin lyrik till en formlig askes i uttrycket, medan stämningen stark dallrar mellan raderna, att yppa, hvad som icke yttras, och låta ana, hvad som ej uttalas».¹ Den klassicistiska harmoniken var alltför konkret, alltför strikt, för att kunna tolka detta säregna framställningssätt; det behövdes en helt annan klangkolorit för att måla det aningsfyllda, ogripbara i dessa dikter. När kompositörerna en gång fått sitt sinne öppnat för den romantiska harmoniken med dess måleriska tendenser och nya djärva klanger, som totalt revolterade mot den stränga tonartskänslan, då var tiden mogen för att de runebergska idyllepigrammen skulle kunna tagas upp till musikalisk behandling. Men till dess dröjde det ännu decennier. Visserligen fick Schumannromantiken en representant i Sverige genom August Söderman,² i vars romanser man finner »sköra romantiska klangvalörer»³ och en strävan att »tolka och i detalj symbolisera ordet, den poetiska tanken»⁴, men för runebergskomponeringen blev han inte alls av så stor betydelse som för den svenska romansen överhuvudtaget. Han har tonsatt ett idyllepigram »Flyg ej undan» (1869) och har även sysslat med ett annat epigram »De fångna», men det blev bara en skiss.

»Flyg ej undan» har tredelad liedform (a b a). Sångstämman är livligt deklamerad, och ackompanjemanget är lätt och luftigt — man tycker sig märka, att den lilla scenen är sedd genom en teatermusikers ögon. Inledningen är mycket skämtsam, där gossen lovar att visa flickan, hur det går till att fånga vakor. Sedan härmar han fågelfångarns röst, som är lugn och övertalande — även ackompanjemanget får här en annan karaktär — men när väl den sköna vakan har fått snaran om sin hals, återkommer den sprittande rytmen från inledningen, och sångstämman, nu närmast recitativisk, utropar temperamentsfullt: »Ha! din skalk, du lät dig fånga; kyss mig då, så skall du slippa!»

¹ Söderhjelm, W., Joh. Ludv. Runeberg II, s. 182.

² Jeanson, G., August Söderman, s. 136.

³ Jeanson, G., a. a., s. 127.

⁴ Jeanson, G., a. a., s. 137.

Den harmoniska utvecklingen i kompositionen är lika enkel och klar som formen, sångstämman och ackompanjemanget; a-delen håller sig inom huvudtonarten G-dur, och b-delen går till en början i dominantens tonart men söker sig sedan tillbaka till tonikan.

Övergångstiden (omkr. 1870—1890)

1870- och 1880-talen är ett färglöst avsnitt i runebergskompositionernas historia. Varken i Finland eller Sverige gjordes — såvitt jag känner till — något betydelsefullt på området. Kompositörerna i Sverige vid den tiden var avkomlingar av den Lindblad-Josephsonska generationen, men deras viskompositioner nådde aldrig upp till vad föregångarna presterat.

Den flitigaste runebergstonsättaren var John Jacobsson, som på ett mycket tydligt sätt illustrerar denna periods karaktär. Han har tonsatt inte mindre än sju lyriska dikter och två idyllepigram (»Den förändrade» och »Gossen hann till femton år»), men om han alltså gjorde små utflykter till nya textområden, så förmådde han ändå inte komma med något nytt i formellt och harmoniskt avseende. Och vad man framför allt saknar hos Jacobsson är sinne för texten. Hans förhållande till den är opersonligt och utan känsla och inlevelse, och han lyckas därför bäst med så pass allmänt hållna dikter som »Flyttfåglarna» och »Vårvisa». De finare nyanserna förmår han aldrig upptäcka, och dramatisk nerv saknar han helt. Den lilla djupsinniga dikten »Sen har jag ej frågat mera» blir i hans tolkning en ganska trivial visa, och den korta, patetiska »Det var då», som Josephson utformade så kraftfullt dramatiskt, förlorar i Jacobssons gestaltning mycket av sin koncentrerade karaktär. Inte heller lyckas han fånga den naiva charmen i idyllepigrammet »Den förändrade». Han vågar aldrig äventyra den melodiska linjen för att få fram ett karakteristiskt uttryck, hans harmonik är konventionell och han har ingen blick för ackompanjemangets möjligheter att ge liv åt tolkningen.

Av ännu mindre betydelse än Jacobssons kompositioner är den något yngre Josef Dentes; även han har tonsatt ett idyllepigram »Behagen» samt en del lyriska dikter. Wilhelm Söderberg hör också till denna grupp tonsättare, men han har enbart ägnat sig åt de lyriska dikterna.

Betydligt intressantare är en tonsättning av »Den långa dagen» från 1870-talet, komponerad av en något yngre tonsättare än de ovan nämnda, Oscar Torssell (1844—80).¹

¹ Enl. Norlinds Musiklex. var T. son till hovkapellisten och organisten Carl T. och verkade som musiklärare i Stockholm.

Hans komposition är intimt lyrisk, och man kan märka en tydlig strävan att tolka diktens innehåll och stämningar. Detta sker främst genom harmoniken, ackompanjemanget är däremot av underordnad betydelse och följer diskret sångstämman. Endast ett par gånger träder det i förgrunden för att understryka några fraser: »kommer ej kvällen snart?» — »kommer ej nattens ro?».

Första strofen i dikten sönderfaller innehållsmässigt i två delar, vilkas kontrasterande karaktär avspeglas i kompositionens harmonik. De fyra inledande takterna går i den ljusa tonikans tonart (E-dur) — »Förr, när min vän var här, var mig en vårdag kort». I femte takten inträder tonikaparallellens tonart — »Nu då han borta är, är mig en höstdag lång». Kompositören använder enbart mörka klanger i detta avsnitt. Kompositionens höjdpunkt ligger vid texten »Kommer ej kvällen snart? Kommer ej nattens ro?», där harmonierna blir särskilt uttrycksfulla. Verkningsfullt är tonikans inträde efter dessa takter och den samtidigt till p sänkta nyansen.

Idyllepigrammens genombrott (från omkr. 1890)

»Man har velat göra troligt, att den paciuska musikepoken skulle varit den tonande spegelbilden av den runebergiska diktperioden. Man synes mycket snarare kunna uppställa jämförelsepunkter mellan den finska tonkonstens små pionjärer och de skalders, som föregingo Runeberg», skriver Erik Furuhielm i en artikel;¹ det paciuska skedets kompositörer saknade enligt honom förmåga att »anslå samma strängar som dikten» och han menar, att »de täcka melodier, som sattes fr. a. till Runebergs lyrik oftast ingenting annat blefvo än en behaglig klädnad.»

Enligt min åsikt avfärdar Furuhielm därmed det paciuska skedets kompositörer alltför kategoriskt. Det är ju ett faktum, att mycket av Runebergs lyrik står på ungefär samma plan som de skalders, »som föregingo honom», och det har visat sig, att man i allmänhet just valde att tonsätta dessa dikter. En sida av Runeberg speglar således det paciuska skedet — en mindre betydande men en dock ej alldeles oväsentlig.

Den andra sidan hos Runeberg var så gott som oupptäckt av tonkonsten ännu ett halvt sekel efter sedan hans första diktsamling hade kommit ut. Ovan har berörts en del orsaker härtill. Idyllepigrapoesien, som innehåller de mest originella och värdefulla runebergiska »smådikterna», och i vilken den specifikt finska karaktären framträdde allt starkare med åren, fick naturligt nog sitt musikaliska genombrott i Finland. Men detta skedde inte, förrän den finska tonkonsten hunnit

¹ Furuhielm, E., Jean Sibelius. I Ord och Bild 1914, s. 214.

upp litteraturen i utvecklingen och blivit en nationell konst, som kunde frambringa tonsättare, vilka komponerade i finsk anda. Musikodlingen i Finland under det paciuska skedet var genomsyrad av tysk anda, men under 1880-talet kan man skönja tecken till en inhemsk uppräckning. Det var Robert Kajanus och Martin Wegelius, som började röja vägen för den »finska tonen» och när de, som Furuhielm skriver, »began se sina sträfvanden slå rot i den karga jordmånen, framträdde såsom på kallelse den man, som i sig skulle absorbera kvintessensen i dessa sträfvanden och med ett snillegrepp förlåna alla famlande försök och sköna abstraktioner levande realitet.»²

Denne man var Jean Sibelius, och han blev den förste som kunde fatta och musikaliskt uttolka de genuint finska dragen hos Runeberg, ty han bar dem i så rikt mått inom sig själv — det patetiska, det djupt svärmodiga, och det innerligt, inbundet känslomättade.³

Dessa drag går igenom nästan hela hans runebergproduktion; man kan nämna ett par alldeles särskilt belysande exempel — den lilla enkla »Sen har jag ej frågat mera» (1899), som har formen a¹ a² b, och den lyriska dikten »Vem styrde hit din väg» (1917), som Sibelius tonsatt i strofiskt starkt varierad form.

Men även andra runebergiska drag än de nationella kom med Sibelius äntligen till uttryck i tonkonsten, t. ex. det episka skildringssättet. I Sibelius första opus med runebergtonsättningar (op. 13) finns ett gott exempel på detta, »Under strandens granar» (1892). Den balladartade texten har framtvingit en komplicerad form, men den är symmetrisk — a¹ b¹ c a² b² d — och även tämligen regelbundet periodiserad. Sångstämman är här närmast recitativisk, och ackompanjemanget spelar rollen av miljöskildrare. Liksom själva dikten har romansen en del drag av folkton: tematiska parallellismer, rytmer och intervaller, som erinrar om runomelodik.³ Även »Jägargossen» (1891) i detta häfte har folkmusikaliska drag. Samma opus innehåller även en annan kongenial runebergtolkning, vilken på samma gång är typiskt sibeliusk, »Våren flyktar hastigt» (1891). Den är melodisk och varm, inledningen klingar rörande vemodigt i moll:

Våren flyktar hastigt
hastigare sommarn,
hösten dröjer länge,
vintern ännu längre.
Snart I sköna kinder
skolen I förvissna
och ej knoppas mera.

² Furuhielm, E., Jean Sibelius. I Ord och Bild 1914, s. 214.

³ Furuhielm, E., a. a., s. 216.

³ Furuhielm, E., a. a., s. 220.

Men plötsligt slår stämningen om till jublande dur, när gossen svarar: »Än i höstens dagar gläda vårens minnen» — »låt oss nu blott älska, låt oss nu blott kyssas!»

På ännu ett område möts skalden och tonsättaren, nämligen i den starka känslan för naturen. Men Sibelius' skildring av naturen är mera dramatisk och mustig än Runebergs; anslaget blir brett och klangerna sjudande rika. Furuhielm berättar i sin bok om Sibelius, hur han som barn brukade vandra omkring i skog och mark och improvisera på sin fiol. Allra mest fascinerades han dock av havet och brukade ofta vid seglingar stå i fören och spela — ibland hände det t. o. m. att han och syskonen hade med sig en taffel i båten och kammarmusicerade ute bland böljorna.¹

I Sibeliusromanserna är det ackompanjemanget, som får på sin lott att karakterisera miljön: i »Fåfång önskan» (1917) målar det oceanens obevekligt rullande jättevågor, i »Sommarnatten» (1917) en insjö lugna böljor och i »Hennes budskap» (1917) vindens sus. Ackompanjemanget kan också ha psykologiserande funktion; t. ex. manar det fram den hotande ödesstämningen i »Flickan kom ifrån sin älsklings möte», när flickan kommer hem den tredje gången »med bleka kinder».

Kongeniala runebergtolkningar har Sibelius gjort många, men han har även gjort några, inför vilka man frågar sig, om verkligen tonsättaren har mött diktaren på halva vägen.

Omkring sekelskiftet, när Sibelius' romansproduktion överhuvudtaget var mycket rik, tillkom de välkända kompositionerna »Den första kyssen» (1898) och »Flickan kom ifrån sin älsklings möte» (1901), i vilka Sibelius' karakteristiska drag som romanstonsättare tydligt framträder — den episka bredden, den dramatiska uppläggnings av texten och den mörka värme, som alltid genomstrålar hans tolkningar.

Runebergs dikt »Den första kyssen» hör till pärlorna bland den andra diktsamlingens idyllepigram. Rent språkligt sett är den särskilt vacker. Ruth Hedvall påpekar i en avhandling om Runebergs poetiska stil² den akustiska effekt som Runeberg har fått fram i diktens två inledande rader, På silvermolnets kant satt aftonstjärnan./Från lundens skymning frågte henne tärnan. »Den motsats mellan ljus strålande klarhet och varm, dunkel känsla, som dessa underbara rader ge, har fått uttryck även i vokalernas och konsonanternas melodi. Huru målande de stå emot varandra, dessa ord *silvermolnets kant*, klingande, ljusa och spröda i tonen, och *lundens skymning* med den mjuka, mörka färgen över klangen!»

¹ Furuhielm, E., Jean Sibelius. Hans tondiktning och drag ur hans liv, s. 16.

² Hedvall, R., Runebergs poetiska stil, s. 186.

Det är typiskt för Sibelius, att han inte tolkar denna motsättning omedelbart i anslutning till texten utan låter kontrasten klarhet — dunkel forma uppbyggnaden av kompositionen i dess helhet. I första strofen, som innehåller tärnans fråga, målas skymningsstämningen, medan den andra symboliserar den »ljus strålande klarheten». Det är tonartsvalet som skapar denna kontrastverkan: första delen går i Dess-dur och inledes på tonikaparallellen, medan den andra går i cissmoll och har den ljusa E-durklängen (°Tp) i sina inledande takter, där dessutom nyansen är p.

Runebergs »Den första kyssen» är som en liten finstämd akvarell, men den blir i Sibelius' gestaltning en oljemålning med breda penseldrag, laddade med dramatisk kraft. Tärnans fråga till aftonstjärnan är inte blygt viskande utan ett rop upp emot natthimlen, mera varmt och passionerat än det intryck dikten ger. Den harmoniska utvecklingen är enkel och man lägger märke till, hur frågan »när första kyssen åt en älskling skänkes?» uttryckes med D⁷ och utebliven tonika (Sibelius använder emellertid detta även vid svaret i nästa strof).

Andra strofen är en variation av den första: aftonstjärnans svar klingar lika strålande som tärnans fråga, men plötsligt — med ett kraftigt, mörkt ackord [(S^{VI})/SS+]/ °Tp — slår stämningen om: »Blott döden vänder ögat bort — och gråter». Denna fras gestaltar Sibelius patetiskt, som en snyftning, och sången utmynnar mörkt och tragiskt i °T.

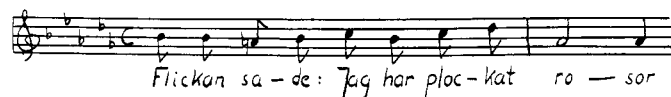
Det finns en annan tonsättning av denna dikt, — den är av Ruben Liljefors (komp. omkr. 1920) — vilken nästan genomgående är en kontrast mot Sibelius' tolkning. Stämningen är i denna komposition skir och månskimrande, och det hela är intimt och fint utmejslat. Musiken har starka måleriska drag; man kan t. ex. peka på förspelets diffusa dolcissimoklanger, vilkas ¹²/₈takt ger intryck av någonting ogripbart, något som dallrar i luften och försvinner. Den akustiska effekt, som nämndes ovan, har Liljefors tydligen fäst sig vid. Den ljusa dominantklängen råder i första versraden, där melodibågen går från ass¹ upp till f² och ner till b¹ (D + D⁹ Dp+). Andra radens melodilinj ligger djupare: d¹—c²—d¹, och vid ordet »skymning» inträder tonikaparallellens mollsubdominantklang. Vid tärnans fråga inträder dominanten, men den glider undan för växeldominanten, som tydligt dominerar i slutet av strofen. Det är alltså en mycket ljus prägel över denna scen, som också framställs lågmält och finkänsligt. Aftonstjärnans svar »och ser sin egen sällhet speglad åter» är kompositionens mest uttrycksfulla del, deklamationen är utsökt, och den subtila stämningen är

fångad i ett pp. Den harmoniska utvecklingen går från M+ över (D^{D9}>) (°Tp) /Tp+/ till (D+) /Tp+/.
 Det dystra slutet tolkar Liljefors lyriskt expressivt — det patetiska i hans gestaltning ligger i harmonierna, i den mörka mollsubdominanten, som uppträder plötsligt efter en durklang (D^D+), när döden kommer in i sammanhanget. Liljefors arbetar mera med valörer och mindre med dramatisk uppbyggnad än Sibelius, hans harmonik är blekt skir och visar ibland tendenser att göra impressionistiska utvecklingar från huvudtonarten. Man lägger märke till att Liljefors, i motsats till Sibelius, vägrar att acceptera diktens ofruktbart pessimistiska slut och låter kompositionen tona ut i samma skimrande durklanger som inledde den.

Den andra Sibeliusromansen — »Flickan kom ifrån sin älsklings möte» — skrevs 1901. Dikten ingick i idyllepigramsamlingen 1830 — det var samma år som Runeberg utgav en översättning av serbiska folksånger — och uppbyggnaden i parallella delar visar inflytande från denna folkdiktning. »Parallellismen åstadkommes i allmänhet så, att flera — vanligen tre — situationer, som i något avseende likna varandra, skildras med ungefär samma ord. I något avseende äger en förändring eller utveckling rum. Denna framträder skarpare, då den avtecknar sig mot en oförändrad bakgrund.»¹

Parallellismen dikterar, naturligt nog, även romansens form. De två första stroforna överensstämmer exakt, den tredje skiljer sig helt från dem, och sista delen av dikten, som innehållsligt anknyter till den första, hämtar även sitt melodiska material därifrån. Storformen är alltså a¹ a¹ b a². Periodbyggnaden är regelbunden: (2)+12+12+12+12 tt. Storkadensen uppvisar inte några större utvecklingar från huvudtonarten. I b-delen, som går i tonikavariantens tonart (enharmoniskt förväxlad) lägger man märke till de ständigt förekommande nonackorden.

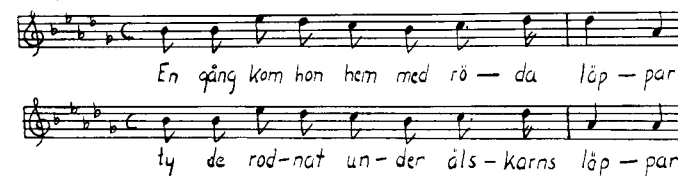
Sibelius' tolkning av dikten är schwungfull och storlinjig men verkar en smula okänslig i en del partier, där man hade önskat en mera hänsynsfull och inträngande behandling av texten. Deklamationen i den inledande dialogen mellan modern och dottern är också ganska maskinmässig, särskilt i övergången mellan anföringssats och anföring:



¹ Hedvall, a. a., s. 21.

Vid tredje strofens början övergår huvudtonarten, Dess-dur, till ciss-moll, den pulserande synkoprytmten upphör, och stämningen blir ödesbetonad. »Åter kom hon från sin älsklings möte, kom med bleka kinder» — pianostämmans hotande 32-ondelsrullningar och oktavpassager liksom de dystra harmonierna stegrar spänningen, och kulmen nås med frasen: »på korset rista som jag säger», där styrkan går upp till ff.

Ur texttolkningssynpunkt förefaller Sibelius' gestaltning av diktens sista del — alltså flickans bekännelse — ganska egendomlig. Logiskt och verkningsfullt är det, att som Sibelius gör, låta detta parti melodiskt anknyta till inledningen, men detaljbehandlingen väcker motsägelser. Melodilinjerna i de fraser som börjar: »En gång kom hon hem — —» överensstämmer ungefär med den i respektive förklaringar:



och det blir därigenom något självklart och likgiltigt över hela bekännelsen. Detta intryck förstärks ytterligare genom den jämna, korthuggna periodiseringen: 4+4+4 tt. Texten kunde lika gärna ha varit: »ty de (läpparna) rodnat, då hon ätit hallon» som »ty de rodnat under älskarns läppar».

Denna storlinjiga textbehandling är typisk för Sibelius. Han grips av idén i en dikt och lägger upp den efter sitt eget sinne utan att närmare försjuka i detaljerna. »I flertalet av sina lieder är han den oavhängige *tondiktaren*» skriver Furuhjelm och anser, att han då når idealet för en romanskompositör.¹

Naturligtvis är det sant, som Furuhjelm säger, att tonsättaren inte skall inskränka sig till enbart en dekorering av texten utan bör vara nyskapande. Men om idealet för en romans skulle vara ett »oberoende musikaliskt konstverk», så varför då inte i stället göra en instrumental komposition med dikten som motto? Då skulle diktens detaljer alldeles naturligt gå upp i de stora linjerna i stället för att som nu när varje ord utsäges, ibland lämna ett tomrum efter sig i den musikaliska tolkningen. I vissa partier av »Flickan kom» är det, som om

¹ Furuhjelm, E., Jeon Sibelius etc., s. 142.

man skulle önskat ett mera finstämt instrument, en intim lyriker i stället för en storslagen dramatiker.

Runebergs hemland kunde inte uppbringa någon sådan, men i Sverige fanns den rätte mannen, som redan före Sibelius (1893 eller 94)¹ gjort en tolkning av »Flickan kom», och det var Wilhelm Stenhammar. Sibelius' och Stenhammars tolkningar är som natt och dag. Den förstnämnda är patetisk och trotsigt kraftfylld, den andra är lyrisk-romantisk, skiftningsrik och skapad med djup inlevelse. Stenhammar ger sig mera tid att uppleva det som sker i dikten, och han drömmer sig långt bortom det som själva orden utsäger. Liksom Sibelius' komposition är denna »klassiskt» regelbunden i uppbyggnaden, men formen är rikare utbildad och närmar sig den genomkomponerade. Storform: $a^1 a^2 a^3 b a^4$ (= epilög).

Grundstämningen är vemodig i Stenhammars tonsättning — tonarten är d-moll. Ackompanjemanget är i inledningen helt skjutet i bakgrunden, och deklamationen är mycket uttrycksfull. Nyansen växlar mellan p och pp. Tonarten är under moderns fråga övervägande $^{\circ}Tp$, men vid flickans svar övergår den till $^{\circ}S$. Hennes svar kommer inte genast och rakt på sak som i Sibelius' tolkning, hon dröjer på »Jag» och rösten stiger vid orden »har plockat rosor»; här löser sig plötsligt ackompanjemanget och blir måleriskt och förtrollande. Man lägger märke till, att Stenhammar valt dubbeltydiga harmonier, som non-ackord, för att skildra, hur flickan svävar på målet, och hur han beskriver hennes drömmande tankar i triolerna, som böljar fram och åter och slutligen droppar ut i ett fint pianissimo.

Andra strofen låter Stenhammar till en början överensstämma med den första — 9 tt. framåt — alltså till flickans svar. Här stiger sångstämman en stor ters upp till $fiss^2$ i stället för som i förra strofen till f^2 , och harmonierna är nu: $(D^{76} > (S^{VII})/Tp+)M+$. Observera den ackordfrämmande förminskade sexten, som bryter mot tonarten liksom flickan mot sanningsenligheten! Harmoniutvecklingen visar oupphörliga utvikningar från huvudtonarten — först till $M+$, sedan till $(S+)^{\circ}Tp$, varefter strofen tonar ut i dominanten.

I motsats till Sibelius låter Stenhammar även den ödesdigra tredje strofen börja som de andra, men så småningom blir $^{\circ}T$ dominerande i stället för som förut $^{\circ}Tp$. Moderns fråga verkar genom de dystra harmonierna mera patetisk, och flickans svar går i våldsamt crescendo upp till giss² — »Red en grav, o moder». Psykologiskt följdriktigt

¹ Dateringarna av Stenhammars kompositioner är hämtade ur opusförteckningen i programmet för tre festkonserter till firande av Wilh. Stenhammars minne (Göteborg 25—27 april 1928).

föreligger nu inte längre någon tvekan om tonarten — $(D^7) D^Dp+$. Styrkegraden böljar mellan ff och p, de kraftiga intervallsprången i sångstämman uttrycker den största smärta, — men så sjunker rösten ner till pp: »och på korset rista som jag säger».

Flickans bekännelse är utomordentligt fint tolkad. Sångstämman reciterar monotont texten: »En gång kom hon hem med röda händer», men vid förklaringen är det som om flickan överväldigas av minnen, och såväl ackompanjemang som sångstämma blommar ut i ett lyriskt moment, där dominantnonackordens svävande harmonier återkommer. Nästa strof tolkas på liknande sätt men med något starkare nyans. Deklamationen i sångstämman blir alltmera dramatisk och upprörd, och styrkan stiger till f — »Ty de bleknat» ($^{\circ}S$) — för att därefter hastigt sjunka till pp. Tempobeteckningen sostenuto, som här avlöser stringendot från föregående takter, är ytterst verkningsfull och ger eftertryck och sans åt det korta dramas upplösning. Mollsubdominant, som härskat under de sista takterna, ersätts av tonikavarianten, vars ljusa klang har en tragisk verkan i detta sammanhang. Kompositionen tonar dock ut i moll ($^{\circ}T$).

Lika finkänsligt utformad är den andra romansen i samma opus — »Flickan knyter i Johannenatten» (1893 el. 94) — även den regelbundet uppbyggd. Här är ackompanjemanget helt underordnat sångstämman och endast bärare av de uttrycksfulla harmonierna. Av särskilt intresse är gestaltningen av de tre parallellställena i dikten: »Har den svarta, sorgens stängel vuxit, talar hon och sörjer med de andra; Har den röda, glädjens stängel vuxit, talar hon och fröjdas med de andra; Har den gröna, kärleksstängeln vuxit, tiger hon och fröjdas i sitt hjärta.»

Liksom texten med undantag för några små, viktiga förändringar, bibehåller sin lydelse genom de tre stroforna, är stommen i den musikaliska utformningen oförändrad, och utvecklingen skildras egentligen blott genom harmonierna. Första strofen är mörk, här dominerar tonikaparallellen och tonikavarianten ($T+ = F$ -dur). Nästa strof får genast en ljusare karaktär därigenom att $T+$ inträder i första takten.

Fint psykologiskt har Stenhammar gestaltat sista strofen harmoniskt mest komplicerad, och även deklamationen är här en smula annorlunda än i de föregående stroforna. Som orgelpunkt ligger hela tiden tonikans prim.

Stenhammars opus 8 är också helt ägnat Runeberg. Dessa sånger är genomgående mera förenklade än de i op. 4, både vad beträffar harmoniken och pianofakturen. Den inledande »Lutad mot gärdet» (1895?), som Franzén räknade till pärlorna bland Runebergs dikter, är tonsatt i enkel visform ($a^1 b^1 a^2 b^2$) med okomplicerad harmonik

och en på sina ställen nästan koralartad karaktär. Många av sina runebergromanser har Stenhammar skrivit i F-dur eller parallell-tonarten d-moll — den nyssnämnda sången är i F-dur liksom »Flickan knyter i Johannenatten», medan »Flickan kom ifrån sin älsklings möte», »Den tidiga sorgen» och »Till en ros» har tonarten d-moll.

Stenhammar har i sin runebergtonsättning så gott som helt begränsat sig till idyllepigrammen. En av de serbiska folksångerna (som ju står idyllepigrammen mycket nära) »Till en ros», finns med i hans opus 8, men några lyriska dikter har han aldrig valt. Idyllepigrammen harmonierade bättre med hans temperament, subtilt enkla, ofta djupt romantiska, än vemodiga, än lekande skälska — frågan är, om inte de förra, de folkviseartat sorgmodiga, passade hans nordisk-romantiska kynne bäst.

Som ännu en lyriker på svensk sida kan man betrakta en tredje idyllepigramtonsättare vid sekelskiftet, den tidigare nämnde Ruben Liljefors. Även han har tolkat »Flickan kom ifrån sin älsklings möte» (på 1890-talet) och hans komposition är ett slags mellanting mellan Sibelius' och Stenhammars tolkningar — den äger varken det dramatisk-patetiska i den förres eller det subtilt »expressionistiska» i den senares, utan är lugnt och älskligt lyrisk. Det parti av dikten, som av Sibelius och Stenhammar gjorts till kompositionens upprört dramatiska höjdpunkt — alltså flickans hemkomst den tredje gången — har Liljefors utformat mycket återhållsamt med ett ackompanjemang i långa notvärden och tempobeteckningen *tranquillo*. Liksom i »Den första kyssen» lägger han det patetiska i de dystra harmonierna.

Utvecklingen i det svenska runebergkomponerandet gick, som framgår av ovanstående, i den idylliska lyrikens tecken, och man vore närmast böjd att tro, att det skulle vara fråga om en logisk fortsättning på denna linje, när det 1918 kom ut en stor samling runebergromanser (15 st.), kallad »Idyll». Men det var i själva verket någonting helt annat. Här mötte någonting helt nytt: ett kraftigt och djärvt grepp om texten och i harmonierna en säregen salt mollkolorit, som man aldrig förut hade upplevt i svensk romans. Kompositören, som så »gick till storms mot den svenska och ljusa idyllen, mot det älskvärt lyriska och folktonsbefryndade»¹ var — naturligtvis, är man frestad att säga — Ture Rangström.

Hela Idyllsamlingen tillkom i ett svep våren 1917, mellan den 13 mars och den 6 april. Enligt tonsättarens egen utsago, kom efter en lång tids arbete med stor-patetiska saker »Runebergs vidunderliga enkelhet (som trots alla dåliga minnen från gymnasistålderns dekla-

mationer levde friskt i musikantens hjärta) som en naturlig reaktion och rekreation» för honom.

I själva verket har denna skaldens subtila enkelhet, detta karakteristiska sätt att uttrycka sig ofta blott antydningssvis, aldrig så genialt fångats i toner som i de rangströmska romanserna med deras ibland impressionistiskt färgade harmonik, som just antyder i stället för utsäger, och som därigenom åstadkommer en ogripbar, dallrande stämning. Tag till exempel »Den enda stunden». Med ständigt växlande, liksom linjelösa klanger fångar kompositören det intryck som dikten ger av tanke, som följer på tanke, ofta antitetiskt formade, korta och försvinnande, allteftersom minnena drager förbi i medvetandet. Ackompanjemang är inte dominerande, men därför inte betydelse-löst; dess lugna, jämna ackord verkar som en symbol för tidens obevekliga gång.

»Den enda stunden» hör till de dikter som man har svårt att tänka sig tonsatta av kompositörer från 1830—40-talen. En annan är »Sorg och glädje» med sina ständiga, fina stämningsskiftningar och sitt, särskilt i slutet, starkt koncentrerade uttryckssätt.

Sorg och glädje båda
bodde i mitt hjärta,
sorg i ena kammarn,
glädje i den andra.
Oförsonligt skilda,
rådde än den ena,

än den andra ensam.
Se'n den enda kommit dit,
lär hon öppnat dörren
och förenat båda,
ty min sorg är sällhet
och min glädje vemod.

Ture Rangströms tonsättning av dikten tillkom samtidigt som »Den enda stunden», nämligen den 13/3 1917. Det var en rik skapardag — förutom dessa två dikter tonsattes även »Somnarnatten», »Den försmådda», »Hennes budskap» och »Törnet».

»Sorg och glädje» går liksom tolv andra av Idyllromanserna i moll, ciss-moll. Formen är inte rent strofisk som i »Den enda stunden» utan varierat. Ackompanjemang påminner i strukturen om denna komposition: det är ackord på ackord, vilkas harmonier oavbrutet växlar för att intimt sluta sig till textens mening. Första taktens harmonier står emot varandra som dunkel mot klarhet: °T—°Sp (»Sorg och glädje») och samma kontrast möter i tredje och fjärde takterna, där den ljusa tonikaparallellen avlöser tonikan: »Sorg i ena kammarn — glädje i den andra».

I andra strofens början kommer inledningsmotivet tillbaka, men i klarare, mera förenklad gestaltning: »Se'n den enda kommit dit». De sista radernas stämningsblandning uttrycks harmoniskt sålunda:

¹ Seymer, W., Två svenska komponister. Dansk Musiktidskrift Årg. 18.

»ty min sorg ((S^{VII})/°Tp/) är sällhet (°Tv) och min glädje (°S, med tonikavariantens ters föruttagen) vemod (°T °Tv °T °Tv).

Ännu mera koncentrerad och förenklad är Runebergs stil i dikt-cykeln »Ett litet öde», som är den sista länken i hans idyllepigrampoesi »men också, som helhet betraktad, den mognaste och skäraste blomma densamma skjutit. Bakom den nästan stiliserade enkelheten flyter i dessa små stycken en bred ström af poesi, bakom ord, som synas ingenting säga, samla sig starka känslor och meddela sig, man vet knappast huru, åt läsaren». ¹ Man kan t. ex. peka på dikten »Tala, tala tycktes alla», som i sitt knapphändig uttrycksätt har en nästan »expressionistisk» karaktär. Rangström har tydligt fångslats av detta drag, och hans tolkning liksom framskapar allt det som ryms bakom själva orden, samtidigt som den bibehåller diktens starka koncentration:

Vem har nu gett vett åt vinden,
gett åt luften ledig tunga,
röst och språk åt gårdens rönnar
ord åt spåda fågelskaran.

Förr, när från min bädd var morgon
jag på loftets trappa trädde,
visste vinden blott att smeka,
rönnen blott att susa stilla,
kvittra blott förstod var fågel.

Nu, när sist jag kom på gården
från mitt olyckssälla läger,
tala, tala tycktes alla,
vinden viska: »Arma flicka!»
fläkten susa: »Fallna flicka!»
rönnen sucka: »Svikna flicka!»
Svalan sjöng: »Var är din stolthet?»
sparven: »Vad är nu din glädje?»

Redan i inledningen får kompositören fram en ängslig, nervöst förtvivlad stämning genom de små intervallerna i sångstämman och tremolandot i ackompanjemanget. Den avbryts för ett ögonblick av ett lugnare parti — vid strofen: »Förr, när från min bädd var morgon . . .» — men därefter återkommer inledningsmotivet, vars spänning nu stegras, och när kulmen nås får sångstämman i ett språng på liten decima en oerhörd intensitet, och harmonierna i ackompanjemanget blir hänsynslöst uttrycksfulla (tonart h-moll):

($\overset{1}{D}^3>$)/°Tp/ ($\overset{1}{D}^3>$)/°SS/ /°Tp/ °T. (Komp. den 4/17.)

¹ Söderhjelm, W., J. L. Runeberg II, s. 182.

Ackompanjemanget spelar oftast en stor roll i Rangströms roman-ser. I tonsättningen av »Den försmådda» är det dels miljöskildrande men dels också uttryck för någonting inre. Början av dikten lyder:

Ax vid ax på åkern vagga
korn vid korn i axen gömmas
så vart flyktigt ord, du fällde
växer i mitt trogna hjärta.

Suggestivt målar pianostämman de oöverskådliga raderna av sakta vajande sådesax, men den ger också uttryck för flickans förtvivlan, som entonigt maler inom henne.

Deklamationen har en säregen utformning, som man ofta finner i Rangströms idyllromanser. Utan att ta hänsyn till ordens naturliga melodi rör sig sångstämman i terrassartade avsatser, ofta med stavelser parvis på samma tonhöjd, De inledande takterna med sitt ihållande reciterande på en och samma ton är också karakteristiska för sin upphovsman. En sådan deklamation men mera av parlandokaraktär förekommer t. ex. i »Sådan vård blott finner flickan» ($\frac{20}{3}$ -17) och i »De fångna» ($\frac{3}{4}$ s. å.).

Liksom allt annat i Idyllsamlingen är formen starkt personlig. Rangström är den mest litteräre av runebergkompositörerna och tvekar aldrig att rucka på formen, om det kan bidra till tolkningens uttrycksfullhet. Hans formbehandling är friare än den vi finner i Sibelius' och Stenhammars runebergkompositioner, som är övervägande »klassiskt» regelbundna i sin uppbyggnad. I högre grad än de tycks Rangström utgå från texten, och helt fri från schematiska mått och regler växer kompositionens form fram ur denna, symmetrisk eller osymmetrisk alltefter diktens krav, sådana tonsättaren har uppfattat dem, och med en periodbyggnad vars delar ibland kan vara vanskliga att bestämma. Belysande är den lekfullt rondoartade formen i »Vilken sällhet skön att synas» (2+4+2+5+3 tt.) och i »Tala, tala tycktes alla» med sina strofer av växlande längd (4+5+3+7+3 tt.). Någon gång använder Rangström den rent strofiska formen men då i ett speciellt konstnärligt syfte, såsom i »Den enda stunden», som härigenom får en nästan folkvisesträng karaktär.

Ture Rangströms »Idyll» är den (så vitt jag vet) sista större samlingen runebergromanser, men enstaka sånger till runebergtexter finner man ganska ofta bland 1900-talskompositörernas opus — mest idyllepigram. Vilket steg är det inte från Ehrströms enkla visor till de särpräglade rangströmska romanerna, de verk, som fått bilda utposter i denna skiss över runebergkomponeringens historia. Men de har

också en lång och betydelsefull utveckling mellan sig, en utveckling, som gått från objektivitet till subjektivitet, från strängt regelbunden form till fri, fullkomligt subjektiv, från strikt tonartsbunden harmonik till djärvt expressiv, från en melodiskt sluten behandling av sångstämman till ett fritt reciterande föredrag, och — som en följd av allt detta — från Runebergs lyriska dikter till hans idyll och epigram.

KÄLLOR OCH LITTERATUR

- Johan Ludvig Runebergs samlade skrifter. Sthlm 1876.
 Handskrifter i Musikaliska Akademiens Bibliotek.
 Förlagskataloger.
 Post och Inrikes tidningar 1845.
 Programmet för tre festkonserter till firande av Wilhelm Stenhammars minne. Göteborg 25—27 april 1928.
 Andersson, Otto, Bernhard Henrik Crusell. Hfors 1926.
 Den unge Pacius. Hfors 1938.
 Inhemiska musiksträfvanden. Hfors 1907.
 Runeberg och musiken. Hfors 1925.
 Collan-Beaurain, Maria, Fredrik Pacius. Hfors 1921.
 Edelfelt, Berta, Ur en gammal dagbok. Hfors 1922.
 Ekman, Karl, Jean Sibelius. En konstnärs liv och personlighet. Hfors 1935.
 Flodin, Karl, Finska musiker. Hfors 1900.
 Om musiken till Runebergs dikter i Joh. Ludv. Runebergs hundraårsminne. Festskrift den 5 febr. 1904. Hfors.
 Furuhjelm, Erik, Jean Sibelius. Hfors 1917.
 Jean Sibelius. Ord och Bild 1914.
 Hedvall, Ruth, Runebergs poetiska stil. Hfors 1915.
 Runeberg och hans diktning. Åbo 1941.
 Jeanson, Gunnar, August Söderman. En svensk tondiktarens liv och verk. Sthlm 1926.
 Norlind, Tobias, Svensk musikhistoria. Sthlm 1918.
 Nyblom, C. R., Adolf Fredrik Lindblad. Minnesteckning af C. R. Nyblom. Sthlm 1881.
 Pergament, Moses, Fredrik Pacius (1940) i Vandring med fru Musica. Sthlm 1943.
 Romansen, personligheten och tiden i Ny vandring med fru Musica. Sthlm 1944.
 Seymer, William, Två svenska komponister. Dansk Musiktidskrift. Årg. 18.
 Strömborg, J. E., Biografiska anteckningar om Johan Ludvig Runeberg. Hfors 1898.
 Söderhjelm, Werner, Johan Ludvig Runeberg. Hfors 1904—06.
 Några bidrag till Runebergkompositionernas historik. Finsk musikrevy 1905.

Törnblom, Folke H., Ture Rangström. Ord och Bild 1934.

Då Sveriges ära hängde på några visor. Musikerstriden i Stockholm sommaren 1845. Ord och Bild 1938.

Ödman, N. P., Ur en svensk tonsättares lif. — En minnesteckning öfver Jacob Axel Josephson af N. P. Ödman. Sthlm 1885.

Josephson, Geijer och Lindblad. Svea 1884.

TONSÄTTNINGAR

AV RNEBERGS LYRISKA DIKTER¹

Flyttfåglarna	E. Samson	Fyra sånger för en röst och piano, Sthlm. Centr.-Tr.
Till en fågel	J. Jacobsson	Fyra nya sånger vid pianoforte op. 21. Sthlm. Huss & Beer.
	L. Netzel	Handskrift i Mus. Ak.
Svanen	B. Crusell	Tre sånger af J. L. Runeberg. Sthlm 1838. Stentr. af J. Meijer.
Tröst	E. Melartin	op. 170: 1. Sthlm. Körlings förlag.
Vid en väns död	B. Crusell	Tre sånger . . .
Över ett sovande barn	B. Crusell	Tre sånger . . .
Barden	R. Kajanus	Visa i folkton. U. o. o. förl.
Det var då	J. Jacobsson	Ljungblommor. Sånger och visor för en röst vid piano. op. 14. Sthlm. Josephson.
Fågelfångarn	J. Sibelius	op. 90: 4. Köpenhamn 1917. Wilhelm Hansen.
Till aftonstjärnan	J. A. Josephson	Sju sånger. op. 31. Sthlm. Abr. Hirsch.
Hämnden	E. af Georgii	Sånger vid forte-piano.
Blommans lott	J. Sibelius	Sex sånger med klaverackompanjemang. op. 88. 1917.
Vem styrde hit din väg	E. Melartin J. Sibelius	op. 97. Hfors. Westerlund. Sex sånger . . . op. 90.
Saknaden	H. Kaski	Helsinki. Fazer
Vårvisa	H. Lundvik	Sthlm. Lundqvist.
Den gamle	E. Samson	Fyra sånger . . .
Blomman	L. Netzel	Handskrift i Mus. Ak.
Höstsång	J. Ölander	2 sånger. Sthlm. Huss & Beer.

¹ I kompositionsförteckningen har tagits med endast de kompositioner som ej finns upptagna i K. Flodins artikel »Om musiken till Runebergs dikter». Förteckningen är med säkerhet inte fullständig — det torde vara omöjligt att prestera någon sådan.

Tanken	A. F. Peyron	Handskrift i Mus. Ak.
Den övergivna	E. Sjögren	I »Den lilla svarta boken» (Handskrift) Mus. Ak.
	B. A. Beckman	4 nya sånger. Elkan & Schildknecht.
Höstkvällen	J. A. Josephson	Sju sånger. op. 31.
	E. Melartin	op. 170: 2. Körlings förl.
Fåfång önskan	J. Sibelius	Acht Lieder für eine Sangstimme mit Klavierbegleit. op. 61: 7. Breitkopf & Härtel.

IDYLL OCH EPIGRAM

Gossen hann till 15 år	J. Jacobsson	Ljungblommor. H. 4: 4. Sthlm. Jacobssons Musikhandel.
När den sköna maj med sippor kommit	K. Håkansson S. Palmgren	Sthlm. Carl Gehrman. Hfors. Westerlund.
Tvenne popplar susa	L. Bratt	6 intima visor ur J. L. Runebergs idyll och epigram. Sthlm 1923. Musikaliska Konstföreningen.
Lutad mot gärdet	K. Håkansson	Fem sånger . . .
Minna satt i lunden	P. Gyllenhammar	Sånger f. en röst. Duetter och trior. Saml. 2. Sthlm. Hiertas bokförl.
Vid en flickas fönster	L. Bratt	6 intima visor . . .
De fångna	T. Rangström	Idyll. $\frac{3}{4}$ -17. 1918. Wilh. Hansen. Musik-Forlag.
	A. Söderman	Manuskript i Dep. I Mus. Ak.
Den tidiga sorgen	E. Samson	Fyra sånger för en röst af Ignotus. Sthlm. Centr.-tr.
Flickans årstider	T. Rangström	Idyll $\frac{31}{3}$ -17.
Den första kyssen	R. Liljefors	Två dikter af Runeberg, op. 36. Berlin. Raabe & Plohow.
Flyg ej undan	A. Söderman	Ur Id. o. ep. af J. L. R. för en röst vid piano. Köpenhamn. Wilh. Hansen.
	L. Bratt	6 intima visor . . .
Kärleken	L. Bratt	6 intima visor . . .
Drömmen	M. Pergament	Svensk romanssång. Ed. B. Sthlm 1937. Sv. Körförbunds förl.
Den försmådda	T. Rangström	Idyll $\frac{13}{3}$ -17.
Sorg och glädje	L. Bratt	6 intima visor . . .
	T. Rangström	Idyll $\frac{13}{3}$ -17.

Sommarnatten	J. Sibelius	Sex sånger 1917. op. 90. Wilh. Hansen.
	T. Rangström	Idyll $\frac{13}{3}$ -17.
	G. Möller	Tre sånger . . .
Den långa dagen	L. Bratt	6 intima visor . . .
	B. Beckman	Sex sånger. op. 18. Sthlm. Lundqvist.
	E. Sjögren	Musikbil. till Svensk Musiktidsning. Årg. 11. Sthlm.
Behagen	T. Rangström	Idyll $\frac{31}{3}$ -17.
Den enda stunden	T. Rangström	Idyll $\frac{13}{3}$ -17.
Törnet	E. Melartin	op. 170: 3. Sthlm. Körlings förlag.
	J. Sibelius	Sex sånger med klaverackomp. op. 88. Wilh. Hansen 1917.
	T. Rangström	Idyll $\frac{13}{3}$ -17.
	P. U. Stenhammar	En- och flerst. sånger med ackomp. för piano. Sthlm. Ev. Fosterlandsstiftelsen.
Norden	J. Sibelius	Sex sånger . . . op. 90: 1. 1917 Hfors. Westerlund.
	H. Fryklöf	Sånger för en röst med piano. H. 1. Khvn & Leipz. Wilh. Hansen.
Hennes budskap	J. Sibelius	op. 90: 2.
	T. Rangström	Idyll $\frac{13}{3}$ -17.
Sippan	J. Sibelius	Sex sånger . . . op. 88.
Mötet	R. Liljefors	Tre sånger op. 42. Sthlm. Carl Gehrman.
Löjet	R. Liljefors	Två dikter . . .

UR CYKELN »ETT LITET ÖDE».

Så jag färdas själv mot fjärran	T. Rangström	Idyll $\frac{17}{3}$ -17.
Sådan vård blott finner flickan	T. Rangström	Idyll $\frac{29}{3}$ -17.
Hundra vägar har min tanke	T. Rangström	Idyll $\frac{18}{3}$ -17.
Vilken sällhet skön att synas	T. Rangström	Idyll $\frac{6}{4}$ -17.
Tala, tala tycktes alla	T. Rangström	Idyll $\frac{6}{4}$ -17.
Se'n har jag ej frågat mera	H. Fryklöf	Sånger för en r. m. piano. 1910. H. 2. Khvn & Lpz. Wilh. Hansen.
	J. Jacobsson	Fyra nya sånger vid pianoforte, op. 21. Sthlm. Huss & Beer.
	F. Körling	Carl Gehrman