



LUNDS UNIVERSITET  
Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE 15hp  
Höstterminen 2020  
Kompletterande pedagogisk utbildning i musik  
Fredrik Samuelsson

## **Sigurd von Kochs okända *Stjärnöga***

– hur en opublicerad tonsättning av Bo Bergmans dikt genererar förslag  
till en ny romansmetodik för gymnasiet

Handledare: Sven Kristersson



# Sammanfattning

**Titel:** Sigurd von Kochs okända *Stjärnöga* – hur en opublicerad tonsättning av Bo Bergmans dikt genererar förslag till en ny romansmetodik för gymnasiet

**Författare:** Fredrik Samuelsson

Syftet med den här studien är att presentera en analys av Sigurd von Kochs närmast okända tonsättning av dikten *Stjärnöga*, för att utifrån denna analys utarbeta ett förslag på en didaktisk analysmetod för den klassiska sånggenren, med inriktning mot den individuella sångundervisningen på gymnasiet. Studien utgår från musikforskaren och pedagogen Bo Wallners analysmetoder, vilka också är utgångspunkt för metodförslaget. Även sångerskan och pedagogen Madeleine Ugglas instuderingsanvisningar används i detta avseende.

Ett resultat av studien är att Wallners och Ugglas anvisningar som givits inom romansens analysområde till stor del är relevanta än idag, men att instruktionerna behöver förtydligas eftersom dagens elever inte har samma förkunskaper inom romansgenren som då anvisningarna utformades. Det metodförslag som här presenteras är indelat i tre växelverkande aktivitetskategorier centrerade kring diktanalys, tonsättningsanalys och det personliga konstnärliga uttrycket. Metodförslaget visar på vikten av att det fysiska sångliga utförandet kopplas till den poetiska och musikaliska analysen, för att eleven ska kunna utveckla en holistisk syn på instuderingsarbetet.

**Sökord:** Stjärnöga, Sigurd von Koch, Bo Bergman, Bo Wallner, Madeleine Ugglå, tonsättningsanalys, diktanalys, romansanalys, analysmetod, sånginterpretation

# Abstract

**Title:** Sigurd von Koch's unknown *Stjärnöga* – how an unpublished setting of Bo Bergman's poem generates suggestions for a new Swedish lied methodology for the Upper Secondary School

**Author:** Fredrik Samuelsson

The purpose of this study is to present an analysis of Sigurd von Koch's largely unknown setting of the poem *Stjärnöga*, and use it to develop a suggestion for a didactic method of analysis for classical vocal music, specialized for the individual voice teaching in the Upper Secondary School. The study is based on the music researcher and pedagogue Bo Wallner's methods of analysis, which provide the foundation for the method suggestion. The singer and pedagogue Madeleine Ugglas instructions for learning music are also used for this purpose.

One result from the study is that Wallner's and Ugglas instructions for the analysis of Swedish lieder are still largely relevant today, but that they need to be clarified since pupils today don't have the same prior knowledge of the lied genre as when the instructions were developed. The method suggestion presented here is divided into three interacting activity categories, centered around poem analysis, composition analysis and personal artistic expression. The method suggestion shows the importance of uniting the physical action of singing with the poetical and musical analysis, in order for the pupil to develop a holistic view of the music learning process.

**Keywords:** *Stjärnöga*, Sigurd von Koch, Bo Bergman, Bo Wallner, Madeleine Ugglas, composition analysis, poetic analysis, Swedish lied analysis, analysis method, vocal music learning



# Innehållsförteckning

<b>1. Inledning .....</b>	<b>8</b>
<b>2. Syfte .....</b>	<b>10</b>
<b>3. Tidigare forskning och handbokslitteratur .....</b>	<b>11</b>
3.1 Sigurd von Koch.....	11
3.2 Förstudie – <i>Stjärnöga</i> : tre musikaliska tolkningar av en dikt .....	13
3.3 Bo Wallner – musikforskare och pedagog .....	14
3.4 <i>Lifvets njutning</i> – Madeleine Ugglas instruktioner till unga sångare.....	15
<b>4. Metod.....</b>	<b>17</b>
4.1 Analysmetod.....	17
4.1.1 Diktanalys.....	17
4.1.2 Tonsättningsanalys .....	19
4.1.3 Sammanställning .....	20
<b>5. Stjärnöga, dikten och dess tonsättningar - analys.....</b>	<b>21</b>
5.1. <i>Stjärnöga</i> – dikten .....	21
5.2 Stenhammars och Rangströms tonsättningar av <i>Stjärnöga</i> - Bo Wallners analys .....	21
5.3 Sigurd von Kochs tonsättning av <i>Stjärnöga</i> – min analys .....	26
5.3.1 Manuskript .....	27
5.3.2 Diktanalys.....	30
5.3.3 Läsning utifrån den rytm som tonsättaren givit dikten .....	31
5.3.4 Tonsättningens storform.....	32
5.3.5 Tonsättningens dynamik- och föredragsbeteckningar.....	36
5.3.6 Tonsättningens deklamationsmöjligheter.....	37
5.3.7 Tonsättningens rytmisk-melodiska linjer .....	38
5.3.8 Sammanfattande analys.....	39
<b>6. Diskussion .....</b>	<b>40</b>

<b>7. Förslag på metod för romansanalys .....</b>	<b>42</b>
7.1 Länken mellan min analytiska läroprocess och utarbetandet av en didaktisk metod.....	42
7.2 Ugglå och Wallner som föregångare.....	44
7.3 Förslag till en didaktisk metod med tre växelverkande moment.....	45
7.3.1 Dikten .....	45
7.3.2 Tonsättningen .....	46
7.3.3 Det personliga konstnärliga uttrycket .....	48
7.4 Vidare forskning.....	49
<b>8. Referenslista.....</b>	<b>51</b>
<b>Bilaga 1 – Wilhelm Stenhammars tonsättning av <i>Stjärnöga</i> .....</b>	<b>53</b>
<b>Bilaga 2 – Ture Rangströms tonsättning av <i>Stjärnöga</i> .....</b>	<b>56</b>

# 1. Inledning

Ända sedan jag var liten har mitt intresse för att utforska kroppens olika uttrycksförmågor varit stort. Som barn var jag tävlingsgymnast och spelade teater, för att sedan i tonåren finna musiken som uttrycksform. Via dans och pianospel fann jag tillslut sången som mitt rätta uttryckselement. Eftersom den fysiska gestaltningen alltid varit den grundläggande anledningen för mitt sångintresse, har den också blivit mitt naturliga sätt att ta mig an och tolka ny musik. Under min tidigare operautbildning valde jag därför att i min kandidatuppsats, genom ett dikt- och tonsättningsanalysarbete undersöka olika aspekter av sånggestaltning för att utveckla min tolkningsförmåga. Studiens utgångspunkt låg i Bo Bergmans dikt *Stjärnöga*, där jag först gjorde en lyrikanalys för att sedan undersöka och jämföra Wilhelm Stenhammars, Ture Rangströms och Sigurd von Kochs tonsättningar av dikten. Min kandidatuppsats kommer i denna framställning att fungera som en förstudie till det här arbetet. Här kommer jag med hjälp av tidigare utformade analysmetoder att göra en ny och fördjupad studie, med syfte att ta fram ett metodförslag för hur gymnasieelever kan analysera och instudera sånger i romansgenren.

Ordet romans används främst som benämning på tonsatta dikter ämnade för solosång med pianoackompanjemang, vars stora blomstringstid var under 1800-talet och början av 1900-talet. Två av Sveriges främsta tonsättare inom romanssångs-genren var Wilhelm Stenhammar (1871–1927) och Ture Rangström (1884–1947), som båda efterlämnat sig en enorm sångskatt. En poet vars lyrik fått flera musikaliska tolkningar och som haft en stor betydelse för deras tonsättargärningar är Bo Bergman (1869–1967). Deras tonsättningar av hans dikt *Stjärnöga* har kommit att utgöra två av våra mest kända svenska romanser, som båda framförs än idag, inte sällan i pedagogiska sammanhang.

Dikten lyder:

Stjärnöga, du som jag mött  
långt i försvunna tider,  
nu är det kvälldags, och trött  
min ungdom till vila skrider.

Villsam är vägen som går  
fram genom mörka länder.  
Stjärnöga, Stjärnöga, när  
jag aldrig mer dina händer?

Irrbloss, som världen har tänt,  
slockna så lätt i världen.  
Stjärnöga, mycket har hänt,  
Sedan vi skildes på färden.

Tag mina händer och led  
mig in i ditt ljusa rike.  
Stjärnöga, giv mig din fred  
och låt mig varda din like.



Som tidigare nämnts analyserade och jämförde jag både Wilhelm Stenhammars och Ture Rangströms tonsättningar i min förstudie. Men jag hittade även ett närmast okänt manuskript av tonsättaren Sigurd von Koch (1879–1919), som också blev en del av analys- och jämförelsestudien. I och med att Stenhammars och Rangströms tonsättningar blivit två välkända sånger för eftervärlden har de redan fått en djupgående jämförande analys av musikforskaren och pedagogen Bo Wallner (1923–2004). Von Kochs i närmast okända tonsättning har däremot aldrig blivit djupare analyserad. Därför vill jag nu se om det är möjligt att göra en liknande analys av von Kochs tonsättning av *Stjärnöga* baserad på Wallners tidigare analysmetoder, där jag dels vill undersöka hur von Koch musikaliskt tolkat dikten och vad som är karaktäriserande i hans tonsättning, dels se hur jag utifrån undersökningen kan utforma ett förslag på en didaktisk metod för romansanalys.

Idén till att återuppta min förstudie och göra en ny undersökning med hjälp utav en mer strukturerad och fördjupad analysmetod väcktes då jag under min verksamhetsförlagda utbildning fick chansen att undervisa musikgymnasielever i sång. Då lade jag märke till hur flera elever till stor del saknade interpretatoriska och analytiska verktyg i deras musikaliska tolkningsförmåga. Jag upplevde också hur jag som pedagog skulle ha nytta av att fördjupa mina kunskaper inom området ytterligare, för att i framtiden kunna ge eleverna så bra undervisning som möjligt. Jag önskar även kunna bidra till romanssångens fortlevnad i och med mitt metodförslag, eftersom jag vill ge dagens ungdomar möjligheten att både få uppleva och utöva denna musikpoetiska uttrycksform. Om jag kan ge eleverna redskapen att utveckla sina egna analytiska verktyg inom den klassiska sången, är min förhoppning att de också ska finna lusten att närma sig denna konstform.

## 2. Syfte

Syftet med den här studien är att presentera en analys av Sigurd von Kochs närmast okända tonsättning av dikten *Stjärnöga*, för att utifrån denna analys utarbeta ett förslag på en didaktisk analysmetod för den klassiska sånggenren, med inriktning mot den individuella sångundervisningen på gymnasiet. Denna metod avser att ge eleven analytiska redskap för att själv närma sig romansrepertoaren. I min undersökning kommer jag utgå ifrån Bo Wallners tidigare analysmetoder för romanssång, vilket gör att en del av studiens syfte även blir att analysera hans sätt att tolka romanser. Det gäller i synnerhet hans analyser av Wilhelm Stenhammars och Ture Rangströms tonsättningar av dikten.

Studiens syfte kan delas upp i följande forskningsfrågor:

- På vilket sätt har Wallner analyserat Stenhammars och Rangströms tonsättningar av dikten *Stjärnöga*? Vilka frågeställningar karakteriserar hans tillvägagångssätt?
- På vilket sätt har von Koch gått tillväga i sitt komponerande, utifrån Wallners analysmetod?
- Hur skapar jag en egen analysmetod utifrån Wallners tillvägagångssätt? Hur kan denna formuleras som ett förslag till en didaktisk analysmetod, inriktad mot gymnasiets individuella sångundervisning inom den klassiska sånggenren?

## 3. Tidigare forskning och handbokslitteratur

I detta kapitel görs en sammanfattande presentation av den tidigare forskning och kunskapsbildning som är relevant för den här studien. I detta ingår forskning kring Sigurd von Koch, min förstudie, en presentation av musikkforskaren och pedagogen Bo Wallner samt sångpedagogen Madeleine Ugglas instruktioner till unga sångare, hämtade från sångantologin *Lifvets njutning*.

### 3.1 Sigurd von Koch

Musikkforskarna Folke H. Törnblom, Martin Tegen och Ola Nordenfors har alla forskat på Sigurd von Kochs (1879–1919) biografi och konstnärliga verk. Törnblom (1936) beskriver hur von Koch kan karaktäriseras som en experimentell tonsättare, verksam under 1900-talets första två decennier: ”han var den som aldrig stannade, som rastlöst sökte, som aldrig riktigt hann stabilisera sin stil” (s.556). Von Koch hade nämligen passion för att uttrycka sig inom flera konstnärliga områden. Tegen (1972) berättar hur den mångsidige von Koch sägs ha tvekat inför vilken bana han skulle välja, eftersom han utöver sin musikaliska ådra även hade tecknar- och författarådra. Von Koch bodde till stor del av sitt liv på Ornö ute i Stockholms skärgård, vilket han skildrade såväl i målarkonst och skrivande som i musik. Hans kärlek till havet och skärgården kom ofta att gestaltas i hans tonsättningar:

Allt ligger först tyst och liksom orörligt i värme och ljus, så kastar en plötslig vindfläkt en intensiv blomdoft över en, vattnet kluckar till, en mås ropar en gång, två gånger, en åda lockar sina, och så blir allt åter tyst. Det är ofta något av en dylik räcka av små sensationer, en rad av moment utan påtagligt inbördes sammanhang men tillhörande samma stämningsskrets över von Kochs musikaliska stil (Törnblom, 1936, s.554).

Sin musikaliska utbildning erhöll von Koch genom privata piano- och kontrapunktstudier, samt vid Musikkonservatoriet i Stockholm där han utbildade sig till musikk lärare och kyrkosångare. Dessa studier gav honom god skolning inför framtiden som tonsättare och pianist, men kunskaperna kom aldrig att användas i hans övriga yrkesliv. I likhet med flera av sina tonsättarkollegor utnyttjade han istället sina litterära och musikaliska kunskaper i arbetet som

musikkritiker, (Tegen, 1972). Nordenfors (1992) beskriver hur von Koch däremot i sin egenskap som kompositör kom att bli en del av Stockholms inre tonsättarkrets, ”där tonsättare som Stenhammar, Rangström, Haquinus och Fryklöf träffades och spelade upp sina senaste alster” (s.99). Att få ha tagit del av dessa kompositörsträffar måste givit von Koch betydande musikaliska insikter och haft en stor inverkan på hans framtida tonsättaridentitet.

I likhet med Törnbloms skildring av hur skärgårdens nyckfullhet kom att prägla von Kochs tonsättningar, beskriver Tegen (1972) att de skiftande tempo- och stämningsväxlingarna blev något som karaktäriserade von Kochs komponerande också på ett mera genomgripande plan. Dessa uttryck för den efterromantiska och impressionistiska anda som kännetecknade sekelskiftet kom även att forma von Koch, vilket kom till uttryck i täta tonartsväxlingar och djärva klangfärger. Än mer utmärkande för hans stil var von Kochs införlivande av världar utanför skärgårdens – exempelvis då han åren 1916–1918 komponerade 13 sånger till översatt kinesisk lyrik, och 1915 ett sånghäfte med titeln *Exotiska sånger* (Gehrmans, 2013). Tegen (1972) menar att von Koch ville skapa en stämning av det annorlunda och exotiska från fjärran genom att använda ett österländskt färgat tonspråk, och kallar stilen för ”exotisk impressionism”.

Tegen (1972) menar vidare att von Koch, trots sitt impressionistiska experimenterande, ändå hade sin grund på visans område. Denna genre utgjorde inledningen av hans komponerande, och kom också att bli den slutliga inramningen av konstnärskapet. År 1919, strax innan sin förtidiga bortgång i spanska sjukan, skrev von Koch sångsamlingen *Gammalsvenska Wijisor* (Nordiska Musikförlaget, 1921), vilken blev hans musikaliska testamente. Sångerna var tonsatta dikter från 1600-talet, där Nordenfors (1992) menar att ”von Koch lyckas förena inflytandet från impressionistiska stilmedel med sextonhundreditaldikternas krav på karghet gränsande sparsamhet i uttrycket” (s.101). Vidare beskriver Nordenfors också att sångsamlingen kan karaktäriseras av pianostämmans breda och djupa ackord, samt dess återkommande ackompanjemangsfigurer. Även Tegen (1972) beskriver hur von Koch här komponerar med medvetenhet och koncentration i de enkla detaljerna. Istället för täta stämningsväxlingar utgörs de impressionistiska dragen snarare av det tunga och kärva i den ålderdomligt svenska harmoniken, inte sällan med kyrkomodala inslag.

Törnblom (1936) hävdar att von Koch egentligen aldrig hann stabilisera sin stil innan han tragiskt gick bort på höjden av sitt musikskapande. Utöver de sånger som publicerades under hans livstid efterlämnades ett drygt hundratal i manuskript, vilka ännu inte har tryckts. Det verk som står i centrum för denna studie, alltså tonsättningen av Bo Bergmans dikt *Stjärnöga*, tillhör detta opublicerade och i det närmaste okända material. Sången komponerades i juli år 1915 på

Ornö men förblev alltså ett manuskript. Tegen (1972) är i själva verket den enda person som tidigare omnämnt tonsättningen, då han i en stencilerad skrift givit stycket den korta beskrivningen ”stillsam och enkel” (s.31). Det är därför med särskild spänning jag nu analyserar von Kochs i närmaste okända tonsättning för att sätta in den både i historiskt, musikaliskt, poetiskt och strukturellt avseende, inte minst för att se hur en sådan analys kan resultera i förslag till romansanalytiska verktyg för unga sångare.

### **3.2 Förstudie – *Stjärnöga*: tre musikaliska tolkningar av en dikt**

Min förstudie *Stjärnöga: tre musikaliska tolkningar av en dikt* (2018) hade som syfte att undersöka förhållandet mellan text och tonsättning för att utveckla ytterligare personliga instuderingsverktyg och få nya infallsvinklar till min egen musikaliska tolkning. Uppsatsens syfte var även att undersöka orsaker till att en och samma dikt har kunnat tonsättas på så olika sätt som Rangströms, Stenhammars och von Kochs versioner. Studien hade som mål att mynna ut i en klingande musikalisk produktion, vilket resulterade i en inspelning av de analyserade tonsättningarna.

Undersökningen delades upp i ett antal moment, där första steget var att göra en diktanalys. Därefter studerades varje enskild komposition med diktanalysen som utgångspunkt. Slutligen gjordes en jämförelse mellan tonsättningarna, där vikten låg vid att undersöka vilka olika delar kompositörerna lyft fram som väsentligt i dikten. I undersökningens avslutande del gjordes även en beskrivning av vad analysstudien bidragit till i resultatet av inspelningarna.

I förstudiens slutsats kom jag fram till att känslan av längtan och hopp var central i alla tre tonsättningarna, vilket dock musikaliskt gestaltades på olika sätt. Utifrån analysen fick jag intrycket av att Stenhammar tagit fasta på diktens hyllning till ungdomen, medan Rangström istället gestaltade den med smärta i en stilla bön. Trots att jag upplevde von Kochs tonsättning som en enklare visa uppfattade jag den ändå uttrycka en slags självklarhet, där pondusen från de breda ackorden underströk känslan av resignerad acceptans. I slutsatsen redogjorde jag även för hur analysstudien bidragit till min förståelse för tonsättarens musikaliska idéer, vilket jag upplevde som en stor hjälp vid inspelningarna. Jag beskrev också hur det grundliga diktanalysarbetet gav ett märkbart resultat i den musikaliska instuderingen, samt att själva tonsättningsjämförelsen i sig gav en djupare dimension till min tolkning av de enskilda styckena.

Idag kan jag både se styrkor och svagheter i min förstudie, och båda dessa egenskaper hos förstudien är stimulerande anledningar till att jag nu vill göra ett nytt arbete utifrån detta material, men ett arbete som nu är mer fördjupat och strukturerat. Om förstudiens syfte låg vid att utveckla mitt personliga konstnärskap med inspelningarna som utgångspunkt, ligger detta arbetes fokus istället vid den analyserande delen, eftersom huvudsyftet är att ta fram ett förslag på en didaktisk analysmetod för den klassiska sånggenren. I förstudien gjorde jag tonsättningsanalyserna helt på egen hand utan någon egentlig beprövad metod, vilket resulterade i ett aningen tunt och bristfälligt resultat. Nu har jag emellertid blivit medveten om Bo Wallners tidigare musikforskning mera generellt, och mera specifikt hans analys av Stenhammars och Rangströms tonsättningar av Bergmans *Stjärnöga*. Denna analys ingår i Wallners monumentala *Wilhelm Stenhammar och hans tid, 1991, del 2*. För att göra den här studien mer fördjupad och strukturerad vill jag därför göra en mer metodisk undersökning av von Kochs tonsättning av dikten och använda Wallners analysmetodik. I nästkommande avsnitt ger jag därför läsaren en närmare presentation av Wallner som pedagog och forskare, med särskilt fokus på hans analys av förhållandet text/ton.

### 3.3 Bo Wallner – musikforskare och pedagog

Musikforskaren och pedagogen Bo Wallner (1923–2004) utarbetade under sitt yrkesliv flera didaktiska handböcker med inriktning mot musikundervisning och musikalisk folkbildning. Hit hör böcker som *Musikens material och form 1–3* (1968) och *Musiksvenska* (1973), vilka jag kommer använda mig av och referera till i den kommande undersökningen. Wallner har även utgivit böckerna *Wilhelm Stenhammar och hans tid 1–3* (1991), en musikvetenskaplig forskningsstudie där han i detalj fördjupat sig i kompositörens liv och musikalster, liksom att sätta dessa i sitt historiska sammanhang. I bokens andra del finns en analys och jämförelse av Rangströms och Stenhammars tonsättningar av *Stjärnöga*, en framställning som jag alltså inte kände till när jag gjorde min förstudie. Detta avsnitt ur Wallners stora verk kommer bli kärnan i min undersökning av hans sätt att tolka en romans, som tillsammans med ovanstående böcker bildar utgångspunkten för min analysmetod.

I *Lodet och spjutspetsen. En skrift om det konstnärliga utvecklingsarbetet* (1985) sammanfattar Wallner tankar, idéer och minnen från sitt arbete vid musikhögskolan i Stockholm, där han i inledningskapitlet förklarar bokens titel:

Lodet är det man sänker. Spjutet är det man kastar mot framföriggande mål. Lodet står här för pejlingen av traditionen, spjutet för nyskapandet. Lodet står också för det som är utforskning av det ”inre landskapet”, spjutet för det som är utmaning och uppbrott. Vem kan slå sig fri från det förflutna? Vem kan ställa sig vid sidan av utvecklingen? Vem kan bortse från sambanden mellan människa och verk, mellan psyke och språk? (s.7).

Att finna balansen mellan lodet och spjutspetsen, där vår strävan mot fördjupad musikalisk kunskap förenas med den framåtsträvande blicken att erövra det nya, menar Wallner borde vara pedagogens främsta förhållningssätt. Wallner (1985) beskriver också hur forskning och interpretation bör stå i samklang och samverka, där vetenskapen tillför ny kunskap till musicerandet och vice versa.

Wallner (1973) tar upp vikten av att vi pedagoger utvecklar ett personligt sätt att uttrycka oss på till våra elever, där ”arbetet med att utveckla vår verbala förmåga blir ett arbete med att finna oss själva” (s.6). Han menar att vi i egenskap av musiklärare både behöver kunna verbalisera vårt eget musicerande och ha förmågan att didaktiskt förmedla denna helhet, så att eleverna i sin tur kan göra denna kunskap till sin egen. För att stärka denna kompetens behöver vi utveckla olika konstnärliga och pedagogiska metoder som både gagnar vår personliga kunskapsutveckling och vårt sätta att kommunicera med eleverna.

Eftersom Wallners skrifter ger uttryck för tillvägagångssätt som framstår som högst relevanta för att analysera romansrepertoar, utgår jag från hans analysmetoder i min undersökning av Sigurd von Kochs tonsättning av *Stjärnöga*. I nästkommande metodkapitel beskriver jag hur jag utifrån Wallners tillvägagångssätt destillerar fram den metod jag kommer använda i min analys av von Kochs tonsättning.

### **3.4 *Lifvets njutning* – Madeleine Ugglas instruktioner till unga sångare**

Innan denna metodbeskrivning finns det dock ytterligare en musikalisk personlighet att presentera inför min studie, nämligen sångerskan och pedagogen Madeleine Ugglå (1920–2018). Med den folkbildande ambition hon delar med Bo Wallner har hon utgivit åtskilliga musikpedagogiska böcker, däribland sångantologin *Lifvets njutning* från 1980. Denna är en sammanställning av 40 svenska sånger från 1790–1976, med handfasta instruktioner om hur de kan instuderas. Eftersom detta studiematerial behandlar och analyserar ord-ton-förhållandet

inom romansrepertoaren står det i samklang med mitt huvudsyfte och framstår därför som relevant att ha som referens till mitt kommande analysmetodförslag.

Enligt Ugglas (1980) är det viktigt att både sångare och pianist har god kännedom om såväl sångstämma som ackompanjemang, så att de tillsammans kan bilda en gemensam konstnärlig enhet. Hon skriver: ”för att göra sångerna rättvisa krävs att både sångaren och pianisten noggrant studerar såväl texten som musiken” (sidnummer saknas). Under instuderingsarbetet menar Ugglas (1980) vidare att sångaren behöver få klarhet i diktens innebörd, melodi och frasering, såväl som i ackompanjemangets utformning. Till detta arbete har hon givit instruktioner om möjliga tillvägagångssätt, där hon föreslår att första steget i instuderingen bör vara att lyssna igenom kompositionen flera gånger, för att sedan studera dikten och dess innebörd. Hon menar att texten därefter bör läsas utifrån tonsättningens rytmisering, följt av att sjunga sången utan text för att få förståelse för melodins struktur. Nästkommande fas i instuderingsarbetet menar Ugglas (1980) är att göra en sammanfattande analys av hela kompositionen.

I denna kompositionsanalys föreslår Ugglas att första steget kan vara att undersöka om tonsättningen är homofon, polyfon eller en blandning av båda, det vill säga om stycket består av en melodi med ackord eller om den har flera självständiga stämmor. Hon beskriver också hur vi i under denna fas i instuderingen behöver uppmärksamma toner, rytmer och ackord som särskilt bör framhävas, liksom kompositionens olika motiv och fraser. Hon föreslår dessutom att sångaren och pianisten bör undersöka om stycket innehåller sekvenser, upprepningar och variationer, samt vilka tempo- och dynamikbeteckningar som anges.

Ugglas (1980) beskriver även hur ”sångaren bör lära sig att låta diktens uttryck avspeglas i ansiktet” (sidnummer saknas), där hon uppmanar sångaren att med spegelns hjälp experimentera fram de olika känslornas ansiktsuttryck. Genom att utveckla en naturlig mimik menar Ugglas att sångaren får redskap att kunna gestalta olika dikters innebörd, för att på sätt och vis göra dem rättvisa. Slutligen hjälper också Ugglas (1980) sångaren att sätta in de enskilda tonsättningarna i en bredare kontext genom att i sin bok ge en kort redogörelse för de ingående kompositörernas biografier och karaktäristiska stildrag. Hon menar naturligtvis att denna stilhistoriska medvetenhet alltid är viktig för sångare och pianister att ta i beaktning.



## 4. Metod

Inför min analys av Sigurd von Kochs tonsättning av *Stjärnöga* kommer jag som tidigare nämnts att ta fram en metod utifrån kärnan i Bo Wallners analysmetoder. Visserligen har Madeleine Ugglas haft ett liknande syfte som jag med att ge unga sångare analytiska verktyg för romanstolkning, men eftersom hennes studiematerial har en betoning på interpretatoriska anvisningar lämpar sig detta bättre i första hand som referens till mitt kommande analysmetodförslag.

I framtagandet av den metod jag kommer använda i min undersökning finner jag därför Bo Wallners forskning och handböcker som mer adekvat, eftersom den är mera metodiskt genomarbetad vad gäller analysen av förhållandena mellan ord och ton. Nedan utreder jag därför hur jag kommer använda Wallners metod i min kommande analys av von Kochs tonsättning.

### 4.1 Analysmetod

Wallner (1968) har beskrivit hur språket och musiken nästan kan liknas vid ett omaka par som sammanvigs varje gång en text tonsätts. Med språkets hjälp kan vi ställa direkta frågor och få detaljerade svar, medan musikens informativa klangbilder istället väcker frågor vi i oändlighet kan söka svaren på. Textens innehåll går aldrig i detalj att överföra till något motsvarande i toner, och språket kan aldrig ge en rättvis bild av musikens dynamiska egenliv. Hur kan vi då analysera detta mångnyanserade förhållande på bästa sätt? Wallner (1973) menar att det inte finns någon ultimat eller definitiv strategi i detta avseende, utan anvisar istället flera olika vägar längs med vilka man kan ta sig an en sådan studie. Centralt i hans metodbeskrivningar är dock att först ta sig an dikten, för att sedan närma sig tonsättningen.

#### 4.1.1 Diktanalys

Wallner (1991) beskriver hur tonsättaren först behöver få svar på frågan: ”vad är det dikten utsäger, och vad är det den – i de djupare skikten av personligheten – säger just mig?” (s.193). Eftersom dikten varit tonsättarens utgångspunkt i komponerandet, blir det första steget i tonsättningsanalysen att själv bekanta sig mera genomgripande med texten. Wallner (1968)

anser detta vara en förutsättning, eftersom vi i vår analys behöver bilda oss en egen uppfattning om diktens utformning och innehåll för att i vår tur kunna få förståelse för tonsättarens sätt att gestalta dikten. Detta kommer att ge oss förutsättningarna för en god kännedom om kompositionens grundtankar.

Inför diktanalysarbetet redogör Wallner (1968) för några förslag på tillvägagångsätt, både innehålls- och utförandemässigt, men också utifrån en tänkt ordningsföljd. Vid diktgenomläsningarna menar Wallner att dessa tre frågeställningar bör tas i beaktande:

1. Vad är diktens innehåll?
2. Hur är diktens poetiska och metriska utformning?
3. Hur kan dikten deklameras?

Första steget blir då att göra en innehållsanalys av dikten, där Wallner i sin anvisning till den som analyserar säger att hen ska pröva sin ”iakttagelse på frågor om den livssyn och den livssituation som återspeglas” (s.138). Till detta hör även att skaffa sig vetskap om poetens biografi, där den historiska kontexten kring diktens uppkomst ger en djupare dimension till förståelsen av texten.

Nästa steg i läsningen blir att ha den poetiska och metriska utformningen i åtanke, där några viktiga frågor att koncentrera sig kring kan vara:

- Hur många strofer har dikten?
- Är något versmått använt?
- Finns rim i dikten? Hur är de grupperade i sådana fall?
- Hur använder sig diktaren av skiljetecken som punkt, komma och frågetecken?

Till sist menar Wallner (1968) att själva deklamationen av dikten behöver undersökas, och i detta avseende menar han att möjligheterna är många. Om diktens metriska och rytmiska utformning skiljer sig från meningarnas uppbyggnad skapar det olika tillvägagångssätt att läsa texten på. Här går det exempelvis att utforska om eventuella rimord bör betonas, eller om en mera flytande frasering utifrån meningsuppbyggnaden istället är att föredra. Här går också att urskilja diktens aktiva ord, även kallat huvudord, som kan ges särskild betoning. Wallner (1973) beskriver även hur en undersökning av diktens rytmisk-melodiska linjer bör göras, där textens positiva och negativa stämningar kan liknas vid en serie vågrörelser i stigande och fallande

riktning. I detta arbete ingår också att se vad vokal- och konsonantljuden har för effekt på dessa linjer, samt hur pauseringar kan göras utifrån diktens skiljetecken och poetiska utformning.

### 4.1.2 Tonsättningsanalys

Nästa steg i analysstudien blir att närma sig tonsättningen, där Wallner (1991) menar att man först bör skaffa sig kännedom om kompositörens biografi och typiska stildrag. Detta är viktigt för att få kunskap om var tonsättaren befann sig i sin konstnärliga utvecklingsprocess då stycket skrevs. Med hjälp av den diktanalys man själv gjort kan tonsättarens musikaliska dikttolkning i sin tur sedan undersökas. Wallner (1968) skriver att första steget blir att läsa dikten utifrån kompositionens rytmvärden för att förstå tonsättarens betoningmönster och tänkta deklamation. Till detta kan sedan sångens melodi och pianostämman adderas, med syfte att skapa förståelse för tonsättningens storform. Frågor att ställa sig här kan vara:

- Hur bidrar harmoniken och melodin till tonsättningens grundstämning?
- Hur ser relationen ut mellan sång- och pianostämman?
- Hur är tonsättningen disponerad? Finns viktiga likheter och skillnader mellan dem?

Wallner (1968) beskriver sedan hur nästa steg är att ta tonsättningens föredragsbeteckningar i beaktande, och han berättar att man då kan undersöka ”föredragsbeteckningar såsom ritardando, a tempo, fermater, andningstecken i sångstämman och förändringar av tempo och karaktär för en hel fras” (s.143). Han beskriver även hur tonsättningens växlande dynamikbeteckningar spelar en viktig roll i förståelsen av den musikaliska dikttolkningen.

Till sist beskriver Wallner (1968) även att man kan analysera tonsättningen utifrån diktens rytmisk-melodiska linjer, där utgångspunkten är att undersöka hur kompositörens melodilinjer följt textens uppåtgående och fallande rörelser. Hur har diktens positiva och negativa stämningar tolkats, och hur har diktens huvudord framhävts i tonsättningen?

### 4.1.3 Sammanställning

Utifrån Bo Wallners förhållningsätt sammanfattar jag nedan den metod jag avser att använda i min analys av Sigurd von Kochs tonsättning av *Stjärnöga*:

1. Diktanalys utifrån textens:
  - innehåll och dess återspeglade av poetens livssyn och situation
  - metriska och rytmiska utformning
  - huvudord
  - rytmisk-melodiska linjer och olika deklamationsmöjligheter
2. Informera sig om tonsättarens biografi, livssyn och situation
3. Läsning utifrån den rytm som tonsättaren givit dikten
4. Tonsättningens storform utifrån dess:
  - övergripande karaktär
  - disposition
  - relationer mellan sång- och pianostämman
5. Tonsättningens dynamik- och föredragsbeteckningar
6. Tonsättningens deklamationsmöjligheter
7. Tonsättningens rytmisk-melodiska linjer

## 5. Stjärnöga, dikten och dess tonsättningar - analys

Det här kapitlet delar jag upp i två delar. I kapitlets första del presenterar jag Bo Wallners analys av Wilhelm Stenhammars och Ture Rangströms tonsättningar av *Stjärnöga*. Kapitlets andra del består av min analys av Sigurd von Kochs tonsättning av samma dikt.

### 5.1. *Stjärnöga* – dikten

För tydlighets skull presenterar jag dikten igen, så att läsaren har den nära till hands i sin genomgång av analysen.

Stjärnöga, du som jag mött långt i försvunna tider, nu är det kvälldags, och trött min ungdom till vila skrider.	Villsam är vägen som går fram genom mörka länder. Stjärnöga, Stjärnöga, när jag aldrig mer dina händer?
Irrbloss, som världen har tänt, slockna så lätt i världen. Stjärnöga, mycket har hänt, Sedan vi skildes på färden.	Tag mina händer och led mig in i ditt ljusa rike. Stjärnöga, giv mig din fred och låt mig varda din like.

### 5.2 Stenhammars och Rangströms tonsättningar av *Stjärnöga* - Bo Wallners analys

Presentationen av Bo Wallners analys gör jag utifrån samma ordningsföljd som den metod jag avser använda i min egen analys av von Kochs tonsättning. I presentationen ger jag läsaren notexempel på de takter jag beskriver, men om läsaren vill ta del av tonsättningarna i sin helhet finns de presenterade i bilagorna.

Wallner (1991) berättar att dikten *Stjärnöga* är en av de första i Bo Bergmans debutsamling *Marionetterna* från april 1903. Han beskriver den som ett av hans mest personliga verk, både vad gäller livsstämning och språkliga medel, där diktens enkelhet står i kontrast till den tidigare

mer utsmyckade nittiotalspoesin. Namnet *Stjärnöga* står för Bo Bergmans ungdomskärlek Maria Almqvist, som enligt Gavelius-Renwik i Wallner (1991) var djupt troende. Detta kan ge en förklaring till diktens religiösa nyanser, menar Gavelius-Renwik, när hon jämfört diktens slutstrof med sång nr 325 i *Sionstoner*, vars textliga betydelse är densamma. I Gavelius-Renwik (1966) beskriver hon också hur dikten är ”framsprungen ur den djupa saknaden efter ungdomstidens Stjärnöga” (s.177), där Bo Bergman gestaltar sin längtan efter lugnet vid hennes sida.

Även Wallner (1991) beskriver hur dikten har en saknadens vemod, men också en ”längtan mot ljuset ut ur mörkret” (s. 205). Enligt Gavelius-Renwik (1988) är nyttjandet av motsatsparet ljus-mörker något vanligt förekommande i Bo Bergmans lyrik, där ljuset fått symbolisera livet och mörkret olycka, ångest och död. Hon skriver: ”för Bergman ter sig mörkret på samma sätt oftast som en olycka, en ångest. Avsked från livet betyder för honom avsked från ljuset, att gå in i mörker” (s.18).

Dikten är uppdelad i fyra strofer, där rimschemat är parvis utformat. Wallner (1968) menar att daktylen<sup>1</sup> har en grundläggande roll i den poetiska utformningen, vilket senare även kommer visa sig i tonsättningarna. Bergman använder sig av så kallad överklivning, vilket innebär att meningen fortsätter efter radbrytningen och att skiljetecknen därmed inte används endast vid radslutet. Diktens metriska uppbyggnad avdelar alltså meningens utformning. Som tidigare nämnts skapar detta två olika tillvägagångssätt att läsa dikten på, dels utifrån den metriska utformningen och dels utifrån meningens syntax. Från första strofens tredje och fjärde rad frågar sig Wallner (1991) följande: ”ordet ’trött’ t ex, skall man ge det en särskild betoning eftersom det står i rimställning (med ’mött’) eller skall man läsa meningen som prosa?” (s.206). Vidare tänker han också att det kan finnas en tredje möjlighet, nämligen att försöka finna en balanspunkt mellan dem. Här är Wallner noga med att poängtera att det inte finns några rätt och fel, utan det intressanta är att se hur tonsättaren tolkat det.

I detta arbete använder sig Wallner (1968) också av möjliga pauseringar, alltså ställen där han på olika sätt lagt in pauser för att urskilja vilka av diktens ord som kan betraktas som ”aktiva” och därför särskilt kan betonas. Enligt Wallner hör exempelvis ord som ”kvälldags”, ”trött”, ”till vila” och ”slockna” till dessa, vilket även är ord som har en fallande riktning i den rytmisk-melodiska linjen. Ord som istället framhävs som uppåtgående i linjen är exempelvis ”irrbloss”, ”tänt” och ”ljusa rike”, enligt Wallner. Som exempel har han plockat ut de två första raderna i den andra strofen:

---

<sup>1</sup> ”versfot som utgörs av en betonad och två obetonade stavelser” (Henriksson 1982, s.39)

Irrbloss, som världen har tänt,  
slockna så lätt i världen.

Här menar Wallner att den första raden visar på en klart uppåtgående linje, medan den andra raden istället har en tydligt fallande riktning, dels utifrån textens innebörd, dels utifrån vokal- och konsonantljuden. Exempelvis sätter radernas begynnelseord an olika stämningar, där ”irrbloss” associeras med en snabbt uppåtgående rörelse, medan ”slockna” istället har en fallande tendens. Dessa skiftningar skapar vågrörelser, som Wallner (1991) menar ”kan inspirera till tonmåleri” (s.205) för tonsättaren.

Wallner (1991) beskriver hur både Stenhammar och Rangström var två av våra mest betydelsefulla kompositörer inom romansgenren. Bergmans lyrik har haft en stor inverkan på dem båda, då de tonsatt hans dikter vid ett flertal tillfällen. Även Bergman ska ha uttryckt en stark beundran inför tonsättarnas verk, då han bland annat skrivit att ”musiken tog dikten under armarna och hjälpte den en bit på vägen”, och att han ser sig som en ”parasit på Stenhammars och Rangströms odödlighet” (s.190). Trots denna ömsesidiga uppskattning träffade de aldrig Bergman personligen, förutom vid ett enda tillfälle för Rangströms del. Wallner (1991) beskriver dock att de genom konsten likväl hade en givande relation, där de musikaliska tolkningarna gav ytterligare nyans åt Bergmans dikter, och vice versa.

Wallner (1991) publicerar ett brev av Stenhammar, där han redogör för sin syn på ord-ton-förhållandet. Stenhammar skriver bland annat:

Detta bör återfinnas i den musikaliska behandlingen: en enkel melodi som smyger sig efter ordklangen, naturlig harmonisering, melodisk harmonisering. 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, bliva till genom dikten och för dikten (s.194).

Wallner framhåller att Stenhammars strävan mot det enkla och melodiska inte utgjorde försök att skapa något som var okonstlat och naivt, utan snarare var uttryck för hans vilja att med enkla medel uttrycka klarhet och koncentration i sitt komponerande. Wallner (1991) menar att Stenhammar med all säkerhet var ”på krigsstigen mot den dominans av komplicerade och prunkande harmoniska förlopp som sätter sin prägel på så mycket i den senromantiska liedkonsten” (s.197).


Wallner (1991) hänvisar även till Rangströms syn på ord-ton-förhållandet:

En sångkompositör, skall med lämpliga medel söka odla sin smak, sin iakttagelse, sin stilkänsla, sin elementära kunnighet att läsa rätt innantill. Lite poetisk teknik skadar heller inte, men framförallt skall han lära känna sin diktare och ha en ödmjuk aning om vad som är starkt eller svagt, väsentligt eller oväsentligt i dikten, ställd mot musikens nya fond (s.197).

Han beskriver hur Rangströms uttalande står i samklang med Stenhammars syn på dikten som utgångspunkt, där de båda menar att diktens språkmelodi bör stå i centrum för komponerandet. Deras konstnärprofilen skiljer sig dock åt, där Rangström i högre grad än Stenhammar närmar sig det romantiskt expressiva, vilket kommer visa sig i tonsättningen av *Stjärnöga*.

Wallner (1991) berättar att Stenhammar tonsatte dikten sommaren 1903, alltså samma år som diktens skrevs, medan Rangström tonsatte den i april året därpå. Vid en första rytmisk läsning beskriver Wallner (1968) hur daktylen gör sig tydlig redan i den första diktraden (Ex: 5:1):

Stenhammar:



Stjärn - ö - ga, du som jag mött

The image shows a musical score for Stenhammar's setting of the poem 'Stjärnöga'. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The lyrics 'Stjärn - ö - ga, du som jag mött' are written below the vocal line. The music is in a simple, rhythmic style.

Ex: 5:1

Rangström:



Stjärn-ö - ga, du som jag mött,  
Stjern-äuglein, du warst mein Lied,

The image shows a musical score for Rangström's setting of the poem 'Stjärnöga'. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The lyrics 'Stjärn-ö - ga, du som jag mött, Stjern-äuglein, du warst mein Lied,' are written below the vocal line. The music is more expressive and varied in rhythm than Stenhammar's setting.

I båda tonsättningarna betonas texten utifrån versfötterna, men på helt olika sätt. Stenhammar ligger nära skanderingen, medan Rangström istället tänjer ut den första tonen och därigenom ger den betoning. Stenhammar gör inga avvikelser från detta enkla rytmiseringsmönster fortsättningsvis, medan Rangström istället försöker bryta mot det regelbundna genom att föra in punkteringar och pauser i sångstämman, just för att skapa ett mer varierat betoningsmönster.

När det gäller hur tonsättningarna mera övergripande disponerats beskriver Wallner (1991) hur Stenhammar delat upp dikten i två delar, där de åtta första raderna bildar en strof och de nästkommande åtta en andra. Mellan dem finns inga direkta skillnader, utan att den andra strofen kan ses som en melodisk repris. Rangström har å sin sida fört samman diktens tre första strofer till en enhet, för att sedan bilda den fjärde och sista strofen till en coda i dur.



Beträffande sång- och pianostämmans förhållande visar Wallner (1991) att ackorden i Rangströms stycke ligger som en stöttande klangbädd för sångstämman, vars deklamation är dominerande i kompositionen. Wallner menar att föredragsbeteckningen *Andante semplice, quasi improvisazione* också bidrar till detta, eftersom detta avser att ge sångaren frihet i sin tolkning, som alltså inte behöver vara styrd av notation i varje detalj. Rangströms tonsättning skapar således stora möjligheter för en nyansrik deklamation, där Wallner ger följande takter som exempel (Ex: 5:2):

Ex: 5:2

Här menar han att Rangström öppnar för sångaren att använda den tredje möjligheten i överklivningstolkningen, nämligen att försöka finna balans mellan att betona rimorden och att frasera enligt en mer prosaliknande läsning. Wallner (1991) beskriver även hur hans egen tolkning av meningens rytmisk-melodiska linje står i samklang med Rangströms kompositoriska intention, där frasens första del strävar uppåt för att sedan falla i den andra delen.

I Stenhammars tonsättning beskriver Wallner (1991) hur det melodiska är framhävt, både i sång- och pianostämman. Stycket har en "självständigt levande melodi" (s.207), där sångstämman bäst karaktäriseras som en enkel men konstfull visa. Wallner menar även att föredragsbeteckningen *Allegretto semplice* bidrar till detta, då det indikerar på att sången bör sjungas rörligt och enkelt. Tonsättningen överensstämmer väl med budskapet i Stenhammars brev, då styckets melodiska enkelhet är skanderingen trogen.

Wallner (1991) menar dock att Stenhammars tolkning av de rytmisk-melodiska linjerna inte går helt fri från kritik. Samma takter som vid Ex: 5:2 har Stenhammar komponerat på följande sätt (Ex: 5:3):

Ex: 5:3

Han beskriver detta som ”ett tonmålande uppochner” (s.207), eftersom textens uppåtgående och fallande riktningar inte överensstämmer med melodins utformning. Wallner (1968) tror dock att detta förmodligen har att göra med Stenhammars strävan efter visans självklara melodi, där han menar ”att teckna en melodilinje blir viktigare än att låta musiken återge varje ny nyans i dikten” (s.143). Wallner (1991) har även en teori om att Stenhammar måhända fick idén till melodin vid den tredje och fjärde diktstrofen, där textens innebörd står i samklang med den musikaliska frasen.

I en sammanfattande jämförelse beskriver Wallner (1968) hur Stenhammar haft sin utgångspunkt i melodin och rörelsen, där han varit återhållsam med de harmoniska medlen. Rangström har istället haft sin utgångspunkt i det ackordiska, där hans balanserade deklamation givit stycket en närmast recitativisk form. Wallner (1991) berättar hur Stenhammar tagit fasta på det visartade i dikten, medan Rangström istället tolkat den som en stilla bikt och vädjan.

Som tidigare nämnts rörde sig Rangström inom det romantiskt expressiva i sitt komponerande, medan Stenhammars mera klassicistiska hållning kommer till uttryck i en enklare och mer visartad tonsättning. Här är dock Wallner (1991) noga med att poängtera att vi inte bör dra några förhastade och generaliserande slutsatser beträffande tonsättarnas konstnärliga ideal, då ”Rangström skulle odla visan, och Stenhammar redan skrivit sånger som kan kallas för romantiskt expressiva” (s.209).

### **5.3 Sigurd von Kochs tonsättning av *Stjärnöga* – min analys**

I följande avsnitt presenterar jag min analys av Sigurd von Kochs tonsättning av *Stjärnöga*. I analysen utgår jag från den metod jag baserar på Bo Wallners förhållningssätt, där punkterna i metoden bildar underrubriker i analysen. Eftersom jag redan tidigare presenterat Sigurd von Kochs konstnärliga och biografiska bakgrund finns detta inte med i analysavsnittet, utan läsaren hänvisas i detta avseende till kapitel 3.

### 5.3.1 Manuskript

Till att börja med presenteras Sigurd von Kochs manuskript till tonsättningen av *Stjärnöga*, som ligger till grund för analysen. På detta sätt vill jag både ge läsaren en första inblick i tonsättningen och underlätta förståelsen av framställningen.

*Stjärnöga*  
Andante semplice (Bo Bergman) Sigurd v. Koch, 1915

Hjärn-öga, du som jag mött  
likt förgång — — — na ti der nu är det  
kväll — — dags och tröttni ungdom till här — — la  
skri — der — — Torbloss som världens här tändt

pp p rit. mp a tempo

dockna þi liti uti vörld - - - þeu stjárnöga myc- ket þann

hándt þessu in skiltes þi þar - - - þeu

Villham ári vaju þom þar fram þuom mörku lauder

stjárnöga, stjárnöga nær þar aldring mer

rit. *pp* *Tempo I.*

dina händer

Tag mina

händer och led mig in i ditt ljus så rike

*pp rit.*

Hjärnsöga gif mig din fred och låt mig vara din li-

ke

*rit. pp*

bruo juli 1916.

Ex: 5:4

### 5.3.2 Diktanalys

I min förstudie tog jag hjälp av Anders Olsson, litteraturvetare och docent vid Mittuniversitetet för att ge min diktanalys relevant struktur. I likhet med Wallner satte vi först dikten i poetens historiska kontext, för att sedan undersöka den poetiska utformningen, dess innehåll samt textens framhävande ord. Eftersom jag redan gjort en så pass strukturerad diktanalys i förstudien har jag nu valt att endast sammanfatta min tidigare analys i det här avsnittet, samt sätta den i relation till Wallners diktanalys.

Wallner (1968) beskriver att en grundläggande del i diktanalysarbetet är att urskilja textens aktiva och tonmålade ord, vilka enligt honom bör ges särskild betoning. Detta var även utgångspunkten i min förstudie, där jag dock beskrev det som viktiga huvudord för diktjagets känsla och livssyn. I likhet med Wallner framhävde jag ord i fallande riktning såsom ”kvälldags”, ”trött” och ”till vila”, vilka jag symboliserade med diktjagets uppgivna och kraftlösa sinnesstämning. Jag lyfte även fram kontrasterande ord som ”ljusa rike”, ”din like” och ”händer”, vilka blev symbol för diktjagets längtan efter frid, trygghet och sinnesro. I min förstudie undersökte jag även diktens titel, *Stjärnöga*, vilken jag associerade till en sammansättning av det stora och det lilla, där orden ”stjärna” och ”öga” skulle kunna vara symbol för diktjagets längtan efter värme, ljus och trygghet.

En intressant aspekt som Wallner inte belyser i sin analys är Bergmans val att avsluta versraderna två och fyra med en obetonad stavelse, något jag uppmärksammat i min förstudie. I denna beskriver jag detta tillvägagångssätt som en aning omvänt, eftersom en betonad stavelse kan upplevas som mer avslutande och därför borde använts i slutet av meningarna istället. I förstudien fortsätter jag resonemanget med att Bergman eventuellt valt detta betoningsmönster just på grund av det öppna avslut som den obetonade slutstavelsen tillför. Dels binder den samman versraderna inom strofen, dels bildas en bra övergång mellan stroforna samt dels kan det uppmuntra läsaren till att fortsätta sin egen tankeprocess i och med betoningsmönstrets öppna avslut. Med detta perspektiv i åtanke kan jag se att von Koch möjligen haft samma idé i sin rytmisering av dikten, vilket jag återkommer till vid avsnitt 5.3.4, *Rytmsisk läsning av den tonsatta dikten*.

I min förstudie framhävde jag också orden ”försvunna tider” som väsentliga i förståelsen av diktjagets livssyn, då det illustrerar hur mötet med *Stjärnöga* inte bara var för länge sedan, utan i en försvunnen och förlorad tid. Det är intressant att se hur von Koch ändrat detta till ”förgångna tider” i sin tonsättning, eftersom det ger dikten en mildare innebörd. Det ”förgångna” antyder att det som en gång varit lever kvar inom oss likt årsringarna på ett träd,

till skillnad mot det som är försvunnet för gott. Orsaken till ändringen är genom det bristfälliga källäget omöjlig att utreda, men i och med utbytet av ordet får dikten en aning mjukare framtoning, något som kanske kommer visa sig i von Kochs tonsättning.

### 5.3.3 Läsning utifrån den rytm som tonsättaren givit dikten

Vid den rytmiska läsningen av dikten ligger fokus vid att förstå von Kochs betoningsmönster, för att få en första inblick i vilka ord som bör framhävas och diktens fraseringsmöjligheter. Under läsningen märker jag att daktylen har en grundläggande roll genom tonsättningen, med dess enkla och regelbundna rytmisering. Von Koch har lagt ordens betoning enligt den taktmässiga indelningen, vilket ger en klar och naturlig känsla för språkmelodin. Diktens rytmisering är dock inte helt skanderingstrogen, utan von Koch har dels med hjälp av längre notvärden, dels genom enkla ornament framhävt några av textens aktiva och tonmålade ord. Det gäller exempelvis första diktstrofens tredje och fjärde versrad (Ex: 5:5):



The image shows a handwritten musical score for two stanzas of a poem. The first stanza is "kväll - - dagt och trött min ungdom till hvil - - la" and the second is "skri - - dar." The score includes vocal lines and piano accompaniment with various musical notations like slurs, accents, and "rit." markings.

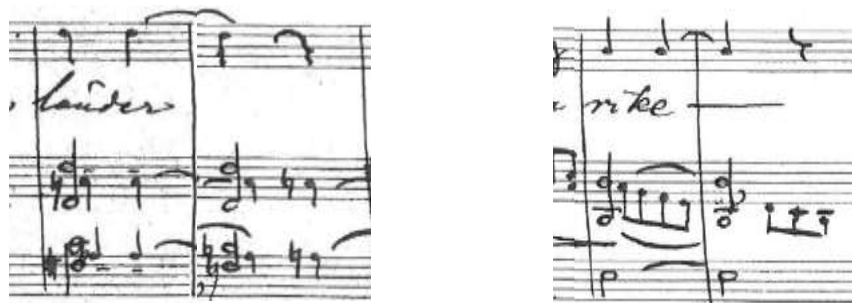
Ex: 5:5

Här får ordet "kvälldags" en utsmyckad betoning och slutorden "till hvila skrider" blir förlängda och framhävda. Att frasslutet är utdraget förstärker också ordens innebörd. Detta förlängda frasslut återkommer även senare i tonsättningen vid orden "världen" och "färden", som på samma sätt kan symbolisera det stora och oändliga.

Som grund använder sig von Koch av åttondelar som minsta notvärde, vilket bidrar till den lugna och enkla fraseringen. Vid två tillfällen är dock mönstret brutet, då han istället skrivit in

sextondelar. Detta kanske inte tycks vara direkt anmärkningsvärt, men i sammanhanget tillför denna rytmisering både en djupare nyans och starkare uttryck. Det första tillfället är vid upptakten av slutfrasen ”till hvila skrider”, där sextondelen sätter an en mer pregnant och tydlig början av frasen. Det andra sker vid texten ”Stjärnöga, Stjärnöga, när jag aldrig mer dina händer?”, där orden ”aldrig mer” består av en punkterad åttondel följt av en sextondel. Denna punktering bidrar till en starkare accentuerad betoning, som även blir kulmen på hela tonsättningen.

Textens rytmisering följer som tidigare nämnts språkets naturliga betoningsmönster. Endast vid två ord har von Koch gjort en påtaglig avvikelse från strukturen, där de obetonade stavelserna istället blivit förlängda, vilket visas i exemplet nedan, Ex: 5:6:



Ex: 5:6

De obetonade slutsavelserna i orden ”länder” och ”rike” har von Koch bundit över taktstreckets och därmed frångått principen att följa språkets naturliga avfrasering. En förklaring till detta skulle kunna vara det jag tidigare belyst i min förstudie angående den obetonade slutstavelserns funktion att binda över till nästa versrad och strof. I och med att von Koch förlängt slutsavelserna ges en antydning om att sångaren ska sträva framåt till nästa versrad, vilket i båda fallen blir en strävan mot diktens titelord *Stjärnöga*, som är nästkommande ord.

### 5.3.4 Tonsättningens storform

Detta avsnitt delar jag upp i tre underkategorier för att skapa en tydligare struktur i framställningen, eftersom verkets storform utgör en omfattande del av analysen och innehåller flera olika element. Jag har namngett kategorierna *övergripande karaktär*, *sångens disposition* samt *relationer mellan sång- och pianostämman*.



- **Övergripande karaktär**

I likhet med Tegen (1972) upplever jag von Kochs tonsättning av *Stjärnöga* som enkel och stillsam, vilket även överensstämmer med min förstudies beskrivning där jag karaktäriserade stycket som visartat enkelt. Att von Koch tonsatte dikten under samma tidsperiod som samlingen *Exotiska sånger* (1915, Gehrmans 2013) finner jag smått förvånande, eftersom denna skaparperiod har beskrivits som hans mest impressionistiska. Törnblom (1936) skriver dock att ”under de år då de kinesiska sångerna komponerades, hade von Koch då och då lämnat den exklusivt impressionistiska stilen för att skriva en del sånger av mer allmänt romantisk karaktär” (s.558). Detta ger en möjlig förklaring till det stilistiska uttrycket i hans tonsättning av *Stjärnöga*.

Den här tonsättningen står nämligen i kontrast till det exotiskt impressionistiska, då stycket i huvudsak framstår som en enkel sång präglad av 1800-talets romansrepertoar. Ackompanjemanget växlar mellan det melodiska och ackordiska, eftersom pianostämman dels har en melodiös linje som förhåller sig till sångstämman, dels breda och djupa ackord som färgar helheten. Det ackordiska bidrar stundtals till att tonsättningen ger intryck av en koral, vilket förstärker diktens religiösa kopplingar.

Med vetskap om von Kochs anknytning till havet och att dikten tonsattes ute på Ornö, anser jag även att vissa detaljer i kompositionen skapar associationer till havs- och skärgårdsmiljön. Detta blir tydligt i exempelvis denna fras (Ex: 5:7):



Ex: 5:7

Både att tyngdpunkten ligger på det första slaget i takten och det karaktäristiska förslaget som accentuerar det andra slaget i basstämman gör att mina tankar förs till havet, eftersom ackompanjemanget genom dessa uttrycksmedel ger intryck av vågornas dyningar. Styckets relativt korta och intensiva kulmination vid diktens tredje strof bidrar också till associationen av skärgårdens nyckfullhet.

- **Sångens disposition**

Von Kochs tonsättning av *Stjärnöga* kan karaktäriseras som en tredelad liedform, där diktsens första strof bildar styckets inledning, den andra och tredje strofen formar en mittedel och den sista diktstrofen är ett da capo på inledningens tema. Mittdelens två strofer bildar dock var för sig en egen del, men eftersom de speglar varandra formar de ändå en musikalisk enhet. Begynnelseorden ”villsam är vägen som går” har ett återkommande mönster som andra strofens ”irrbloss som världen har tänt”, vilket binder samman de två delarna inför kompositionens stora höjdpunkt i slutet av den tredje diktstrofen. De likheter och skillnader som finns mellan den inledande och avslutande delen återkommer jag till i avsnitt 5.3.7, *Tonsättningens rytmisk-melodiska linjer*.

Vid tonsättningens slut låter von Koch den inledande kadensen återkomma, vilket bidrar till styckets tydliga inramning och samlade helhetsintryck.

- **Relationer mellan sång- och pianostämma**

Som tidigare nämnts står von Kochs tonsättning av *Stjärnöga* i kontrast till hans i övrigt exotiskt impressionistiska skrivsätt vid tidpunkten för verkets tillkomst. Trots styckets präglning av den romantiska epoken finns dock drag av impressionism även här. Ett exempel är den nedåtgående parallella oktavrörelse som finns i ackompanjemanget vid versraden ”nu är det kväldags och trött” (se Ex: 5:5). Denna nedåtgående parallellrörelse framhäver textens fallande riktning, och dess djupa bastoner förstärker textens innebörd. Dessa takter påminner också dagens lyssnare om tonsättningens samtida kontext, mitt i en övergång mellan en tidigare romantisk epok och ett 1900-tal med nya stilideal.

Det är intressant att se hur von Koch växlar mellan traditionell harmonilära och de impressionistiska stildragen, exempelvis i denna fras (Ex: 5:8):



Ex: 5:8

Här modulerar han först tonarten från C-moll till G-moll med en traditionellt använd kadens, för att sedan direkt byta karaktär på ackompanjemanget genom att föra in parallellförda ackord i exemplets tre sista takter. Han inleder kadensen med ett tyskt överstigande sextackord i den tredje takten, det vill säga ett fördominantiskt ackord som var väldigt vanligt att förlänga en kadens med i den klassiska harmoniläran. Detta ackord består av grundton, moll-ter, överstigande kvart och en liten sext, vilket innebär att man behöver gå via dominantkvartsextackordet för att undvika parallellföring innan dominanten sedan går till tonikan. Eftersom von Koch först följer de traditionella kompositionsreglerna i modulationen för att sedan snabbt skifta till mer moderna tongångar i de kommande takterna, ger det intryck av att han experimenterade mellan de olika stildragen, vilket också blir något karaktäriserande för hela tonsättningen.

I kompositionen är även orgelpunkten något centralt, vilket visas redan i inledningen. Spontant fick jag först en statisk känsla när jag spelade ackompanjemanget, trots dess åttodelar i diskanten. Efter viss eftertanke slog det mig att just detta kan ha varit von Kochs avsikt, eftersom tonikan som orgelpunkt hos lyssnaren då både kan förknippas med tryggheten hos *Stjärnöga*, och ge en känsla av att få förbli i det rofyllda.

I mellanspelet innan ”irrbloss som världen har tänt” återkommer orgelpunkten och sätter ny prägel på den andra diktstrofen. I likhet med inledningen förstärks textens innebörd, dock på ett kontrasterande sätt. I och med att orgelpunkten nu utgörs av mollparallellen framhävs istället otryggheten i dikten, där den stillastående bastonen bidrar till att lyssnaren förblir i en ovisst känsla. Tack vare orgelpunkten kan dock åhöraren uppfatta att stycket nu modulerat till C-moll, men i och med von Kochs växling mellan tonika och molldominant förstärks den ovissa känslan ytterligare. Inte förrän i slutet av strofen läggs en klassisk kadens in för att markera tonarten, vilket även bidrar till kompositionens spännvidd mellan den traditionella harmoniläran och de mer moderna stildragen.

Under diktens tredje strof nås som tidigare nämnts tonsättningens kulmination. Vid strofens inledning blir von Koch som mest utmanande, eftersom harmonikens kromatiska struktur här till sist leder fram lyssnaren till styckets höjdpunkt vid den tredje och fjärde versraden. De markerade fjärdedelarna i mellanstämman skulle kunna illustrera stegen längs den villsamma färden, där även ackordens dominantiska färgningar skapar en framåtsträvande känsla. Dock blir ackorden inte upplösta enligt klassisk tradition. Istället använder von Koch här ett modernare tonspråk vilket jag menar bidrar till det vilsna uttrycket i texten. Den högre tessituran i sångstämman bidrar också till tonsättningens kulmination, där den som sjunger får möjlighet

att expandera rösten på höjden och på så sätt förstärka det dramatiska uttrycket, vilket visas i exemplet nedan, Ex: 5:9:



The image shows a handwritten musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "Stjärnöga, Stjärnöga när jag aldrig mer dina händer". The score includes various dynamic markings such as *mf Sost.*, *f*, *rit.*, and *pp*. There are also performance instructions like "3" and "pp" above the vocal line. The piano accompaniment features chords and a steady rhythmic pattern.

Ex 5:9

Vid dessa versrader nås som tidigare nämnts tonsättningens kulmen, där dels sångstämmans högre tessitura, dels dynamikbeteckningen är bidragande orsaker till detta. Just det här konstaterade jag redan i min förstudie, men två ytterligare faktorer jag nu upplever bidra till detta är bland annat det jag tidigare belyst angående rytmiseringen av diktens aktiva ord, men också det koralartade ackompanjemanget som blir utpräglat i dessa takter. Den mer moderna färgningen av ackordet vid ordet "aldrig" bryter dessutom det mer traditionellt psalmliknande mönstret, vilket ger en ytterligare förstärkning av att styckets dramatiska höjdpunkt ligger just här.

Att von Koch valt att komponera tonsättningens kulmination på ett så koralartat sätt skulle möjligen även kunna förstärka diktens religiösa kopplingar.

### 5.3.5 Tonsättningens dynamik- och föredragsbeteckningar

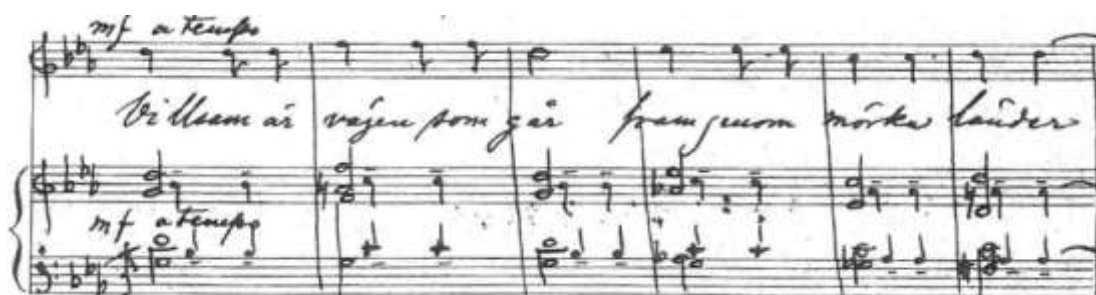
Med tonsättningens föredragsbeteckning *Andante semplice*, det vill säga vandrande och enkelt, illustrerar von Koch att tonsättningen bör framföras på ett stillsamt och enkelt sätt. Vid inledningen ges även beteckningen *legato molto* för ackompanjemanget, vilket visar att pianostämman är tänkt att spelas med mycket bunden och bågartad frasering. Detta är något som bidrar till sångens impressionistiska karaktär just eftersom den generösa klangbilden och pedalanvändning var något kännetecknande för denna period.

Von Koch ger detaljerade dynamikbeskrivningar, där tonsättningen är tänkt att till största delen framföras i svag nyans. Stycket rör sig inom spänningsfältet mellan pianissimo och mezzopiano, med undantag för kulminationen vid diktens tredje strof då von Koch crescenderar till ett forte, för att tre takter senare återgå till ett pianissimo igen. Med kännedom om hans förbindelser med skärgården förs mina tankar som tidigare nämnts till havets nyckfullhet i och

med den korta och koncentrerade höjdpunkten. Denna association förstärks ytterligare tack vare von Kochs flitiga användning av crescendo- och diminuendotecken samt ritardando- och a tempoangivelser, där blandningen av både dynamik- och tempovariationer ger detta böljande intryck, likt vågorna på havet.

### 5.3.6 Tonsättningens deklamationsmöjligheter

Von Kochs tonsättning öppnar till stor del upp för personlig tolkning i valet av frasering, eftersom han vid flera tillfällen ger sångaren möjlighet att dels deklamera enligt diktens metrisk utformning, dels utifrån meningens uppbyggnad. Då stycket är komponerat så att två versrader bildar en musikalisk fras, finns även möjlighet att försöka finna en balans mellan dessa förhållningssätt. Ett exempel är tredje diktstrofens första och andra versrad (Ex: 5:10):



Ex: 5:10

I den här frasen har sångaren möjlighet att både följa diktens metrisk utformning och meningens uppbyggnad. Efterföljs den så kallade överklivningen framhävs rimordet ”går”, men om sångaren istället utgår från meningens uppbyggnad hamnar rimordet i en obetonad ställning, där de två versraderna binds samman. I ovanstående exempel, samt genomgående i von Kochs tonsättning kan det tyckas lämpligt att utgå från meningens uppbyggnad, eftersom den musikaliska frasen omfattar två versrader, bestående av en hel mening. Här finns som sagt dock möjligheten att försöka finna en balans mellan de båda artikulationssätten, så deklamationen på så vis kan få en större variation och bli mer nyansrik. I Ex: 5:10 skulle det kunna innebära att rimordet ”går” får en tydlig ansats och ett litet lyft, men att de två versraderna ändå binds samman till en musikalisk helhet.

Det finns dock en fras där von Koch tydligt antyder att sångaren bör ha överklivningen i åtanke, nämligen vid första diktstrofens tredje rad (se Ex: 5:5). Här har han lagt in en paus efter versradens sista ord ”trött”, vilket markerar dess rimställning till ordet ”mött” och att det därför

bör ges särskild betoning. Att von Koch valt att betona den metriska utformningen just här skulle kunna vara för att pausen även förstärker innebörden av ordet ”trött”.

### 5.3.7 Tonsättningens rytmisk-melodiska linjer

Det sätt på vilket von Koch utnyttjat diktens rytmisk-melodiska linjer i tonsättningen ger intrycket att han i stor utsträckning tagit textens positiva och negativa stämningar i beaktande. Genom hela stycket följer sångstämman i regel textens stigande och fallande riktningar, där ett fint exempel på detta finns i tonsättningens avslutande del (Ex: 5:11):



Ex: 5:11

Det återkommande temat från styckets början har här fått en ändrad avslutning, vilket överensstämmer med ordens innebörd. Vid Ex: 5:5 har von Koch följt den rytmisk-melodiskt fallande linjen, där han vid slutorden ”till hvila skrider” nästan illustrativt använt ett kvintfall för att skildra hur ungdomens tid ligger i det förgångna. I ovanstående exempel Ex: 5:11 har han istället tonsatt slutorden ”och låt mig varda din like” i en stigande riktning, vilket står i samklang med diktens ljusa avslutning.

Det finns egentligen bara en fras i tonsättningen som direkt avviker från detta mönster, nämligen ”långt i förgångna tider” vid styckets inledning. Här har von Koch tonsatt texten på ett klart uppåtsträvande sätt, vilket går emot ordens fallande riktning. Kanske skulle förklaringen kunna ligga i den teori som Wallner (1991) haft angående Stenhammars komponerande av ”irrbloss som världen har tänt, slockna så lätt i världen”, där han undrar om Stenhammar i själva verket fått idén till melodin i den tredje och fjärde diktstrofen istället för i de två första. I så fall skulle det kunna vara så att von Koch fått inspiration till sångstämman melodi under sin läsning av diktens fjärde strof och inte vid den första strofen, eftersom det återkommande temat i tonsättningens sista del harmonierar väl med ordens positiva och ljusa stämning. Detta är endast ett antagande, men det skulle kunna vara en förklaring till att

sångstämmans melodi går emot textens fallande riktning vid styckets inledning, det Wallner (1991) beskriver som ”ett tonmålande uppochner” (s.207).

### 5.3.8 Sammanfattande analys

Som sammanfattande och karaktäristiska stildrag för Sigurd von Kochs tonsättning av *Stjärnöga* vill jag främst framhäva dess enkla och stillsamma uttryck, vilket gör att stycket kan liknas vid en visa. Tonsättningen rör sig genomgående inom svag dynamik, där von Koch både använder ackord och melodiska motstämmor i ackompanjemanget inom ramen för ett närmast traditionellt romantiskt stilideal och mer impressionistiska stilgrepp präglade av atmosfären vid sekelskiftet 1900. Denna variation av exempelvis snabba skiftningar mellan traditionsenliga kadenser och modalt parallellförda ackord är utmärkande för tonsättningen, och ger uttryck för dess historiska sammanhang av stilmässig övergångstid.

Tonsättningens ackompanjemang består generellt av breda ackord i oktavläge, där basen ofta har lågt register. Stycket får sin kulmen vid diktens tredje strof, där von Koch låter både sång- och pianostämmorna crescendera från deras i övrigt svaga dynamik. Ackompanjemanget får här ett koralartat uttryck, vilket förstärker diktens religiösa associationsfär.

Med tanke på hur von Koch behandlat ordens klang och innebörd i kompositionen är det sannolikt att han i hög grad tagit diktens rytmisk-melodiska linjer i beaktande, vilket kommer till uttryck i att den musikaliska frasen följsamt återger textens uppåt- och nedgångar. Rytmiseringen av sångstämman är även skanderingstrogen, vilket bidrar till tonsättningens visartade gestaltning.

Huruvida von Kochs ändring av orden ”försvunna tider” till ”förgångna tider” avspeglas i tonsättningen är svår att svara på i och med att vi inte vet varför tonsättaren företog denna ändring. En tanke skulle emellertid kunna vara att tonsättaren velat bringa texten mera i samklang med sångens stillsamma och enkla uttryck, och därför velat ge den en mildare framtoning.

## 6. Diskussion

Om jag jämför den här studien med min förstudie ser jag att den främsta skillnaden ligger i det metodiska utförandet, vilket också var syftet och grundtanken med att fördjupa och utveckla analysarbetet.

Den omedelbara tanke som nu slår mig vid min analys av von Kochs tonsättning av *Stjärnöga* är de likheter som finns med Stenhammars tidigare komposition av dikten. Visserligen använder sig von Koch av mer experimentella klanger och ackordföljder i sin tonsättning, men sett till de två inledande notsystemen finns det tydligt gemensamma drag med Stenhammars komposition. Wallner (1991) beskriver hur Stenhammar tagit fasta på det visartade i dikten, där både sång- och pianostämman haft utgångspunkt i melodisk rörelse och enkel harmonik, vilket också står i samklang med det brev Stenhammar skrivit angående sin syn på ord-ton-förhållandet. Dessa stildrag går även att se i von Kochs komposition, där det i synnerhet blir märkbart i tonsättningens inledande tema. Här driver ackompanjemangets åttondelsrörelser sångstämman framåt, och von Koch använder i likhet med Stenhammar både terssekvenser och pausering på den första åttondelen i takten.

I och med att von Koch komponerade *Stjärnöga* elva år efter att Stenhammar givit ut sin musikaliska tolkning av dikten, har han med all säkerhet haft god kännedom om Stenhammars tonsättning eftersom den blev en välkänd solosång redan i sin samtid. Nordenfors (1992) berättar också om att de två kompositörerna rörde sig i samma umgängeskretsar, där de träffades för att spela upp sina senaste alster: ”ofta lät Stenhammar med ålderns och kunnandets rätt de yngre tonsättarna få jämföra sina versioner av enskilda dikter.” (s.99). Med detta i åtanke är det således inte konstigt att von Koch blivit inspirerad och präglad av Stenhammar i sin tonsättning av *Stjärnöga*, särskilt inte med tanke på styckets enkla och visartade uttryck, vilket var ett av Stenhammars signum.

Törnblom (1936) hävdar att von Koch aldrig riktigt hann stabilisera sitt sätt att komponera, vilket jag till viss del upplever att den här tonsättningen blir ett exempel på. Dess växlingar mellan traditionellt romantiskt uttryckssätt och de mer moderna stildragen från 1900-talet, kan möjligen vara en bidragande orsak till att tonsättningen kan uppfattas som just instabil och en aning ogenomtänkt. Om vi beaktar von Kochs sökande personlighet och brinnande intresse för att få uttrycka sig inom flera olika konstarter, får vi i så fall inte bara en förklaring till varför tonsättningen kan ge detta något labila intryck, utan i mitt tycke även bidra till att stycket får en särskild form av friskhet och särartad nyansrikedom. I och med von Kochs nästan lekfulla



variationer av de olika stildragen ger tonsättningen än mer uttryck för dess historiska kontext. Just genom medvetenheten om att stycket komponerades i dåtidens spänningsfält mellan det nya och det traditionella kan jag som interpret erhålla fler bilder och associationer som berikar min tolkning.

Som Tegen (1972) beskriver grundade von Koch sina tonsättarkunskaper inom visans område, vilket även blev den genre som kom att följa honom genom livet. Som jag diskuterar i min analys blev jag först förvånad över att han komponerade *Stjärnöga* under samma tidsperiod som hans *Exotiska sånger* (1915, Gehrmans 2013), men som Törnblom (1936) påpekar skapade von Koch musik av enklare art även under dessa år. *Stjärnöga* komponerades fyra år innan *Gammalswenska Wijisor* (1919, Nordiska Musikförlaget 1921), det vill säga den samling av sånger som alltså kom att bli hans musikaliska testamente. Tegen (1972) menar att von Koch i denna samling använder mer förenklade impressionistiska drag i tonsättningarna, där koncentrationen ligger på de små detaljerna. Nordenfors (1992) beskriver ytterligare hur ackompanjemangets breda och djupa ackord blir något gemensamt för sångsamlingen. I de här beskrivningarna går det att se likheter med hans tonsättning av *Stjärnöga*, där de djupa basgångarna och dess enklare uttryck också här utgör karaktäristiska drag. I och med att stycket skrevs fyra år innan *Gammalswenska Wijisor*, då von Koch i övrigt var som mest impressionistiskt experimentell, ligger det nära till hands att se den här tonsättningen som en slags föregångare till den sångsamling som skulle bli hans sista musikaliska verk. Det här är emellertid endast en förmodan, vilken möjligen skulle kunna bekräftas genom att undersöka *Stjärnöga* i relation såväl till det stora opublicerade materialet liksom till *Gammalswenska Wijisor*.

## 7. Förslag på metod för romansanalys

I detta kapitel görs först en beskrivning av länken mellan min analytiska läroprocess och utarbetandet av analysmetodförslaget, samt Bo Wallner och Madeleine Ugglas som föregångare inom romansens analysområde. Därefter presenteras mitt förslag på en didaktisk metod för romansanalys.

### 7.1 Länken mellan min analytiska läroprocess och utarbetandet av en didaktisk metod

Vad har då detta nya metodiska tillvägagångssätt betytt för min egen analytiska utveckling och hur hänger denna ihop med det förslag till en metodik för romansanalys jag ville åstadkomma i didaktiskt avseende? Att ha använt Bo Wallners tidigare tillvägagångssätt i min undersökning av von Kochs tonsättning av *Stjärnöga* har skapat trygga och tydliga ramar att förhålla mig till i arbetet, vilket såklart bidragit till känslan av stabilitet i min egen utveckling, men framför allt varit applicerbart ur ett pedagogiskt perspektiv. Ser jag till den metod som använts i min analys går dess olika delar att tillämpa både på elever som kommit långt i sin musikaliska utveckling och på de som precis påbörjat sin musikaliska resa. I metodens upplägg finns nämligen en spännvidd i innehållet, där det dels finns punkter som är inriktade på de mer elementära kunskaperna, dels punkter av mer fördjupande karaktär i och med dess öppna och bredare innehåll. Ett exempel på en sådan konkret och mer grundläggande del av analysen är anvisningen om att läsa dikten utifrån den rytmisering tonsättaren angivit. Här får eleven stora möjligheter att på egen hand kunna närma sig både dikten och tonsättningen, tack vare dess handgripliga och förståeliga skäl, samt de relativt grundläggande förkunskaper som krävs av eleven för att utföra det. I detta moment går det såklart att utveckla fler infallsvinklar till instuderingen än att enbart lära sig textens rytmisering, vilket jag kommer utreda vidare längre fram i kapitlet.

Om jag tittar på den del av analysarbetet där tonsättningens storform ska undersökas öppnas det upp för flera didaktiska infallsvinklar, dels vad gäller elevens musikaliska reflektionsförmåga, dels den musikteoretiska aspekten och dels förståelsen för uppförandep Praxis. Med andra ord kan den här centrala punkten i undersökningen ge åtskilliga musikanalytiska verktyg till eleven oavsett vederbörandes förkunskaper, eftersom uppgiften

öppnar upp för flera möjliga angreppssätt och kan anpassas utifrån elevens egen nivå och sätt att lära. Som Wallner (1985) beskriver, får eleverna på detta sätt en ingång till att förena sin musikaliska interpretation med den musikteoretiska kunskapsutvecklingen, där utformningen på analysmetoden förhoppningsvis kan tydliggöra vad som dels är viktiga moment vid instuderingen av en sång, dels synliggöra elevens egen läroprocess. I och med att analysmetoden är möjlig att tillgodogöra sig både för den elev som redan är mer insatt i romansgenren och för den som ännu är oerfaren, går den att tillämpa under en längre period och på så sätt ge goda möjligheter för eleven att omsätta och utforma metoden till sin egen.

När jag läser Wallners analys av Rangströms och Stenhammars tonsättningar av *Stjärnöga* märker jag hur han särskilt lägger fokus vid hur själva ordklngen och dess innebörd står i relation till tonsättningen av texten. I Wallner (1991) beskrivs det som ”ord som kan inspirera till tonmåleri” (s.205). Jag tycker det här är en intressant och viktig infallsvinkel, eftersom det annars lätt kan bli så att instuderingen nästintill resulterar i två separata spår, där ett har fokus på diktens innehåll och ett på tonsättningens sång- och pianostämman. Om detta sker kan den musikaliska interpretationen gå miste om det som enligt mig är en av romansens utmärkande särdrag, nämligen den förening mellan ord och ton som likt synergieffekten förlöser nya sinnen som varken text eller musik kan skapa på egen hand.

I det här arbetet menar Wallner (1968) att ett lämpligt tillvägagångssätt kan vara att undersöka diktens rytmisk-melodiska linjer, för att på så sätt utläsa kompositörens tolkning av textens uppåt- och nedåtgående linjemönster i tonsättningen. Till en början upplevde jag förslaget som en aning endimensionellt i och med dess enkla utformning, men under analysarbetets gång märker jag hur strategin faktiskt bidrar till att lyfta analysen ytterligare, just på grund av dess enkelhet. Det konkreta i utformningen gör den lättförståelig, vilket såklart underlättar dess tillämpning. Men framför allt bidrar det också till vidare reflektion och eftertanke kring hur kompositören tolkat dikten musikaliskt, vilket i sin tur kan sättas i relation till den egna tolkningen av texten och tonsättningen. Den här kombinationen av lättförståelighet och inbjudan till reflektion blir i synnerhet viktig ur en pedagogisk synvinkel.

Något jag till viss del saknar i den litteratur jag läst av Bo Wallner är just den vidare reflektionen och de associationsbilder han personligen erhållit under sitt analysarbete av tonsättningarna. Självklart bör analysen ha utgångspunkt i kompositörens musikaliska val och tolkning, men utifrån den behöver sedan interpreten addera sina egna tankar och associationer till sin unika tolkning. Den kan i sin tur förmedla nya budskap och bidra till eftertanke hos den som lyssnar, vilket i sig kan bli grunden till den konstanta och långvariga process som enligt mig är ett av konstens huvudsyften, nämligen att skänka tid till reflektion och bidra till ny

skaparkraft och goda kreativa spiraler. Att få eleverna att utveckla ett personligt uttryck som även är grundat i tonsättningens historiska kontext och musikens uppförandep Praxis tror jag är av enorm betydelse, eftersom hela syftet med analysmetoden är att ge eleverna förmågan att omsätta kunskapen till sin egen och därmed kunna kombinera vetenskap och teori med den egna interpretationen.

## 7.2 Uggla och Wallner som föregångare

Det är intressant att se hur Bo Wallner och Madeleine Uggla i stort sett berör samma musikanalytiska områden i sin litteratur och studiematerial, och att de även har en liknande ordningsföljd i sina instruktioner. Jag känner väl igen utformningen från den undervisning jag själv fått under mina utbildningsår, vilket tyder på att detta tillvägagångssätt anses gångbart hos många pedagoger. Både Wallner (1973) och Uggla (1980) hävdar dock att det inte finns någon allena ultimata strategi, utan att möjligheterna är många. Med hjälp av den tonsättningsanalys jag utfört i den här studien vill jag därför bidra med ytterligare några infallsvinklar till hur en romans kan analyseras. I likhet med Wallner och Uggla anser även jag att det inte finns någon enhetlig och fulländad metod som fungerar på samma sätt för varje enskild elev i dess instuderingsarbete av en romans. Dels är vi olika individer som givetvis behöver varierade inlärningsmetoder, dels på grund av att undervisningen kan ha olika syften. Avsikten kan såväl vara att ge eleven en fördjupad kännedom i en särskild tonsättning, som att vara av mer överskådlig art, där syftet är att ge eleven en bredare repertoarkännedom. Oavsett intention är det såklart av största vikt att försöka ge eleven redskapen till att så småningom utveckla sin egen metod att använda i instuderingsarbetet.

Med utgångspunkt i den analysmetod jag tagit fram baserad på Bo Wallners tankar, samt de tidigare instruktioner som Madeleine Uggla utarbetat, kommer jag i följande kapitel presentera ett förslag på en metod för romansanalys inriktad mot gymnasiets individuella sångundervisning.

Metodförslaget delar jag upp i tre aktivitetskategorier som jag presenterar utifrån en möjlig ordningsföljd. Momenten är naturligtvis beroende av och växelverkar med varandra, vilket i praktiken innebär att de kan och bör arbetas med parallellt. De olika delarna kan således ge varierade ingångar för eleven att närma sig en tonsättning, vilket förhoppningsvis kan bidra till en mer holistisk bild av instuderingsarbetet, där eleven får möjlighet att utarbeta sitt eget personliga tillvägagångssätt.

Den första kategorin behandlar dikten och dess innehåll, den andra ser till hela kompositionens form och den tredje kategorin berör det personliga konstnärliga uttrycket.

## **7.3 Förslag till en didaktisk metod med tre växelverkande moment**

### **7.3.1 Dikten**

Precis som Wallner (1968) och Uggle (1980) beskriver, anser även jag att det första steget i instuderingsarbetet bör vara att göra sig väl införstådd med dikten och dess innehåll, just eftersom det var utifrån texten som tonsättaren hade sin utgångspunkt i komponerandet. I detta arbete ingår givetvis att undersöka det som Wallner och Uggle beskriver angående diktens poetiska utformning, dess huvudord och betoningsmönster. Men på vilket sätt är det lämpligt att gå tillväga i läsningen och hur bidrar strategin till förståelsen av texten?

Redan i det första instuderingsstadiet tror jag det är viktigt att kombinera det fysiska görandet med det analytiska tänkandet. Därför är det en god idé att läsa dikten högt, flera gånger. På så vis får eleven dels tag i kroppsstödet och konsonanterna i texten, dels får hen en förståelse för diktens innehåll och mening. I det här arbetet är det viktigt att försöka ha just kombinationen av dessa två i åtanke, eftersom det annars lätt kan resultera i att undervisningens syfte enbart blir att se till själva ljudbilden och de rösttekniska aspekterna, där reflektionen av texten går förlorad. Genom att använda högläsning som tillvägagångssätt ges eleven möjlighet att redan i första stund få bilda sig en uppfattning om diktens betoningsmönster och därmed textens huvudord. Jag skulle även påstå att själva deklamationen i sig också bidrar till en djupare förståelse av dikten, där upplevelsen av att lyssna till sin egen läsning kan tillföra ytterligare och vidare insikter än vad enbart en tyst läsning kan ge. I detta arbete kan eleven med fördel få plocka ut en strof, mening eller versrad, där hen får experimentera med olika variationer av betoningsmönster, tempon och temperament, för att på så sätt finna varierade infallsvinklar till textens betydelse och innebörd.

När eleven blivit införstådd med diktens utformning och dess innehåll anser jag, i likhet med Wallner (1968) och Uggle (1980), att nästa steg i instuderingsarbetet – som Wallner föreslår – bör vara att läsa dikten utifrån tonsättningens rytmisering, just eftersom eleven på så vis både kan närma sig sångstämman och samtidigt få en inblick i kompositörens musikaliska dikttolkning och tänkta gestaltning. Vid denna rytmiska läsning skulle jag som tidigare

uppmåna eleven att deklamera texten för sig själv, för att kunna finna nya perspektiv i dikten, i och med att texten nu fått ett angivet rytmnönster som sångaren kan förhålla sig till. Utifrån den rytm som kompositören givit texten kanske eleven kan hitta ytterligare infallsvinklar till sin egen dikttolkning! Här finns det således flera aspekter som eleven behöver ta i beaktande i sin undersökning av texten. Dels förståelsen för hur dikten återspeglar poetens situation och livssyn, dels hur kompositören i fråga gjort sin texttolkning, men dels även elevens personliga tankar om dikten, vars tolkning är den som i slutändan ska stå i centrum.

### **7.3.2 Tonsättningen**

Ugglan (1980) menar att instuderingsarbetets första steg bör vara att lyssna igenom den tänkta tonsättningen flera gånger, för att på så vis bekanta sig med både text och ackompanjemang. Detta menar jag är en god och användbar strategi, sett ur såväl en tidsmässig aspekt, som ur en musikalisk, eftersom man kan göra stora interpretatoriska framsteg genom att lyssna och låta sig influeras av andras tolkningar. Jag skulle dock föreslå att också pröva ett motsatt tillvägagångssätt, alltså att låta den första lyssningen få komma långt senare i processen, när elevens egen tolkning blivit mer förankrad i både kropp och tanke. På detta sätt tror jag eleven kan få större möjligheter att utifrån sig själv utveckla sin notläsnings- och tolkningsförmåga, i och med den utmaning som eleven ställs inför, där hen behöver använda sina redan befintliga kunskaper och förstärka dem ytterligare. När eleven väl kommit en bit i instuderingsprocessen bör hen såklart lyssna och ta inspiration av andra inspelningar, för att då kunna jämföra sin egen tolkning med andras och på så sätt berika sin interpretation av tonsättningen ytterligare. Men i och med att eleven redan gjort en stor del av tolknings- och instuderingsarbetet på egen hand, tror jag det finns bättre möjligheter för interpretationen att både bli djupare och mer personlig. Framför allt så blir syftet med att lyssna till andras tolkningar en hjälp för att finna ny inspiration, istället för att vara något eleven är beroende av i instuderingsarbetet.

När det kommer till själva analysen av kompositionen instämmer jag i de instruktioner som Wallner (1968), (1973) och Ugglan (1980) ger, när de exempelvis beskriver hur sångaren dels behöver ta dynamik- och föredragsbeteckningarna i beaktande, dels undersöka om det finns toner, rytmer och ackord som särskilt bör framhävas, och dels se hur tonsättningens olika delar står i relation till varandra. Det viktiga för eleven i detta arbete tror jag är att utarbeta en ordningsföljd som passar just vederbörande. Ett förslag på en tänkt ordningsföljd skulle dock kunna vara att som första moment:

- **ta ut sångstämmans melodi.**

När eleven blivit införstådd med dikten, dess utformning och innehåll är nästa steg att lära sig sångens melodi. I detta arbete är det såklart en strategi att lära sig melodin genom att lyssna till en inspelning av tonsättningen, men som tidigare nämnts är mitt råd att eleven först bör lära sig att ta ut sångstämman på egen hand, gärna med hjälp av ett piano. På detta sätt blir förhoppningsvis eleven mer självständig i sitt instuderingsarbete och därmed inte begränsad i valet av repertoar, eftersom det inom romansgenren finns mängder med stycken som ännu inte är inspelade. Detta blev extra tydligt för mig under min analys av Sigurd von Kochs tonsättning av *Stjärnöga*, eftersom den är i det närmaste okänd och därför inte finns inspelad.

Vid uttagandet av sångens melodi kan eleven börja med att spela melodislingorna utan att sjunga dem, för att på så vis lära sig sången utan att slita på rösten. Därefter kan eleven förankra melodin i kroppen genom att först sjunga sångstämman utan text på en lämplig stavelse, för att sedan addera texten efterhand. Genom att utesluta texten vid de första genomsjungningarna kan detta bidra till att eleven förbättrar såväl sångtekniska som interpretatoriska aspekter: dels underlättar det för eleven att utveckla ett konstant och fritt röstflöde genom fraserna, dels öppnar det även för att utforska hur melodins musikaliska förlopp ser ut. Därefter kan eleven sedan undersöka hur textens innehåll och mening blivit gestaltat i melodin, alltså det som Wallner (1968) beskriver som diktens och tonsättningens rytmisk-melodiska linjer.

Nästkommmande moment i instuderingsarbetet kan sedan vara att:

- **undersöka tonsättningens olika delar och fraser.**

När eleven lärt sig melodin bör nästa steg vara att lyfta blicken och analysera tonsättningen ur ett större helhetsperspektiv. I detta arbete ingår det som tidigare nämnts att undersöka kompositionens olika delar, för att se om stycket innehåller återkommande teman, sekvenser och variationer. I det här stadiet bör eleven även pröva olika fraseringsmöjligheter, för att se vilka fraser som kan bindas samman och vilka som bör skiljas åt, och vilka ord hen särskilt vill betona. Här är det också viktigt att bestämma vart det blir lämpligt att andas, utifrån den valda fraseringen.

I detta skede ingår även att:

- **uppmärksamma tonsättningens dynamik- och föredragsbeteckningar.**

I det här arbetet behöver eleven bli införstådd med de anvisningar tonsättaren givit gällande tempo, dynamik och karaktär. Men det är i synnerhet viktigt att eleven även frågar sig vad

karaktärsbeteckningarna egentligen betyder och hur tonsättaren har tänkt att de ska präglats tonsättningen, så att hen kan göra en medveten romanstolkning. Varför har kompositören exempelvis angivit en svagare nyans vid huvudtemats *da capo* i slutet av tonsättningen? Och vad innebär detta för styckets karaktär och textens budskap? Detta kan vara förslag på frågor som eleven bör ställa sig.

Slutligen behöver eleven också:

- **undersöka sång- och pianostämmans relation.**

Den här delen av instuderingen kan eleven utveckla allteftersom hans musikteoretiska kunskaper förbättras, eftersom en stor del av detta arbete ligger inom det musikteoretiska området. Redan från början kan dock eleven försöka utläsa några grundläggande aspekter av sångstämmans och ackompanjemangets relation. Här går det exempelvis att undersöka hur sång- och pianostämman återspeglar varandra, att utforska om det finns melodier och teman som återkommer och bildar gensvar mellan stämmorna, eller om ackompanjemanget är mer stöttande och ackordiskt. Det är framför allt viktigt för eleven att bilda sig en uppfattning om på vilket sätt dikten och musiken samverkar, så att hen kan få förståelse för kompositörens tolkning av texten och i sin tur utarbeta sin egen, personliga interpretation av tonsättningen.

### **7.3.3 Det personliga konstnärliga uttrycket**

Under instuderingsarbetets gång tror jag det är viktigt att eleven kontinuerligt reflekterar över det som hen personligen vill förmedla och uttrycka vid ett framförande av romansen. Som tidigare nämnts behöver eleven dels ha textens innebörd utifrån poetens livssyn i åtanke, dels ge kompositörens musikaliska tolkning rättvisa, men även ta sina personliga tankar, associationer och erfarenheter i beaktande. Ugglå (1980) beskriver vikten av att kunna utveckla en naturlig mimik när man sjunger, där ansiktsuttrycket återspeglar de känslor och det budskap som texten förmedlar. Hon föreslår att sångaren exempelvis kan ta hjälp utav spegeln i detta arbete, för att på så sätt lära sig förstå hur de olika känslorna kan gestaltas i ansiktet. Det här kan vara ett lättförståeligt tillvägagångssätt som även ger goda resultat. Men jag tror dock att om denna metod blir enda strategi finns risken att något går förlorat, nämligen att det som eleven vill uttrycka i sången kan komma att sakna en djupare kroppslig förankring, utan egentligen fäste i instuderingsarbetet. Redan i början av tonsättningsanalysen tror jag därför det är viktigt att uppmuntra eleven till att bilda sina egna tankar och associationsbilder utifrån det



texten och musiken förmedlar, för att därefter försöka stimulera eleven att befästa dessa reflektioner fysiskt i kroppen.

Som Wallner (1985) hävdar behöver forskning, interpretation och musicerande stå i samklang och forma en gemensam enhet, vilket jag anser att detta blir ett bra exempel på. I och med att sångaren har kroppen som sitt instrument blir en viktig del i instuderingsarbetet följaktligen att förankra såväl de teoretiska och analytiska kunskaperna i kroppen, som de interpretatoriska och det man vill uttrycka. Jag tror därför det är viktigt för eleven att förstå hur hela kroppen kan vara en väsentlig del av gestaltningen, där uttrycket på så sätt kan resultera i en djupare fysisk förankring än enbart utifrån ansiktsmimiken. Givetvis är det en viktig del i förmedlingen av textens budskap, men måhända inte alltid den primära.

Detta metodförslag hoppas jag ska kunna hjälpa eleverna att utveckla musikanalytiska och interpretatoriska verktyg, där de finner lusten att närma sig romansgenren. Om eleverna – och kanske även någon annan sånglärare än jag själv – vill prova min musikanalytiska metod är min förhoppning att denna kommer vara till gagn också för elevernas interpretatoriska och sångtekniska utveckling. I så fall kan detta arbete i bästa fall stärka den musikaliska och kulturella mångfald som både läroplan och kulturpolitiska mål så starkt värnar om.

## **7.4 Vidare forskning**

Utifrån den här studien hade det varit intressant att i framtiden göra en praktisk fältstudie som deltagande observatör, med syfte att undersöka hur en metod som den här föreslagna omsätts i en undervisningspraktik. På detta sätt skulle studien kunna utvecklas till en mer systematisk analysmetod för romansrepertoarer från olika tidsepoker och språkområden, där arbetet skulle kunna resultera i en mera omfattande handbok med konkreta instuderingsförslag till specifika tonsättningar. Det hade också varit intressant att se om analysmetoden går att modifiera till andra genrer, som exempelvis vistraditionen. I detta arbete skulle det även kunna finnas en öppning för att utveckla ämnesöverskridande metoder i förhållande till exempelvis gymnasieskolans språkundervisning.

En annan möjlighet att vidareutveckla studien skulle kunna vara att genomföra en intervjustudie med syfte att undersöka hur sånglärare berättar om deras metoder att lära ut romanser, för att på så sätt ge ytterligare nyanser och infallsvinklar på didaktiskt analysarbete inom sångämnet.

En frestande studie som jag i denna framställning tidigare varit inne på vore naturligtvis att ta sig an det nästan helt okända material som utgörs av Sigurd von Kochs opublicerade sånger. Här finns som tidigare påpekats ett orört material som säkerligen erbjuder både konstnärliga och forskningsmässiga utmaningar. Kanske skulle en sådan studie kunna göras i form av en licentiat- eller rentav doktorsavhandling antingen inom konstnärlig forskning, förslagsvis inom den kreativa variant av musikvetenskaplig avhandling som finns vid Göteborgs universitet, eller på det musikpedagogiska området, där spännande frågor kring källkritik, notbild och tolkning skulle kunna komplettera varandra.

## 8. Referenslista

Gavelius-Renwik, I. (1966). *Bo Bergmans tidigare lyrik*. Stockholm: P.A. Norstedt & Söners förlag

Gavelius-Renwik, I. (1988). *Känt och okänt i Bo Bergmans poesi*. Stockholm: Svenska Humanistiska Förbundet

Henriksson, A. (1982). *Verskonstens ABC*. Höganäs: Bra böcker

Koch, S.V. (1921). *Gammalsvenska Wjsor Häfte 1, Häfte 2*. Stockholm: Nordiska Musikförlaget

Koch, S.V (2013). *Exotiska sånger*. Stockholm: Gehrman

Nordenfors, O. (1992). *“Känslans kontrapunkt” Studier i den svenska romansen 1900–1950*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International

Samuelsson, F. (2018). *Stjärnöga: tre musikaliska tolkningar av en dikt*. Göteborg: Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet

Tegen, M. (1972). *Sigurd von Koch. Levnadslopp, kronologi, register över sångerna*. Stockholm: Musikvetenskap vid Stockholms universitet, stencil

Törnblom, F i Wåhlin, K. (1936). *Ord och bild. Fyrtiofemte årgången. 1936*. Stockholm: P. A. Norstedt och söner

Uggla, M. (1980). *Lifvets njutning*. Stockholm: AB Nordiska Musikförlaget

Wallner, B. (1968). *Musikens material och form 1*. Stockholm: Sveriges Radios förlag

Wallner, B. (1973). *Musiksvenska*. Stockholm: Rikskonsert

Wallner, B. (1985). *Lodet och spjutspetsen. En skrift om det konstnärliga utvecklingsarbetet.*  
Stockholm: Kungl. Musikaliska Akademien

Wallner, B. (1991). *Wilhelm Stenhammar och hans tid del 2.* Stockholm: Norstedts Förlag

# Bilaga 1 – Wilhelm Stenhammars tonsättning av *Stjärnöga*

## Stjärnöga.

Allegretto semplice. Wilh. Stenhammar, Op. 20.

Stjär - nö - ga, du som jag mött

*dolce*

långt i för - svun - na ti - der, nu är det

kväll - dags, och trött min ung - dom till hvilas - kri - der.

Irr - bloss, som värl - den har tändt, slock - na så lätt i värl - . . .

den. Stjärn - ö - ga, myc - ket har händt, se - dan vi skil - des på

*espress.* *dim.* *p*

fär - . . . den. Vill - sam är vä - gen som

går fram genom mör - ka län - . . . der. Stjärn - ö - ga,

Stjärn - ö - ga, när jag al - drig mer di - na hän - der?

Tag mi - na hän - der och led mig in i ditt lju - sa

ri - ke. Stjärn - ö - ga, gif mig din fred och låt mig

*espress.* *dim.* *p*

var - da din li - ke.

*dim.* *pp*

# Bilaga 2 – Ture Rangströms tonsättning av Stjärnöga

**Stjärnöga.**  
Sternäuglein.  
(Bo Bergman.)

Ture Rangström.

Andante semplice, quasi improvisazione.

Sång.  
Gesang.

Piano.

Stjärn - ö - ga, du som jag mött, långt i försvun - na ti - der,  
Stern - äug - lein, du warst mein Lied, fern in der Ju - gend Zei - ten,

nu är det kväll - dags och trött min ung - dom till hvi - la skri - der.  
nun sinkt der A - bend und müd' die Träu - me zu Ru - he schrei - ten.

Irr - bloss, som värl - den har tändt, slock - na så lätt ut - i värl - den.  
Licht, in der Welt mir er - glüht, schnell wirst du wie - der zer - rin - nen.

Stjärn - ö - ga, myc - ket har händt, se - dan vi skil - des på fär - den.  
Stern - äug - lein, was mir ver - müht, in dir werd' ich's wie - der ge - win - nen.

Abr. L. 1295. 4027



*mf*

Vill - sam är vä - gen, som går fram - ge - nom mör - ka län - der.  
 Müh - sam und dun - kel der Weg zieht - durch die dunk - len Wei - ten.

*pp* *rit.*

Stjärn - ö - ga, Stjärn - ö - ga, när jag al - drig mer di - na hän - der?  
 Stern - äug - lein, Stern - äug - lein, reg' mir wie - der die klein - gen - den Sai - ten!

*pp a tempo*

Tag mi - na hän - der och led mig in i ditt lju - sa ri - ke!  
 Nimm mei - ne Hän - de, ge - leit' mich dann aus des Dun - kels Rei - chen!

*pp sonoro*

*Più lento.* *pp* *rit.*

Stjärn - ö - ga, gif mig din fred och lät mig varda din li - - - ke!  
 Stern - äug - lein, laß' mich, ge - weih't, den Pfad' deines Lichtes er - rei - - - chen!