

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 114 1993

Svenska Litteratursällskapet

Detta verk har digitaliserats. Bilderna av den tryckta texten har tolkats maskinellt (OCR-tolkats) för att skapa en sökbar text som ligger osynlig bakom bilden. Den maskinellt tolkade texten kan innehålla fel.

REDAKTIONSKOMMITTÉ

Göteborg: Lars Lönnroth, Stina Hansson

Lund: Ulla-Britta Lagerroth, Margareta Wirmark

Stockholm: Inge Jonsson, Kjell Espmark, Ulf Boëthius

Umeå: Sverker R. Ek

Uppsala: Bengt Landgren, Johan Svedjedal

Redaktör: Docent Ulf Wittrock, Litteraturvetenskapliga institutionen,
Slottet ing. AO, 752 37 Uppsala

Distribution: Svenska Litteratursällskapet,
Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. AO, 752 37 Uppsala

Utgiven med understöd av

Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

Bidrag till *Samlaren* bör vara maskinskrivna med dubbla radavstånd och eventuella noter skall vara samlade i slutet av uppsatsen. Titlar och citat bör vara väl kontrollerade. Observera att korrekturändringar inte kan göras mot manuskript.

ISBN 91-87666-08-01

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by

Fälths Tryckeri, Värnamo 1994

189)? Termen 'förolyckade uttryck' som hämtats från Homén (och avser katakreser, zeugmata och syllepser, Homén s. 330) har knappast vunnit burskap inom disciplinen nordiska språk – och användes hos Fioretos dessutom på ett annorlunda sätt, vilket borde diskuterats. Är det verkligen »allvarlig fysisk påverkan» vi utsättes för när vi tar 'förolyckade uttryck' på orden – är det inte snarare så att lustigheter formuleras i språk? Ett tankeled är överhoppat. 'Blomkåls-huvud', 'orkanens öga' kallas liksom 'stolsben' vanligen för 'bleknade' eller möjligen 'döda' metaforer. De kan givetvis i vissa sammanhang bilda katakreser, men då enbart i kombination med andra ord. Men är det inte ett inslag av onödig moralism att beteckna dylika sammanstötningar som 'missbruk'?

Än mer besynnerligt blir avhandlingens resonemang, när det hävdas att det 'förolyckade uttrycket' (som på en gång ligger till grund för ett system av troper och inte kan inlemmas i detta) bara är »en markör, en platsbyrå» och att det »står endast i bristens ställe». Det blir synnerligen oklart hur det kritiska ögonblicket kan fungera som det förolyckade uttrycket, vilket hävdas på sidan 193.

I slutkapitlets snåriga resonemang finns åtskilligt att reservera sig emot, men jag nöjer mig med att sätta frågetecken inför Ekelöfanalysen. Det kritiska ögonblicket är ju något som inte tillför texten något, men *organiserar* den från början. Texter som de hittills analyserade kan inte adekvat förstås om man inte beaktar denna aspekt. Men fr.o.m. sidan 200 ger avhandlingsförfattaren oss en i och för sig subtil och alldeles utmärkt analys av Ekelöfs dikt »Osynlig närvaro» publicerad som fjärde dikt i *sent på jorden*. Dikten framställer förvisso »ett paradoxalt förhållande mellan synlighet och osynlighet» och förmedlar »en oroväckande oåtkomlig närvaro», men detta borde knappast vara tillräckligt för att kvalificera den i sammanhanget. Den fortsatta analysen är mycket riktigt också tematisk (dialektik frånvaro/närvaro, subjektivitet, interiör/exteriör), komparativ (kubismen, Mallarmé) och stilistisk-retorisk (demolering av konventionell poetisk diktning, stilfigurer etc.). Ögonblicket hos Ekelöf är ju blott ett ringande, en väckarklockssignal.

Jag har till och med svårt att se att texten retoriskt skulle ge »ansiktsdrag åt något som avgjort saknar sådana: tid» (s. 211) blott för att den tematiserar ett katakretiskt ögonblick »som förlänar vision i samma stund som texten skiftar från synlighetens figuration till hörbarhetens», d. v. s. »i ögonblicket som föll bort / då väckarklockan ringde». Mot slutet (s. 212) börjar man undra om begreppet *det kritiska ögonblicket* reducerats till ett allmänt påstående om dikters språklighet och läsaktens centrala betydelse.

Georg Svensson kommenterade som bekant Ekelöfs texter på ett synnerligen oförstående sätt, vilket utretts flera gånger, tydligast av Bengt Landgren i *Den poetiska världen*. Svenssons synpunkter är förvisso grundade »på tivelaktigt estetiserande värdekriterier, där poetisk integritet identifieras med hygien och sundhet», och de är förvisso löjliga och bornerade (Svensson kämpar ju några år senare lika tappert mot Lindgren, innan han omplaceras/omplaceras sig

(?) till bokkonstens och bokhistoriens domäner) och slutligen är de, eftersom ju Svensson dessvärre inneha- de en maktposition, centrala när man skriver om Ekelöfs 30-tal. *Men hör de hemma här?* Är det inte att spilla för mycket krut på en alltför liten och alltför död, redan på 30-talet skjuten, kråka att diskutera Svensson? Borde inte i stället Johann Wolfgang von Goethe eller Georg Wilhelm Friedrich Hegel i egen- skap av representanter för genomreflekterade och subtila symbol- och syntesbegrepp fått stå som värdiga motståndare till Friedrich Hölderlin och Walter Benjamin?

De invändningar som anförts här må icke tillåtas att fördölja det faktum att Aris Fioretos' avhandling är en fantasifull, spännande och intellektuellt enga- gerande bok, rik på vetenskapliga referenser. Må de blott peka på den omständigheten att den efter viss röjning och polering och utfyllande av ellipser kunde ha blivit ännu bättre.

Roland Lysell

Ola Nordenfors: »*Känslans kontrapunkt*». *Studier i den svenska romansen 1900–1950*. Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet, 28. Uppsala 1992.

Ola Nordenfors doktorsavhandling har lånat sin titel från en av 1900-talets mera produktiva och konst- närligt betydande romanstonsättare, en som därtill också vältaligt kommenterade musik, andras såväl som sin egen. I ett minnesord över August Söderman från 1926 aktualiserar nämligen Ture Rangström den gamla polariseringen mellan absolut musik och musik som bärare av känslor och, som det här heter, »mänskligt liv». Att musiken i någon mening skulle kunna vara *mimetisk* är ett problem som upptar redan antikens musikteoretiker; den strid som står mellan wagnerianer och hanslickianer under 1800-talets se- nare del är förvisso inte ny. Men det är mot bakgrund av Eduard Hanslicks bekanta formulering om musi- ken som ett »Spiel der tönend bewegten Formen» – musiken som en ren formutveckling – som Rang- ströms beskrivning av två ytterligheter inom tonkonsten – »en känslans och en tonens polyfoni» – skall betraktas. Det rör sig här, betonar Rangström, om aldrig helt förverkligade ytterligheter, två i grunden väsensskilda hållningar hos tonsättarna:

Den absoluta musikens invigde röra sig »im Spiel der tönend bewegten Formen» och behöva aldrig ordet som egentlig förmedlare av konceptioner eller som nyckel till tonens gåta. För dem är tonen sig själv nog. Den musikaliske romantikern åter härskar över en instinktiv värld av mångfaldig dikterisk rikedom, som han i benådade ögonblick, till och med i den mest »homofona» sats, kan skänka skiftande mänskligt liv. För honom är ordet en nödvändighet. Och den känslans kontrapunkt, som han genom ordet, melodien, harmonien uttrycker, kan ofta äga en konstfullhet, vilken i sin art icke behöver stå tillbaka för den rikaste

musikaliska polyfoni. De två arterna kunna svårligen jämföras – i grunden väsensskilda mötas de heller aldrig annat än undantagsvis i samma tonsättares verk, och sannolikt är det en överloppsgärning att klandra lyrikerns bristande kontrapunkt eller kontrapunktikerns bristande lyrik. (»August Söderman. Några minnesord», *Ord och Bild* 1926, s. 408f.)

Kontrapunkt är, läser vi i den ordlista som Ola Nordenfors givit för de musikaliska termerna, »sammanförandet av två eller flera självständiga melodier till en integrerad helhet i en flerstämmig sats» (s. 313). Vi förknippar den väl omedelbart med Bachs polyfona mästerskap, som vann en ny renässans bland tonsättarna just under 1920-talet, inte minst genom Ernst Kurths banbrytande studier. Hilding Rosenberg hör ju till dem som ivrigt studerar Kurths verk; ja, man får det intrycket, att *alla* verkar tala om Kurth. (*Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, 1917, hade introducerats 1919 av Julius Rabe i *Svensk Tidskrift för Musikvetenskap, STM.*) Visst fanns det ett gediget kontrapunktiskt kunnande hos tidigare svenska tonsättare; berömd är t.ex. finalfugan i Hugo Alfvéns andra symfoni, där koralen »Jag går mot döden vart jag går» är inflätad. Wilhelm Stenhammar känner längre fram under sin tonsättarbara behov av starkare hantverksmässig behärskning och underkastar sig stränga övningar efter Bellermanns *Der Kontrapunkt*, som Bo Wallner visar i sin stora monografi från 1991.

Men Rangström tillhör i detta avseende en mellangeneration, där romansen blomnade som väl aldrig förr, och där man ibland t.o.m. kunde sätta en ära i att uttala sig nonchalant om det »tekniska». Inte för inte kallades Rangström i ungdomen för Sturm und Drangström! Härav kunde man kanske förledas tro att romansen är en ömtålig ört som tynar bort i ett klimat av alltför mycken teknisk behärskning, och att den i synnerhet har det svårt i sällskap med den musikaliska kontrapunktiken och de tendenser till objektivitet och ny saklighet som börjar göra sig märkbara på 20- och 30-talen.

Därför blir en Rosenberg-romans, som faktiskt är utformad som ett slags sträng, 3-stämmig Bach-invention, en effektiv gensaga mot den sortens försök att förenkla diskussionen – romansen finns på sid. 201 i avhandlingen, och ingår i *Fjorton kinesiska poem*, tillkomna från slutet av 40-talet till början av 50-talet. Eller se på Rosenberg-lärjungen Sven-Erik Bäckes kinesiska sånger (s. 292ff.) som uruppfördes 1946. Båda exemplen är spännande musik, behärskad i formen och sensuell på samma gång, eftersom en av stämmorna utgörs av den levande mänskliga rösten. Till förtjänsterna med Ola Nordenfors avhandling hör inte minst att han lyfter fram de verk som är mindre kända, men väl värda att upptäcka.

Men var detta nya egentligen romanskonst? Sven-Erik Bäckes kritiker var skeptiska. Här anar man ett betydelsefullt normbrott. Som avhandlingsförfattaren skriver, s. 299: »Bäckes och Rosenbergs kinesiska sånger företräder en tendens att avromantisera romansen – att förena en objektiv attityd med den intima formen och det personliga uttrycket. Men vägen

tycktes vara stängd för sådana försök att förnya formen. Det musikaliska resultatet uppfattades som kalkylering och spekulation i strid med det som recensenterna vant sig att uppfatta som romansens spontana och subjektiva beskaffenhet.»

Tonsättargenerationernas växelvisa betonande av tekniskt kunnande och komponerandets hantverk respektive inspirationens och den personliga ingivelsens betydelse för musiken är tveklöst en intressant tråd att nysta i. Den tvinnar sig dessutom ofta samman med diskussionen om »ren» musik respektive musikens i någon mening *mimetiska* förmåga. Föga förvånande finner vi diskussionens rötter redan i de antika teorierna om *mousiké* – det musiska i vidare bemärkelse – och i den klassiska *ethosläran*. Diskussionen om inspiration eller medfött geni contra inlärd hantverksskicklighet finner vi ju också hos de gamla grekerna; dikotomin aktualiseras t.ex. av körlyrikern Pindaros på 400-talet f.Kr.; det är naturligtvis han som är i besittning av *phya*, den medfödda, naturgivna förmågan; han är Zeus stolta fågel till skillnad från de kraxande korporna – läs konkurrerande körlyriker (andra *Olympiska odet*: 86ff.). Men Pindaros insisterar samtidigt på ett *både och*, alltså *phya* och *techne*, den konstskicklighet man kan, och bör, tillägna sig genom studier och övning. Ett recept som är gott nog för romanstonsättare och som blir än mer betydelsefullt för tonsättare som syftar till de stora symfoniska och orkestrala verken. – En förklaring till att somliga svenska *romanstonsättare* ägnade sina krafter nästan uteslutande åt denna genre, är att de saknade *techne* för de större formerna; i Josef Erikssons fall är det lätt att belägga.

För att inte gå händelserna i förväg skall jag emellertid här först teckna avhandlingens huvuddrag och därefter, innan de mer principiella frågorna och de enskilda analyserna aktualiseras, redovisa min granskning av *avhandlingsskrivandets techne* – dess *akribi*. I samband härmed kommer jag även att aktualisera själva källmaterialets art och de speciella svårigheter det medför att »hoppa över gårdsgården» till ett annat ämne. Jag vill från början betona att man *skall* hoppa, att det är livsnödvändigt för ett ämnes vitalitet att det finns forskare, som vågar vidga ämnesgränserna. Skall vi över huvud taget hålla oss med inhägnader? Jag vill gärna understryka, att jag hyser stark sympati för Ola Nordenfors' pionjärinsats. Och för att anknypa till gårdsgårds-metaforiken, som respondenten själv så fyndigt utnyttjat, menar jag att hans avhandling *inte* är något försök att hoppa över där den är som lägst. Ett tvärvetenskapligt projekt av denna art ställer mångahanda problem vad gäller källmaterial och urvalskriterier, det kräver såväl specialkunskaper i fler än ett ämne som förmåga till kringsyn och syntesskapande; det kräver kritiskt problemsinne och, inte minst, en välutvecklad känsla för den estetiska artefaktens speciella status som forskningsobjekt. I »*Känslans kontrapunkt*» framträder litteraturforskaren Ola Nordenfors lika mycket som musikvetare, och det är ett vitt forskningsfält han greppar över. Därtill förmedlar han sina kunskaper på ett smittande entusiastiskt sätt. Tack vare den

levande språkliga utformningen, de ofta slående formuleringarna och roliga detaljerna, men också tack vare de finstämda partier där han utlägger diktens nyanser, romansens musikaliska gestaltning, och slutligen samspelet mellan ord och ton, har detta blivit en mycket läsvärd bok – trots de svårigheter jag föreställer mig det kan innebära för en icke musikkunnig att ta del av de strukturella analyserna.

Syftet med avhandlingen formuleras explicit på s. 14 med tillhörande delfrågeställningar och avgränsningar:

Ambitionen med avhandlingen är tvåfaldig. Dels vill jag skildra den svenska romansens framväxt och utveckling under de fem första decennierna av seklet. Dels vill jag med romansens hjälp belysa förhållandet mellan ord och ton i vokalmusik[...]. P.g.a. denna klivenhet i avhandlingens uppläggning mellan en rent deskriptiv ambition och en mer teoretiskt-analytisk, delar arbetet upp sig i historiska svep och punktnedslag i romanslitteraturen.

Den musikhistoriska orienteringen skall ge en bakgrundsteckning, mot vilken tre frågor ställs, vilka berör romansens »kärnproblem»:

1. Hur har romansens ställning i det svenska musiklivet förändrats under ifrågavarande period och varför?
2. Hur avspeglas förekomsten av nya lyriker och av samtida estetiska frågeställningar/intressen i romans tonsättarnas textval och -gestaltning?
3. Hur samverkar ord och ton? (Jfr. s. 17 där syftet beskrivs som »att undersöka hur text och musik påverkar varandra».) Detta är den mest spännande och samtidigt den svåraste frågan.

Sålunda möter man här först en i vid mening musik-sociologisk frågeställning, som vill antyda kausalsamband; därpå en mera inomestetisk, snarast genetiskt komparativ frågeställning, som också vill peka på orsak och verkan (»hur avspeglas» nya poeter och aktuella estetiska frågeställningar i romanslitteraturen) och slutligen en infallsvinkel på de enskilda romanserna som är deskriptiv och strukturell.

På grund av denna uppläggning, skriver Ola Nordenfors, »får många betydelsefulla romanstonsättare ibland en styvmoderlig behandling». Här kommer därför Wilhelm Stenhammar med bara i den inledande »läs- och lyssnarövningen» kring tonsättningar av Bo Bergmans »Adagio», medan Peterson-Berger och andra produktiva tonsättare, t.ex. Hugo Alfvén, inte alls diskuteras med hjälp av musikexempel; Peterson-Berger framträder i avhandlingen endast som kritiker. Att inte dessa kompositörer – som förvisso hade en så betydande produktion, att varken publiken eller de nya tonsättarna kunde komma ifrån den – fått vara med, motiveras med att alla tre har sin tyngdpunkt som tonsättare förlagd på andra ställen, samt att deras romansproduktion redan är behandlad i viss utsträckning. (s. 14) Jag skall återkomma till dessa avgränsningar längre fram.

I inledningen behandlas också själva begreppet romans, med dess tidigare, historiska innebörder fram-

till den definition som avhandlingsförfattaren gör på s. 15f. i anslutning till Lennart Hedwall (»Om den svenska romansen efter Rangström». *Nordisk musik och musikvetenskap under 1970-talet. En rapport från 8:e Nordiska Musikforskarkongressen*, Göteborg 1980): »en konstmusikalisk solosång för soloröst, där ackompanjemanget är fixerat och i regel av självständig karaktär». Ett avsnitt om tidigare forskning berör inte bara romanser utan hela det vida spektrum som sambanden mellan musik och litteratur erbjuder – såväl litteratur i musik, musik i litteratur, som musik och litteratur – vilket är till gagn för såväl litteratur- som musikforskare. Förvisso finns en hel del att tillägga, men avsnittet har det mer modesta syftet att tjäna som pedagogisk översikt och introduktion.

Därifrån förs vi in i själva kärnproblemet i avsnittet »Ord och ton – några inledande frågeställningar». Det är alltså musik och litteratur som här ställs i centrum. En viktig distinktion är den mellan det musikaliska, klangfulla i versen, och musiken som strukturprincip, eller »arkitektur». (Gunnar Ekelöf kallade lite föraktfullt poeter som hängav sig åt det välklingande, eufoniska för »assonantiker och alliteratörer» i essän »Dikt och musik», *Poesi*, 1949.) Ett välvalt exempel, Bo Bergmans dikt »Adagio» ur *Marionetterna* (1903) ger ett pedagogiskt demonstrationsexempel på vad som händer när fyra olika tonsättare ger sig i kast med samma dikt, nämligen Wilhelm Stenhammar, Josef Eriksson (2 tonsättningar), Ture Rangström och Ruben Liljefors. De tre huvudavdelningarna behandlar sedan i tur och ordning *Romansen under tidigt 1900-tal, 1920- och 30-tal – romans under förändring resp. 40-talet – en brytningstid*. Här ges såväl epoköversikter som utvalda analys-exempel.

Den första huvudavdelningen, *Romansen under tidigt 1900-tal*, är mycket innehållsrik. Här tecknas de yttre förutsättningarna för den romansens blomstringstid, som kommer med de s.k. »ungsvenskarna». Ola Nordenfors anknuter här till Martin Tegens avhandling om *Musiklivet i Stockholm 1890–1910* (1955). Det hade helt enkelt skapats en *marknad* för romanser under 1800-talets slut: ofta var det kvinnorna som bar upp hemmusicerandet; det såldes pianon och noter – och det hyrdes ut noter som aldrig förr. Detta är också de halvoftentliga musikaliska salongernas tid. Även den offentliga musikmiljön präglades starkt av vokalmusik. Det konstnärliga klimatet låter sig ju svårigen sammanfattas på några sidor. Men en rad av nya svenska lyriker – 90-talisterna, Bo Bergman, Vilhelm Ekelund m.fl. – skrev en sådan dikt, som gärna anammades av de nya romanstonsättarna. Det blev, med Rangströms ord, ett »värligt jordskred»; påfallande är, hur gärna man tar upp samtida diktare, menar Ola Nordenfors.

Men detta hade ju redan en tidigare generation börjat göra; man erinrar sig Peterson-Bergers många Karlfeldtsånger, Stenhammars makalösa ton- och (frestas man nästan säga) iscensättningar av Levertin, Heidenstam, Bo Bergman... Ungsvenskarna markerade dock gärna en gränslinje i förhållande till den tidigare tonsättargenerationen. Man ville bort från det Rangström betecknat som »idyll»; dikten skulle

vara själsuttryck eller uttryck för det mänskliga, hette det ofta. Denna nya, tämligen heterogena grupp, har representerat av Ture Rangström, Sigurd von Koch, Algot Haquinus och Harald Fryklöf – i själva verket var de många fler – presenteras översiktligt i avhandlingen.

Uppsalatonsättaren Josef Eriksson ges en betydligt utförligare behandling än de andra från denna tid; Eriksson hör ju åldersmässigt samman med en tidigare generation, men kom att etablera sig som tonsättare sent. Åtskilligt i Josef Eriksson-avsnittet har prägnen av exkurs, men innehåller förvisso mycket intressant material, främst brevväxlingen mellan Josef Eriksson och Boråstonsättaren Knut Håkansson. Här belyser Ola Nordenfors inte bara hur sambanden mellan dikt och ton gestaltas i några Ekelund-tonsättningar; vi får också inblickar – inte alltid så vackra – i hur en kompositörs usla ekonomiska omständigheter påverkar den ömtåliga självkänslan och hur man dryftar estetiska frågor i ett tonläge som ibland får misstänkt intelligensaristokratiskt-elitistiska övertoner – kanske t.o.m. värre än så. Men här ges också mycket värdefulla belysningar av synen på komponerandet: inspiration, ögonblickets ingivelse contra »hantverket».

Över huvud taget synes denna tonsättargeneration, som tidigare nämnts, odla ett visst förakt för konstens *techné*, konstskickligheten och kunnandet; det är tydligt hos Rangström. Ändå produceras här en rik mängd av högtstående romanser. Avh.förf. har valt att följa *en* linje i avsnittet »Gammalsvenska Wijisor – en historielektion». Här kommer Sigurd von Kochs sångcykel med texter av Lucidor och Wivallius; samma »gammalsvenska» motivistik möter också i Frödings »*Ur Kung Eriks visor*», som både Haquinus och Rangström tonsatt. Rangströms »Klunkom Welam Welamsson» är det nog få som har undgått, medan Haquinus otröckta versioner har varit en positiv nyhet, i varje fall för opponenter. Här har vi återigen möjlighet att jämföra hur de skilda tonsättarna tolkat dikterna – ett grepp som man gärna sett ännu mer av. Rika möjligheter ges i det övriga materialet.

Man kan knappast tala om några djärvare normbrott i förhållande till senromantiken hos ungsvenskarna, snarare om en utvidgning av redan förefintliga uttrycksresurser. Till de poeter som tonsatts, ex. Heidenstam, Karlfeldt och Fröding, läggs i en framväxande ny romankanon tunga namn som Vilhelm Ekelund och Bo Bergman – Bergman hörde redan till de viktiga för Stenhammar, får man tillägga. (Även en tidig Ekelund-sång, »Vandraren», finns tonsatt av honom, op. 26, *Visor och stämningar*, tr. 1911.) Till det senromantiska, musikaliska idiomet kommer influenser från Richard Strauss, Debussy, Nielsen. Hos vissa tonsättare märks en tydligare impressionistisk, franskinfluerad uttrycksarsenal med bl.a. ansatser till pentatonik och parallellförda ackord. Typiskt är också ett exotiskt drag, som bl.a. kanaliseras i tonsättningar av gammal kinesisk poesi, men detta exemplifieras inte här, utan avh.förf. har som nämnts valt att fokusera det »gammalsvenska» paradigmat, vilket ju är exotiskt på sitt sätt, med sin gärna doriskt färgade

tonalitet. (»Mandom, mod och morske män»-stilen, kort uttryckt.) Först i avhandlingsavsnittet om 20- och 30-talens romanser kommer »kineseriet» in i bilden, då i *14 kinesiska sånger* av Hilding Rosenberg, n.b. sent komponerade (slutet av 40-talet, början av 50-talet).

Vad beträffar 20- och 30-talsgenerationerna, har fyra tonsättare valts ut, den självskrivne Rosenberg, så Moses Pergament, Gösta Nystroem och Gunnar de Frumerie. Här börjar det hända saker! Den nya, modernistiska generation som vill komma fram befinner sig i numerärt underläge i det svenska musiklivet, som nu behärskas av de tidigare oppositionella. Man söker sig ut i Europa; typiskt är att de tidigare mycket starka tyska influenserna kommer att delvis avlösas av impulser från den viktigaste kulturella metropolen: Paris. Särskilt för Gösta Nystroem och Moses Pergament är 20-talets Paris en turbulent estetisk miljö, som inspirerar till samverkan mellan konstarterna. Där finns också Viking Dahl, som bl.a. gjorde musiken till det koreografiska poemet *Maison de fous* för svenska baletten, och som faktiskt nämndes vid sidan av Igor Stravinskij. (Rosenberg omtalar honom med stor respekt i sin självbiografi.) Viking Dahl författade några egenartade skrifter om allkonstverket – han hade som flera andra dessutom förläst sig på Wagner –, han komponerade också några romanser, men några sådana bjuds vi inte på i avhandlingen. För Rosenberg betyder emellertid Schönberg mera från början; med Stravinskij, Hindemith och Bartok betonar han hantverkets betydelse – Ernst Kurths namn har redan nämnts. Poängterandet av lineariteten, själva det musikaliska förloppet, resulterar i en annan behandling av sångtexten, än den som tar fasta på dikten som uttryck för »det mänskliga» och själslivets inre skiftningar.

Av utrymmesskäl måste många intressanta enskildheter i detta stora avhandlingsavsnitt falla utanför min framställning. Efter behandlingen av de första eg. »modernisterna», där Ola Nordenfors analyserar ett urval romanser, har en avdelning om *romansen i offentligheten* sprängts in (s. 231ff.). Här förs bl.a. Konsertföreningen *Fylkingen* och dess konsertstatistik 1933–1959 in, liksom *International Society for contemporary Music (ISCM)*. Det sjungs mycket, och det sjungs svensk, samtida musik. Men redan mot slutet av 30-talet förefaller det bli svårare för den svenska romansen att hävda sin ställning bland nyare utländska modernister, barocktonsättare och wienklassiker. Konstellationen sång–piano håller på att förlora sin attraktionskraft. Går romansen sin söttdöd till mötes?

Vi har ändå två viktiga namn kvar i avsnittet. Gunnar de Frumerie är kanske den mest älskade av senare romanskompositörer med sina *Hjärtats sånger* och andra Lagerkvist-tonsättningar. Avh.förf. visar på hans utsökta sätt att deklamera, d.v.s. behandla den sjungna texten musikaliskt, i »När du sluter mina ögon» och »Det kom ett brev». Hilding Hallnäs erbjuder betydligt större svårigheter för interpreterna: här får vi bara ett exempel från 50-talet, »Döden tänkte jag mig så», numera välkänd dödsannonsdikt av Bo Setterlind. Det framskyntar i avhandlingen, att romansen, när den blir för tekniskt avancerad,

också förlorar sin »marknad».

40-talet blir rentav krisartad för romansens del, om man tänker på återväxten av nya tonsättare. Vissa kompositörer ställer sig först kategoriskt avvisande till idén att tonsätta dikter. Och den 40-talistiska lyriken – här närmast inkarnerad i Lindegrens *mannen utan väg* – som skulle artikulera tidens röst, splittrad, mångstämmig, lånar sig svårigen till romanser av traditionellt snitt. Men senare kommer ju Karl-Birger Blomdahl att tonsätta dikter ur Lindegrens samling (*I speglarnas sal*) och då med helt andra uttrycksresurser; för honom är just det täta, komprimerade språket en utmaning. Ola Nordenfors beskriver i detta sista avhandlingsavsnitt den paradoxala situationen att diktare och musiker umgicks mycket intensivt – man erinrar sig här 20-talets Paris –; man diskuterade ivrigt estetiskt-formella frågeställningar i forum som *Måndagsgruppen*, i tidskriften *Prisma* etc. etc. En fråga som äro var på tapeten var den om musikaliska struktureringsprincipers tillämpbarhet i språket, i dikten, och man anknöt till T.S. Eliot, Thomas Mann, Aldous Huxley, till Gunnar Ekelöf. . . För tonsättarna var namn som Hindemith och Stravinskij ännu aktuella; med den starka betoningen av hantverkets betydelse – här har vi en av ledtrådarna i avhandlingen tydligt synbar igen.

Intresset för formella, strukturella paralleller mellan konstarterna var äno högaktuella, liksom en anti-romantisk, tidskritisk attityd. Men samtidigt finns hos en del diktare ett, som Ingemar Algulin har kallat det, »orfiskt» inslag i deras självförståelse. Ola Nordenfors anför inte *Den orfiska reträtten* från 1975 någonstans, men citerar den sammanfattning som Kurt Johansson ger av denna 40-talistgeneration i en recension av Carola Hermelins Lindegren-avhandling *Vinteroffer och Sisyfos* (1976). Diktarna övertog romantiska ideal och föreställningar om »dikten som kulturens 'djupdimension' och den tragiska heroiseringen av konstnärsrollen», om hur konstnärerna och konsten s.a.s. »hör samman med någon form av ideell verklighet, som i sig står i olöslig konflikt med en lägre materialistisk verklighet» (*Sammlaren* 1978, s. 176). Likaså återkommer hos denna författargeneration föreställningarna om hur lyriken skall närma sig musiken – idéer som man kan härleda till den franska symbolismen, som berörs tidigare i avhandlingen, och som har rötter hos romantikerna, med Schopenhauer som filosofisk uttolkare av musiken såsom en direkt avbild av världsviljan, och med Richard Wagners musikdrama som betydelsefullt estetiskt incitament.

Tysk metafysik var ju något som kom att bli alltmer suspekt; likafullt insisterar moderna tonsättare på att musiken skall vara uttryck för »livet självt» – och då avses knappast det privata, partikulära, utan något som är universellt, »det mänskliga». Så hos den uttalade anti-wagnerianen Allan Pettersson, en av de två romanstonsättare, som avhandlingsförfattaren har lyckats skrapa fram ur det romansfattiga 40-talet – Sven-Erik Bäckes kinesiska sånger har vi redan berört. Är dessa skenbart enkla, skenbart visartade *Barfotasånger* romanser? »Mycket av hemligheten med *Barfotasånger* ligger i det spröda smakfulla ack-

ompanjemanget», skriver avh.förf. (s. 288). Allan Pettersson framstår som något av en levande anakronism, heter det också. I ett uttalande i radio säger han bl.a.:

Du som talar om att konst ska vara konst och inte liv eller du som talar om ren och oren musik, skulle jag vilja fråga: har ni något recept att ge en sådan som mig som tydligen lider av ett för starkt uttrycksbehov, ett behov av att få ge ett kongenialt uttryck för den smärta som jag medvetet och omedvetet har absorberad ur en verklighet med levande människor? Ska jag gaska upp mig och finna att livet är ganska gott? Men jag kan inte glömma! (cit. s. 292)

Här sluter sig en av avhandlingens viktigaste cirklar; vi är på sätt och vis åter vid Ture Rangström-citaten om känslans kontrapunkt och musiken som uttryck för mänskligt liv.

Som nämnts innehåller Ola Nordenfors' avhandling en översiktlig orientering över hela forskningsfältet musik – dikt. Översikten bygger självfallet på tidigare framställningar i ämnet och dess främsta funktion är ju den introducerande och pedagogiskt strukturerande. Intressantare ur vetenskaplig synpunkt är däremot hans förhållande till tidigare forskning rörande den svenska romansen, där såvitt jag kan bedöma tillbörlig hänsyn har tagits; här har exempelvis (och glädjande nog) otryckta C-uppsatser kring tonsättare som de Frumerie, Eriksson, Hallnäs och Pergament beaktats vid sidan av de viktigare, partikulära studierna av bl.a. Axel Helmer och Bo Wallner. Det enda riktigt uppteendeväckande är den njughet med vilken den senare behandlas när avh.förf. tecknar den tidiga romansen och ord-ton-diskussionen; Wallner hamnar i en fotnot på s. 47 och i en på s. 81! Nog är väl ändå de utförliga analyserna i Stenhammar-mono-grafin från 1991 värda att uppmärksamma mera. Särskilt i bd. 2 finns mycket att hämta, t.ex. i kap. 7, »Samma vinge över världen bär oss», och kap. 9, om sångcykeln *Visor och stämningar*. Det rör sig här inte bara om verkanalyser utan också om tidens musikliv, estetiska klimat o.s.v., aspekter som bör ha varit av intresse för avh.förf. och som han haft möjlighet att inarbeta i sin framställning.

Avhandlingen är påfallande väl korrekturläst. Den är tilltalande rent layoutmässigt med sina fint infällda notexempel. Jag har funnit ett fel i ett sådant, s. 53, i notexemplet från Josef Erikssons andra tonsättning av »Adagio»: i strof 1 – andra takten i exemplet – skall det stå ett återställningstecken före d-et, vilket gör stor skillnad, och som också beskrivs i resonemanget som följer. I några dikter som citeras är gammalstavningen inkonsekvent, så s. 220f., Levertins »Kung Lif och drottning Död» samt »Kväll i skogen», s. 222.

De stickprov vad gäller citat- och hänvisningsteknik som jag företagit i Josef Erikssons brevsamling gav som resultat, att jag kunnat konstatera en rad smärre, icke betydelseförändrande fel i avskriften. I några fall rör det sig om ett utelämnat ord, i något annat om omkastad ordföljd. Ett ställe som bör upp-

märksammas är dock det på s. 303 i avhandlingen: man vill ju gärna att det skall stå det som man förväntar sig, och Ola Nordenfors – på spänning efter uttalanden om romansens eventuella död – läser här: »Ju längre man lever får man se hur litet sådana här påståenden [d.v.s. Natanael Bergs förmodanden om att sonatformen skulle vara passerad] hålla streck. Livet slår ikull alla teorier.» [Här skall det stå »grå teorier».] Men sedan skall det stå på detta sätt och inte något annat: »Lika gärna kan man säga att *romanformen* är föråldrad.» [mina kurs.] Kan Josef Eriksson ha skrivit fel och i själva verket ha menat »romansformen», som avh.förf. läser ut ordet? Det finns ingenting i sammanhanget som behöver tyda på det. Josef Eriksson diskuterar här dels ett Sibeliusnummer av en musiktidskrift som han fått, dels Romain Rollands skildring av det franska musiklivet, som »är nog så karaktäristiskt, även för våra estetflabbar. Hans bok, liksom Sibeliusnumret, har styrkt min tro på det eviga, det som aldrig blir modärnt eller omodärnt. Den som går efter yttre ledstjärnor går alltid vilse. Det som det beror på är, att man som skriften säger 'bevarar sitt hjärta, ty därav går livet'. D.v.s. att man förblir en levande och kännande människa.» Detta i en nyårsbetraktelse till Knut Håkanson.

Av inalles 69 brevcitat är 44 korrekta, 5 har obetydliga fel i interpunktion eller särskrivning/hopskrivning; ytterligare 9 är behäftade med något fel (ord som fattas eller kommer i fel ordning vad gäller avskriften). Bara i exemplet som jag redan givit är fel-skrivningen direkt betydelseändrande. Allvarligare är det, att fotnoterna är missvisande eller saknas i 10 fall. Även i en del andra citat finns smärre fel; citatkontrollen har m.a.o. inte varit fullt tillfredsställande.

Noteras bör också att det andra av de två brev som sägs vara från Vilhelm Ekelund 30.9 1920, *inte* är skrivet av honom utan av Bernt Rutger, en av Ekelunds gamla vänner som var officer och bosatt i Malmö; handstilen stämmer med andra Rutger-brev i samlingen. Ekelund har undertecknat med sin karaktäristiska signatur, tillsammans med en Emil Frijs. Brevet är, av ursäktliga skäl, felkatalogiserat. Josef Eriksson nämner själv i ett brev till Knut Håkanson 4 oktober 1920 att han fått detta, som egentligen är ett brevkort, från Bernt Rutger och att han är »glad och rörd» – han citerar för säkerhets skull det hela! Josef Eriksson skickade ju Ekelund-tonsättningar (komponerade 1916–1917) när de kom från trycket 1920 till såväl tonsättarkollegor som till Rutger – och till den enligt andras utsago tondöve Ekelund, vilken tackade ovanligt artigt. Vi skall återkomma till Ekelund-tonsättningarna.

I käll- och litteraturförteckningen återfinns likaså en del felaktiga uppgifter. Otryckta uppsatser från musikvetenskapliga institutionen i Uppsala förvaras *inte* i Uppsala universitetsbibliotek (UUB) utan i institutionens eget arkiv. Vidare saknas uppgift om var Roland Lysells otryckta »Dokumentation till Erik Lindegrens mannen utan väg» finns. I författarens ägo upptas som sig bör vissa brev, och lite egendomligt, en inläsning på band av Pär Lagerkvist, Sveriges Radios förlag. Något som saknas i redovisningen av

källmaterialet är emellertid intervjuer som det hänvisas till i den löpande texten (samtal med Sven-Erik Bäck rörande de kinesiska sångerna resp. muntliga uppgifter från Algot Haquinus son). Vad gäller *tryckt material* finns några smärre inkonsekvenser, ex. rörande förlagsort, avsaknad av sidhänvisningar och titlar på tidningsartiklar (ex. Rangström 1929, två skilda datum).

Att forska i *musikaliskt källmaterial* erbjuder ju speciella svårigheter. I avhandlingen förekommer två tonsättare, vars romanser är otryckta: Bäck och Haquinus. Även när noter är tryckta kan det vara vanskligt att få fram utgivningsår – den förteckning som avh.förf. givit upptar copyrightår för en del, annars nummer i musikförlagens serier. Detta skapar problem i vissa fall: det är t.ex. inte helt ovanligt att ett musikverks tillkomst, första framförande och eventuella tryckning är utspridda över en större tidsrymd. När blir en romans »offentlig», när kan den börja utöva sin »Wirkungsgeschichte»?

I flera fall berörs sånger i den löpande texten, men de återfinns inte i källförteckningen över musikaler: På s. 286 diskuteras Allan Petterssons *Sex sånger*, vi får titlar och en del generella omdömen. Men var finns sångerna? Samma sak gäller de olika tonsättningar av Gunnar Ekelöfs »Dithyramb», som berörs s. 281, not 92: »ett slags tonsättarutmaning från Göte Carlid till Blomdahl, Bäck, Lidholm, Sven-Erik Johanson, Klas-Ture Allgén och Carlid själv att tonsätta Ekelöfs dikt. Blomdahls försök är inte särdeles inspirerat.» Jfr. s. 232 not 123, där vi får veta att det rörde sig om en workshop i Kammarmusikföreningen, då Elisabeth Söderström sjöng »Dithyramb». (Vidare: s. 281 not 93, ungdomssånger från 1938 av Sven-Erik Bäck på Musikaliska Akademiens Bibliotek, »komponerade i en ganska naiv och idyllisk ton, fjärran från den mogne Bäckes modernistiska tonspråk»: inte upptagna i källförteckningen.)

En ambition med avhandlingen har ju varit att visa hur nya lyriker upptas i en romanskanon; därför menar jag att det är av viss betydelse när dikterna publicerades och när romanserna kom till: man bör försöka datera så långt det är möjligt. Så sker inte alltid i avhandlingen. – Hur snabbt kastade sig tonsättarna över den nya lyriken? Och var den alltid så ny? Om vi ser på frampärmens insida, Förteckning över i avhandlingen behandlade romanser, – mycket bra att den redovisas där – och sedan jämför med de beskrivningar vi får i texten, är de tidsmässiga förhållandena mellan dikt och tonsättning inte alltid helt klara.

Harald Fryklöf, »I drömmar träden stå», är en tonsättning av en Vilhelm Ekelund-dikt; samlingen skall vara *Elegier* (1903). Dateringarna av Fryklöf-romanserna är motsägelsefulla; de korrekta årtalen skall vara 1910 för såväl ovannämnda som för »Sen har jag ej frågat mer», den andra behandlade Fryklöf-romansen med text av Runeberg (hämtad var?). Om man går till en förteckning från STIM, *Svensk musik. Vokalmusik. Sånger för en röst med piano* (1968) kan man snabbt kontrollera; tyvärr har avh.förf. förbisett att ange denna värdefulla lilla skrift någonstans i avhandlingen, trots att han torde ha haft stor nytta av den. Josef Erikssons op. 56, »Musik och andra dik-

ter», tr. 1942, har dateringar av kompositören tiden 1938–1940. De Ekelund-dikter det är frågan om är alla ur tidiga samlingar, men det preciseras inte exakt var de hör hemma annat än för »Musik» (Syner, 1901). »Din sorg jag vet» står i *Melodier i skymning* (1902), och »Rader vid Axel Wallengrens grav» (Varma kvällen kommer sakta) i *Elegier* (1903).

Går vi så fram till Hilding Rosenbergs tidiga romanser med Heidenstam-texter, dat. 1918, borde det anges att de är hämtade ur *Nya dikter* (1915). Vad gäller *Fjorton kinesiska poem* (ur Erik Blombergs översättningar *Jadeberget*, 1944), hade man kunnat få exakta dateringar, även för uruppförandena, med hjälp av verkförteckningen som finns i *En bok till Hilding Rosenberg* (1977). Moses Pergaments Levertin-tonläggningar har hämtat texterna ur *Legender och visor* (1891), vilket ej framgår i avhandlingen, inte heller att Gösta Nystroems »Havet sjunger» 1949, till en dikt av Ebba Lindqvist, står i samlingen *Fiskläge* (1939). Gunnar de Frumerie-romanserna saknar uppgifter om såväl vilka Pär Lagerkvist-samlingar de hämtats från, som dateringar av kompositionerna. »Det kom ett brev», ur *Den lyckliges väg*, 1921, är tonsatt 1941; »När du sluter mina ögon» ur *Hjärtats sånger* (1926), ingår i sångsviten med samma namn från 1942. Sammanfattningsvis: det hade varit värdefullt att få direkta referenser till STIM:s förteckning, som nu saknas i litteraturförteckningen; detta särskilt med hänsyn till de läsare som inte är så bevandrade i musikvetenskapens bibliografiska hjälpmedel.

Av större principiell betydelse är emellertid de avgränsningar och urvalsprinciper som avh.förf. tillämpat i sin presentation av den svenska 1900-talsromansen. När det gäller Peterson-Berger, Stenhammar och Alfvén, förklarar ju Ola Nordenfors framt att de har sin tyngdpunkt förlagd i andra musikaliska genrer, och att de redan är behandlade i viss utsträckning (s. 14). Här kan man då, vad gäller det första påpekandet, genmäla att även en tonsättare som Hilding Rosenberg väl får sägas ha sin tyngdpunkt förlagd på annat håll; som symfoniker, som en stråkkvartetternas mästare, och som ord-ton-kompositör i de större formaten, inspirerad i mindre utsträckning av den intima lyriken än av de stora litterära skapelserna, exempelvis antikt drama och romaner som Romain Rollands *Jean Christophe*-svit och Thomas Manns *Josef och hans bröder!* Det gäller även Allan Pettersson med de stora symfoniska skapelserna. Sven-Erik Bäck kan också nämnas. Några typiska romanstonsättare är de förvisso inte. Ändå försvarar de sin plats i avhandlingen.

Frånvaron av de tre stora, Stenhammar, P-B och Alfvén, är däremot mer problematisk. Att de redan är behandlade: desto större anledning anknyta till denna forskning. Deras sånger finns ju där – samtidigt – på romansrepertoaren, och de präglar på ett djupgående sätt synen på genren. Var och en som vill skriva romanser måste ju alltid i någon mening förhålla sig till sina föregångare. Inspireras av dem, göra sina första försök i anslutning till mästarna, frigöra sig på mer eller mindre radikalt sätt: förhållningssätten

är många – såsom Harold Bloom visar för litteraturrens del i den tämligen spekulativa men inspirerande *The Anxiety of Influence* (1973).

Metoden för presentationen – överblick parad med punktnedslag – måste man i princip förhålla sig positiv till. Det är väl inte så mycket nytt som kommer fram i översikterna, men sammanställningarna är särskilt värdefulla för litteraturvetare utan mer djupgående musikhistorisk orientering, och de ger en nödvändig bakgrund för analyserna. I Josef Eriksson-avsnittet har emellertid egen källforskning resulterat i en fylligare presentation. Ska man säga något om dispositionen i stort, är den något inkongruent – om vi jämför de olika huvudsavsnitten. Det är så mycket som skall komma med i varje del, inte bara epok-översikter, tonsättarporträtt och enskilda analyser, utan även – ibland oförmedlat – resonemang om romansens ställning i offentligheten (ex. i 20- och 30-talsavsnittet). Det görs utvinkningar till tonsättarnas ekonomi och organisationssträvanden, och här och var påminner sig avh.förf. om mera principiella resonemang om ord och ton, som han har introducerat i inledningen, men upptäckt att han inte blivit riktigt färdig med. (Så t.ex. s. 96f. om diktarmsikern P-B, och Rangström, eller s. 128 i Josef Eriksson-avsnittet om M. Tomaszewskis uppfattning om musikhistorien som en kamp mellan två tendenser: »den ena en strävan att stegra uttryckskraften, att vokalisera och tillföra text, att poetisera och semantisera musiken; den andra en motsatt strävan att gestalta musiken utan text, att återhålla expressiviteten och betrakta musiken sakligt och ickesemantiskt som ett tonspel.»)

På s. 14f. motiverar Ola Nordenfors *urvalet* sålunda: »Det är viktigare för mig att lyfta fram de mer typiska romanstonsättarna»; av utrymmesskäl kommer inte sådana som Josef Jonsson, Knut Håkanson, Gustaf Nordqvist och Ejnar Eklöf med i analyserna: »Urvalet av de tonsättare och enskilda romaner som tas upp till behandling görs dels för att illustrera hur nya lyriker upptas i en romanskanon och hur samtida idéströmningar avspeglas, dels för att demonstrera skilda förhållningssätt till romansen och till ord-ton-frågor, både hos mer och mindre betydande tonsättare.» (s. 15 – Vilka som hör till de båda senare kategorierna förutsätts läsaren själv ta ställning till.)

I ett fall får också tonsättaren stanna ovanligt länge i rampljuset: Josef Eriksson består här med en miniografi, som avser att visa hur en typisk romans-tonstättare levde och verkade. Det avsnittet, som ju har ett slags exkurskaraktär och som bryter av mot den förhållandevis jämna belysningen av övriga kompositörer, motiveras av avh.förf. med själva material-situationen, nämligen de tusentals brev i Josef Erikssons kvarlätenskap – däribland som nämnts en intressant brevväxling med Knut Håkanson – som finns i Carolinas handskriftsavdelning. Det är ett materialrikt och underhållande parti, men det bryter sig ut ur helhetsstrukturen och innehåller sådant som kan tyckas mera perifert i förhållande till avhandlingens kärnfrågor. Likaså finns det i den f.ö. mycket intressanta och välgjorda jämförelsen mellan Rangströms och Haquinus' tonsättningar av Kung Eriks

visor en hel del utvecklingar om Erik XIV själv, och om den historiska bakgrunden, som inte har så mycket med själva verkanalysen att göra. Och i slutavsnittet om 40-talet verkar det ha varit svårt att ö.h. uppbringa några romanskompositörer; här får man i gengäld mycket om tidens estetiska klimat och den aktuella debatten. Klart är att Ola Nordenfors uppnår sina förnämsta resultat när han stannar upp inför en romans och ger sig tid att analysera den ordentligt.

Vad gäller urvalet i stort – avh.förf. har enligt ut-sago inventerat och samlat uppgifter om ca 2.500 romanser – och dess presentation medger han att det hade varit möjligt att följa en linje (t.ex. tonsättningar av en diktare), men att han valt att välja flera olika urvalsgrunder, därför att 1900-talsromansen inte tidigare behandlats i något större sammanhängande verk, och att det sålunda varit angeläget att uppvisa något av rikedom i ämnet; han erkänner också att urvalet kan synas nyckfullt. Metoden att kombinera överblickande glidflygningar över större områden med dessa nedslag i den snåriga terrängen sympatiserar jag i sak med. När man skriver doktorsavhandling måste man begränsa sig. De breda rundmålningar av idé- och kulturklimat och biografi, som, för att nämna ett näraliggande exempel, Bo Wallner i sin Stenhammar-monografi förenar med inträngande verkanalys och utförliga notexempel, låter sig självfallet inte realiseras inom de ramar som här är satta.

Ola Nordenfors har klokt nog inte velat avstå från de övergripande perspektiven och gör med sina urval denna i avhandlingssammanhang så välbekanta dygd av nödvändigheten: med enbart en redogörande översikt vore det inte en problemorienterad avhandling, och med uteslutande partikulära analyser blev det snarare ett slags antologi med enskilda tolkningar. Likafullt: om man är med på de glidflykter över terrängen som avhandlingsförf. gör, undrar man fortfarande: varför landar han exakt på den eller den punkten? Varför tar han upp just detta eller dessa exempel? Riktigt klara motiveringar saknas, när det gäller urvalet av romans exempel hos den enskilde tonsättaren.

I översiktterna tecknas romanskompositörernas produktion och ofta nämns också andra författarskap som inspirerat dem till tonsättningar. Men när man sedan kommer till de enskilda analyserna frågar man sig: Är den här eller de här romanserna i någon mening *representativa* för *tidsskedet*, för den musikhistoriska *epoken* i fråga? I ett flertal fall sägs detta klart: det gäller t.ex. den gammalsvenska stilen hos Rangström, Haquinus och Sigurd von Koch, Nystroems tidiga *Ångest*-tonsättningar, Rosenberg och Bäck som representanter för den objektivare, lineära stilen. Men att så inte är fallet med alla exempel är uppenbart. Och hur förhåller det sig med upptagandet av den nya svenska lyriken i de analyserade romanserna? Är den/de representativa för *tonsättaren*? Uttrycker exemplen särskilt tydligt tidens estetiska klimat – eller tonsättarens estetiska förhållningssätt och – mer speciellt – hans sätt att relatera ord och ton till varandra? Kan det vara så att de utvalda exemplen blivit kanonbildande och kommit att ingå i en stående repertoar? Att det senare inte alltid är fallet ser man

snart. Här finns bravurnummer som Rangströms »Klunkom Welan Welamsson» ur *Kung Eriks visor* och innerliga stycken som de Frumeries »Det kom ett brev» med text av Pär Lagerkvist, vilka har blivit mycket älskade. Men mycket var för mig okänt (och desto roligare att upptäcka med hjälp av denna avhandling).

Ett annat problem när man går fram generationsvis, är att exemplen ju inte alltid håller sig inom decenniestrecken. De romanser med Ekelund-texter som Josef Eriksson tonsätter, op. 56, publicerades 1942, medan den första förtoningen av »Adagio» dateras till 1904. De kommer alltså ut i ett musikklimat som såg betydligt annorlunda ut än vid seklets början. De dikter som kom att karaktärisera decenniet befann sig långt ifrån de Ekelundska naturstämningarna: *mannen utan väg* är förvisso något helt annat att bita i för tonsättarna. Den andra ytterligheten erbjuder ju Moses Pergament, som representeras med två tidiga romanser från 1915 och 1916, till texter av Levertin, »Kung Lif och drottning Död», och »Kväll i skogen» (s. 220 f.).

Att jag drar fram de här tidsmässiga förskjutningarna har att göra med ett av huvudsyftena med avhandlingen, nämligen att visa hur nya lyriker upptas i en romanskanon, liksom samtida idéströmningar. Om vi då ser på förteckningen av de romanser som analyseras, finner vi att nya lyriker sannerligen inte är så rikligt representerade:

Bo Bergman: självfallet har vi här den värdefulla genomgången av hans »Adagio» ur samlingen *Marionetter*, 1903: tonsatt av Stenhammar 1904, Josef Eriksson, första version samma år, andra version komponerad strax efter men omarbetad inför publicering 1934, Ture Rangström 1907, Ruben Liljefors först 1922.

Vilhelm Ekelund: Harald Fryklöfs »I drömmar träden stå» (1903), tonsatt 1910; vidare Josef Erikssons analyserade exempel ur op. 56, tryckta 1942 (tonsatta något tidigare). (Eriksson har dock flera, tidiga Ekelundromanser, från tiden 1916 och några år framåt, som jag återkommer till.)

Pär Lagerkvist: Gösta Nystroems tonsättningar av *Ångest*-dikter publ. Paris 1927 (diktsamlingen kom ju 1916). Här har vi ett bra exempel på hur multikulturella kottierier fungerar. Den dystre Lagerkvist (Pär i Helvetet kallad) vistades i Paris samtidigt som Nystroem. Gunnar de Frumerie med bl.a. *Hjärtats sånger* är också ett exempel på hur nya diktare upptas i romanskanon.

Vad har vi sedan? Vi har Gösta Nystroems speciella förhållande till Ebba Lindqvists havs-poesi. Vi har Erik Blombergs tämligen o-modernistiska dikter från 1924, tonsatta av Hilding Rosenberg 1926; vi har Allan Petterssons *Barfotasånger* som ju inte kan räknas till samma kategori. Slutligen Hilding Hallnäs tonsättning av Bo Setterlinds dikt »Döden tänkte jag mig så» – föga modernistisk 50-talspoesi. Men Hallnäs har ju tonsatt mycket annat, tidigare – det är svårt att peka på något speciellt, men nog hade en Ekelöf-tonsättning varit spännande att få med. T.ex. den i op. 27 (1946) ingående »Sång», ur diktsamlingen *Dedikation*, den som börjar »Väck mig till sömns i dig» och

som alluderar på psalmen »Närmare Gud till dig». Även Hallnäs lägger in en musikalisk allusion på psalmen! Redan op. 17, »I skogen om natten» (1942), finns 5 Ekelöf-dikter representerade (ur *Köp den blindes sång*). Men den Ekelöf som Hallnäs tar upp är inte normbrytaren, sådan han framträder i *sent på jorden*, utan en sångbar lyriker, som låter sig tonsättas i romansform, en Ekelöf som vetter åt det romantiska hållet – en position som han själv senare tar avstånd ifrån.

Resten av texterna till de behandlade romanerna visar bakåt mot den 90-talistiska guldåldern: Heidenstam, Fröding, Levertin (dock inte Karlfeldt eftersom P-B:s romansproduktion inte behandlas). Det »gammalsvenska» följs, som nämnts hos Sigurd von Koch, Rangström och Haquinus. Erik Blombergs översättningar av kinesisk lyrik, *Jadeberget* (1944) återfinns i sånger av Rosenberg och Bäck. Runeberg tonsätts av Fryklöf. (Är det kanske Stenhammar som bildat exempel?) Observera också att det är Rosenberg som tonsätter Heidenstam 1916, strax efter att *Nya dikter* kommit ut; och att det är Moses Pergament som tar upp Levertins »Kung liv och drottning Död». Hur förhöll sig dessa båda till Stenhammar och dennes självklara umgänge med 90-talisterna?

Musikalisk och litterär modernism går sannerligen inte alltid hand i hand – i synnerhet inte i romaner – det är väl den slutsats man kan dra av sammanställningen. Ser vi på Rosenberg finns ju hos honom en dragning till ett slags tidlöst landskap – barndomsidyllen, det kinesiska och det antikt arkaiska. Barndomsnaturen återfinns han i Vilhelm Ekelunds tidiga dikter – båda växte upp vid Ringsjön – som han också komponerar in i en aldrig uppförd, nyupptäckt kvartett från 1924 (Pastoral för en sångröst, flöjt, klarinett och viola till fem dikter av Vilh. Ekelund). Skall man spetsa till resonemanget kan man säga, att de flesta svenska diktarna inte är särskilt nya, och att resten är kineser. Förekomsten av nya lyriker ges m.a.o. inte en så kraftfull demonstration som man skulle önska, om man nu vill visa hur nyskriven poesi blir till ett viktigt incitament för romanstonsättare under 1900-talet.

Det är, som framgått ovan, explicit tre delfrågeställningar som skall aktualiseras, och avh.förf. har inte velat avstå från någondera för att kunna ge en bild av bredden och mångfalden i sitt ämne. Men det är svårt att ha flera bollar i luften samtidigt. I det följande vill jag först behandla den, som jag menar, viktigaste delfrågeställningen.

Jag har tidigare antytt att de enskilda, deskriptiva analyserna, som avser att belysa det centrala ordtonförhållandet, hör till de mest övertygande inslagen i avhandlingen. Jag skall här beröra några representativa romanstyper för att i anslutning därtill i korthet aktualisera själva begreppet romans och dess relevans. (Vid disputationen föredrogs de exempel som här behandlas av operasångaren Anders Andersson och pianisten Folke Alin.)

Harald Fryklöfs »I drömmar träden stå» beskrivs (s. 104 ff.) i en lyhörd analys. Den exemplifierar en viktig typ av romans – den genomkomponerade. (Jfr.

s. 37 om de fyra kategorierna: 1. strofisk, 2. strofiskt varierad, 3. ABA-form och 4. genomkomponerad romans. Vad gäller deklameringen av texten i sången skiljs också mellan syllabisk och melismatisk deklamation.)

Är detta ett typiskt exempel? Sången är impressionistisk; man möter rena rama Tristan-ackord när man kommer till »O Vår» i första strofen: en ouppfylld trånad, ledtonerna för inte vidare till någon upplösning, utan musiken strävar vidare, spänningen bibehålls. Det finns som sagt en rad fina iakttagelser i analysen av dikten, som ingår i *Elegier* (1903), till stor del tillkommen i Berlin. (Levertin recenserade den 9/4 1904, inte 1903 som felaktigt anges.) Och den är typisk för samlingen; poetjaget i storstaden – de bleka stränderna säkerligen bara som ett minne; Ekelund längtar hem. I stadens stenöken frammanar han symboliska gestalter som ett slags ledstjärnor i mörkret; det kan vara ett träd, som blir en gosse i sviten »Tenera Laurus», eller hans goda genius, ledsagare. Här är det en »Psyke skär» – men inte i första hand rosafärgad, utan med betydelsen »ren»! Det är viktigt för Ekelund att hålla fram renheten hos den symboliska gestalten – som motivik mot den demoniska eros som andra dikter handlar om. Men visst kan man väl också förknippa Psyke med det sista skenet på himlen. Avh.förf. lyfter fram hur ljusspelet också får sina motsvarigheter i tonsättningen (s. 107): de höga kvartsextackorden som omtalas under notexemplet, »kan föra tankarna till orgelns voix celeste-stämma» – det är en alldeles utmärkt iakttagelse och jag har velat lyfta fram denna analys för att visa på kvaliteterna i Ola Nordenfors framställning. »Romansen är inte, som många andra romaner, ett stämningstycke, en ögonblicksbild, utan har, liksom dikten, karaktär av fortlöpande process», heter det s. 106. Fryklöf gör m.a.o. mycket av en tämligen kort dikt. Hur förhåller det sig då med Josef Erikssons op. 56, *Musik och andra dikter?* (Exemplet finns på s. 134ff.)

Om vi aktualiserar förhållandet ord – ton utifrån exemplen »Musik» (i ABA-form) och »Din sorg jag vet» (olikartad musikalisk utformning av de båda stroforna men samtidigt också starkt sammanbindande musikaliska element), varseblir vi snart att deklamationen av texten är synnerligen viktig för Eriksson. Avh.förf. analyserar bl.a. hur stämningar i dikterna avser att uttryckas i vissa ackompanjemangsfigurer; i nämnda tonsättningar sker det på ett tämligen lyckat sätt. (I det senare exemplet finns t.ex. ett stämningsslag från moll till dur i mellanspelet, som starkt erinrar om Mahlers sista sång i *Lieder eines fahrenden Gesellen*, där »Lindenbaum»-temat introduceras.) Ibland kommer dock den musikaliska utformningen att hamna i konflikt med deklamationen, som i exemplet »Varma kvällen kommer sakta»: »Tonsättaren har att ta hänsyn till och försöka förena två regelsystem. Dels gäller det att ge dikten ett 'adekvat uttryck' och dels måste det finnas en inre musikalisk logik och konsekvens för att sången ska bli lyckad. Texten och musiken ställer dubbla krav.» (142) Ibland kommer alltså kompositören till korta, trots sina högt ställda ambitioner.

Jag har föga att invända mot de analyser som ut-

förs. Men varför just dessa sena exempel? Är det för att de är mera tacksamma att analysera? Det finns dock tidigare opostal med Ekelund-tonläggningar – och där det dessutom finns belysande material i Josef Erikssons korrespondens. I ett brev till Knut Håkanson, den 22/7 1916, finner man t.ex. en lång redogörelse för myten om Progne och Filomela. Här drar en Ekelund-läsare öronen åt sig; Ola Nordenfors hävdar att Eriksson inte tonsatte Ekelunds senare diktsamlingar eftersom han inte ägde dem – det framgår av brev från Vilhelm Ekelund – och han menar dessutom att de senare diktsamlingarna, ex. *In Candidum* och *Dithyramber i aftonglans*, inte lämpar sig för tonsättningar. På s. 133 sägs det att Ekelunds senare lyrik alltmer vetter åt djuplodande existentiella spekulationer och därför sällan blir tonsatt. Karaktäristiken är missvisande. De sena dikterna är inte mera djuplodande, men versformen har blivit djärvare, påverkad av bl.a. antika grekiska förebilder och Nietzsches poesi. Men vid sidan av dessa försök att förnya den lyriska formen står fortfarande sångbart visartade dikter, så ännu i *Dithyramber i aftonglans*.

Den »Progne»-dikt som Josef Eriksson komponerade 1916 och som han utförligt diskuterar i nämnda brev till Knut Håkanson, ingår ju i Ekelunds sista egentliga diktsamling, *Dithyramber i aftonglans* från 1906. (Det visste inte Eriksson, för han har i nottrycket uppgivit en litterär kalender från 1906 som källa!) Det är denna, den andra Progne-dikten i samlingen, som avses:

Hvarför hörs i kväll så tidigt,
sorgsna Progne, dina klagoljud?
Är så smärtsamt fullt det tränga
stackars hjärtat mer än annars –
Itys, Itys. . .

Hvit är himlen, vit är stranden,
hafvet ligger blekt;
rosenbuskarne i snåren
stå med purpurknoppar fulla
bland de hvita, hvita slån.

Å det hvita, hvita –
himplens hvita, strandens, vårens hvita!
Progne, Progne, i ditt hjärta,
i ditt fågelhjärta brista
där väl samma klagans bäckar
som uti mitt eget
dignande förbrända
hårda mänskohjärta?

Progne, Progne, fruktar också
du det hvita hemska ljuset,
räds ock du för våren,
som nu obarmhärtigt
rycker an och öppnar
blödande djup i själen!

Itys, itys. . .

»I *Itys* skall alltså tonvikten ligga på första stavelsen», skriver Josef Eriksson. »Men så vidt jag kan se har

Itys i Ekelunds dikt inte det ringaste att göra med sagan. Det förefaller mig fortfarande som om han använt det för att härra svalans läte. Och i så fall är det rimligare med tonvikten på andra stavelsen. Emellertid går det ju lätt för sig att ändra de där tonerna, så att tonvikten kommer på rätt ställe.» Men han ändrade inte; i den tonsatta sången är betoningen på första stavelsen. Sången står sist i op. 37, som också innehåller »Mot alla stjärnor spanar», »Över havet sjunker en stjärna» och »Heinrich das Kind». »Progne»-sången karaktäriseras bl.a. av en egenartad melodislinga som är släkt med den i »Varma kvällen kommer sakta» men som har en kromatik med en närmast exotisk färgning – skall det vara »antikt» eller är det Josef Erikssons vanliga svaghet för kromatik som ger utslag?

Även i op. 33 finns Ekelund-dikter, vilka kan belysas med hjälp av Josef Erikssons korrespondens. Han skriver till Knut Håkanson 20/1 1917 om en tonsättning som visar sig vara »Verlaine-stämning» (ur *Syner* 1901, med ett återkommande regndropp i ackompanjemanget, à la Chopin – ett exempel på hur ackompanjemanngsfigurer fungerar hos honom) – han ger t.o.m. notexempel. »Jag har med verklig lidelse kastat mig över Vilhelm Ekelunds böcker – hans prosa intresserar mig i nästan högre grad än hans poesi – och läsningen av den har verkat som ett riktigt stålbad på min inre människa. Jag sade en gång för flere år sedan åt min vän Anders Bond: 'Jag vet, att allting är ett ingenting – att allt är en villa (oändlighets), men just därför lyster det mig att göra något av det (tillvaron).' Detta är något Ekelundskt.»

»Min själ, vak upp ur dina tunga drömmar», också i op. 33, har i mitt tycke svulstiga arpeggion i pianot – Eriksson närde förhoppningar om att storsångaren John Forsell skulle ta upp den i sin repertoar. (Se brev till Håkanson 19/9 1917.) Här finns också »Ljus» (*Elegier*), en hymn, som Knut Håkanson omtalar: i brev den 30 maj 1917 tackar han för »ännu en ståtlig kollektion dikter», nämligen Ekelund-tonläggningarna, som han jämför med utgivna sånger med text av Ola Hansson och Alfred Fjelner. (Intresset för Skåneförfattarna är påfallande.) Håkanson faller där reflexionen, att Josef Eriksson har en ny stil för varje författare, och jämför med Hugo Wolf:

Det är verkligen frappant hur du genast i början af komponerandet med Ekelund anslog – i »Ljus» – samma klanger och rytmer som sedan skulle svälla ut till den väldiga själs- och skönhets hymn du nu diktat!

Jag får uppriktigt bekänna att jag icke så beundrat alla dina Ekelundsånger – det finns nog flera svaga bland dem – och vid ett publicerande borde du nog endast göra ett urval, strängt sofradt, som då måste göra ett synnerligen starkt intryck. Men publiceras måste de. Om verkligen det otroliga skulle inträffa att förläggarnöten än en gång skulle vara så blinda att icke se, *hvad detta är*, så skall jag ordna den saken. Vi ska resonera om detta bl.a. när du kommer ner. Välkommen hit, du Dionysos som blifvit Apollo!

Gamle gosse!

Efter hälsningarna står »Du skall orkestrera dem - -»

Jag är rädd för att det är »Min själ, vak upp» som Håkanson talar om. »Ljus» börjar lågmäldare, med ett Mahler-inspirerat ackompanjemang, som vandrar självständigt i åttodelarna (som i ex. »Wenn dein Mütterlein» i *Kindertotenlieder*) fast för långt ner i basen, vilket var Erikssons tidiga svaghet. Det finns flera tämligen tidiga brev som visar intresset för Mahlers sånger, *Lieder eines fahrenden Gesellen*, *Wunderhornlieder*; ett spännande kapitel som vore förtjänt av en egen utredning.

Exemplet Hilding Rosenberg illustrerar ytterligare en romanstyp i *Fjorton kinesiska poem* (s. 199 f. i avhandlingen). Jag är personligen mycket förtjust i dessa sånger, som Ola Nordenfors har lyft fram till deras tillbörliga plats i svensk vokalmusik. Hur behandlar Rosenberg texten och sångstämman i »Festklädd träder hon ut»? En viktig poäng är ju hur den musikaliska rörelseenergin, den rent musikaliska formutvecklingen påpekar textbehandlingen, med omtagningar och upprepningar som resultat. De karaktäristiska och verkningsfulla melismerna inte att förglomma.

Avh.förf. skriver ju en del om intresset för det kinesiska, pekar på Hans Bethges antologi *Die Chinesische Flöte*, och Mahler kommer med i en not. Jag menar att Mahler är viktigare än så. Man måste som kompositör helt enkelt förhålla sig till *Das Lied von der Erde* på ett eller annat sätt. Detta för oss över till idéströmningarna och deras påverkan på kompositörerna (en del fråga till den andra av de tre övergripande): hantverk och genikult i växelbruk. Vad är det egentligen för typ av »romantisk» konstnärsroll man odlar? Se på ungsvenskarna, se på Rangström, på Eriksson! De uttalanden från tonsättarna, som förekommer i avhandlingen, relateras i tämligen ringa utsträckning till samtida och tidigare europeiska idéhistoriska och estetiska diskussioner: man får här en lätt förnimmelse av svenska bygdesnillen som sitter var och en på sin ort och känner sig kraftgeniala och missförstådda. Vad gäller de tonsättare som betonar hantverket, har avh.förf. förankrat dem bättre i kontinentens estetiska idealbildningar: Bach-renässansen, orgelrörelsen, Neue Sachlichkeit, senare Scola Cantorum. Men vad gäller de många, särskilt bland »ungsvenskarna», som hävdade inspirationen och den personliga ingivelsens primat, liksom musikens nära nog metafysiska förmåga, hade man velat se en klarare konturteckning.

Går vi till Arnold Schönbergs uttalande (s. 253 ovan i avh.), där musiken, »detta för vårt förnuft obegripliga språk», förklaras äga försteg gentemot dikten genom att den inom sig rymmer uttryck för »världens innersta väsen» och »djupaste vishet», uttryck som inte går att verbalisera – ja vad är detta, om inte rena rama Schopenhauer-Wagner-estetiken! Detta är den andra ledtråden i avhandlingen, som skymtar fram alltsomoftast i behandlingen av tonsättare från de olika generationerna. Den är påtaglig i ungsvenskarnas genikult, där det gärna talas om känslans intuitiva uttryck, om att frammana de förklarade, sublimes ögonblicken – »förklaring» är ju ett älsklingsord, från *Tristan och Isolde* till *Verklärte Nacht*. Den som tydligast uttrycker sig om musikens

extraordinära förmåga är givetvis Peterson-Berger som Ola Nordenfors berör (s. 97) på tal om diktarmusiker. »Musiken är för Peterson-Berger det högsta uttrycket för människans själsliv», heter det där, »och ordets funktion är att tjäna som förtydligande och konkretiserande komponent. Peterson-Berger hävdade att »musiken och det musikaliska själstillståndet hos den diktande konstnären äro det primära, ordet, det ur dessa båda framalstrade, alltså sekundära». Texten är alltså något som inställer sig först i andra hand för Peterson-Berger, eftersom, som han säger, musiken »framföder ordet [...] som sin egen komplettering för fantasin och förklaring för förståndet». I operan skulle således dramat vara huvudsaken »medan orddikten isolerad förhåller sig därtill ungefär som klaverutdraget till den utförda symfonin». »Men referatet är egentligen något missvisande, eftersom P-B explicit talar om musikdramat, sådant det utläggs i exempelvis Wagners skrift om *Das Kunstwerk der Zukunft*.

Senare blir det ju mindre opportunt att vifta med Wagnerflaggan, som i mångas medvetande fått ett hakkors i mitten – men likafullt är detta emfatiska hävdande av musikens primat av stor betydelse för såväl (post)symbolistiska diktare som tonsättare – låt oss se vad Schopenhauer själv skriver i fjärde boken av *Die Welt als Wille und Vorstellung*:

Die Musik ist also keineswegs, gleich den anderen Künsten, das Abbild der Idéen; sondern Abbild des Willens selbst, dessen Objektivität auch die Idéen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der anderen Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen.

Musiken är en direkt avbild av viljan; ja, även om vi sätter det metafysiska antagandet om världsviljan in om parentes, kvarstår något som ju är tämligen oemotståndligt för en tonkonstnär: hans konst talar direkt om väsendet, de andra – bild och ordkonsten – endast om skuggan, om skenet!

På tal om Schönberg: de sånger som denne skrev till ny lyrik är förvisso ett intressant kapitel; vi har tonsättningar av Stefan George, *Das Buch der hängenden Gärten* (och text ur *Der siebente Ring* i den andra stråkkvartetten i f-moll, op. 10, 1908). Richard Dehmels dikt ligger ju till grund för *Verklärte Nacht*, och Schönbergs uppmärksammade tidigt dansken J.P. Jacobsens »Gurresange», vilka han tonsätter i de praktfullt orkestrala *Gurrelieder*. I Frankrike har ett likartat intensivt förhållande mellan symbolisterna och tonsättarna etablerats, se t.ex. Debussy. Det är ett mönster som upprepar sig i Sverige – med sedanlig fördröjning. Detta är förvisso också ett mycket intressant forskningsfält.

Hur har då romansens ställning förändrats och varför? Frågan hänger samman med vad vi egentligen menar med begreppet romans. Om vi ser på de avhandlingspartier där resonemang om yttre orsak-verkan dras upp har vi först referatet av Martin Tegens avhandling, som jag tidigare berört (se avh. s. 74ff.),

och som ger grunden till romansens blomstringstid. Även i behandlingen av senare generationer anförns en del statistiskt källmaterial. Redovisningen är emellertid inte genomförd utan belyser om inte enbart punktuellt, så åtminstone bara vissa sträckor av vägen: »Här kommer inte att utföras någon djupgående musiksociologisk analys, då det skulle gå utanför ramar för denna undersökning.» (s. 73) S. 102 för avh.förf. in Riksradios sändningsstatistik rörande Haquinus, s. 104 om Fryklöf – men inte någon statistik över de andra kompositörer som tas upp. I noterna hänvisas vidare helt kort till Sveriges Radios Musikbibliotek; kall- och litteraturförteckningen lämnar läsaren utan hjälp.

I det första stora avhandlingsavsnittet (Romansen under tidigt 1900-tal) kommer inledningsvis dessa redogörelser för yttre förutsättningar, sedan karaktäriseras tidens konstnärliga klimat, den nya poesin – och först därpå presenteras de representativa »ungsvenskarna». I nästa stora avsnitt, Romansen under 20- och 30-talen, är däremot ett parti insprängt i mitten, rörande romansen i offentligheten, där Ola Nordenfors behandlar Föreningen Svenska Tonsättare och *Fylkningens* konserter (s. 232ff.). Presentationen bygger på en skrift från 1959, *Fylkingen 1933–1959*, vilken innehåller program för dess konserter. Den statistik avh.förf. här lägger fram har alltså gjorts på basis av uppgifterna i boken – man är väl inte helt klar över detta när man tar del av avhandlingens framställning. *ISCM*-konserterna 1923–31 presenteras av Bo Wallner i *STM* 1957; där har Ola Nordenfors direkt kunnat se vad som framfördes. Vad man kommer åt med dylika siffror är alltså det offentliga, dokumenterade konsertlivet. Något tidigare har avh.förf. (s. 224) anført Moses Pergaments pessimistiska syn på romansens framtid i en betraktelse från 1937: det saknas stora personligheter, tiden är kollektivistisk. På s. 236 uttalar sig Gösta Nystroem – *men är det egentligen romanser han talar om?*

Lugnet efter stormen kallar Nystroem 30-talet; »Isjernas brokiga skara har rullat förbi oss» efter efterkrigstidens intressanta experimenterande: »Vi ha förstått eller icke förstått, förkastat och anammat [...] allt det där ha vi sett på avstånd, antecknat och lagt på minnet. Men egentligen ha vi endast suttit i skuggan av den tyska romantiken och med Wagners porträtt närmast hjärtat gonat oss i vår självhävdelse i förvissningen om att här i Skandinavien är man sig selv nok [...] och krupit in i våra respektive nationella tvångströjor och bidat tiden i tron på isjernas förgängelse och storromantikens slutliga seger.» (»Nya strömningar i skandinavisk musik». *En bok tillägnad Torgny Segerstedt 1.11.1936*) Här talar en besviken modernist som själv är part i målet.

Gunnar de Frumerie och Hilding Hallnäs nämns likafullt som exempel på romanstonsättare som får sitt genombrott under 30-talet; Dag Wirén förklaras vara en dyrkare av absolut musik; att hans verkförteckning saknar romanser är däremot felaktigt. Han finns t.o.m. representerad i Moses Pergaments *Svensk sånglyrik*. Lars-Erik Larsson nämns mera i förbigående, och hans romanser avfärdas kort med hjälp av ett omdöme från Bo Wallner.

Går vi vidare till 40-talet, framstår romansen som föråldrad för många av de nya tonsättarna. Det har alltså att göra med värderingar hos utövarna. S. 266 för avh.förf. in statistik från radion för att belysa musikens ställning och solosången i synnerhet. Det har blivit ett komprimerat och svårläst avsnitt. Dels finns här skriften *Radiotjänst. En bok om programmet och lyssnarna* (1929), varifrån de roliga illustrationerna s. 269 är hämtade. Dessutom utnyttjas annan sändningsstatistik som inte är medtagen i käll- och litteraturförteckningen (not s. 57, s. 268, jfr. not 61). Radion, och den tilltagande massmedialiseringen, var tvivelsutan faktorer som också kom att försämrat klimatet för romansen (s. 270).

Vilka slutsatser kan vi då dra om romansens eventuella fortlevnad? I avhandlingens sammanfattande Slutord, s. 301ff. stöder sig avh.förf. i stort på Lennart Hedwall, vilken i sin karaktäristik av genren tar fasta på att det är ögonblicket som skall fångas; romansen skall vara universell, mänskligt allmängiltig. Texten tycks för många av de »typiska» romanstonsättarna i början av århundradet upplevas intuitivt, och det tycks ofta handla om centrallyriska stycken, knutna kring en stämning, ett själstillstånd. Den typen av dikt är ju utmärkande för symbolismen.

Men om detta är romansens kärna, så utvecklas den till något som egentligen strider mot dess egenart: den *wagneriserar*, inte bara i orkestersångerna, utan på sätt och vis också i de större, mera processuella, dramatiskt anlagda sånger, som skrivs – t.ex. av Stenhammar: »Jungfru Blond och jungfru Brunett», »Prins Aladin av lampan». Det finns också exempel hos Rangström: »En båt med blommor», »Tristans död»... (Axel Helmer menar dock att Rangström inte går så långt i genomkomponerandet, utan att det är visformen, som får assimilera dessa drag.) Hos Moses Pergament finns denna karaktär i »Kung Lif och drottning Död». Etc. Vi anar den stort anlagda orkestersången i bakgrunden. Det är signifikant att Knut Håkanson vill att Josef Eriksson skall orkestrera en Ekelundtonsättning som han blivit extra gripen av (den tidigare berörda »Min själ, vak upp»; se brev dat. 30 maj 1917).

Som en reaktion mot de sensoriska excesserna kommer det strängare »hantverket» hos tonsättare som Rosenberg. Men även hos Stenhammar kan man tidigt se klara markeringar mot det svulstiga uttrycket, t.ex. i det brev till Olallo Morales den 5 juli 1900 som citeras tidigare i avh. s. 48f. (Det behandlas f.ö. utförligt i Wallners monografi, bd. 2., se s. 194.) Här heter det bl.a.:

»Melodin bör vara allt i en visa, det övriga skall vara oväsentligt, endast understödjande, förklarande, medel men icke mål. Eller rättare, både melodi och harmoni bör gemensamt växa fram ur dikten, bli till genom dikten och för dikten. När jag skall komponera till text skall jag icke sätta mig ner och fundera på vad jag skall hitta på, ty jag *skall* icke hitta på någonting, men jag skall läsa och tänka mig in i dikten, lyssna till ordklangen, tills den av sig själv formar ut sig till tonklang, till melodiskt tal, till talad melodi, och harmonierna skola smygga sig efter ordens stäm-

ning och figurationer skall växa fram ur det helas idé, men allt skall vara till för diktens skull, fördjupande, förklarande.»

Exemplet Stenhammar för oss över till en frågeställning som inte beaktats och som man kunde kalla *intertextualitet* – *intermusikalitet*: det gäller själva traditionen av romanstonsättningar i Sverige. I avhandlingen sker hänvisningar till tonsättarnas förhållande till tidigare romansrepertoar tämligen nyckfullt; någon genomtänkt linje kan jag inte finna i det avseendet. Ibland berörs föregångare (t.ex. hur Bäck förhåller sig till Rosenberg i sina kinesiska poem) men oftare inte. Och 'kineseriet' avtecknar sig, som tidigare nämnts, mot en ännu större fond: *Das Lied von der Erde* och Hans Bethges mycket betydelsefulla antologi med översättningar. I avhandlingen berörs visserligen intresset för det kinesiska, men visst hade det varit intressant att jämföra de stilmedel Mahler i sina – visserligen orkestersånger! – nyttjat för att ge en österländsk prägel, t.ex. pentatoniken. Att ställa Mahlers metafysiskt hemsökta och hinsidestörstande, senromantiska kineser mot Rosenbergs och Bäckes – vari består likheterna; vad är det nya, normbrytande?

Ett annat exempel: Moses Pergament och romansen »Kung Lif och drottning Död» med text av Levertin: »I aftonrodnans gyllne slott/ vid solnedgångens glöd» - Redan anslaget i texten väcker en annan av de stora sångerna till minnes: man kan inte tänka, läsa eller lyssna bort Stenhammars tonsättning av »Florenz och Blanzeflor» från den upplevelsehorisont, som bör ha varit Moses Pergaments tillika. Hur förhåller sig hans mycket dramatiskt iscensatta romans till Stenhammars, de avsevärda olikheterna i själva ämnet och textbehandlingen till trots? Båda vetter ju mot det balladeska, ja lyssnar man på Pergaments finns ett nästan operamässigt överdådigt – detta är egenskaper i själva tonsättningen som beskrivs mycket ingående i avhandlingen s. 221f.

Det finns ansatser till tematiska grupperingar av romansmaterialet i avhandlingen, så i avsnittet om Gammalswenska wijors, som får exemplifiera ett särpräglat inslag hos den »ungsvenska» 10-talsgenerationen. Här redogörs också för förhållandet till ett slags »patriotisk» musikalisk kod med bl.a. inslag av dorisk modalitet. Avh.förf. anknyter till Henrik Karlssons avhandling om Biskop Tomas Frihetssång, »*O, ädle svensk!*» (1988). Jag har flera gånger återkommit till kineseriet och den musikaliska exotismen – på ett intressant sätt parad med nysaklig linearitet hos modernister som Rosenberg och Bäck. Andra romanstyper som kunde följas tematiskt är ju den naturlyriska och kärlekslyriken – ofta hänger de båda senare samman och utgör själva kärnan i den traditionellt inriktade romanspublikens förväntningshorisont.

Några generella reflexioner kring tonsättningarna inställer sig här: När *nya* diktare upptas av kompositörerna, är ju situationen en annan: det finns inga tidigare tonsättningar att påverkas av eller att revoltera mot, såsom är fallet när en romans redan vunnit popularitet. Här börjar man s.a.s. från början. Att skapa en egen romans, därsom det redan finns sådana med samma text ter sig onekligen värre. Och om en

diktare redan är representerad i romanslitteraturen och i repertoaren, men med andra texter, har då inte hans/hennes namn redan fått ett slags musikalisk »infärgning» som är svår att tänka (och höra) bort? Frågan är givetvis om den nye tonsättaren känner till den tidigare repertoaren eller ej. Oftast är väl den bekanta musiktraditionen något som man lyssnar och övar sig in i, och när man själv komponerar övertar man det inlärdade – eftersom musik också är hantverk. Ellr så vill man på ett radikalare sätt bryta med normerna. Brottet förutsätter dock alltid något att revoltera mot. Visst vore det intressant att applicera Harold Blooms spekulationer på musikens område: hur ser dess fadersrevolter ut, och mera speciellt, hur ser romanstonsättarnas förhållanden till sina föregångare ut?

När man läser Ola Nordenfors-avhandlingen är det som om Emil Sjögren, Stenhammar, P-B med flera finns där hela tiden med sin tysta närvaro, och bakom dem står bl.a. de tyska och de franska tonsättarna ur den stora romanstraditionen från Schubert till Hugo Wolf – viktiga för t.ex. Josef Eriksson, Ture Rangström och Knut Håkanson, som avh.förf. påpekar på s. 18. För mig är det uppenbart att ord-tonförhållandet i romanser hela tiden skrivs in i ett referenssystem av tidigare dikt, tidigare musik och tidigare tonsatt dikt, i ett intertextuellt och -musikaliskt sammanhang som man aldrig kan ge en uttömmande beskrivning. Avhandlingsförfattaren har valt att i stor utsträckning sätta dessa förhållanden inom parentes.

Sammanfattningsvis: Det är ett stort avhandlingsprojekt som Ola Nordenfors har lagt fram. Det har öppnat en mängd spännande frågeställningar; jag har tyvärr bara haft utrymme att här beröra en del av dem. Detta är ett utomordentligt viktigt, roligt och stimulerande forskningsfält. Jag har rest en del invändningar rörande de alltför stor frågeställningarna och menat att det är svårt att bolla med tre bollar samtidigt. Men om man nu plockar upp dem ur gröngräset konstaterar man att avh.förf. åstadkommit en initierad, engagerande och synnerligen läsvärd avhandling, som stimulerar läsaren till att gå vidare på det stora forskningsfält som öppnar sig nu när gårdsgården väl är riven.

Eva-Britta Ståhl

Birthe Sjöberg: *Sivar Arnér – den livsbejakande nihilisten*. Litteratur teater film, nya serien nr 9 Lund 1993.

Birthe Sjöbergs Arnérvhandling är uppbyggd kring en bestämt formulerad tes. Den går ut på att Arnér stod nära existensialismen:

»Min tes är att Sivar Arnér, trots sina uttalanden mot Camus och Sartre, behandlar frågor och motiv som har stora likheter med existensialismens. Därmed avviker min syn på författarskapet såväl från Thure Stenströms som från den gängse, som framför allt ser Arnér som en pessimistisk författare.» (Sjöberg, s. 11)