

# Galendansaren: att tonsätta och gestalta Birger Sjöbergs efterlämnade sångtexter och litterära fragment

SVEN KRISTERSSON

BIRGER SJÖBERG (1885–1929) är för de flesta bekant för sina småstadsvisor om Frida och bodbiträdet i Lilla Paris (*Fridas bok* 1922, *Fridas andra bok* postumt 1929), sin stora roman *Kvartetten som sprängdes* (1924) och den för sin tid radikala diktsamlingen *Kriser och Kransar* (1926). Både Fridasångerna och *Kvartetten* blev stora succéer, men *Kriser och kransar* sålde dåligt och litteraturkritikerna var avvaktande. I besvikelse över publikens och kritikens reaktioner på diktsamlingen gick Sjöberg in i depression och isolering och misskötte sin hälsa. Han avled i lunginflammation 1929.

Sjöbergs efterlämnade papper samlades ihop i en kubikmeterstor låda, av de efterlevande kallad ”kubiken”. I denna fanns det färdiga och ofärdiga dikter, ofullbordade romanutkast och noveller, men även texter som framstod som avsedda att tonsättas, alltså sångtexter. Kanske hade Sjöberg gjort musik till dessa utan att musiken nedtecknats. Sjöberg var både en mycket skicklig gitarrist och pianist, men var inte notkunnig. Vid utgivningen av *Fridas bok* hade en vän som var musikdirektör i Helsingborg hjälpt honom att skriva ner musiken till Fridasångerna i en version för sång och piano.

## Start för nya Sjöbergsånger

Under senhösten 2010 hörde sångartisten och poeten Maria Lindström en inspelning med trubaduren Johannes Holmquists där han framförde sina tonsättningar av postuma sångtexter av Sjöberg. Sångerna var mycket vackra och framförandet djupt personligt. Detta blev för Maria Lindström, som är sekreterare i Birger Sjöberg-sällskapet, en impuls till att vidtala ett stort antal artister och kompositörer för att skapa ytterligare nytonsättningar. 2014 kom Birger Sjöberg-samfundets årsbok (BSSÅ) att utgöras av femtio sådana nya Sjöbergsånger. Att tonsätta postuma Sjöbergtexter var dock inte något helt nytt: redan under 1940- och 50-talen hade postuma Sjöbergdikter tonsatts av bl.a. Lennart Lundén och P-G Bergfors, vars kompositioner inte ingår i denna årsbok.



Birger Sjöberg (1885–1929). Foto: Sjöbergarkivet, Göteborgs universitet.

## Mot en föreställning

Maria Lindströms och Johannes Holmquists entusiasm väckte även min, och jag började 2011 med att tonsätta ett par postuma Fridadikter. De växte under de följande åren i antal, och elva av dem kom att ingå i BSSÅ 2014.<sup>1</sup> Nu är antalet uppe i tjugo, och jag kanske skriver fyra till för att komma upp i det antal sånger som ingår både i Allan Petterssons *Barfotasånger* och Franz Schuberts *Winterreise*. Det låter måhända pretentiöst, men båda sångsamlingarna anknyter, genom sina existentiella teman, till åtskilliga av Sjöbergs sångtexter, och traditionens inspirerande kraft behöver inte underskattas.

Under processen med att tonsätta sångerna växte tanken fram att göra en föreställning kring dem. För att hålla samman denna kom jag att använda postuma, litterära fragment som jag också hämtade ur ”kubiken”.<sup>2</sup> Detta

1 De flesta av de sånger jag i fortsättningen refererar till finns publicerade där. Om man vill följa med i alla resonemang kan det därför vara bra att ha tillgång till denna publikation vid läsningen av denna framställning.

2 BSSÅ 2013 utgörs av en samling av dessa fragment, redigerade av Eva Haettner Aurelius.

liknar Sjöbergs tillvägagångssätt inför publiceringen av *Fridas bok*. Han lät då hemstaden Vänersborg förvandlas till ett drömt ”Lilla Paris”, och utgöra den miljö i vilken figurerna bodbitrådet och Frida agerade. Utöver fragmenten författade jag även dialoger mellan ”Forskaren Sven Kristersson” och ”Birger Sjöberg”. Föreställningen kom alltså att bestå av tre element: sånger med text av Sjöberg och musik av mig, fragment av Sjöberg och dialoger skrivna av mig. Jag gjorde flera skissartade provföreställningar med min egen dramaturgi, men var inte nöjd med resultatet. Därför bad jag regissören Martha Vestin att hjälpa mig, och efter förberedande diskussioner och fem dagars sceniska repetitioner hade denna mera genomarbetade föreställning premiär på konserthus i Helsingborg den 20 februari 2016. Föreställningen fick namnet *Galendansaren och Frida* men förkortas nedan till *Galendansaren*. Titeln anspelar på att Sjöberg under sina sista år kallade sig ”galendansare”, eftersom han kände sig som en sprattelgubbe som ryckte till på publikens och kritikernas kommando.

I det följande redogör jag för inledningen av den process som ledde fram till föreställningen. Syftet är att belysa och diskutera en process, där en tonsättande sångare sätter samman en föreställning av detta slag. Jag gör detta för att det inte finns så många sådana redogörelser, även om det ibland finns stråk av sådana i musikaliska självbiografier: Bob Dylan berättar exempelvis i sin självbiografi en del om sitt tänkande, men hans framställning är inte särskilt systematisk. Inte heller finns det, vad jag kan se någon som skrivit mera specifikt om den typ av instuderingsprocess som är nödvändig om man vill ackompanjera sig själv på piano med mera utarbetat ackompanjemang.

Man kan även lägga en kulturarvsaspekt på min arbetsprocess: det kan vara angeläget att belysa och diskutera hur man tillgängliggör ett högklassigt litterärt material – som annars skulle förblivit relativt okänt – för offentligheten.

En annan anledning till att beskriva min process är att synliggöra de kompetenser som många vissångare och viskompositörer besitter, ett kunnande som ofta förblir oartikulerat. I en del officiella kulturella sammanhang menar man att viskompositörer och -sångare representerar en amatörkultur och inte är annat än möjligen trevliga men i princip okunniga underhållare.<sup>3</sup> Eftersom jag, såvitt jag vet, är den ende professorn i landet med undervisning i litterär visa som en del av min kunskapsprofil, har jag

möjligen också ansvar för att visa att det är felaktigt att avfärda företrädare för en så central kulturyttring som den svenska viskonsten såsom varande i avsaknad av yrkeskompetens.

### Översikt av arbetsprocessen

Min utgångspunkt bestod alltså i att jag ville tonsätta texter ur Birger Sjöbergs kvarlåtenskap, oftast texter ur ”kubiken”.<sup>4</sup> För detta sammanhang valde jag ut och tonsatte dessa sångtexter för att själv framföra dem. Dessutom använde jag litterära fragment för att skapa ett berättande och sceniskt sammanhang. Jag skapade också en dialog, där jag i min egenskap av konstnärlig forskare förde en fiktiv dialog med Sjöberg, där Sjöbergs repliker nästan helt byggde på texter av Sjöberg själv.

Detta sätt att skapa en föreställning innebar att det var tanken på mitt eget framträdande som styrde processen, alltifrån urvalet av de olika texterna ända fram till den färdiga föreställningen. När jag komponerade en sång för detta sammanhang gjorde jag alltså detta för att det var just jag som skulle framföra sången, inte i första hand för att jag hoppades att någon annan sångare skulle framföra den. Naturligtvis anpassade jag också pianostämmorna till min smak och förmåga.

Detsamma gällde urvalet av fragmenten – detta gjordes med tanke på att jag själv skulle recitera dessa. Det var alltså mina begränsningar och min kapacitet som styrde arbetet, något som tydligt ansluter till de personliga strategier för exempelvis sång och gitarrspel som är så vanliga i singer-songwritervärlden.<sup>5</sup> Detta står naturligtvis i motsats till hur man historiskt sett arbetat med verk för lied-, konsert- eller operascenen, vilka ofta komponerats med förhoppningen att få dem framförda av många olika tolkar.

Redan i urvalet av sångtexter hade jag alltså i åtanke att det var jag själv som skulle tonsätta dikterna och sedan sjunga de färdiga sångerna till eget pianoackompanjemang. Dessa sånger skulle jag sedan inlemma i en litterär och dramatisk kontext som jag skulle skapa utifrån Sjöbergs postuma litterära fragment. Detta innebar att jag hela tiden behövde förflytta mig mellan dessa konstnärliga nivåer. Om jag exempelvis märkte att pianostämman inte fungerade i förhållande till sången kunde jag själv ändra på detta utan att fråga någon annan kompositör eller någon källkritisk musikhistorisk auktoritet om lov. Jag kunde också kassera en sång sedan jag tonsatt den

3 Det gäller exempelvis Musikalliansen, till vilken vissångare inte har tillträde just av sådana skäl.

4 De har publicerats i de postuma diktsamlingarna *Minnen från jorden*, *Fridas tredje bok* och *Syntaxupproret*. Dessa samlingar ingår alla i *Birger Sjöberg: Dikter* (Mån-pocket 1985). Men som underlag för sånger skulle jag också komma att använda ett par texter som inte återfinns i denna samlingsutgåva. Istället hittade jag dessa sångtexter i litteraturvetenskapliga verk som Gunnar Axbergers *Lilla Paris undergång* (Rabén & Sjögren, Stockholm, 1960) och August Petersons *Birger Sjöberg, den okände* (Natur och Kultur, Stockholm, 1944). Dessutom använde jag även ett par texter ur *Fragment*, Birger Sjöberg-sällskapets årsbok (nedan BSSÅ) 2013 som underlag för tonsättningar.

5 Man kan exempelvis jämföra Cornelis Wreeswijks och Maria Lindströms väsensskilda sätt att använda gitarren till sina sånger. Båda strategierna skiljer sig från Olle Adolphsons, vilken i sin tur skiljer sig från Evert Taubes. Beträffande frågan vad man skall kalla tonsättande och textskrivande sångare använder jag här den engelska termen singer-songwriter, eftersom jag tycker den är bred och tydlig, och låter ordet inkludera trubadurer, vissångare och andra som skapar och framför sånger till eget ackompanjemang.

utan att någon annan än jag själv blev ledsn för detta. Det innebar också att ett litterärt fragment kunde inspirera till ett nytt letande efter en lämplig text som skulle kunna bli en sång som passade ihop med detta litterära fragment.

Efterhand som arbetet fortskred blev det också tydligt att jag hela tiden fick återvända till Sjöbergs dikter och litteratur om honom.<sup>6</sup> Här kan man tala om en hermeneutisk cirkelrörelse: När jag hade tonsatt en text påverkade detta min läsning av andra Sjöbergtexter, liksom det sporrade till omläsning av texter kring poeten.

För att processen med *Galendansaren* skall kunna belysas på ett någotsånär begripligt sätt, måste den indelas i en rad olika delmoment. Här delar jag upp arbetet i sjutton sådana. Många av dessa punktvisa aktiviteter pågick dock, som jag beskrivit ovan, parallellt och invercade på varandra, som exempelvis komposition av sångtexter och urval av litterära fragment, eller instudering av sångstämma och pianostämman.

Arbetet med olika delmoment i projektet såg, grovt betraktat, ut såhär:

1. Urval av sångtexter
2. Tonsättning av sångtexter
3. Vokal instudering av sångerna
4. Instudering av pianostämman
5. Instudering av kombinationen röst och piano
6. Urval av litterära fragment
7. Instudering av fragmenten
8. Prövande av kombinationer av sånger och fragment
9. Skapande av dialog mellan "Forskaren Sven Kristerson" och "Sjöberg"
10. Byggande av en övergripande dramaturgi, där det bestämdes hur sånger, fragment och dialog skulle relateras till varandra.
11. Övning av denna helhet av att sjunga, spela och tala, liksom övergångar mellan tal och sång och spel.
12. Arbete med regissör och scenograf.
13. Provföreställningar inför icke-betalande publik.
14. Föreställningar för betalande publik.
15. Dokumentation med video.
16. Utvärdering av det gemensamma arbetet med regissör, scenograf och övriga medarbetare, och individuellt av mitt eget arbete.
17. Skriftlig reflektion

I denna första skiss över arbetet kommer jag dock bara att mycket översiktligt behandla de sex översta punkterna.

Inte heller dessa moment belyses här fullständigt: jag tar exempelvis inte upp satstekniska aspekter av kompositionsarbetet och inte heller hur jag systematiskt repeterade de talade fragmenten.

### Urval av sångtexter

När jag valde bland Sjöbergs sångtexter gjorde jag detta utifrån samma kriterier som många andra tonsättare uppställt när de letat efter texter att tonsätta. Sådana urvalsprocesser och förhållningssätt finns belysta i många texter författade av tonsättare.<sup>7</sup> Förhållandet mellan ord och ton har också diskuterats offentligt i de debatter som genom århundradena då och då har blossat upp.<sup>8</sup> Min estetik är alltså på intet sätt ovanlig eller originell, men jag vill ändå redogöra för den för tydlighets skull, eftersom den innebär en rad medvetna val, vilka långtifrån alla tonsättare skulle instämna i. Dessutom skulle jag antagligen gjort helt andra val om texterna skrivits av någon annan än Sjöberg, eller om det vore körstycket som skulle skapas.

### Den kreativa gnistan

Bland de cirka 200 möjliga sångtexter som finns publicerade i *Dikter* och på andra ställen ville jag för varje ny kompositorisk ansats hitta en text som grep tag i mig för att jag skulle vara motiverad att tonsätta den. Jag var också övertygad om att denna tändning behövdes för att jag skulle ha en chans att gripa tag i publiken i det scenmusikaliska "nu" då jag framförde den färdiga sången. Texten skulle alltså inte bara vara möjlig att tonsätta, den skulle inbjuda och locka mig till att göra detta. Dessutom krävdes det att texten både skulle vara tillräckligt tillgänglig och igenkännbar för att få mig att tro att den skulle kommunicera med åhörarna i det sceniska nuet och samtidigt tillräckligt oförutsägbar och avvikande för att förvåna dem. Denna kommunikationsaspekt krävdes redan inledningsvis för att en kreativ gnista skulle födas – utan denna skulle jag bara få sitta och krysta fram något jag saknade motivation att genomföra.

### Samtalstonen

Därutöver kom mitt krav på att åtminstone en del av publiken, redan vid första åhörandet, skulle höra en rimlig del av texten och kunna göra en rimlig tolkning av denna under en rimlig del av sångens förlopp. Det är förmodligen ovanligt att hela publiken, när den hör en ny sång, både *hör* vad som sjungs och dessutom *gör en*

6 De verk om Sjöberg som varit viktigast återfinns i litteraturlistan. Det är omöjligt att i detalj redogöra för de ställen i böckerna som påverkat föreställningen, eftersom det är den helhetsbild av Sjöbergs liv, framförallt av hans sista år, som dessa verk har gett mig vilken inspirerat tonsättningarna och iscensättningen. Även många artiklar i BSSÅ har haft betydelse för detta projekt, däribland Gunnel Vallquists "Birger Sjöberg och religionen" i årsboken för 1970.

7 Frågor om förhållandet mellan ord och ton diskuteras av musiker och tonsättare från Platons *Republiken* via Wolfgang Mozarts brev till Mikael Wiehes hemsida. Mitt sätt att delta i denna diskussion är att redogöra för den hållning jag valt för just detta sammanhang, inte att behandla ord- och tonproblematik på ett mera generellt plan.

8 Under det tidiga 1920-talet fördes exempelvis en sådan diskussion i Stockholms Dagblad, vilken belyses i Helmer 1998:234ff.

*rimlig tolkning av hela texten*, och gör detta under *hela* sångens förlopp. Om man vill att åtminstone en del av publiken ska förstå åtminstone en del av texten första gången den hör sången, blir detta svårt om texten har alltför hög informationstäthet. Det finns naturligtvis många exempel på högkvalitativa dikter som tonsatts ytterst kompetent, men där det är helt omöjligt att höra, än mindre förstå, texten vid ett första åhörande: Allan Petterssons symfoniska tonsättningar av Pablo Nerudas dikter, Georg Riedels körtonsättningar av Tomas Tranströmers poesi, Thomas Jennefelts version av *Dichterliebe* av Heinrich Heine. Många klassiska romanser och lieder fungerar på liknande sätt – man måste ofta ha läst dikten i förväg för att begripa vad sångaren sjunger om, särskilt om framförandet sker på ett språk som lyssnaren inte är mer än ytligt bekant med. Denna hållning skulle inte fungera för mig i detta sammanhang.

Visst kan man ha invändningar mot mitt sätt att tänka i detta projekt: man kan med fog hävda att åtskilliga åhörare inte lyssnar så mycket till texten och tar del av visor och lieder av andra skäl: för musikens skull, på grund av sångarens vackra röst eller för att den sociala kontexten är intressant. Många lyssnar ju också till operaframföranden där texten inte framgår glasklart, eller besöker rockkonserter där texten inte heller alltid hörs. I båda dessa typer av sammanhang förutsätts det ofta att lyssnaren på förhand är bekant med sångernas semantiska innehåll. Inte heller alla opera- och rockkonsertsbesökare går kanske till dessa evenemang för att lyssna till just texter: både operan och rocken erbjuder sceniska och musikaliska stimuli som bäddar för andra upplevelser än sådana som har med texten att göra.

I detta projekt ville jag istället hitta ett slags samtalston med syftet att etablera en känsla av dialog med publiken i ett sceniskt nu. I detta hänseende liknar min estetik för detta sammanhang Sjöbergs egen, men också Bertolt Brechts och Vladimir Vysotskijs.<sup>9</sup> När det gällde texturvalet till *Galendansaren* var jag alltså inte intresserad av att använda texter som publiken skulle behöva höra många gånger eller ha tryckta på ett textblad framför sig för att kunna ta till sig. Därför beslöt jag att inte använda texter ur Sjöbergs diktsamling *Kriser och kransar*, eftersom jag inte tyckte de fungerade inom ramen för denna estetik. Dessa dikter menar jag är svåra att få grepp om både om man tyst läser dem flera gånger i boken eller när man hör dem läsas högt av goda textläsare. När det

gäller de tonsättningar jag hört av dessa dikter har jag inte heller begripit så mycket av texten när jag hört dem första gången. Det gäller inte ens John Ulf Anderssons tonsättningar av dikter ur *Kriser och kransar*, som jag tycker är svårbegripliga trots att kompositörens musik är visartad och relativt lättillgänglig och att han som sångare dessutom sjunger föredömligt tydligt.<sup>10</sup>

Det betyder att jag på sätt och vis använt min egen naivitet som måttstock för vad jag anser vara begripligt. Jag känner mig dock inte mera oförmögen att begripa lyrik och sångtexter än de flesta andra med min bakgrund, varför jag tycker att mina bedömningar under urvalsprocessen var ganska rimliga, satta i relation till vilket slags sånger jag ville åstadkomma.

#### Yttre och inre dramaturgi

Sångtexten behövde både ha en yttre struktur och inre dramaturgi som passade min förmåga och mitt sätt att komponera. Dessa kriterier var inte alltid så enkla att formulera, men om kriterierna under punkt 1 och 2 infriats skulle detta även kunna motivera mig att hitta kompositionssätt som passade diktens förutsättningar även i dessa strukturella avseenden.

Lagom starkt motstånd, fysiskt och innehållsligt  
Texten behövde också ge mig intrycket att vara möjlig att rent fysiskt sjunga på ett fångslande sätt, både när det gällde artikulation och andning. Detta innebar att texten skulle ligga rätt i min mun och verka ha potential att stämma med mitt sätt att andas och tänka på scenen. Naturligtvis skulle också själva kompositionsarbetet ge viktiga förutsättningar för min andning och artikulation, men jag menar att förutsättningarna för detta inte sällan föreligger redan på textstadiet. Ett liknande motstånd manifesteras ibland vid läsning eller sjungande även rent fysiskt i form av svåruttalade konsonant- och vokalkombinationer, liksom av metrisk och rytmisk oregelbundenheter. Ett starkt motstånd kan visserligen ibland gynna det konstnärliga uttrycket, eftersom sångarens kamp med motstånd av detta slag ofta åstadkommer ett slags intensitet. När detta motstånd blir alltför starkt – och detta har naturligtvis även med sångarens personliga förmåga att göra – blir emellertid texten istället obegriplig och därigenom ointressant, trots sångarens ansträngningar.

9 I min avhandling *Sångaren på den tomma spelplatsen. En poetik* (2010) har jag redogjort för denna hållning när det gäller både sångöversättning och andra förhållningssätt. Jag behandlar där produktioner som är besläktade med *Galendansaren*.

10 En del av sångerna finns att lyssna till i den mycket intressanta teveproduktionen *Artisten som sprängdes*, sänd i SVT 1986, där även visartisten Björn Johansson medverkar.

### Möjlighet till fördjupning av textinnehållet

En dikt som i mitt sammanhang skulle lämpa sig för tonsättning skulle ”ropa på” musik för att konstnärligt lyftas ytterligare en nivå. Det var inte så intressant för mig att tonsätta en dikt till vilken jag inte ansåg mig kunna lägga till någon ytterligare konstnärlig dimension. Min musik skulle ha avsikten att fördjupa textens innehåll, och lyfta fram andra aspekter av dikten än sådana som framgår av läsning. Av samma skäl, fast omvänt, var det inte meningsfullt att välja en text bara för att den var en bra dikt. Högklassig lyrik lämpar sig inte alltid för tonsättning eftersom sådan ofta i sig själv redan bär på starka musikaliska parametrar både strukturellt och klangligt. Risker är att den musik man komponerar lägger sig som en sås över intressanta innehållsliga och musikaliska aspekter hos texten, och att man istället för att fördjupa dikten, förytligar och reducerar den. Detta är även vad som kan hända om man inte går till botten med textens betydelse och tolkning, alltså använder texten enbart som ett slags metrisk-lyrisk förevändning för att skapa vokalmusik.

### Komposition

De flesta av de sångtexter och fragment jag använt i mitt arbete är på olika sätt behandlade i verk av litteraturforskare som Eva Haettner Aurelius och Johan Svedjedal. Här berör jag därför bara de aspekter av mina förhållningssätt till sångtexterna och dikterna som haft direkt betydelse för mitt komponerande och kontextskapande.

### Diktanalys

Trots att Sjöbergs texter alltså till stor del är analyserade av litteraturvetenskapen och att jag tagit del av dessa undersökningar, började jag alltid med att för mig själv göra en diktanalys av den sångtext jag skulle tonsätta, ungefär på det sätt som beskrivs i de modeller som litteraturvetenskapen brukar tillhandahålla: Var och när utspelar sig dikten? Vem talar? Är det ”poeten” eller finns det något annat diktjag? Har dikten någon tydlig adressat? Hur ser versmåtten ut? Finns det någon musikalisk eller lyrisk genre som dikten anknyter till: serenad, epigram, folkvisa, ballad? Hur har Sjöberg disponerat innehållet formmässigt? Anspelar dikten på något annat känt dikt- eller konstverk, anknyter texten till någon bekant person eller historisk händelse? Finns det något annat sammanhang texten kan ha varit avsedd för – exempelvis som del av en roman eller en revy?

Eftersom jag skulle framföra sångerna var det betydelsefullt vilken figur det var som förde ordet i dikterna. I mitt urval låter Sjöberg ofta bodbiträdet föra ordet, som i

”Jag säljer tapeter om dagen”, ”Uti denna ros” eller ”Anser Frida såsom jag”. Denna figur glider dock ibland över i ett diktjag som liknar Sjöberg själv, som i ”Bekymrens gråa flock” eller i ”Till livets slut”, trots att Fridafiguren finns med. I strofen ”Jorden rullar hemskt med mig och Frida” är det svårt att höra bodbiträdets röst, även om Frida finns med även här. I detta sammanhang tycks det snarare vara den litterära figuren Frida som hemsöker författaren än en Frida av kött och blod som spökar för bodbiträdet.

I samtliga ovannämnda sånger ovan finns Frida alltså med, men har – i likhet med Fridafiguren i Fridas båda böcker – inte så många repliker. I den mån hon kommer till tals har hennes repliker ofta, som inte sällan även i Fridas böcker, syftet att punktera bodbiträdets tanke-mässiga luftpastejer.

Författaren Sjöberg talar tydligast i ”Eld i min penna”, en text som han själv antagligen inte tänkt tonsätta alls. Denna anknyter snarast till andra texter som handlar om skrivandet, som den där ”ordgubbar stego ur vita ark, och gåvo idyllen en spark”. Jag tyckte dock att ”Eld i min penna” bar på en inre, intressant rytmisk struktur som inte tydligt framgick av hur dikten ställts upp på baksidan.

I en del texter som bildar underlag för sångerna är det dock andra figurer än bodbiträdet, Frida eller poeten själv som för ordet. I ”Mandolinata” är det en av figurerna i Sjöbergs havererade romanprojekt *Drömmeriidkarna*, den sangviniske Niklas, som talar. Denna romanfigur, som alltså aldrig gavs liv i någon färdig roman, låter Sjöberg föregripa både Vladimir Vysotskijs ”Sången om jorden” och Léo Ferrés *Elle tourne la terre*, som Lars Forssell översatte till ”Snurra min jord” (se bilaga 1, ”Mandolinata”). För min tonsättning av ”Finns något vatten”, i vilken det förs en dialog mellan människan och Gud (eller möjligen Döden), använde jag som förebild använt Hugo Wolfs förhållningssätt i ”Herr, was tragt der Boden hier” ur *Italienisches Liederbuch* (se bilaga 2, ”Finns något vatten”). I ”Där sagan satt med sitt horn” finns det ett ordmusikaliskt sväng som kan föra tankarna till Gustaf Frödings folkvisepastischer. Här beskriver Sjöberg hur den befrielse och läkning som sagans och fantasins förtrollande värld kunnat erbjuda människorna alltmer ersätts av tablettornas och medicinernas ångstdämpande funktioner. Tablettproblematiken tas även upp i en hjärtskärande kuplett, ”Hjälper för ångest! Ohoj!”, där en förtvivlad patient samtalar med en hurtfrisk tablettfabrikör som också är läkare. Dialogen utvecklas till en rimmad katalog över psykiatriska symtom som successivt blir allvarligare ju längre texten fortskrider. Texten avslutas med att fabrikörens medicinering ”botar” den tidigare så deprimerade patienten, som nu blir hys-

teriskt uppspelt och tacksam. Texten tycks vara skriven till en revy, oklart vilken.

I majoriteten av de dikter jag tonsatt finns emellertid Fridafiguren med, och placerar texten i den sekelskiftesatmosfär man känner igen från Lilla Paris. Men diktens rum utvidgas ibland åt oväntade håll, som till ”Efteråt”, där bodbiträdet – här med drag Sjöberg själv – talar till en åldrig Frida från en tillvaro som ängel i himlen.

### Memorering

När jag hade bestämt mig för att tonsätta en text, började jag nästan alltid med att lära mig den utantill, eftersom jag visste att jag skulle framföra den, och att detta utantillarbete därför aldrig var bortkastat. Tvärtom byggde jag på detta sätt in framförandesituationen redan i tonsättningen. Kompositionsarbetet började alltså i regel med att jag läste texten högt många gånger, först från papperet, sedan efterhand alltmer utantill, först mest för mig själv för att förstå vad den handlade om, men efterhand alltmer som om jag läste upp den för en publik.

Jag menar att vissa tolkningsmöjligheter uppenbarar sig tydligare om man läser texten högt, låter den passera genom det kroppsliga instrumentet. Påfallande ofta upptäcker man genom hörandet en del tankar hos poeten som man inte lika lätt blir varse om man bara läser dikten tyst. Detta sätt att arbeta ger ofta lösningar när det gäller vilka fraser, ord och stavelser som bör vara särskilt betonade och vilka som kan ha lättare vikt. Det handlar alltså om tyngd och lätthet, tempo och dynamik.

Även större formelement som meningar och satsers förtydligas när de kopplas till den fysiska andningen och förankras klangmässigt i bröstorg och huvud. Som många skådespelare och sångare erfarit kan man uppleva sin vokala och textliga förankring ända ner i fötternas möte med jorden eller golvet, liksom det kan kännas befriande att föreställa sig att rösten passerar genom en tänkt öppning i hjässan.

Genom en sådan, fysiskt förankrad högläsning eller deklamation upptäcker man även ibland vilken taktart som är lämplig eller möjlig. Många tonsättare har arbetat på liknande sätt: Hugo Wolf hade med sig sina dikter i fickan och läste dem högt, ute i naturen eller hemma.

Om jag inte redan före högläsningen hade sångens grundkaraktär klar för mig, erbjöd denna ibland också lösningen på metriska och rytmiska problem, liksom när det gällde disposition.

Ibland kunde det genom högläsning eller recitation utantill även bli tydligt hur Sjöberg disponerat sångtexten i sin helhet, som att första strofen var extrovert och den andra mera inåtvänd, den tredje åter mera utåtriktad och den fjärde åter mera meditativ. Högläsningen kunde på så sätt, i kombination med en mera litterär analys av texten,

ge lösningen på hur jag skulle disponera tonsättningen när det gällde karaktär och uppbyggnad.

Jag tyckte alltså att det utgjorde en bra förberedelse för komponerandet att ha texten förankrad både i kroppen, minnet och tänkandet innan jag tonsatte den.

### Tonspråk

Sjöbergs egen musikaliska estetik innebar en ytterst medveten enkelhet i uttrycket. Under de sessioner där Hjalmar Johansson nedtecknade Sjöbergs musik påpekade poeten ofta att han inte ville ha ackordiska färgningar eller progressioner som riskerade att föra åhörarnas tankar till kompositörer som Grieg eller Peterson-Berger.

Själv valde jag, utifrån mina förutsättningar, en helt annan väg. Det som helt styrde musikens utformning var de associationer jag fick i mötet med texten. Det innebar att jag ibland hörde musik som lät ungefär som sådan Sjöberg själv skrev, men det ledde också till att jag ibland hörde musik som inte alls lät som Sjöbergs egen: hans texter fick mig istället att associera till hans indirekta eller direkta förebilder och föregångare. I efterhand kan jag se att mina tonsättningar aktiverar många delar av musikhistorien, från barocken fram till idag, både klassisk musik och populärmusik. Detta var inte något jag gjorde med avsikt utan för att detta var den musik som umgänget med texten födde fram. Därför blev Bach, Schumann och Schubert ofta närvarande i mina tonsättningar. Men inte sällan, särskilt i de mera vemodiga och sorgliga dikterna, kunde jag höra och skriva musik som har ett modernare tonfall, kanske för att Sjöberg i vissa texter föregriper den litterära utvecklingen, så att associationerna därför gick till en tid efter Sjöbergs egen.

I efterhand kan jag se hur mitt urval av sångtexter förändrades. Inledningsvis valde jag texter där Frida, bodbiträdet och Lilla Paris var närvarande: ”Frida ensam enar hela jordens fröjd”, ”Vårfukten” och ”Anser Frida såsom jag”, liksom ”Jag var nere vid taget när Frida for”. I dessa finns det också ganska många musikaliska tonfall från Sjöberg (se bilaga 3, ”Frida ensam enar...”).<sup>11</sup>

”Djupt i min själ är en lyra” bär på intryck av både Robert Schumanns ”Im wunderschönen Monat Mai” och av jazztonsättaren Stefan Forsséns harmonik. Schumann korsas även med Michel Legrand (som i sin tur ofta har ett Schumannskt drag i sina kompositioner) i ”En kväll vi svängbron”.

Senare valde jag texter som ”Mandolinata”, vilken som tidigare påpekats för tankarna till senare tiders chansontexter, och min tonsättning låter mera franskt femtiotal än Sjöbergs sekelskifte. ”Där sagan satt med sitt horn” är ett slags folkmusikalisk fantasi men med en basstämma som är ganska influerad av afrolatinska rytmer (se bilaga 4, ”Där sagan satt...”). Tydligt har jag

11 För Sjöberg musikaliska karaktäristika, se Brolinson & Larsen 1999.

efter fyra-fem kompositioner, tröttnat på det Sjöbergska idiomet och har istället kommit att välja texter som ropar på andra musikaliska uttryckssätt. Inte heller ”Efteråt” har, vad jag kan se, spår av Sjöberg i sig. Istället är det svensk romanstradition som tar över: här finns det nog ekon av både Rangström, Lars-Erik Larsson och möjligen Gösta Nystroem (se bilaga 5, ”Efteråt”).

Ibland blandas romanstraditionen med andra associationer. Satstekniken i ett par delar av ”Tidens herre” har inspirerats av Johann Sebastian Bachs koraler och koralförspel, medan andra avsnitt präglas av en stampande ackompanjemangsfigur som liknar vänsterhandens punkteringar i Wilhelm Peterson-Bergers ”Vid ässjorna” och Ture Rangströms ”Den mörka blomman”.

De senaste sångerna låter än mindre som Sjöberg: ”Eld i min penna” är ett slags folkmusikalisk polonäs, men med mycket mediantik och färgning med nior.

### Urval av litterära fragment

Det var inte utan anledning som Bonniers inte hade velat ge ut en del av de rätt postuma novellerna; Sjöberg hade, som litteraturforskarna konstaterat, kört fast i en problematik där han ofta ältade samma frågor om och om igen. Om man bara läser dessa texter tyst för sig själv framstår de, liksom en del av fragmenten, som tjatiga och självömkande. Men kanske kunde vissa av texterna fungera konstnärligt om man läste dem högt från scenen? Detta ville jag undersöka.

Vissa av de krav jag ställde på de litterära fragmenten var desamma som på sångtexterna. De skulle också både tända en gnista hos mig att recitera dem och ha potential att gripa och fascinerar en publik. Kraven på sångbarhet och andra musikaliska aspekter bortföll, men de skulle kännas möjliga och lämpliga för mina mera skådespelarmässiga förutsättningar.

Min intention var att fragmenten skulle fungera som sammanbindande element i föreställningen. Vissa sånger verkade behöva ett slags presentation, och då gällde det att hitta ett fragment som kunde knytas samman med sången. Omvänt var det så att ett visst fragment ibland ropade på att kombineras med en sång som ännu inte fanns. Då vände jag tillbaka till källorna för att leta efter en ny sångtext som skulle tonsättas för att i sin tur kunna belysa det rent textliga fragment jag fastnat för.

### Sånginstudering

Urval av sångtexter och fragment, liksom tonsättning och sånginstudering skedde parallellt. Sånginstuderingsmomentet bestod av:

a) förnyad textanalys och interpretation, nu snarare utifrån kompositionen än utifrån dikten, som ett slags fortsättning av komponerandet

b) memorering av texten. Detta hade jag ofta redan gjort före komponerandet, men minnet behövde uppdateras eftersom tonsättningen ibland påverkade memoreringen.

c) etablerande av sångens inre dramaturgi, det vill säga uppläggning av berättande och musicerande. Detta var på intet sätt etablerat genom tonsättningen i sig – under arbetet uppstod ibland tolkningsmöjligheter som jag inte förutsett under kompositionsarbetet.

d) etablering av tempo. Ibland var detta inte självklart eftersom jag ibland föreställt mig olika delar av kompositionen i en aning olika tempi utan att vara medveten om detta.

e) kontroll av renhet. Påfallande ofta behövde jag lyssna in intonationen om och om igen, eftersom en del sångpassager var mer svårintonerade än jag förutsett. Ibland hade detta att göra med att jag skrivit terslösa ackord i pianostämman, och sången hade tersen. När detta harmoniska stöd inte fanns, blev det ibland mycket svårintonerat just på dessa ställen.

Sammanfattningsvis var i detta sammanhang det sångliga berättandet högst prioriterat. Först i andra hand kom de mera sångtekniska aspekterna som gällde renhet och tonbildning. De sistnämnda fick heller aldrig bli ett självändamål utan skulle springa direkt ur berättandet.

Trots att visgenren visserligen oftast framförallt är berättande, är det emellertid i regel nödvändigt att sjunga ganska rent, eftersom alltför uppenbar falsksång, precis som fospelningar i pianot, riskerar att dra uppmärksamheten från sångens innehåll. Detta kan låta som en självklarhet, men min uppfattning är att om man i sin strävan att prioritera berättandet tappar alltför mycket av intonation och renhet i sången, kan detta ibland göra att lyssnaren paradoxalt nog får svårt att koncentrera sig på texten eftersom hen, medvetet eller omedvetet, blockeras i sitt lyssnande genom att, medvetet eller omedvetet, hänga upp sig på orenheterna.

### Instudering av pianostämman

(För att få full förståelse för detta och kommande avsnitt är det bra att kunna se sångerna med sina pianostämmor i BSSÅ 2014.) Eftersom det sångliga berättandet i detta projekts estetik prioriteras högst, måste pianospelet vara i det närmaste automatiserat och självklart. Det måste därför vila på en solid grund, där en hygglig pianoteknik naturligtvis är en förutsättning för att kunna framföra stycken av den svårighetsgrad som det här är frågan om. Att bara spela pianostämmorna är inte särskilt tekniskt problematiskt för en någotsånär skolad klassisk pianist, men att samtidigt spela och sjunga stämmorna i sångerna som ingår i *Galendansaren* kräver nog för de flesta pianospelare sångare – eller sjungande pianister – viss övning. Det ska dessutom ske utantill vilket kräver än

mer övningsstid. Därtill kommer att framförandet måste ske utantill och vara otvunget och självklart, med *sprezzatura*. Varken sång- eller pianotekniska svårigheter skall märkas alls. Detta är en urgammal estetik, som skiljer sig från en mera sentida hållning där artistens kamp med tekniska och konstnärliga svårigheter skall vara en del av uttrycket.<sup>12</sup>

Det var därför helt essentiellt att tekniskt bygga från botten, vilket innebär att jag lade ner mycket tid och omsorg på **a) en fungerande fingersättning**.<sup>13</sup> Jag började i regel med att lösa fingersättningen i vänsterhanden. Om det var en förhållandevis enkel stämma var det mycket frestande att inte fingersätta den, eftersom det är mycket tilltalande att föreställa sig att utförandet av en enkel basstämma löser sig av sig självt. Det visar sig emellertid oftast senare, när både sångstämma och högerhand tillkommer, att det är viktigt att även den enklaste vänsterhandsstämma är automatiserad. När vänsterhandsstämman var klar övergick jag till att fingersätta högerhanden. Därefter testade jag att händerna samverkade adekvat mellan sina respektive stämmor. Jag provade mig fram, så att jag skapade lösningar som på sikt gjorde spelandet så enkelt som möjligt. Detta kunde emellertid innebära att en lösning som i förstone framstod som tekniskt avig, ändå i längden blev den som var enklast. Tvärtom kunde en skenbart enkel fingersättning ställa till problem på sikt.

Fingersättningen behövde också vara anpassad till min spelförmåga. Om det var uppenbart att jag skrivit en alltför svår pianostämma var det nödvändigt att förenkla, vilket innebar att gå tillbaka till kompositionsstadiet och ändra. Detta medförde ibland att jag hade svårt att bestämma mig: var det värt att skriva – och därmed tvingas öva – en mycket svår pianostämma för att uppnå det musikaliska uttryck jag var ute efter? Eller var det kanske så att en alltför svår pianostämma ibland kunde dra till sig åhörarnas medvetna eller omedvetna uppmärksamhet, så att berättandet förlorade på detta?

När fingersättningen var klar övergick jag till att öva **b) memorering av pianostämman enbart**. Eftersom jag visste att jag skulle spela stycket utantill använde jag aldrig något mellanled där jag lärde mig spela pianostämman efter noter, utan gick direkt på att memorera denna. Jag började med att genom övning av vänster och höger hand var för sig. Detta följdes av att händerna kombinerades så att jag kunde spela pianostämman som ett självständigt stycke utan sång. Om fingersättningarna inte fungerade – detta blev tydligare under memoreringsfasen – fick de modifieras. Ibland kunde händernas fingersättningar påverka varandra, och även då var det viktigt att ändra så att pianostämman fick förutsättningar att bli autonom.

I min övning använde jag pianopedagogen Tomas Petterssons instuderings- och memoreringsmetod, så som den beskrivs i Jannike Stenlunds masterarbete.<sup>14</sup> Petterssons teknik liknar förmodligen en del andra pianopedagogers metoder för utantillärning, men han säger sig ha utarbetat denna metod på egen hand.

Tekniken går ut på att man bryter ner varje avsnitt till mycket korta fraser. Dessa repeterar man tills man kan spela dem tre gånger felfritt. Därefter sätter man samman dessa fraser till större helheter och över dessa tills man kan spela även dessa tre gånger utan tekniska fel. Så fortsätter man tills man kan spela hela stycket felfritt tre gånger. Tomas Petterssons tankar har likheter med de förhållningssätt som förespråkas av Daniel Coyle i hans *The Little Book of Talent*.<sup>15</sup> Också här handlar det om att bryta ner svårigheter till små bitar, och sedan repetera mycket långsamt, för att uppnå säkerhet.

Både Petterssons och Coyles metoder är i första hand tänkta för teknisk memorering av notbilden och innehåller inte i sig några interpretatoriska moment. För mina behov fungerade dessa inspirationskällor, även om jag inte alltid lyckades använda dem helt konsekvent, vilket kräver åtskillig självdisciplin. Jag kunde ibland komma på mig själv med att fuska, vilket jag fick betala dyrt i form av att styckena tog längre tid att lära in. Det finns en besvärlighet här som nog många känner igen från olika verksamheter: lägger man ner rejält med tid i början och gör ett ordentligt grundarbete går det sammantaget fortare än om man arbetar nonchalant och därför ideligen måste återvända till tidigare moment i övningsprocessen. Dessutom kunde sådant slarv leda till mental osäkerhet inför att framträda, eftersom jag halvt omedvetet ibland kunde känna på mig att jag inte till fullo behärskade alla tekniska moment i en viss sång.

### Övning av sång och piano samtidigt

När pianostämmorna tillsammans fungerade som ett eget pianostycke var det dags att lägga till sången i övandet. Då började jag med att endast nynna melodin till vänsterhanden, utan att lägga vikt vid berättandet. Därefter lade jag till texten, men fortfarande bara till vänsterhanden. Först när texten började fungera ihop med vänsterhanden, började jag lägga till högerhandens spel. När texten lades till fick jag i regel gå tillbaka och öva ackompanjemanget som pianostycke för båda händerna igen, för att ytterligare befästa detta. Fastän jag ofta lärt mig texten utantill och kunde den, var det ofta svårt att aktualisera den, eftersom uppmärksamheten nu också låg på pianot. Ofta gick jag

12 Se exempelvis Ross Feller: Strategic Defamiliarization: The Process of Difficulty in Brian Ferneyhough's Music, www.opusklassiek.nl, besökt 2015-03-10.

13 För tankar kring fingersättning, se Verbalis 2012.

14 Stenlund 2013.

15 Coyle 2012.





Galendansaren under gästspel på Friteatern i Sundbyberg. Foto: Raul Leikas.

tillbaka ett par steg i instuderingen och övade piano med hummad eller doad sångstämma, så att mitt fokus inte låg på berättandet utan på pianot i relation till sångmelodin. Ofta doade jag sångstämman till basstämman enbart, för att rytmiskt och intonationsmässigt etablera relationen mellan denna och sången.

Efterhand började detta sitta ihop, och då kunde jag övergå till att **öva sång och piano gemensamt**. Då kunde jag repetera sångstämman med text till pianot, så att sångens inre dramaturgi efterhand framträdde även med pianostämman, och att pianots berättande roll efterhand blev tydlig.

Detta innebar att jag kunde börja arbeta **mer i detalj med att sjunga sången rent och sångtekniskt väl**, så att inte sångtekniska detaljer och personliga tics skulle dra lyssnarens uppmärksamhet från framställningen av innehållet, alltså berättelsen. I denna fas kunde jag också börja **undersöka tankeimpulser och viljeinriktning**, vilket manifesterades i olika nivåer och typer av klang, nyanser, tempo och rytmiska dragningar, vilket påminde om arbetet med att kombinera sjungandet med pianospel i båda händerna, men i fördjupad omfattning. Detta arbete skulle tjäna till att **etablera trovärdighet i berättandet**, vilket jag menar är helt centralt och som ska utgöra den förväntade frukten av de föregående momenten. Här var mitt fokus så gott som helt på det sångliga berättandet, vilket även behövde understödjas av pianot.

Sedan berättandet etablerats, behövde jag återigen **vända tillbaka till att kontrollera tonal renhet i sången melodiskt och harmoniskt**, liksom att **agera med självklarhet i framställnings sättet**, så att inte felsepningar och orenheter lade sig i vägen för sångens musikaliska och textliga innehåll.

Efter detta var jag mogen för **en undersökning av hörbarhet och begriplighet**, både med videoinspelning och i dialog med regissör och provpublik. Denna undersökning utgjorde inget definitivt slutresultat, utan är en process som fortsätter tillsammans med publiken under föreställningstiden, varför alla moment i instuderingskedjan kontinuerligt måste underhållas: textens dramaturgiska klarhet, tanke- och viljeinriktning, sånglig renhet och pianoteknisk självklarhet måste hela tiden kollas upp, så att jag under hela föreställningstiden kan framföra sången som om den vore en bagatellartad improvisation i nuet. Också sångerna med tyngre innehåll både textligt och musikaliskt behöver, i *Galendansarens* sammanhang, denna lätthet.

### Övriga moment och preliminära slutsatser

Som min grova översikt inledningsvis indikerar, tillkom i produktionsprocessen också bl.a. repetition av fragmenten, dramaturgi och koordinering av helheten, liksom arbete med regissör och scenograf. Jag kommer så småningom att belysa även dessa moment i skrift. Det

kommer också att göras ljud- och videoinspelningar som dokumenterar föreställningen.

Med avseende på tonsättningarna är jag litet förvånad över att inflytandet från Bach, lied- och romanstraditionen blev så starkt, då jag tidigare nästan inte alls komponerat i dessa stilar. Förklaringen till detta genomslag är naturligtvis att jag sjungit mycket repertoar på dessa områden och gjort rätt många musikteoretiska övningsuppgifter i Bachstil. I efterhand ser jag att mina tonsättningsgenreområden, som jag ibland under komponerandet uppfattat som främmande, ger en rätt tydlig bild av vad för slags historisk musik jag tycker om och har sysslat med.

Beträffande föreställningens urval av sånger och fragment har detta förändrats under arbetet med Martha Vestin. Två sånger har strukits ur föreställningen och den talade textmängden har minskat genom att ett par längre fragment och ett par kortare har lyfts ut, medan något enstaka, kortare fragment tillkommit. Dessutom ströks den introduktion där jag informerar om Sjöberg ner till att bara omfatta det som vi uppfattade som det allra mest nödvändiga.

När det gäller *Galendansarens* sceniska utveckling har jag har nu (1 mars 2016), efter tidigare provföreställningar genomfört fem offentliga föreställningar, dels vid en generalrepetition och två efterföljande föreställningar på Friteatern i Sundbyberg, dels i kammarmusiksalen på Helsingborgs konserthus och på visscenen *Kustens hus* i Göteborg. Jag har intrycket att föreställningen fungerar, trots att det ännu återstår att komplettera delar av scenografi och kostym. Arbetet med regissören Martha Vestin har gjort att jag nu upplever föreställningen som mera begriplig genom att den har en klarare dramaturgi och att jag därigenom har lättare att driva föreställningen i de riktningar texten utpekar. Det återstår nu att spela så många föreställningar som möjligt, för att bli säkrare och säkrare, både sångligt, pianistiskt och dramatiskt. Tajmingen i övergångar mellan sång och tal kan förbättras, stabiliteten i pianospelet kan stärkas, och sången kan säkert bli renare och mera berättandemässigt fångslande.

Nu, när föreställningen i princip är färdig, börjar en ny resa.

## Referenser

### Litteratur

- Axberger, Hans Gunnar 1960. *Lilla Paris' undergång. En bok om Birger Sjöberg*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Brolinson, Per-Erik & Larsen, Holger 1999. "Frida-visornas musik. På spaning efter Birger Sjöbergs personstil". *STM online*, volym 2.
- Birger Sjöbergsamfundets årsbok*, 2013 och 2014.
- Coyle, Daniel 2012 *The Little Book of Talent*. London: Bantam Books.
- Dylan, Bob 2004. *Chronicles*. New York: Simon & Schuster.
- Haettner Aurelius, Eva 1985. *Fridas visor och folkets visor. Om parodi hos Birger Sjöberg*. Stockholm: Svenskt visarkiv (Svenskt visarkivs handlingar, 3). Diss.
- Haettner Aurelius, Eva 2010. *Vägen till kriser och kransar. Parodins grepp och driftens bilder hos Birger Sjöberg*. Stockholm: Makadam.
- Helmer, Axel 1998: *Ture Rangström. Liv och verk i samspel*. Stockholm: Carlssons förlag.
- Kristersson, Sven 2010: *Sångaren på den tomma spelplatsen. En poetik*. Göteborg: Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet. Diss.
- Peterson, August, 1944. *Birger Sjöberg, den okände*. Stockholm: Natur & Kultur
- Rosdahl, Anna 1956. *Mina minnen av Birger Sjöberg*. Stockholm: FiB:s Lyrikklubb.
- Sjöberg, Birger 1985. *Dikter*, red. Ingemar Wizelius. Stockholm: Mån-pocket.
- Stenlund, Jannike 2013. *Minns du vart tonen tar vägen? Pianopedagogen Tomas Petterssons musikaliska minnestekniker och hur hans elever förvaltar dem*. Examensarbete, Musikhögskolan i Malmö.
- Svedjedal, Johan 1999. *Skrivaredans – Birger Sjöbergs liv och diktning*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

### Noter

- Peterson-Berger, Wilhelm 1921. "Vid ässjorna" ur *Tre dikter av Bo Bergman*, Stockholm: Abraham Lundquists musikförlag.
- Rangström, Ture 1924. "Den mörka blomman" ur *Fem dikter av Bo Bergman*. Stockholm: Nordiska Musikförlaget AB.

### Webbresurser

[www.mikaelwiehe.se](http://www.mikaelwiehe.se)

### Teveprogram

*Artisten som sprängdes*, SVT 1986. Medverkande: John Ulf Andersson, Björn Johansson m.fl.

Bilaga 1

MANDOLINATA

Ur "Syntaxupproret"

Birger Sjöberg  
Musik: Sven Kristersson

Intro-mellanspel

*♩ = ca 58*

Min

jord - glob, som döds - tyst sig väl - ver med

sky - skra - por, flu - gor och blad, på

MANDOLINATA

gnis - tor - na dan - sa på ga - ta, bak

park - träd i land el - ler stad. Då

kvitt - rar en man - do - li - na - ta, då

kys - ses i män - ske - nets bad, vid

2

MANDOLINATA

fär - den av vre - de du skal - ver, men

ä - ven du dar - rar så glad. Det

stoff - korn till män - ska du föd - de, det

sjung - er mot and - ra, som glöd - de, och

4

MANDOLINATA

kvitt - ret av man - do - li - na - ta då

är det du dar - rar så glad.

å - å - å - å -

å - å - å - å!

## Bilaga 2

## FINNS NÅGOT VATTEN

ur "Efterskörd"

Birger Sjöberg

Musik: Sven Kristersson

$\text{♩} = 70$

*pp* *legato* *f*

Finns nå - got vat - ten som

*p*

rin - ner så fort som li - vet rin - ner un - dan till

## FINNS NÅGOT VATTEN

den som ska gå ung e - mot dö - dens sky -

*p*

mun - dan vrå? "Den el - den

*pp*

har ald - rig brun - nit."

*mf* *pp*

## FINNS NÅGOT VATTEN

dö - dens port?

"Det har jag ald - rig fun - nit."

*p* *mf* *f*

Finns nå - gon eld som kan brin - na så het som för - tviv - lan hos

*p* *f*

## Bilaga 3

## FRIDA ENSAM ENAR HELA JORDENS FRÖJD

Ur "Minnen från jorden"

Birger Sjöberg

Musik: Sven Kristersson

## Intro-mellanspel

♩ = c. 90

2

## FRIDA ENSAM ENAR HELA JORDENS FRÖJD

2. Aftonsolen som i violett gick ned,  
furans tankfullt djupa sus i skogen,  
varje stämning över Fridas anlet gled.  
Aftonsolen som i violett gick ned,  
skimret över viken blå och trogen.

3. Spåda axet, som för litet sol har fått,  
daggvät ros, som utav regn blev hukad,  
deras känslor finns i Fridas anlet blott,  
blott för mig, som Frida [säkert] har förstått,  
blott för den som är av sorgen mjukad.

4. Spridda stråkdrag av en fåger melodi  
kan mig nog förnöja i min smärta.  
"Känner du det land" med mycket längtan i...  
Spridda stråkdrag av en fåger melodi  
talar stundom vackert till mitt hjärta.

5. Frida ensam enar hela jordens fröjd  
i sin späda kropp den Gud gav hälsa.  
Såg jag Frida bara genast blev jag nöjd.  
Frida ensam, ensam enar jordens fröjd  
med sitt solsken, som från sorg kan frälsa.

## Bilaga 4

## DÄR SAGAN SATT MED SITT HORN

ur "Syntaxupproret"

Intro Björger Sjöberg  
Musik: Sven Kristersson

Measures 1-4 of the piano introduction. Chords: E, Eadd9, no3rd, C, E#.

Measures 5-7 of the piano introduction. Chords: H, Eno3, E, G#m.

Measures 8-10 of the piano introduction. Chords: Eno3rd, E, H, E.

Measures 21-23 of the piano accompaniment. Chords: Dadd9, Asus4, H, A.

Measures 24-26 of the piano accompaniment. Chords: E, G#, H, A, E, C#, H, G#sus, A#sus.

Measures 27-29 of the piano accompaniment. Chords: Hno3rd, Eno3rd, A, E.

Measures 30-32 of the piano accompaniment. Chords: E, Hm, A, D.

Measures 11-13 of the vocal line. Lyrics: lil-lan lä vid ber-get blå i vi-ta blom, prin-ses-se-

Measures 14-16 of the vocal line. Lyrics: här, där spräng-es sten till ett torn

Measures 17-19 of the vocal line. Lyrics: et - tan går och två-an står och tre - an rår och fy - ran

Measures 20-22 of the vocal line. Lyrics: slår, där spräng-es sten till ett torn. Snart

Measures 31-33 of the vocal line. Lyrics: där sa - gan satt med sitt

Measures 34-36 of the piano accompaniment. Chords: A, H.

Measures 37-39 of the piano accompaniment. Chords: A, H.

Measures 40-42 of the piano accompaniment. Chords: Hm, D, rit.

Bilaga 5

EFTERÅT

Ur "Minnen från jorden"

Birger Sjöberg  
Musik: Sven Kristersson

EFTERÅT

EFTERÅT

EFTERÅT

## Bilaga 5, forts.

## EFTERÅT

37

jäg. Hon van-drar dar-ran-de till af-ton-sång-en och

40

klock-an slår med all-var och klock-an slår med all-var och

42

klockan slår med all-varsamma slag.