

STM 1935

Emil Sjögrens vokala lyrik
En stilistisk studie

Av Sven E. Svensson

© 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.

EMIL SJÖGRENS VOKALA LYRIK

EN STILISTISK STUDIE

AV SVEN E. SVENSSON (Uppsala).

En skapande konstnärs tidigaste utveckling torde i högre grad än av personlig egenart vara beroende av den miljö, ur vilken han utgår. Varken hos sådana brådmogna genier som Mozart och Mendelssohn eller hos en relativt sent utvecklad mästare som Wagner utvisa de första försöken någon utpräglad originalitet; de äro snarare att betrakta som ett omskapande av i miljön närliggande förebilder. Den blivande mästaren visar sitt geni snarare i en anmärkningsvärd produktionsförmåga och lätthet att uttrycka sig i efter innehållet lämpade former, än som en originellt formskapande nydanare. Innehållet i sådana tidiga verk plåga dessutom knappast vara så tungt vägande, att ej de former, med vilka den unge konstnären kommit i beröring, äro till fyllest. I vad mån tidsstilen inverkar på dessa försök blir givetvis beroende på i vilken grad tids- och miljöstil sammanfalla.

Vad som i Emil Sjögrens tidigaste personstil är beroende av de stilistiska strömningarna i tid och miljö under hans ungdom, kan man knappast bestämma annat än genom en jämförande systematisk och historisk undersökning. En dylik kan emellertid ej inpressas inom en tidskriftsuppsats' trånga ram, särskilt då en grundläggande framställning ännu saknas över det virrvarr av musikaliska stilriktningar, som härskade under romantiken, en epok, då personligheten var upphöjd till högsta norm.

Den musikaliska jordmån ur vilken Emil Sjögren sög sin första näring, 1860- och 1870-talens Stockholm, torde ha varit mera påverkad av Leipzigs skolan och dennas nordiska utlöpare än av de vid århundradets mitt uppstående strömningarna. Den ledande ställning J. A. Josephson och Ludvig Norman vid denna tid innehade inom svenskt musikliv blev givetvis i hög grad avgörande för den allmänna miljöstilen. Den vid sin återkomst till Stockholm redan åldrade Franz Berwald var för apart och för »lärdd» för att hans egenart skulle kunna få någon avgörande betydelse för den stockholmska miljö-

stilen och August Söderman påverkade sin egen generation mindre såsom företrädare för romantiska stilideal än genom sitt nationella etos. För den stora publikens smak torde däremot Ivar Hallström spelat större roll med sin folkliga, av fransk opéra comique influerade, melodik och föga avancerade harmonik. Säkerligen var den vid denna tid populära operarepertoaren med övervägande franska eller franskt påverkade kompositörer ej utan betydelse för det borgerliga Stockholms musiksmak.

Emil Sjögren var utgången ur en småborgerlig stockholmsmiljö. Han föddes 1853 som son till klädeshandlaren J. Gustaf Sjögren¹ och hans hustru Kristina född Liewengren.² Enligt uppgifter av Emil Sjögrens maka fru Berta Sjögren³ var ingen av föräldrarna musikalisk. Fadern var dock begåvad med ett starkt utvecklat skönhetssinne. Han älskade konst och antikviteter, hade fint utvecklad smak för färger och elegans i klädedräkt samt var tydligen en människa med starka impulser och lidelser. Modern hade värmlänningens fantasi och humor och ett mycket starkt framträdande intresse för litteratur, egenskaper, som även Emil Sjögren i rikt mått ägde.

Sjögrens musikalitet upptäcktes tämligen sent. Han fick visserligen redan som barn undervisning i pianospel av »mamsell» Kindstrand och fröken Braunstein, vilka dock synas ha varit mycket medelmåttiga pedagoger; av allt att döma voro de ganska vanliga »pianotanter» av den kategori, som på den tiden till största delen hade hand om svenska folkets musikaliska fostran. Först i femtonårsåldern började hans egentliga pianostudier hos musikdirektör Ludvig Ohlson,⁴ som även tycks ha lagt sig vinn om sin elevs allmänmusikaliska utbildning. Att Ohlsons inflytande på Sjögrens utveckling ej var obetydligt, framgår av en jämförelse mellan ett par av dennes kompositioner och Sjögrens tidigaste försök, som återfinnas i »den lilla svarta boken», en i svart klot bunden bok, där Sjögren brukade införa kompositioner av samtida svenska tonsättare.⁵

¹ Född i Kalmar 1826, död i Stockholm 1863.

² Född på Voxnäs vid Karlstad 1826, död i Stockholm 1895.

³ Emil Sjögren, hans barndom, i Emil Sjögren In Memoriam, Stockholm 1918.

⁴ 1838—1891.

⁵ På försättsbladet i denna bok har fru Berta Sjögren 1919 gjort följande anteckning: I denna bok, där allt är skrivet med Emil Sjögrens hand utom den första sidan, brukade han som ung konservatorieelev renskriva sina kompositionsförsök. Bland dessa märkas hans första visa, Selmas tankar om våren, och några som stått emot tidens tand såsom »Holder du av mig.», »Det første Møde», »När aftonens stjärna glimmar». För övrigt innehåller boken kopior av sådana mu-

Ludvig Ohlson visar sig i dessa sånger som en habil om än ej synnerligen betydande komponist av Leipzigskolans typ. Vissa egenartade fakturdrag hos Ohlson, som t. ex. en viss förkärlek för anticiperande orgelpunkter återfinnas även i dessa Sjögrens före opus 1 komponerade sånger. Vi återkomma nedan till detta typiska stildrag, som sedan följde honom ända till hans allra senaste verk.

Vårterminen 1870 vann Sjögren inträde i konservatoriet efter en tids förberedande pianostudier under Oscar Bolander, vilken även jämte Liszteleven Hilda Thegerström blev hans pianolärare vid konservatoriet. Sina orgelstudier hade han före konservatorietiden påbörjat hos Ludvig Ohlson; vid konservatoriet blev Gustaf Mankell¹ hans lärare i detta fack, i harmonilära Herman Behrens.² Om denne sistnämnde kom att utöva någon påverkan på hans blivande kompositionsstil torde väl vara tvivelaktigt. Snarare skulle man kunna förmoda, att den akademiskt »formstränge» Behrens och den livfulle och fantasirike Sjögren hade föga förståelse för varandras musikaliska och personliga egenskaper och egenheter.

När Sjögren hösten 1874 utexaminerades från konservatoriet, hade han redan ett antal sånger på lager, av vilka flera sedermera trycktes: »När aftonens stjärna glimmar» (Montgomery-Cederhjelm), i »Den lilla svarta boken», daterad den 1/5 1873, och nr 2 i de tre sånger för basröst, vilka trycktes 1877 som opus 2; »Det första mötet» (Björnson), daterad den 5/4 1873 och utgiven 1889, »Holder du af mig» (Björnson), daterad den 20/3 1873, utgiven 1897. Bland de otryckta märkas »De ögon blå» (20/2 1873) och »Lilla sköna, lilla ljufva» (19/7 1873, båda till Rob. Burns texter) samt dessutom förtoningar av dikter av Ibsen, Björnson, Runeberg, Bäckström, Gellerstedt och Topelius. Vid den sistnämndes »Selmas tankar om våren» har Sjögren med blyerts antecknat i marginalen »min första visa».

Enligt en uppgift av Norlén (In memorian s. 50) hade Sjögren emellertid redan under skoltiden — han slutade skolan 1867 — satt musik till en pjäs, som författats av någon av kamraterna. Visserligen lär komponisten ha antytt, att den utgjorde en kopia av något Mozart-verk, men detta Sjögrens yttrande måste väl dock fattas så, att ifrågavarande stycke utgjorde mönstret eller möjligen

sikers alster, som han då såg upp till med beundran. En del av de texter, han som tjugouåring satte i musik, behandlade han på nytt 1916—1917 och lät utgiva i tryck »Mädchen mit dem roten Mündchen», »Var där en solig dag», »Österhavets dotter». — Jfr Gunnar Norlén's uppsats »Emil Sjögren, hans liv och verk i In Memoriam».

¹ 1812—1880.

² 1826—1880.

att det fått släppa till ett eller annat uppslag. Det förefaller eljest psykologiskt tämligen orimligt, att en person med Sjögrens starka fantasi skulle ha *kopierat* ett Mozart-verk.

När Sjögren 1879 avslutade den första epoken av sin tonsättarverksamhet med sin första utländska resa, hade han — utom de ovan nämnda — fullbordat följande arbeten: Festpolonäs i ass-dur för piano (1875), utgiven, Romansen »Lehn' deine Wang'» (Heine, 1875), utgiven 1886 som nr 5 i samlingen »An Eine» (!) opus 16, en sorgmarsch i anledning av änkedrottning Josefinas död (1876) utgiven samma år, en anonymt (1877) utgiven »Trebelli-polka», »Fyra sånger till texter af Ibsen och Björnson», utgiven 1876 som opus 1 och innehållande »Agnes» (daterad den 24/1 1876) ur Ibsens »Brand», samt »Jeg giver mit digt till Vaaren», »Det første Mødes sødme» (ny tonsättning till samma text som den ovan nämnda) ur »Fiskerjenten» samt »Dulgt kjærlighed». Från samma år datera sig ytterligare några senare utgivna sånger: Björnson-dikterna »Holder du af mig» (utgiven 1897) och »Tag emot kransen!» (daterad 14/5 1876 och utgiven 1898) samt dessutom »I de sidste Øieblikke» (daterad 25/11 1876 och utgiven 1898) och »Det var ingen» av Topelius (utgiven i »Tre sånger» 1898).

Från år 1877 märkas främst »Tre sånger för basröst», utkomna samma år och innehållande »Bergmanden» (Ibsen), Romans »När aftonens stjärna glimmar» från 1873 (se ovan!) och Serenad »Af Maanestraaler Natten væver» (Byron). Ett antal pianostycken förskriva sig från samma år, däribland »Au bord d'une source», som återfinnes som nr 3 i »Erotikon» (opus 10, 1883) Andantino nr 4 i »Stämningar» (Opus 20, 1886). Följande år — 1878 — blev synnerligen givande. Då tillkommo de sju Tannhäusersångerna till Drachmanns text, som trycktes som opus 3 (1880). Detta häfte innehåller »Saa sød var Sommernattens Blund», »Hvil over Verden», »Du sidder i Baaden», »Og jeg vil drage», »Jeg ser for mit Øie», »Vidt kredsed Du, min vilde Fugl» och »Sover Du, min Sjæl?». Vidare komponerades detta år en ännu otryckt »Zecherlied» (Th. Souchay daterad 14/5 1878) för solo, manskör och orkester samt Topelius' »Der ute blåser stormen stygg», tryckt i »Korn åt små fåglar», årgång 12.

1879 står ej det föregående efter ifråga om produktivitet. Några av de sju spanska sångerna, tydligen »Händlein so linde», »Und schläfst du mein Mädchen» och »Dereinst, dereinst, Gedanke mein», till texter efter Geibels och Heyses »Spanisches Liederbuch» (fritt bearbetade av Harald Molander) komponerades under våren (utgivna som opus 6 1881) jämte »Aftonstjärnan» av Longfellow (utgiven

i samligen Bassångarens album 1884) och B. E. Malmströms »Kom tillbaka» (i »Ny illustrerad tidning» 1879). Enligt Gunnar Norlén (In memoriam s. 56) skulle även balladen »Slavens dröm» till Long-fellows text (utgiven som opus 8 1883) möjligen vara komponerad detta år.

Genom medel, som ställts till hans förfogande av Ludvig Ohlson och musikhandlaren Isidor Dannström, i vars musikhandel Sjögren hade anställning från 1870, kom den första utländska studieresan till stånd. Under vistelsen i Berlin 1879—1880 torde en paus ha inträtt i Sjögrens tonsättareverksamhet. Studierna i orgel för August Haupt¹ och i komposition för Friedrich Kiel² lämnade väl knappast någon tid över till självständigt skapande verksamhet. Därtill kommo bekymmer för framtiden och inre strider med tvivel, huruvida han på allvar skulle ägna sig åt musiken eller återgå till sitt borgerliga yrke som musikhandelsbiträde. Studierna buro emellertid vackra frukter. Han utbildade sig till en framstående orgelspelare (jfr Haupts intyg i In Memoriam s. 58!) och han räknades efter sin hemkomst till Stockholm som en av landets bästa organister. Under Kiel tillägnade han sig en gedigen polyfon satsteknik. De två fugorna för orgel, opus 4 (utg. 1880) och opus 49 (komp. 1907 och utg. 1909) samt pianofugan opus 39 (1904) visa honom som en driven kontrapunktiker, även om Pirros panegyriska yttrande om sistnämnda verk synes något överdrivet (In Memoriam s. 79).

Sjögren återvände till Stockholm sommaren 1880 för att söka de genom Gustaf Mankells död samma vår ledigblivna platserna som lärare i orgel vid konservatoriet och organist i Jakobs kyrka. Han blev emellertid förbigången vid tillsättandet av båda platserna och måste återgå till sin borgerliga näring i Dannströms musikhandel. Från 1881 innehade han även den blygsamma sysslan som organist i reformerta kyrkan samt verkade dessutom som pedagog i piano-, orgel- och harmonilära.

Några direkta stilimpulser av betydelse för hans fortsatta skapande torde Sjögren knappast ha erhållit under Berlintiden. Likväl måste växlingen i miljö och kanske i än högre grad umgänget med den fint bildade och mångsidige Johannes Elmlblad³ ha haft en välgörande inverkan på hela hans utveckling. Några nämnvärt nya drag i kompositionerna närmast efter hemkomsten kunna visserligen ej

¹ 1810—1891, från 1869 direktör för Kgl. Institut für Kirchenmusik.

² 1821—1885, från 1866 lärare i komposition vid Sternsches Konservatorium, från 1870 vid Hochschule für Musik, Berlin.

³ 1853—1910, bassångare och regissör.

konstateras men däremot en avsevärd mognad vid användande av de tekniska hjälpmedlen. Man torde alltså kunna anse, att Sjögren med Berlinresan avslutat sina musikaliska »Flegeljahre» och nått sin konstnärliga mannaålder med de spanska sångerna opus 6, av vilka nummer 2, 3 och 4 äro daterade under sommaren 1881, »Contrabandieren» (komponerad 1882, utgiven som opus 7 1883) samt pianohäftet »Erotikon» opus 10 (1884), med vilket han framför 40 medtävlare vid en skandinavisk kompositionstävlan hemfört första priset.

1883 begav sig Sjögren på en ny utländsk studieresa, som skulle bli av avgörande betydelse för hans framtida utveckling. Färden gick denna gång över Köpenhamn, där han knöt för sin fortsatta utveckling så betydelsefulla vänskapsförbindelser som med Peder Lange-Müller,¹ Holger Drachmann (vars »Tannhäuser-sånger» han redan vid 1870-talets slut tonsatt) och dessutom stiftade några tydligen viktiga förläggarebekantskaper. Sedan han lämnat Köpenhamn utkom på danska förlag under 1884 det redan nämnda pianohäftet »Erotikon», sångerna opus 11 och 13 till texter av Ernst von der Recke och de populära sex sångerna ur Julius Wolfs »Tannhäuser» opus 12. I sällskap med Lange-Müller fortsatte han under senvintern färden till Wien, där han stannade tre månader. Här tog han sin enda direkta undervisning under denna studieresa nämligen i instrumentation för Grädeners. På sommaren reste han till Meran för att under november månad fortsätta till München. Under denna starkt produktiva tid tillkommo de flesta av de ovan nämnda på danska förlag utgivna verken samt dessutom ytterligare »Islandsfärd» (Landnamfsart) för manskör och orkester till Drachmanns text, pianosviten »På vandring» (opus 15, utkommen samma år), »Novelletter» för piano, opus 14, tillägnade hans mecenat för resan Hans Bodach, två av de fyra pianostycken han samma år utgav tillsammans med Lange-Müller, romansamlingen »An Eine» (utkommen 1886) samt några smärre sånger utan opustal, utkomna 1885.

De viktigaste intrycken erhöill emellertid Sjögren i Paris, dit han anlände tidigt på våren 1885. Att döma av de kompositioner, som utkommo efter resans slut 1886, torde han här ha stiftat bekantskap med den franska nationella skolan. Främst måste han ha påverkats av César Franck (jfr s. 65) och Saint-Saëns. I Paris fullbordades även den redan i Köpenhamn påbörjade första violin-piano-sonaten i g-moll opus 19, utkommen 1886, samt balladen »Der Gräfin Fluch», som i omarbetad skick utkom 1900 som opus 37.

¹ 1850—1926.

Sommaren 1885 vistades Sjögren i Danmark, varifrån han fortsatte hem till Stockholm i september. Han erhöll nu svenska statens stipendium på 2,000 kronor, vilket satte honom i stånd att återvända till utlandet, denna gång Berlin.

Vid denna tid började intrycken från vandringsåren stadga sig; man märker detta på den stilsförändring, vars första och viktigaste uttryck äro de tre Jacobsen-sångerna opus 22: »I Seraljens Lustgård», »Dröm» och »Alla mina drömmar de glida mot din famn», enligt Norlén (In memorian s. 67) komponerade 1888, men enligt Nils Brodén's Förteckning över Emil Sjögrens tryckta kompositioner¹ utgivna 1887.

Impressionistiska drag kunna konstateras redan i de 1878 komponerade »Tannhäuser-sångerna» opus 3 (jfr s. 58); i den sista av dessa, »Sover Du, min Sjel?», skulle man till och med kunna tala om en slags genomförd impressionism med försök till frigörande av harmoniken från ett tonalt centrum och till en fri deklamerande stil. Under andra perioden, upptill 1886, förekomma sporadiskt dylika stildrag, men aldrig konsekvent genomförda i ett helt stycke. I opus 22 uppträda de däremot renodlade; det tonala centrum finns visserligen kvar men saknar totalt betydelse för den harmoniska konceptionen, åtminstone i de båda senare sångerna. Sjögren har här utan tvivel nått en ny period, som på det hela taget skulle räcka till slutet av hans skapande verksamhet.

Anmärkningsvärt är emellertid, att Sjögren ej konsekvent fasthöll denna impressionistiska stil, utan ofta, eller kanske t. o. m. oftast, återgick till det skrivsätt han odlade under de båda första perioderna. Impressionismen är visserligen vanlig i sångerna; i instrumentalverken håller han sig däremot på det hela taget till en fastare byggnad i såväl harmonik som formbildning för övrigt. Harmoniken är där rik på uttrycksmedel både i fråga om kadenstypernas utvidgning och dissonansbehandlingen, men en verkligt fritonal harmonik kan knappast återfinnas. Men icke ens i sångerna är impressionismen förhärskande. Snarare synas vissa arter av texter och till på köpet vissa textdiktare ha *inspirerat komponisten till ett impressionistiskt skrivsätt*. Av de diktare, som Sjögren givit en övervägande impressionistisk förtoning, märkas främst J. P. Jacobsen med (utom de ovan nämnda) »Pagen» och »Silkesko over gylden Læst» (1892), »Saa standsed og dér Blodets Strøm» (1892) och »Lad Vaaren komme mens den vil» (1896). Bland andra sånger i samma stil märkas »Den långa dagen» (Runeberg), tryckt i Sv. Musiktidning, årg. 11 (1891), »Molnet» (Hei-

¹ Svensk Tidskrift för Musikforskning 1919.

denstam, 1891), »Liten knopp, moders hopp» (1893), »Serenata» (Helena Nyblom, 1894), »Säg om all naturen har sin fågning mist», och »Solskyar» (B. B-son Lind, 1895), samt »Den afundsvärde» (Heidenstam) och »Hvem staar der for Borgen» (Drachmann, 1895), »Liten prins i vaggan» (Tor Hedberg, 1896), samt delvis i »Suckarna» (Longfellow, 1898), »Balladen om fru Slöje» (Birger Mörner) och »Hur lätt bli människornas kinder heta» (Heidenstam, 1899). Däremot äro ett stort antal tungt vägande sånger från denna tid fullt tonalt och övervägande symmetriskt upplagda, däribland »Offene Arme pochen-de Brust» (1899).

1886 blev Sjögren lärare i Richard Anderssons musikskola, 1890 blev han tillförordnad organist i S:t Johannis kyrka och året därpå ordinarie. Till invigningen av denna kyrka komponerade han en kantat till C. D. af Wirséns text, utgiven för soli, kör och piano 1890. Samma år utgavs den möjligen redan under Münchentiden sex år tidigare komponerade »Fogden på Tenneberg» opus 25. Från tiden närmast efter hemkomsten till Stockholm är också Sjögrens kanske mest spelade instrumentalverk, violin-piano-sonaten i e-moll opus 24. Den är märklig, ej endast på grund av den i jämförelse med den under utrikesvistelsen tillkomna första sonaten i g-moll påtagliga formella mognaden, utan i än högre grad i stilistiskt avseende; här uppträder för första gången den i Sjögrens senare stil så typiska blandningen av tysk-nordiska och fransk-belgiska stilelement i ett instrumentalverk av större proportioner. Den är dessutom vida djärvare i den harmoniska konceptionen än nummer 1; den utvidgade kadensen (jfr s. 62 f.) har här blivit en regelbundet uppträdande företeelse. Däremot saknas genomförd impressionistiska stildrag.

Vid 1890-talets mitt synes Sjögrens produktivitet ha gått tillbaka; utom de ovan nämnda sångerna från dessa år utkommo endast några smärre pianosaker och en del under 1870- och 1880-talen komponerade sånger. Orsaken till tillbakagången i skaparkraft torde antagligen vara att söka i den svåra ohälsa, som drabbat Sjögren; därtill kom sorgen över moderns bortgång, 1895. Mot årtiondets slut inträder en ny period av livlig verksamhet, tydligen sammanhängande med de lyckligare yttre omständigheter hans äktenskap med fröken Berta Dahlman (1897) medförde. »Kantat vid Berzeliusfesten i Stockholm», som fullbordades 1898, ur vilken endast två nummer hittills äro tryckta (i Svensk sång 1900 s. 94 och 1901 s. 18), inledde en rad av Sjögrens allra originellaste tonskapelser. Utom de ovannämnda, mer eller mindre impressionistiskt betonade, sångerna till texter av Heidenstam, Mörner och Wolf märkas tredje violin-piano-sonaten,

första gången uppförd i Stockholm den 3 april 1900 av Aulin och Stenhammar (utkommen i tryck samma år), samt »Bilder och utkast» för piano. Av andra märkliga verk från det nya århundradets första år märkas de fem Frödingsångerna opus 34 (komp. 1901 utg. 1902), och pianosonaten opus 35 i e-moll (1903).

1901—1914 anordnade Sjögren årligen återkommande konserter i Paris med biträde av violinisterna Jaques Thibaud, Sven Kjellström, André Mangeot, Georges Enesco, pianisterna Lucien Wurmser, Henriette Lewinsohn, m. fl., samt vokalisterna som Tecla Rennie, Lola de Padilla och Minnie Tracey. Under dessa år stod Sjögren på höjden av skaparkraft. Utom ett stort antal smärre sånger utkommo sångserien opus 43 (1905), »Kärlekssånger» (opus 50) till dikter av Jane Gernandt-Claine och de förtjusande tolv små barnvisorna (1909), Josephson-sångerna »Svarta rosor och gula» (1911), tonsättningarna i opus 54 (1911) och 59 (1912) till kinesiska dikter av Li-Tai-Po, de två sångerna opus 55 (1911), »Sommaridyll och elegi» (opus 62, 1913), Fem dikter av Helena Nyblom (opus 63) och »Ryttarsång» (1914). För blandad kör med orgel eller piano utkommo 1909 »Sex hymner och psalmer», för piano bl. a. Prélude et fugue (1904), A-dur-sonaten (opus 44, 1905) och variationerna opus 48 samt tvenne scherzi opus 52 (1911). Mest betydelsefulla äro emellertid hans verk från denna tid för violin och piano: h-moll-sonaten (opus 47, 1908) och a-moll-sonaten (opus 61, 1914), märkliga äro även två smärre verk för samma besättning: »Poème» (opus 40, 1905) och »Morceau de concert sur deux mélodies populaires» (1905). Nämnas bör även den fagra violoncell-piano-sonaten opus 58 (1912). För orgel utkom 1907 som opus 46 två häften med vardera tolv »Legender» i alla tonarter samt den Guilmant tillägnade orgelfugan opus 49 (komp. 1907, utk. 1909).

De allra sista årens produktion (1915—1918) utmärkas visserligen av en kvantitativ tillbakagång, men att den skapande fantasin icke svek, visa sådana verk som sångsamlingarna opus 66 »Till Österland och andra sånger» och opus 68 (1918) med sånger som »Bogfinken» (Helena Nyblom), »Nono San, lilla fru Måne», »Jutta kommer till Folkungarna» (Heidenstam) och »Mitt fattiga liv» (Ellen Lundberg-Nyblom).

Ovanstående korta framställning av Sjögrens liv och verk grundar sig huvudsakligen på Nils Brodén's Förteckning över Emil Sjögrens tryckta kompositioner och uppgifter i minnesskriften över Sjögren »In memoriam» med uppsatser av Berta Sjögren (Emil Sjögren, hans barndom, framställd efter hans egna meddelanden), Sigrid Elmblad (Några pennndrag till en minnesteckning), W. Peterson-Berger (Emil

Sjögren och åttiotalet) och Gunnar Norlén (Emil Sjögren, hans liv och verk). För övrigt innehåller denna minnesskrift utdrag ur två ungdomsbrev under hans studietid utomlands, ett poem av Helena Nyblom samt Natan Söderbloms griftetal. Litteraturen om Sjögren är för övrigt anmärkningsvärt fattig: en uppsats i Ord och bild årg. 3 (1894) samt en liten biografi av C. G. Nyblom (1917).

I det följande vill jag söka sammanfatta resultaten av en undersökning av de stilistiska egenheterna hos Emil Sjögrens solosånger med piano. Att huvudvikten därvid lägges på harmoniken beror på, att denna enligt mitt förmenande varit avgörande även för hans melodiska stil och dessutom synes ha haft ett primärt samband med det litterära underlaget. (Jfr s. 60!)

HARMONIK.

Att giva en allmän karakteristik av Sjögrens harmoniska stil låter sig endast göra beträffande några genomgående stildrag, till vilka närmast höra vissa egendomligheter i kadensbyggnad och dissonansbehandling. Andra stilegendomligheter, t. ex. vissa impressionistiska vändningar, som uppträda först på ett senare stadium i tonsättarens verksamhet, övertäga under en längre eller kortare period för att slutligen försvinna eller återkomma med längre eller kortare mellanrum. Då de förstnämnda redan visa sig med de tidigaste kompositionerna, vilja vi först ägna vår uppmärksamhet åt dem.

Innan vi övergå till en analys, vilja vi emellertid bringa i erinran några viktiga fakta beträffande den harmoniska stil, som Sjögren utgick ifrån.

Den tidigaste harmoniska urvalsprincipen återfinna vi redan i de kyrkotonarliga slutfallen i den medeltida polyfonin — alltså ett primitivt harmonisk påverkande av de melodiska linjerna. En annan dylik urvalsprincip återfinnes i reservatastilen under 1400-talet, då dissonansens värde som uttrycksmedel hade upptäckts.

Genom monodin aktualiserades givetvis frågan om ackordvalet i hög grad. Man fann vissa ackordförbindelser mera naturliga än andra och började omedvetet tillämpa en urvalsprincip, som skenbart kom att röra sig inom kyrkotonarternas starkt begränsade ram, men som så småningom lösgjordes, dels genom att gränserna mellan de olika kyrkotonarterna suddades ut, t. ex. inom den evangeliska kyrkovisan, dels genom upptäckten av själva ackordvalets betydelse för understrykandet av textens uttryck. Dessa tvenne företeelser voro givetvis beroende av en primitiv känsla för harmonisk funktion, även om denna först kodifierades genom Rameaus traktater på harmoniläran

område. Den liksvävande temperaturens införande, som möjliggjorde en obegränsad modulation, öppnade vägarna för romantikens våldsamma utveckling av såväl kadenstypernas antal som en friare dissonansbehandling. Redan under 1600-talet började de kadenstyper vi uppfatta som normala utkristallisera sig ur den »fria» harmoniken. Tonikans stadfästade genom en dominantisk och en subdominantisk klangbildning synes ursprungligen ha varit en reaktionsföreteelse gentemot de halvsidiga kyrkotonartliga kadenstyperna. Under 1500-talet synes funktionsordningen inom kadensen ännu så länge vara fullt fri, d. v. s. dominantklangen stod lika ofta före som efter subdominantklangen. Någon skillnad mellan parallell- eller ledtonsklanger nas och deras huvudklangers konsonansvärde tycks ej heller ha uppfattats.

Under 1600-talet börjar så småningom även en slags omedveten urvalsprincip äga rum, enligt vilken i ökad grad funktionsordningen S-D tog överhand över den motsatta D-S. Hos mannheimarna, wienklassikerna och de tidiga romantikerna var den omvända formen D-S nästan obefintlig och när den någon gång uppträder har man intrycket, att subdominanten i själva verket är ett för tonikan vikarierande ackord (durtonikaparallellens ledtonsväxlingsklang resp. molltonikaledtonsväxlingsklangers parallellklang). Av fasta dissonansbildningar uppträda de till dominanten och subdominanten fogade karakteristiska dissonanserna redan under 1600-talet, oftast emellertid med utesluten prim; vidare uttränger det skenkonsonanta dominantkvartsexackordet den tidigare vanligare kvartförhållningen inom dominantklangen. Molldominanten, som under 1500-talet inuti satsen övervägde över durdominanten, började redan under 1600-talet undanträngas av den senare, för att inom den galanta stilen, mannheimskolan och wienklassismen i det närmaste försvinna.

Fastän möjligheterna till en friare modulationsordning principiellt voro för handen redan i och med den liksvävande temperaturens införande, tog det närmare ett århundrade, innan dessa möjligheter i högre grad började utnyttjas. Inom högbarocken kadenserade man i dur på dominanten, dursubdominanten, tonika-, dominant- och subdominantparallellerna, sällan på växeldominanten eller växelsubdominanten eller deras paralleller. Skillnaden mellan denna stils kadenstyper och det tidigare 1600-talets skulle i korthet kunna karakteriseras med att man i den tidigare barockens stil kadenserade mera sällan än i högbarockens. I den förra var däremot kadensen mindre sluten på så sätt, att den med sig införlivade ända till den tredje dominanten eller (oftare) subdominanten utan att man därigenom kadenserade utanför tonarten; en liknande expansion i högbarockens harmonistil innebar däremot alltid ett tillfälligt utträdande ur tonarten. Mellan högbarockens och den tidigare wienklassismens harmonistilar var skillnaden i stort den, att den tidigare hade en starkare tendens till expansion i subdominantriktningen än den senare, som var mera dominantiskt betonad.

Inom den wienklassiska sonatformens genomföringsdel började man emellertid alltmera utnyttja de friare modulationsmöjligheterna.

Temabyggnaden påverkades däremot i ringa grad av denna frihet. Ännu Beethoven begagnar sig endast tillfälligtvis av dessa modulationsmöjligheter, även om han i detta avseende stundom kunde visa en förbluffande djärvhet (jfr 2:a temat i 3:e Leonorauvertyrens allegro!). Epokgörande blev i detta avseende Schubert, vilken dessutom var den förste, som i högre grad begagnade sig av kadenseringar på tredje och fjärde dominanterna och subdominanterna (mediantutvikning). Genom Liszt bröts isen fullständigt i detta avseende. Denne förenade med Schuberts fria modulationsordning den franska »skräck- och revolutionsoperans» fördomsfria dissonansbehandling: ett fritt införande av tvåklangiga ackord (»förminskade septimaackord», »överstigande treklanger» etc.).

Den Mendelssohn-Schumanska »Leipzigstilen», som blev utgångspunkten för hela den nationella romantiken och i särskilt hög grad den nordiska, stod på wienklassisk grund, med vilken den sammanmälte den djärvare Schubertska modulationsordningen och den Lisztska dissonansbehandlingen, i båda dessa avseenden dock mindre påfallande än hos de båda föregångsmännen. — På utvecklingslinjen Liszt—Wagner resp. Liszt—Brahms sakna vi anledning ingå i detta sammanhang, då dessa båda utvecklingslinjer torde spelat föga roll i den stil, från vilken Sjögren utgick.

De tidigaste Sjögrenssångerna stå helt och hållet på Leipzigskolans grund. Den stil Sjögren utvecklade under första perioden av sin tonsättarverksamhet kan sägas ha uppstått huvudsakligen genom renodling av vissa stildrag, som förekomma i Leipzigstilen. Påfallande är redan i de första sångerna från 1870-talets början tendensen till starka utvikningar ur tonarten. Utom de traditionella kadenseringarna på huvudkadensens klanger återfinna vi redan i dessa tidiga verk kadenser på tonikaparallellens dominant, på subdominantparallellens dominant, på växeldominanten och på dominantparallellens dominant. Ofta är utvikningen elliptiskt, d. v. s. kadensen är endast företrädd av sina ytterklanger, medan den tillfälliga tonikan endast existerar som en underförstådd förutsättning.

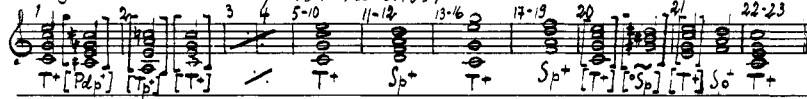
Det är anmärkningsvärt, att alla dessa starka utvikningar gälla dominantsidan. Först med de 1876 komponerade och samma år tryckta sångerna opus 1 börjar Sjögren utnyttja möjligheterna till starka utvikningar på subdominantsidan, t. ex. i »Det förste möde» opus 1, 3 med kadenseringar på neapolitanska ackordet, i »Serenad» opus 2, 3 på sjätte subdominantens paralleller, i »Du sitter i Baaden» opus 3, 3 på andra subdominantens parallell och i »Og jag vil drage» opus 3, 4 på mollsubdominantens parallell. Nedanstående koncentrerade schemata över harmoniutvecklingen med särskilt avseende på modulationsordningen i några av sångerna från denna period (1871—1879) torde ge en överskådlig bild av Sjögrens harmoniska

konception. I dessa schemata äro alltså endast införda sådana ackord, som fungera som tonika eller bitonika. Inom klammer [] införda ackord äro ellipsbildningar och förekomma således endast representerade genom delar av sin kadens. För underlättande av jämförelser äro alla dessa storkadenser transponerade till c-dur eller c-moll.

Selmas tankar om våren, komp. 1871.



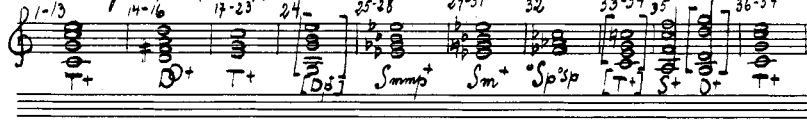
Det första mötet, komp. 1873, utk. 1889



Lahn' deine Wang', op. 16.5, komp. 1875, utk. 1886



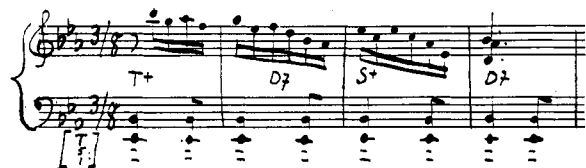
Serenad op. 2.5 (1877)



Modulationsordningen i några tidiga sånger.

Notex. 1.

Den viktigaste avvikelser från normal kadenstyp är den ofta förekommande omvända kadensen dominant-subdominant. Denna typ, som är ytterst ovanlig i Leipzigstilens harmonik, uppträder ej heller i de av Sjögrens kompositioner, som tillkommo före opus 1. Första gången man kan spåra den är just i den första av dessa fyra sånger, »Agnes», där den antydes i de inledande takternas fallande tonranka över den dubbla orgelpunkten på tonikans prim och kvint:



Op. 1, 1, takt 1—4.

Notex. 2.

Nästa gång den uppträder är i samma opus nr. 3 »Det första möde», i nr. 4 »Dulgt kaerlighet» samt i den samma årtal komponerade men först 1898 utgivna »I de sidste Öieblikke». I opus 2 (1877) finna vi den endast i ett enstaka fall, i »Serenad», nr. 3. Vanligare blir den i opus 3, där den förekommer i nr. 1, 3, 4, 5 och 7.



Op. 3, 3, takt 2—3.

Op. 3, 4, takt 12.

Op. 3, 5, takt 3.

Notex. 3.

Om vi observera i vilka situationer denna vändning förekommer i dessa sånger, finna vi, att texten alltid syftar på någonting obestämt, vikande, utan fasthet, antingen det gäller naturlyriska bilder, såsom »... sang paa voven, ... hvori vi med naturen forenes i et under Baaden som svømmer mod Aftenens taarnende Skyer ...» eller, när tonsättaren vill framtrölla visionen av »det fineste Spind», eller å andra sidan på obeständiga känslor, en ständigt flyende drömbild eller hemlig kärlek. Liknande situationer synas även föreligga vid andra avbrott i den »logiska» harmoniutvecklingen, såsom vid de ofta förekommande icke fullföljda utvecklingarna ur tonarten, då en främmande kadens endast antydes genom dominantkvartsextackord, som ej som i normala fall upplösas till dominantharmonik utan tar en annan väg, eller att dominantkvartsextackordets upplösning fördröjes genom inskjutande av en subdominantisk klangbildning.

Till denna kategori höra också de fall, då en klangbildning med stark dominantspänning ej får gå den normala vägen till upplösning, utan i stället sjunker ned på en subdominantisk bildning:



Op. 3, 7, takt 20—21.

Notex. 4.

Redan i opus 3 börja impressionistiska stildrag uppträda sporadiskt. I nr. 3 finna vi i mellansatsen de för impressionismen så karakteristiska avbrotten i den traditionella melodiska stämföringen. Impressionistisk verkan har också den i »Jeg ser for mit Öie» vid textorden »... fineste Spind» förekommande växelsubdominanten med högaltererad prim. (Detta ackord är f. ö. klangligt identiskt med tredje subdominanten.) I denna sång börja även de i Sjögrens senare stil så vanliga terslösa ackorden att uppträda. Med stark impressionistisk verkan äro även dessa använda i »Sover Du min Sjæl?» (opus 3, 7) och i »Slavens dröm» och i »Aftonstjärnan».

Allegro.

Ni - gers hö - ga sval - landlebrüdd, Han red i i - lan - de språng Han
then at fu - rious speed he - rode A - long the Ni - gers bank; His

Slavens dröm op. 8, takt 59—62.

Notex. 5.

I »Slavens dröm» förekommer i ett recitativartat avsnitt för första gången hos Sjögren fri tonmålade harmonik, som av deskriptiva skäl avstår från en sluten kadens med tonalt centrum. I harmoniskt avseende skulle den kunna gälla som en förstudie till den orientaliskt impressionistiska stil Sjögren utvecklade i de tre Jacobsensångerna opus 22 (1887), även om denna begagnar sig av grövre medel och för övrigt rör sig inom en annan stämningsfär än de senare sångerna.

I sitt val av dissonansbildningar gick Sjögren vid dessa år knappast ut över de klangliga uttrycksmedel, som förekomma hos Schubert eller Leipzigskolans komponister. De fristående tvåklangiga ackord, som äro så karakteristiska för Liszt och hans epigoner, förekomma ej i större omfattning eller friare användning än hos Schumann, och utgöra alltså ej ett medel att sönderbryta den tonala enheten, utan inordna sig som led i den tonalt mer eller mindre begränsade kadensen. (Ett undantag i detta avseende utgör den ovannämnda skenkonsonanta växelsubdominantparallellen med högaltererad prim i »Jeg ser for mitt Öie ...»). I ett avseende skiljer han sig emellertid från de ovannämnda förebilderna, nämligen i sin rika och ofta egenartade användning av orgelpunktbildningar, ett stildrag, som följde

honom ända till de sista tonsättningarna. Därvid kan möjligen Chopin ha varit mönstret. Typiska äro de dubbla orgelpunkterna i introduktionerna till op. 1,1, 3,1 och 3,5.

En orgelpunktartad företeelse är även antecipationen av grundtonen hos tonikan eller såsom tonika fungerande ackord under dominantharmonin, ett stildrag, som är vanligt hos barockens orgelmästare och enkannerligen hos Bach. Av wienklassikerna användes det företrädesvis hos Beethoven; inom den tidigare romantiken synes det däremot nästan ha försvunnit. Sjögren tycks ha erhållit det av sin förste lärare Ludvig Ohlson, som i de små kompositioner, som Sjögren avskrivit i »Den lilla svarta boken», använder det påfallande ofta. Redan i »Selmas tankar om våren» förekommer dylika anteciperande orgelpunkter på ej mindre än sex ställen. Vi anför här ett par karakteristiska exempel:

Op. 1,2

Op. 2,2

Op. 3,5

Notex. 6.

En djärvhet i Sjögrens dissonansbehandling, som torde sakna motstycke vid denna tid, är dominantnonackordet i omvändning. Så sent som omkr. 1900 betecknade A. Halm i sin harmonilära nonackordet som icke omvändningsmässigt, vilket föranleder Schönberg att taga denna ackordbehandling i försvar. Dylika omvända dominantnonackord förekomma hos Sjögren redan i »Det förste Möde» opus 1,3 (1876), »Og jeg vil drage» opus 3,4 och »Jeg ser for mit Öie» opus 3,5 (1878).

Den andra perioden i Sjögrens skapande verksamhet (1880—1886), som för vokallyrikens vidkommande kan anses ha inletts med den i Berlin komponerade »Klinge, klinge mein Pandero», uppvisar flera nya harmoniska stildrag. Modulationsordningen, som under den första perioden var övervägande inriktad åt dominantsidan (jfr »Klinge, klinge ...», »Ich möchte schweben ...», »Holde Fraue»), tenderar nu också till utvidgning i subdominantisk riktning genom att med sina beståndsdelar införliva växelsubdominanten och dess parallell, ja t. o. m. den tredje subdominanten (dominantens moll-subdominantparallell). Dessa påfallande harmoniska vändningar hänga alltid synnerligen nära samman med texten. Nedanstående exempel ur »Jahrlang möcht' ich so Dich halten» och »Hab' ein Röslein Dir gebrochen» torde utgöra ett belägg för i huru hög grad text och harmonik höra samman hos Sjögren.

Und die wilden Rosen lauschen, was du mir zu sagen hast.

Hundert rote Blättchen sich um gülden Kert, Druck' es leise an die Lippen.

Notex. 7.

Omvänd kadensering, oupplösta dominantkvartsextackord och andra avvikelser från en traditionell harmoniutveckling förekomma under denna period i ungefär samma utsträckning som i det tidigare tidsavsnittet. En vändning av denna art, som visar starka tendenser att tilltaga, är växeldominantens direkta fortskridning till subdominanten genom växeldominanttersens kromatiskt fallande rörelse.

Bitonala och bifunktionella *klangbildningar*, vilka innebära en klyvning av tonarten resp. kadensen genom enstaka dubbelklangiga ackord uppträda ofta från och med andra periodens början, där de tydligen äro avsedda att åstadkomma exotisk miljöverkan. Vanligast är givetvis överstigande treklängen, men även andra bitonala och bi-

funktionella ackordbildningar av rent tillfällig art uppträda i op. 6; däremot försvinna de på det hela taget i de senare utkomna ända fram till de impressionistiska Jacobsensångerna, op. 22. I nedanstående notexempel återfinnas några egenartade fall av denna art.

Op. 6, 4

Op. 12, 1

Notex. 8.

Trots förebud i de tidigare verkens harmonik kommer det impressionistiska genombrottet med Jacobsensångerna 1887 tämligen oväntat. Sådana inslag av impressionistisk art förekomma, samtidigt med Sjögrens tidigaste tonsättarperioder, hos nyrissarna, hos Wolf (från 1877) samt hos de franska exotisterna. Före Sjögren finner man dem ofta hos Liszt. Hos alla dessa kompositioner och riktningar är emellertid den fria tonaliteten ej konsekvent genomförd som senare hos Debussy, utan den användes snarare som ett kontrastmedel: *icke-tonalitet contra tonalitet*. I Sjögrens impressionistiska stil är ej heller tonaliteten i stort sett upphävd; den existerar så att säga på papperet och av gammal vana. Op. 22,3, »Alla mina drömmar», saknar tonalt centrum. Den antyder visserligen a-moll eller a-dur, men vilkendera tonarten det gäller, får man först veta i slutfallet, som efter ett dominantseptimackord på d utan kadensering utmynnar i en a-mollklang, vars konsonansverkan dock störes av ett språngvis in- och utträdande g i sångstämmen. Inuti satsen förekommer ett enstaka a-mollackord men icke på slutfallsmässig plats och ej så, att man av sammanhanget uppfattar den som tonika. För övrigt är

harmoniken med få undantag elliptisk, om man undantar mellansatsen, som trots den här endast antydda harmoniken ger ett något hållbarare intryck av d-moll med stark tendens till dominantexpansion.

»Dröm» opus 22,2 är i detta avseende fastare trots att en tonika aldrig uppträder då stycket börjar och slutar på dominanten. Den a-durklang som föregår den avslutande e-durklngen kan på inga villkor uppfattas som en tonisk klangbildning; dess funktion uppfattas utan varje tvivel som dursubdominantisk i dominantens tonart. Om man överhuvud skall lägga tonala synpunkter på detta stycke, måste man alltså anse, att det slutar i dominantens tonart (e-dur).

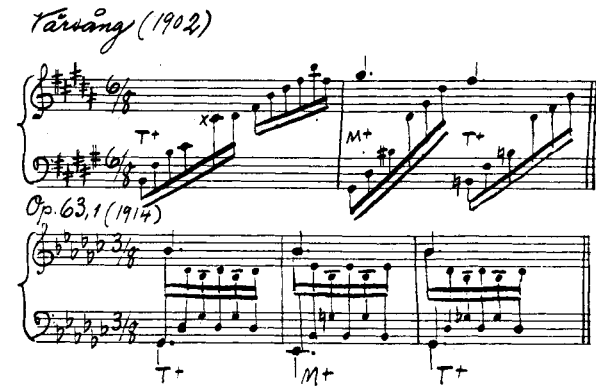
Den i harmoniskt avseende minst impressionistiska av de tre sångerna är den första »I Seraljens lustgård», där de impressionistiskt verkande ackordbildningarna alltid inordna sig i det funktionella sammanhanget.

Under de två senare perioderna tillkomma endast ett fåtal nya harmoniska stildrag. Däremot utnyttjar Sjögren ofta på ett nytt sätt de uttrycksmedel han tidigare har infört.

Den impressionistiska stilen i de tre Jacobsensångerna blev ej det stilideal, vid vilket Sjögren stannade. En rad impressionistiska och impressioniskt betonade sånger sågo visserligen dagen ända fram till tonsättarens sista år, men de voro dock endast ett mindre antal. Harmoniken hos de flesta hörde närmare samman med andra perioden. Till de förra höra »Den långa dagen» och »Molnet» (1891), »Så standset og dér Blodets Strøm» och »Pagen» (1892), »Silkesko over gylden Læst» (1895), »Liten prins i vaggan» och »Lad Vaaren komme mens den vil» (1896), »Suckarna» (1898) samt »Fru Sløje» (1899). Under 1900-talets första år synes Sjögren ha sökt insmälta impressionistiska klangverkningar med i stort sett funktionell harmonik. Bland dessa hybridbildningar märkas »Blanche de Namur» (1901), tonsättningarna till Frödings-texter i opus 34 och »Vårsång» (1902). Den funktionslösa impressionismen uppträder på nytt i »How dear to me» (1905), »Kärlekssånger» opus 50 (1909), »Salomos afton» (1910), Josephson-sångerna »Svarta rosor och gula» (1911), de tre tonsättningarna till gammalkinesiska dikter opus 54 och 59 (1911 och 1912), »Huldren synger i Skoven» opus 63,4 och »Ryttarsång» (1914) samt »Oktoberstämning» opus 66,4 (1917). De övrigas harmonik tillhör på det hela taget den andra periodens stil fastän ofta med impressionistiskt verkande inslag.

Förändringarna i kadenstyperna äro fåtaliga och föga framträdande. Den viktigaste är utan tvivel införlivande av tredje dominanten i

dur (subdominantparallellens dominant = klangen på lilla undertersten) en företeelse, som först uppträder i »Vårsång» (1902). Längre fram finna vi denna kadenstyp i »Höst» opus 63,1 (1914):



Notex. 9.

Subdominantsidans klangförråd är redan under de tidigare perioderna i det närmaste utan undantag införlivad med kadensen och den når i »Ett drömacord» och »Sådant är livet» opus 34,2 (1902) ända fram till sjätte subdominanten (= klangen på förminskade kvinten). Den dominantiska expansionen i kadensen är ej lika påfallande; anmärkningsvärd är fjärde dominanten (tonikaparallellens dominant = klangen på stora övertersten) i »Min hustru» opus 34,3 (1902) i slutfallet, och i »Fogden på Tenneberg» (1890) tredje satsens inledning (femte dominantens parallell, i dur = mollklngen på överstigande kvinten) över dominantens grundton.

Även utvecklingarna ur tonarten bli med tiden allt djärvare och uppträda ofta elliptiskt, d. v. s. kadensen är endast företrädd av ytterklangerna, ofta koncentrerade bifunktionellt. Till denna kategori höra i viss mån de impressionistiskt verkande ackordföljder, som i kromatiskt fallande linjer uppträda i »Fortunios visa» (1885), »Det komma skall en sorgens tid» (1887), »Molnet» (1891), »Pagen» (med en fallande harmonilinj d eiss g över utgångsklangens kvint, a) och »Silkesko over gylden Læst» (1892) »Liten knopp, moders hopp» (1895), »Liten prins i vaggan» (1896), de båda senare med mera oregelbundna dominantseptimackordsföljder.

Därefter upphör denna företeelse med undantag för en serie dominantkvartsextackordsföljder i »Generationer» opus 53,2 (1911). Dylika ellipsbildningar kunna ledas tillbaka ända till »I de sidste Öieblikke»

(1876). De kunna således icke utgöra stilpåverkningar från Debussy i vilkens stil sådana bildningar ju utgöra ett karakteristiskt drag.



I de sidste Øieblikke, takt 29—31.

Notex. 10.

Att Sjögrens harmoniska tankegång redan tidigt gick i impressionistiska banor visar hans fullständiga likgiltighet för ett »logiskt» skrivsätt. Han använde sig ogenerat av enharmoniska förväxlingar, även om han därigenom skenbart söndersprängde den slutna tonarten. Vi finna enstaka exempel därpå redan i Serenad opus 2,3, »Jeg ser för mit Öie» opus 3,4 (1878). »Murmeldes Lüftchen» opus 6,2 (1881), »Slavens dröm» opus 7 (1879), »Wie soll ich's bergen» opus 12,3 (1884). Mera regelbundet förekomma dylika fall under de båda sista perioderna, t. ex. i »Liten knopp . . .» (1893), »Solskyar» (1895), »Liten prins i vaggan» och »Lad Vaaren komme . . .» (1896), »Suckarna» (1898), »Offene Arme» (1899), »En vårvintervisa» och »Vårsång» (1902). Under senare år blir emellertid detta fria noteringssätt allt ovanligare och mindre framträdande, möjligen beroende därpå, att tonartsvalet ej nödvändiggjorde det för lättläst-hetens skull. Det förekommer visserligen sporadiskt såsom i »Giv icke rosor» (1909) och i »Höst» (1914).

Rikedomen på uttrycksmedel i Sjögrens harmonik gör det nästan omöjligt att intränga den i någon av de stilriktningar, som under hans fyratioåriga tonsättarverksamhet utvecklade sig på kontinenten. Om man undantar Mendelssohn-Schumann-stilen, som var utgångspunkten i de tidigaste verken från 1870-talet, kan man ej iakttaga några påverkningar från tyskt håll, såvida man ej vill räkna dit Liszt, med vilken han hade vissa likheter i modulationsordning och dissonansbehandling. Däremot kunna inga påverkningar spåras från vare sig Wagners, Brahms' eller Wolfs harmonik. Spåren av danska

påverkningar försvinna redan med första perioden. En viss släktskap med nyryssarna och veristerna kan visserligen iakttagas, dock ej i högre grad än att den kan bero på en viss väsensfrändskap. För övrigt hade Sjögren sin stil färdigbildad i och med de tre Jacobsen-sångerna (1887), vid vilken tid verismen ännu låg i sin linda. Den ende, med vilken Sjögren i sin mera avancerade harmonik visar en tydlig överensstämmelse i såväl kadensbyggnad, modulationsordning och dissonansbehandling, är César Franck. Då denne väl knappast var mera allmänt känd i vårt land före sin död (1891), är det troligt, att det är vistelsen på kontinenten 1883—1886 och en-kannerligen i Paris 1885, som medfört denna utveckling. Överensstämmelsen med vissa drag i Debussys harmonik torde däremot mera bero på en parallell utvecklingslinje hos de båda tonsättarna, då den franske impressionisten vid 1880-talets mitt knappast ännu hade publicerat något av de för hans stil avgörande verken.

Sjögrens harmoniska stil har mer eller mindre varit utgångspunkten för så gott som alla de svenska tonsättare, som uppträdde under 1890-talet. Att dessa sedermera var och en slog in på egna vägar är ju helt naturligt beroende på skillnader i kynne och läggning samt på det starka tryck wagnerismen utövade under denna tid.

PIANOFAKTUR.

En komponists sätt att utnyttja pianots klangliga möjligheter framgår lättare av själva notbilden än vad som är fallet med en harmonisk stil. Vi vilja därför här inskränka oss till att påvisa vissa fakturdrag, som tillsammans skulle kunna ge en bild av Sjögrens egenartade pianostil, åtminstone så långt den rör de beledsagande partierna i sångerna med piano.

Liksom i harmoniskt hänseende utgår Sjögren i sin pianostil från Mendelssohn och Schumann och särskilt deras efterbildare i de nordiska länderna Gade, Kjerulf, Norman och Söderman. Särskilt den sistnämndes även av Liszt influerade pianofaktur med vidare lägen och oktavfördubblingar i de djupa lägena har haft betydelse för Sjögren. Ur denna stil utkristalliserar sig så småningom den typiskt Sjögrenska pianostilen, tydligen från början även under direkt påverkan av Chopin. Liksom denne utnyttjar han mera de för pianot egenartade klangmöjligheterna i motsats mot Liszts orkesterartade stil. (Därmed är ej sagt, att Liszt ej utnyttjade den speciella pianoklangen; tvärtom tog han ut alla pianots uttrycksmöjligheter men mot en orkestralt verkande bakgrund.)

De första ansatserna till en personlig pianostil hos Sjögren visa sig

i »Bergmannen» opus 2,1 (1877) med dess djupa baslägen och hamrande synkoper i höger hand. Nummer två i samma häfte, »Romans», som är komponerad redan 1873, uppvisar prov på den växeltonsbenämnda arpeggiostil (ofta med oktavfördubblingar i mellanlägena) som sedermera renodlas och blev en viktig beståndsdel i Sjögrenfakturen. I »Serenad», nummer 3 i opus 2, har komponisten sammansmält dessa drag till en helhet och därmed utbildat den stil, med arpeggierande, metriska och »syllabiska» element blandade, som utan större förändringar följde honom genom hela hans produktion.

Jämte dylika typiskt pianomässiga fakturdrag uppträda undantagsvis orgelmässiga eller orkestrala fakturtyper. De förstnämnda märkas redan under första perioden i »Am Ufer des Flusses Manzanares» opus 6,4 (den lilla mellansatsen i ess-dur) samt i vissa avsnitt i »Händlein so linde» opus 6,5 och »Nun schläfst du mein Mädchen» opus 6,6. Orkestrala drag kunna konstateras i »Klinge, klinge mein Pandero» opus 6,1 (överledningen till sista strofen), »In dem Schatten meiner Locken» opus 6,3, och i »Slavens dröm» opus 7.

Få av de stora pianomästarna ha lyckats utvinna en så fyllig välklang ur pianots stälsträngar som Sjögren. Tonen lever, pulserar, den får en bouquet som av gammalt tungt, hetsigt och berusande vin, men kan också vara svalt daggig som en tidig höstmorgon. Denna genomskinliga, gracila pianosats finner man dock först under andra perioden, t. ex. i de fyra Reckedikterna opus 11, i »Fortunios visa» (1885), »I seraljens lustgård» och »Prinsessen» (1887), »De vare elleve Svende» (1888), »Molnet» (1891), »Serenata» (1894), »Så nakna alla lunder stå» (1898), »Fru Slöje» och »Godnatt» (1899), »Blanche de Namur» och »Ung Charlie» (1901), »Min hustru» (1902), »Lilla Anna» (1903), »Salomos afton» (1910), »Wenn nur ein Traum» och »Valsen med sorgens kavaljer» (1911) samt i »Die Treppe im Mondlicht» (1912). Utmärkande för denna stil är en viss förenkling i uttrycksmedel med tvåstämmiga partier, terslösa ackord och undvikande av oktavfördubblingar.

Innan ännu impressionistiska element börja uppträda i harmoniken, förekomma vissa stildrag i fakturen, som synas förebåda ett frigörande av satsen från de traditionella stämföringsprinciperna. Oktavparalleller mellan ytterstämmorna förekomma redan på tidigt stadium, t. ex. »Du schaust mich an» och »Jahlang möcht' ich so dich halten». Från Jacobsensångerna 1887 blir denna företeelse ännu vanligare.

Kvintföljder mellan ytterstämmor äro över huvud taget sällsynta, men användas som orientalismer redan i »Slavens dröm» och senare i »I seraljens lustgård» och »Suckarna».

RYTMISK OCH MELODISK BYGGNAD.

Vid förtoning av en text medverka skilda faktorer. De viktigaste äro dels textens normala rytm och logiska betoning, vilka bli avgörande för melodins yttre form, dels tonmålning och harmoniska påverkningar på melodiken.

Den förstnämnda faktorn kan sägas bestå i en oerhört intensiverad deklamation, där det talade språkets bullerljud och glidtoner i princip äro eliminerade. Den är alltså huvudsakligen av formell och logisk natur men blir givetvis i hög grad beroende av tonsättarens subjektiva uppfattning av texten. På denna faktor kan återföras ett så allmänt grunddrag som den symmetriska periodiceringen (åtta-, sexton- eller fyrataktperioder, mera sällan tolv, aderton, nio- eller fjortontaktperioder), som direkt är beroende på, att de vanligaste strofityperna äro symmetriska och uppbyggda över ett jämnt antal (verkliga eller underförstådda) tyngdpunkter. (Sammanhanget med den likartade periodiceringen hos den västerländska sällskapsdansen kunna vi i detta sammanhang ej ingå på.) Melodins rytmiska grunddrag och linjetyp bli således i högsta grad beroende på tonsättarens uppfattning av textens deklamation.

Om denna faktor är av formell art, bli de båda senare snarare av betydelse för komponistens uppfattning av innehållet. Ordtonmålningen, madrigalismen, hör visserligen närmast hemma inom den äldre musikens förtoningar av prosatexter, i det den uppträdde redan i den s. k. musica reservata-stilen under 1400-talet. Den har till uppgift att söka måla ordets betydelse genom en illustrerande tonranka på vokalen eller ett karakteristiskt språng i melodilinjén. Inom



J. S. Bach, Johannespassion.

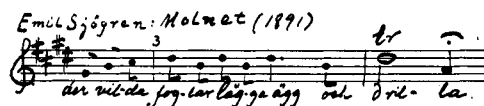
Notex. 11.

visan och romansen spelar den visserligen en mindre framträdande roll men kan dock även där uppträda som ett viktigt uttrycksmedel:

Hugo Wolff: Wo ich bin...



Ab-grund gäht zu mei-nen Fels-sen-nimm mich auf, uralte Stadt.



Notex. 12.

Större betydelse inom dessa stilarter har emellertid harmonikens medverkan vid melodins utformning. Harmoniken, som ju särskilt inom visan och romansen har till uppgift att framställa det inre skeendet inom dikten, blir alltså i detta avseende den viktigaste psykologiska faktorn vid melodibildningen.

Som tekniska hjälpmedel vid vår undersökning av Sjögrens melodiska stil använda vi oss av det system för rytmisk och formell analys, som finnes framställt i Hugo Riemanns *Handbuch der Kompositionslehre* I, dock utan att här ta ställning till de rytmiska teorier, som ligga till grund för detta analysystem.¹ De melodiska linjetyperna beteckna vi med följande tecken och bokstäver, vilkas form i större eller mindre grad antyda melodins rörelse:

första linjeelementet	(uppåtgående melodirörelse)	betecknas med	∧
andra	» (nedåtgående	»	∨
första grundtypen	(uppåt-nedåtgående	»	A
andra	» (nedåt-uppåtgående	»	V

Den rytmiska periodiceringen är under Sjögrens första period som tonsättare nästan undantagslöst strängt symmetrisk. Bland de före opus 1 komponerade sångerna förekommer genombrott av symmetrin endast i »Det första mötet», där sista tvåtaktsgruppen i andra perioden förlänges till en takttriol, alltså en utspänning av det kvinnliga slutmotivet så att sluttonen faller på nionde taktens tyngdpunkt. Denna anspänning innebär strängt taget en förskjutning av tyngdpunkterna inom takten, så att den skenbara nionde taktens tyngdpunkt omtydes till ultralätt i den åttonde. Denna förlängning av penultiman blir för övrigt ett genomgående drag hos Sjögren. En annan förlängningstyp, som förekommer ofta redan på tidigt stadium, är i »I de sidste Øieblikke» den ekoartade upprepningen av den sista tvåtaktsgruppens rytm vid andra periodens slutfall (»Nu ingen kan det faa at vide»). Av liknande art är förlängningen av andra perioden i »Jeg giver mit Digt til Vaaren», fastän det här ej är fråga om en rytmisk upprepning utan snarare om en omtydningsprocedur (åttonde taktmotivet omtydes till sjätte).

I »Dulgt kærlighed» opus 2,4 förekommer för första gången en ansats till fri periodicering. Friheten är emellertid endast skenbar, då man vid närmare undersökning finner melodiken uppbyggd över en genom oupphörliga förlängningar och omtydningar genombruten åttataktperiod med taktarten $\frac{12}{8}$ i stället för den noterade $\frac{3}{8}$. Ett liknande fall, fastän med normal taktartsnotering, är mellansatsen ($\frac{6}{8}$) i »Saa sød var Sommernattens Blund» opus 3,1. Det tidigaste

¹ Ett kort sammandrag över detta system återfinnes i Svensson-Moberg, *Harmonilära* s. 123—124.



Notex. 13.

verkliga fallet av fri periodicering uppträder först med det recitativartade avsnittet i »Slavens drøm» opus 7. Fullt fri deklamation förekommer först i »Der Gräfin Fluch», i vilkens monodramatiska balladstil den ju också hör hemma.

En mycket ovanlig företeelse i Sjögrens rytmiska stil är elision; den kan först påvisas i »Weil' auf mir du dunkles Auge», där första periodens sjätte och sjunde takter äro kontaminerade till en. I denna renodlade form förekommer den knappast mera i hela Sjögrens lyriska produktion. Bortfall av perioddelar kan förekomma men oftast i sådant sammanhang, att periodbyggnaden står på gränsen till fri deklamation. Ett intressant fall av sådan art förekommer i »Lad Vaaren komme, mens den vil» (1896), där hela första tvåtaktsgruppen endast representeras av pianostämmans metriskt synkoperade ackompanjemang, medan sångstämman uppträder först i tredje takten. För att återställa den rytmiska balansen är perioden utökad med två takter i slutet.

Att en konstnär med Sjögrens motvilja mot alltför trånga formfjättrar skulle söka kasta av den motiviska symmetris tvångströja, är ju ganska naturligt, men här hade hans fantasi sin begränsning. Han lyckades ej i detta avseende skapa sig en för sina behov lämpad periodtyp, lika litet som han gjorde några ansatser att närma sig »die ewige Melodie» i Wagners anda eller den asymmetriska polyfona melodin. Utom vid de få tillfällen han använder en arioso-artad friare periodicerad melodik, där ett ideellt åttataktsschema oftast ligger till grund, förekomma huvudsakligen de ovan exemplifierade typerna av förlängning av åttataktperioden genom upprepning av motiv, tvåtaktsgrupper eller halvperioder, omtydning av åttonde taktmotivet till fjärde eller sjätte eller inskjutande av instrumentala mellanspel mellan motiven (jfr t. ex. »Saa sød var Sommernattens Blund» op. 3,1 mellansatsen!). Från och med de i alla avseenden märk-

liga sångerna opus 22 (1887) bli dessa företeelser allt vanligare; dock återgår han ofta till den schematiska åttataktigheten även i sina allra sista sånger.

Gemensamt med de flesta komponister, som formellt höra samman med Leipzig-skolan, hade han ett starkt utvecklat sinne för rytmisk enhetlighet. Under tidigare år kunde denna ofta slå över i en viss fattigdom på motivtyper. I de sånger, som äro komponerade före opus 1, rör han sig i regel ej med flera än fyra motiv, av vilka två eller tre ofta äro så nära besläktade, att man snarare kan betrakta dem som varianter av samma motivtyp. Först med de Spanska sångerna opus 7 börja motiviska kontraster *inom* temat uppträda. I samband med anknytningarna till impressionistiska stilideal blir denna rytmiskt mångfaldigare melodityp vanligare. En jämförelse med motivgrupperingen i sångerna från 1870-talet med den från senare tid visar för dessa senare en påfallande tendens till rytmisk frigörelse, om än ej av lika genomgripande art som den harmoniska. Jämsides med dessa kontrastrika typer återfinna vi ofta ända fram mot de sista verken tillbakagrepp på de rytmiska stilideal Sjögren hyllade under sin första tonsättarperiod (jfr t. ex. »O, gräf mig en graf», opus 53,1!).

De melodiska särdragen i Sjögrens tidigaste sånger äro ej synnerligen framträdande. I regel har första motivet A-typ med relativt små intervaller, varpå följer en serie A-formade motiv i stigande rörelse (med förkortade högerben) och med allt större språng i den melodiska linjen tills temats toppton är uppnådd, varpå den åter sjunker ned till utgångspunkten eller oftare under densamma i en serie V-formade motiv och med allt kortare högerstaplar. På detta sätt får alltså temat, om man bortser från de små typerna inom motiven, ett slags A-form, fastän med förlängt högerben.

Utmärkande för Sjögrens melodik över huvud taget är dess starka anpassning efter det klangliga material han för tillfället har till föfogande. Hans pianomelodik är t. ex. till sin struktur helt skild från violinmelodiken, vilket torde vara en av orsakerna, att hans violinsonater icke äro duettsonater i klassisk mening med huvudtemata omväxlande företrädade i de båda instrumenten. Denna starkt framträdande känsla för instrumentens respektive sångstämmans natur torde även vara orsaken till att pianostämman i sångerna så sällan i för-, mellan- och efterspel upptar melodiska element ur sångstämman utan i stället upplägges i mot sångstämman mer eller mindre kontrasterande, mera pianomässiga ackompanjemangsmotiv.

Sjögrens vokala melodik är utomordentligt sångbar trots dess ofta

vida lägen och rikedom på språng. Denna kantabla melodik uppnår han genom sin sorgfälliga behandling av alla större språng: han låter dem oftast följas av en rörelse i motsatt riktning mot språnget. Som ett slags regel skulle man kunna säga, att om den uppåtgående rörelsen är övervägande stegvis är den nedåtgående mera språngartad och tvärtom. När han i undantagsfall bryter mot denna regel, är det tydligen med avsikt att ernå en alldeles särskild *schwung*. (Observera språngbehandlingen i »Tag emot kransen!».)

Sträng upprepning av melodiska motiv äro sällsynta, likaså stränga sekvenser. Mot den rytmiska schematiseringen svarar en ovanlig rikedom av melodiska former; det hårdnackat konserverade rytmiska motivet fylles hela tiden med nytt melodiskt liv. Långa melodibågar äro ovanliga; melodiken pulserar med korta men kraftfulla bågar, vilkas gränser i regel följa de rytmiska motivens eller tvåtaktsgruppernas.

I de allra tidigaste visorna är texten mera bestämmande för den rytmiska än för den melodiska utformningen, men redan i opus 1 synes melodiken ha blivit starkt påverkad av den underliggande textens latent språkmelodi. De allra första sångerna med svensk text ha en tämligen neutralt svensk, romantisk prägel (Lindblad, Hallström, Josephson, Norman) och i vissa kärvt folkliga vändningar erinra de om Södermans visstil; »Tag emot kransen» (komp. 1876 utg. 1898) och de fyra sångerna opus 1 synas vara påverkade av Kjerulf, medan de Drachmannska Tannhäusersångerna opus 3 visa tydliga drag av dansk romanskomposition (Hartmann och Gade). Om detta beror på medveten stilanslutning eller på en omedveten känsla för språkmelodisk stil, är svårt att avgöra.

Madrigalismer äro sällsynta under denna tid och förekomma för övrigt mycket sparsamt även i de senare sångerna. Ansatser (om medvetna må vara osagt) kunna visserligen spåras i »Det första mötet» (komp. 1873, utg. 1889) vid dubbelslagsfiguren på textordet »solen» (». . . i solens sista ljusning . . .») och vokalisen på »under» (». . . förenas i ett under»). i »Dulgt kjærlighed» opus 1,4 får man visserligen intryck av madrigalism vid kvintsprånget upp på »svang» (»Hun lystig i dansen sig svang»). Denna rörelse förekommer dock även på motsvarande ställe i sista strofen vid »sidste», således utan direkt tonmålade verkan. Ett enstaka ställe kan spåras i opus 3 nämligen i »Sover Du, min Sjæl?» vid »Det var Hammerens Lyd».

Vad som i högre grad än andra företeelser sätter en personlig prägel på Sjögrens melodik äro de stildrag, som direkt sammanhånga med det harmoniska underlaget; det egenartade harmoniska stäm-

ningsmåleriet får en subtil antydan i melodiken. I »Det första mötet» ger harmonikens medverkan vid melodilinjens utformning genom utvikningen i subdominantparallellens tonart en fin skymningsstämning åt melodiken över textorden »... det är som sång på vågen i solens sista ljusning». Jämföra vi detta ställe med motsvarande i den andra förtoningen av samma text (opus 1,3) skola vi finna, att ett liknande harmoniskt stämningsmåleri förekommer vid samma textord — trots den i alla andra avseenden skiljaktiga uppläggnings av stycket.

Notex. 14.

Karakteristiska vändningar av denna art finna vi vidare i Agnes (opus 1,1) »I de sidste Øieblikke», »Hvil over Verden», »Du sidder i Baaden . . .», »Og jeg vil drage».

Jämte ovan beskrivna stildrag, vilka delvis äga giltighet även för de senare periodernas vokala melodistil, uppträder i samband med det impressionistiska genombrottet 1887 en del ej tidigare förekommande melodiska egenheter, vilka dock mer eller mindre synas vara begränsade till de impressionistiskt färgade sångerna. Främst observeras en viss benägenhet för parlandoartad tonupprepning (jfr »Alla mina drömmar» och »Dröm» i opus 22). Ytterligare bli melodikurvorna mindre kraftiga och sprången på större intervaller mera sällsynta. Kromatiken blir däremot vanligare, vilket har sin naturliga förklaring i den starkt vidgade kadensen och den allt mera och längre från det

tonala centrum utvikande harmoniken (jfr s. 62 f.). De tidigare kraftfulla och optimistiska melodilinjerna av A-typ visa starka tendenser att utbytas mot de mera pessimistiska V-typerna. Mot den sjudande livfullheten under de första två perioderna sättes en mera dämpad, resignerad stämning i melodiföringen. Stundom återkommer emellertid den gamla Tannhäuserstilens böljande melodik ofta blandad med en viss kärvhet i linjeföringen (jfr Ryttarsång, 1914) eller en bister humor (jfr »Ack, hvad vår lefnad är flyktig och snar» opus 53,3!).

FORM.

Sjögren var helt och fullt lyriker. Hans mest framträdande egenkap var förmågan att kunna fånga en stämning, teckna en genrebild eller uttrycka en tanke med några flyktiga drag. Denna utpräglade läggning för »småkonst» begränsade delvis hans förmåga mot det dramatiska och arkitektoniska. Även om hans sinne såväl för kontrastverkningar som logisk byggnad i stort med tiden utvecklades i icke ringa grad i de större instrumentalverken, är han dock även där först och främst lyriker; kontrasterna ha mera en lyrisk än dramatisk verkan och logiken följer mera lyrikens än arkitektonikens lagar.

I sin tidigaste vokallyrik håller sig Sjögren utan undantag till de olika liedformerna och företrädesvis den enkla tredelade liedformen med formschemat a^1-b-a^2 . a^1 är alltså temat, antingen tonalt slutet, med halvslut på dominanten eller med helslut i dominantens tonart; b är uppbyggd på samma rytmiska och delvis samma melodiska material som a och kontrasterar således föga mot temat; a^2 utgöres av temat, antingen i samma form som a^1 eller melodiskt och harmoniskt varierat, och omväxlande kvantitativt likvärdigt med a^1 , förkortat till temats senare halvperiod eller förlängt. Sammansatt liedform med kontrasterande mellansats uppträder först med Tannhäusersångerna opus 3 i nr 1 »Saa sød var Sommernattens Blund» och i nr 5, »Jeg ser for mit Øie som det fineste Spind». Under de senare perioderna finna vi denna form endast i ett fåtal sånger, bland vilka märkas »Am Ufer des Flusses, des Manzanares» opus 6,4, »Contrabandieren» opus 9, »Du schaust mich an mit stummen Fragen» opus 12,1, »Wie soll ich's bergen, wie soll ich's tragen» opus 12,3, »Alla mina drömmar» opus 22,3 samt i några av sångerna från de sista åren: »Wenn nur ein Traum das Dasein ist» opus 54,1. »Valsen med sorgens kavaljer» opus 55,2, »Vår eller vinter?» opus 63,2, »Tarantella» opus 63,3, »Ryttarsång» (1914) och »Till Österland» opus 66,1. Den

varierade strofvisan är ej ovanlig och förekommer från de allra första visorna ända fram mot de sista. Från första perioden märkas de tre senare av »Fyra dikter» opus 1, från de senare bl. a. »Ich möchte schweben über Thal und Hügel» opus 12,6, »Ro, ro ögonsten» (1886) (formen $a^1-a^2-a^1$ -coda = a^3), »Så far då väl» (1886), »Så nakna alla lunder stå» (1892), »Säg om all naturen har sin fägring mist» (1895), »Sådant är lifvet» opus 34,2, »Din röst» (1902) och »Min moder» opus 65. Varierad strofvisa med inskjutna, icke kontrasterande, mellansatser som t. ex. i »Lehn' deine Wang'» opus 16,5 med formen $a^1-a^2-b-a^3$ är ännu vanligare och förekommer i skilda kombinationer i »Schlummerlied» opus 16,4, »Det komma skall en sorgens tid» (1887), »De vare elleve Svende» (1888), »Falks sång» (1890), »Blanche de Namur» (1901), »How dear to me» opus 43,1, »Provence» opus 43,2, »Tänd stjärnor!» opus 50,3, och »Var du en solig dag?» opus 66,3. Närbesläktad med den varierade strofformen är den hos Sjögren mycket vanliga formen $a-b-c-d$ etc. med mer eller mindre enhetlighet i den rytmiska utformningen och utan någon i rytmiskt avseende kontrasterande mellansats. Konceptionen är i denna form helt av harmonisk natur; den melodiska variationen gäller icke linjen i stort utan huvudsakligen utvidgning eller sammandragning av intervallerna under påverkan av den harmoniska variationen. Till denna kategori höra från första perioden i opus 3 »Hvil over Verden», »Og jeg vil drage», och »Vidt kredset Du, min vilde Fugl», där emellertid huvudtemat återkommer för att melodiskt sammanknyta slutet med början. Utan någon som helst melodisk repetition är nr 7 i samma opus »Sover Du min Sjæl?» samt från de senare perioderna »I Seraljens Lustgård» opus 22,1, »Prinsessen» (1887), »Molnet» (1891), »Silkesko over gylden Læst» (1892), »Solskyar» och »Hvem staar dér for Borgen?» (1895), »Lad Vaaren komme» (1896), »Suckarna» (1898), »Hur lätt bli människornas kinder heta», »Balladen om fru Slöje» och »Offene Arme, pochende Brust» (1899) samt från de allra sista åren »Du skulle få hvad allra fagrast sänder» opus 50,1 och »Generationer» opus 53,2. Denna öppna form synes hos Sjögren sammanhånga med impressionistiskt fri harmonik och fritt deklamerande melodistil, dock med ett viktigt undantag: »Offene Arme, pochende Brust». En i all sin formella löslighet intressant byggnad återfinna vi i »Huldren synger i Skoven» med ett tiotal melodiskt skilda bildningar men med samma rytmiska motiv återkommande med vissa mellanrum.

En särställning i formellt avseende intaga de tre stora balladerna »Slavens dröm» opus 8 (komp. 1879, utg. 1883), »Der Gräfin Fluch» opus 37 (komp. 1884 eller 1885, utg. 1903) och »Fogden på Tenneberg»

opus 25 (1890). De äro dessutom sinsemellan mycket olika; »Slavens dröm» är övervägande lyrisk, »Der Gräfin Fluch» utpräglat monodramatisk och »Fogden på Tenneberg» kan ej stilistiskt föras hän till någon av de kantatartade typerna.¹

I »Slavens dröm» för oss textförfattaren, J. W. Longfellow, till en plantage i södern, där en negerslav insomnat »med skäran i mattad hand». »I drömmarnas tåg igen han såg sitt fjärran fosterland», där »den majestätiska Nigern flöt». Han är åter kung och ser »sin svartögda drottning bland barnen vid flodens strand». Han rider i »ilande språng» utefter »Nigerns höga svallande brädd» och hör »vid midnatt . . . lejonets vrål och hyenans skri . . . segrande trummors dån» och »om frihet om frihet en sång» . . . »I drömmen han skrek af glädje högt och log och gret på en gång. Han kände ej dagens hetta och kvalm, Ej höjda piskan han såg, Ty döden bestrålat hans drömmars land, Och den liflösa kroppen låg, En försliten boja som själen sprängt, på sitt jublande fria tåg». — I rättvisans namn må erkännas, att den engelska originaltexten är vida mindre pekoralistisk än den svenska översättningen.

Tonsättningen är upplagd över en oerhört utvidgad, sammansatt tredelad liedform med schemat $A^1: a^1-b^1$ $B: c-d$ $A^2: b^2-a^2$. Hur denna spegelform är disponerad framgår av omstående notexempel.

Sjögren har av allt att döma sökt anknyta till Södermans monodramatiska balladstil. Att resultatet blivit mera lyriskt-episkt än dramatiskt beror tydligen på tonsättarens ursprungligen rent lyriska läggning. Den vokala melodistämman är ensam formbildande, medan det beledsagande partiet, som snarare synes vara en pianoskiss, avsedd att instrumenteras, än en verklig pianostämman, stöder och belyser sångstämman; men det lever ej sitt eget liv såsom i Södermans monodramatiska balladstil. Tonsättaren har ej heller lyckats blanda de lyriska, episka och dramatiska elementen till en enhet, utan låter dem stå osmälta bredvid varandra. a och b äro lyriska, c har en mera episk prägel och den korta recitativartade satsen (d) är det enda verkligt dramatiska avsnittet.

»Der Gräfin Fluch» har däremot en utpräglat monodramatisk karaktär. Beledsagningen är här utan varje tvivel tänkt för orkester, oaktat något partitur veterligen ej finnes bevarat eller — vilket är troligare — aldrig har blivit utfört. Detta instrumentala parti för handlingen framåt med sångstämman som organ för de handlande

¹ Jfr Gunnar Jeanson, August Söderman, Stockholm 1926, inledningen till avsnittet »Soloballader» 1. Bestämning av balladen. — Soloballaden före Söderman. 2. Den monodramatiska balladen s. 143—150.

Slavens dröm op. 8 (formöversikt).

Notex. 15.

personerna, omväxlande med objektivt episkt berättande och naturlyriskt beskrivande episoder. Sjögren har själv i ett brev till en äldre väninna¹ lämnat följande beskrivning över balladens innehåll:

»... Det är en stor ballad och där är en sats, som skildrar nattens skönhet... Innehållet är följande: Grevinnan säger åt sin man:

'Herr Kuno, nun das merkt Euch fein,
Ich will nicht mehr die Eure sein,
Schickt Ihr nochmals zum Hof hinaus,
Verlass ich Eure Bett und Haus.'

Han finner henne så ledsam, att han i natten smyger sig ut till sin älskarinna, som väntar och gäckande frågar honom:

'Herr Graf, was macht die Gräfin heut?
Herr Graf, was sagt die Gräfin nun?'

Han säger henne, att blott hon är den han älskar, men under deras rus märker ingen av dem hur ovädret tar till. Det är ett våldsamt stycke musik. Kärlek, hat, oväder på en gång. Under hela deras heta kärleksrus hör man i orkestern grevinnans motiv eller grundmotivet för balladen. Låter inte det här hotande?»

Formen är även här spegelartad men vida mindre symmetriskt uppbyggd än i »Slavens dröm». Formellt låter det inordna sig i föl-

¹ I In Memoriam s. 30 f.

jande schema: A¹: a¹—b¹—a²—c B: d¹—e—f—g—h—d² A²: b². a¹ är den instrumentala inledningen, uppbyggd på »grevinnans motiv», b¹ är grevinnans replik, ett kort recitativo accompagnato, a² är i de första tio takterna identisk med den instrumentala inledningen över en episk replik men överleder därpå till c, där sångstämman beskriver hans böjelse för en annan kvinna och hans leda vid slottet, som synes honom dött och kallt. Grevinnans motiv uppträder ånyo men dör slutligen bort. d skildrar mannens flykt »ins stille trauten Bauernhaus», medan orkestern målar den sjunkande solen och nattens inträde. e är uppbyggd över ett nytt motiv, som tydligen vill karakterisera den mera levnadslustiga älskarinnan. f och g ge en tämligen ohöljd skildring av deras älskog och kärleksgnabb. I orkestern uppträder ett nytt, graciöst motiv, som tydligen är avsett att illustrera parets kärlekslycka. h antyder grevinnans motiv, medan älskarinnans motiv så småningom genom tematiskt arbete omvandlas i ett slags ofärdsmotiv, som även användes att illustrera det utanför rasande ovädret och förebådar katastrofen. »Die Lahne kommt, ein schriller Schrei, Sie deckt den Hof und rollt vorbei» eller, för att använda den mera målande svenska översättningen: »Lavinen slår, ett gräsligt brak från höjden ner på hyddans tak». Grevinnans motiv uppträder nu unisont i orkestern, varvid komponisten tydligen vill göra gällande att det är grevinnan, som — direkt eller med tillhjälp av demoniska makter — sätter lavinen i rörelse. d inträder ånyo, denna gång som klangsymbol för nattens stillhet efter katastrofen, varpå balladen avslutas med b²: »Så slog dem makans vilda bann».

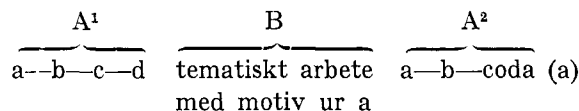
Att Sjögren icke saknade dramatisk begåvning, visar denna ballad. Beundransvärt är det tematiska arbetet i de dramatiska episoderna. Detta enstaka dramatiskt tänkta arbete av Sjögren låter ana, att han kunnat utveckla sig till en utomordentlig dramatiker. Att så icke skedde, torde dock knappast vara att beklaga med tanke på hans senare lyriska produktion och kanske än mera med kännedom om hans okritiska inställning till litterärt tvivelaktiga texter. På lyriskt område stod honom värdefulla texter till buds, däremot torde man ha skäl att frukta, att hans dramatiska produktionsförmåga skulle ha förlösats på underhaltiga texter.

»Fogden på Tenneberg» opus 25 till text av J. W. Scheffel är enligt försättsbladets uppgift komponerad för baryton och orkester. Huruvida något orkesterpartitur någonsin existerat är mig icke bekant. Kompositionen är ej uttryckligen angiven som ballad, men både den breda anläggningen och vissa litterära drag tyda på balladformen. Den är tresatsig och delvis uppbyggd på gemensamt tematiskt material.

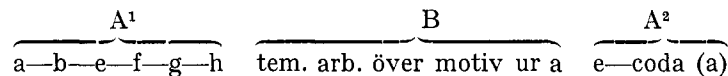
I första satsen presenterar sig fogden såsom den »kärlek ej kan röra». Han beskriver sitt liv och leverne: »Med krigsmän i full vapenprakt och fejders vilda röra, med borgvakt och med vilddjursjakt har jag fullt upp att göra». I nästa sats beskriver han sitt möte med Kupido, som sköt sina pilar emot honom: ». . . Då med ett tag jag honom grep och höll' en fast i vingen . . . Se'n gaf ja'n på hans vingryggbast, den kommer nog ej åter». Tredje satsen ger ordet åt en objektiv berättare, som beskriver, vad som senare hände fogden: ». . . Med barn och hustru syntes han . . . den yngsta lekte på hans arm, med ked och skägg fick tussa . . .».

I princip är detta stycke endast en brett anlagd trestrofig visa med varierande strofer. Den använder sig emellertid av den monodramatiska balladens hela tekniska apparat med tematiskt arbete och en nära nog sonatmässig byggnad. Formschemat har följande utseende:

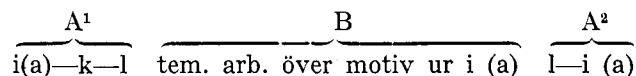
I



II



III



Sjögren lyckades visserligen ej upptaga Södermans fallna mantel som skapare av en dramatisk ballad; en annan balladform har han däremot givit en fullt självständig utformning, nämligen den balladartade, varierade strofvisan. Där kommer hans förmåga till musikalisk karakterisering genom variation till sin fulla rätt. Till denna form höra de uttryckligen som ballader betecknade »Balladen om fru Slöje» (1899) och »Tre män satte ut en båt» (1904) men också en rad andra visor, t. ex. »Prinsessen» och »De vare elleve Svende» (1887), »Hvem staar där for Borgen?» (1896) och i viss mån »Pagen» (1892) och »Blanche de Namur» (1901). I musikaliskt men väl icke i litterärt avseende skulle också »Offene Arme» (1899) och »Ryttarsång» (1914) kunna betraktas som ballader.

The musical score is for the song "Fogden på Tenneberg" by Sjögren. It is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The score is divided into three systems, labeled I, II, and III. Each system contains a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Swedish. The score includes various musical notations such as chords, dynamics (e.g., *piano*, *f*), and articulation marks. The first system (I) contains the first two stanzas of the song. The second system (II) contains the third stanza and a coda. The third system (III) contains the fourth stanza and a final coda. The score is a form overview, showing the structure of the piece.

Fogden på Tenneberg op. 25 (formöversikt).

Emil Sjögren var framför alla andra trubaduren bland svenska tonsättare. Det är säkert ingen tillfällighet, att två av hans märkligaste och mest populära samlingar bära titeln »Tannhäuser». Den amorösa romansen, visan och balladen utgöra utan tvivel tyngdpunkten inom hela hans lyriska produktion. Detta må dock ej överskygga det faktum, att han hade även andra strängar på sin lyra; natur- och stämningslyriken intar en framstående plats inom hans produktion, men ej heller den filosoferande idédikten eller den visionära drömlyriken är honom främmande. Den humoristiska visan och dryckesvisan, barnvisan och den fosterländska hymnen har han också odlat liksom den andliga visan.

Mot begränsningen i formellt hänseende svarar en universalitet i ämnesval, stämningar och uttrycksmedel, som endast ett fåtal av de allra största lyriker varit mäktiga.

I denna undersökning har jag ej avsett att *lösa* några av problemen kring Emil Sjögrens stil; fastmera ha vid undersökningen ett flertal nya frågeställningar uppträtt. Dessa problem torde ej vara möjliga att lösa förr än hela romantiken fått sina typiska drag noggrant undersökta, något som i sin tur knappast blir utförbart, innan hela denna stilistiska period kan betraktas i vederbörigt historiskt perspektiv.
