

Fridavisornas musik

På spaning efter Birger Sjöbergs personstil¹

PER-ERIK BROLINSON & HOLGER LARSEN, STOCKHOLMS UNIVERSITET

[1]

Birger Sjöbergs visor är välkända och omtyckta i vida kretsar. De har flitigt penetrerats i litteraturen om Sjöberg, dock sällan ur musikanalytisk synvinkel. Samtidigt är väl frågan om inte den musikaliska aspekten är den viktigaste för att förstå hur visorna har kunnat hamna i så pass god jord i svensk tradition. Det finns skäl att tro, liksom när det gäller Evert Taube, att det är flera svenskar som kan nynna några Sjöberg-melodier än som kan återge en hel sjöbergsk textstrof. Samtidigt tycks också många lyssnare spontant kunna identifiera ett melodiskt skeende som sjöbergskt – ”det låter Birger Sjöberg”.

Det finns vill vi hävda en obalans mellan visornas reception och forskningens betoning av deras textliga sida. Att Sjöbergs visor företrädesvis ägnats litterärt intresse är säkert ingen tillfällighet, såsom resultat av en akademisk disciplinindelning, utan ett förhållande som troligen också beror på att de analytiskt är svårhanterliga. Paradoxalt nog – men som ofta i samband med populär och folkslag musik – är det hörbarligen enkla och lätt identifierbara samtidigt det analytiskt svåråtkomliga. Detta gäller för såväl musik- som litteraturvetenskapen. Fredrik Böök skrev 1923 i sin recension av *Fridas bok*:

Gärna skall musiken klinga med, ty det svenska folket, som kan hända har rätt måttligt intresse för tonkonstens högsta och strängaste uppenbarelseformer, älskar mera att sjunga än att läsa – liksom vår klassiska studenttyp. Och allra helst skall det vara någonting som icke river upp, oroar eller stiger för högt mot det blå, utan ger frid och trevnad. Det svenska folket trivs uppenbarligen med *Fridas bok*.²

August Brunius skrev samma år också om *Fridas bok*:

Genren ligger onekligen något på gränsen, och om det finns stora och goda verk i genren – Fredmans epistlar och Gluntarna – finns det också mycket enkelt trallande. Själva det nationella draget, själva den svenska visformen hindrar en uppskattning från specialisterna: det ser inte riktigt ut som ”fin” litteratur.³

[2]

Syftet med den här studien av Birger Sjöbergs Fridavisor är att försöka påvisa viktiga stildrag i hans musik. Vi är på jakt efter sådana drag som gör det rimligt att tala om en personstil. Mera precist söker vi alltså efter gemensamma stildrag och en eventuellt specifik kombination av

sådana i Sjöbergs visor. En indikation på att en sådan personstil verkligen kan finnas är att man som lyssnare ganska spontant tycker sig kunna identifiera en viss ton och gestik som typiskt sjöbergsk. Ett konkret tecken på detta är att hans viskonst tacksamt låter sig travesteras. Paradexempel på en sådan genial travesti är Povel Ramels *Sommartrivialiteter*.⁴ Här erfar man en varsam och genial mixning eller ”fondkokning” av rätt så allmänna stilingredienser som sammantagna utpekar en musikalisk personstil.

En personstils relation till vidare stilsnitt, t.ex. tids- eller genrestil, kan variera. Personstilen präglas ibland av rent individuella drag som s.a.s. är inmonterade i den vidare stilomgivningen. Men den kan också präglas av drag som i och för sig tillhör stilomgivningens allmängods, och där benägenheten att välja vissa gestaltningsmöjligheter och undvika andra ger personstilen dess profil.

När vi nu försöker peka ut några övergripande rent musikaliska karaktärsdrag är det viktigt att vara medveten om hur vanskligt det är att separera sådana från textkaraktären. Hos Sjöberg är dessa element osedvanligt sammanvävda. Man får intrycket av att det ibland är tonsättningar, ibland textsättningar. I några fall har ju Sjöberg rent av utgått från musiken och låtit texten illustrera och kommentera ett musikalisk skeende, exempelvis i *Dansbanan* och i någon mån om än på annat sätt i *På begäran*.

Utifrån vårt syfte aktualiseras några frågeställningar. En god startpunkt för en inventering av intressanta frågor är Lennart Hedwalls artikel ”Birger Sjöberg som tonsättare” med underrubriken ”Introduktion till en försummad forskning”.⁵ Där framhåller Hedwall bl.a. renodlingen av det musikaliska perspektivet:

I en studie över Fridamelodierna måste man självfallet hela tiden förutsätta ett samspel mellan musik och dikt. Men en undersökning som den antydda måste också helt renodla de musikaliska aspekterna, innan de ställs i relation till de litterära medlen.⁶

Vilka musikaliska influenser kan man spåra bakom Sjöbergs visor? Hur fungerade samarbetet med den som nedtecknade hans Frida-visor, organisten Hjalmar Johansson?

Kan man i de undersökta visorna se några när det gäller musikalisk stil skilda viskategorier eller är Sjöbergs arbete i genren helt homogent? En annan intressant uppgift är att försöka lägesbestämma Sjöbergs position i svensk viskonst såväl vad gäller föregångare som efterföljare. Närliggande problem gäller eventuella drag av parodi, pastisch etc som kan spåras i hans visor. Vi skall också försöka tolka visorna i ett slags mellanställning mellan den enklare folkliga visan och salongsromansen.

En rad huvudfrågor gäller naturligtvis själva analysen av visorna. Först gäller det att ta ställning till i vilka faktorer/parametrar som sjöbergska fingeravtryck kan återfinnas. Arbetshypotesen är att det *melodiska* i vid mening är av avgörande betydelse och denna musikaliska parameter är en lämplig analytisk utgångspunkt. Utifrån melodiken skall övriga parametrar undersökas. Mot bakgrund av den rent musikaliska analysen hoppas vi också kunna peka ut intressanta tendenser vad gäller visornas karaktär, vissa ord-ton förhållanden och affekt.

Så som framgår av frågeställningarna fokuseras undersökningen på Sjöbergs musikaliska personstil. Samtidigt är det ju uppenbart att texten spelar en central roll i repertoaren, även ur ett rent musikaliskt perspektiv.

Även om själva visorna står i centrum för undersökningen måste som nämnts vissa frågor om deras tillkomst aktualiseras, det gäller främst förebilder och inspirationskällor. Även vissa frågor rörande visornas reception skall beröras. Det är ju exempelvis möjligt att vissa manér i uppföranden av Fridavisorna kan ge uppslag till iakttagelser kring väsentliga stilistiska egenskaper.

[3] KOMPOSITÖREN OCH MUSIKERN SJÖBERG

Birger Sjöbergs musikaliska insats består främst i melodierna till vad han kallade ”småstadsvisor om kärleken, döden och universum”, utgivna (i urval) med titeln *Fridas bok* (1922) och i en annan samling, *Fridas andra bok*, som utgavs postumt 1929. Även senare har flera visor publicerats, såväl Fridavisor som de s.k. ungdomsvisorna med sina populära melodier, besläktade med sekelskiftets kupletter och skillingtryck.⁷ Tillkomsten av Fridavisorna sträcker sig över en relativt lång period. De tidigast publicerade – dock endast texten – var *Längtan till Italien* (1904) och *Den första gång...* (1905). Ytterligare några visor förelåg i manus eller publicerades före 1910, bl.a. *Frida sörjer sommaren* och *Bleka dödens minut*. Huvuddelen tycks dock ha utformats efter 1918.⁸

Även om det finns vissa komplikationer och obesvarade frågor rörande visornas tillkomst, inte minst musikaliskt, är Sjöbergs efterlämnade och utgivna visproduktion jämförelsevis överskådlig. Birger Sjöberg-sällskapetets utgåva *Samlade visor* upptar totalt 77 alster.⁹ Av dessa koncentrerar vi oss i den här studien på de 50 visor som publicerats i någon av Fridaböckerna.¹⁰ Avgränsningen motiveras med att det är just denna repertoar som präglar bilden av Sjöberg som viskonstnär. I något fall kan någon av ungdomsvisorna eller sällskapsvisorna ge perspektiv på något drag i Fridavisorna. I så motto kommer de också att beaktas.

Sjöberg komponerade visorna med hjälp av gitarr eller luta. ”Jag knäpper också på luta, men Fridas romantik trivs bättre med gitarren”.¹¹ De nedtecknades senare av Hjalmar Johansson (se nedan). Hur det kan ha låtit när han sjöng och komponerade kan vi bara gissa oss till. Själv ville han inte spela in på grammofon, något som också givit sentida tolkare stor frihet. Enligt uppgift försökte man övertala honom att göra skivinspelningar, och även vid något tillfälle förberett en sådan, till vilken Sjöberg aldrig infann sig.¹² Vi vet inte heller vad han tyckte om de blott tre inspelningar av Fridavisor som gjordes under hans livstid.¹³

Förutom sådant som vi kan utläsa i melodierna, exempelvis val av tonart och omfång, som i alla fall kan indikera röstläge respektive röstomfång, finns tyvärr endast oprecisa vittnesmål om Sjöbergs vokala gestaltning. Ett sådant kommer från professorn i romanska språk, Fredrik Wulff, som i mars 1923 bevistade en av hans konserter på Grand hotell i Lund.¹⁴ Wulff var kritisk mot Sjöbergs språk och förstod uppenbarligen inte riktigt ”att visan, den till musik tänkta dikten, inte hur som helst kan åsidosätta musikens rytm, musikens takt”.¹⁵ Erik Hjalmar Linder skriver om Sjöberg att denne var ”så rund, så blåögd, så blygsam, så utan yttre brio” men erkänner att: ”Hur rösten lät kommer jag till exempel inte alls ihåg – även om min gissning säger: ljus baryton”.¹⁶ I andra recensioner av Sjöbergs visaftnar står inte mycket om hans vokala framtoning annat än att rösten ”hör ju inte alls till de stora och märkliga”. Det samlade intrycket av recensionerna är att hans röst inte var stor och skolat flödig, utan snarare ljus och lätt, och bäst kom till sin rätt i intimare miljöer. Inom dessa begränsningar beröms hans föredrag dock ofta som livfullt, nyanserat och helt adekvat för visornas krav.

Flera recensenter berömmar hans gitarrspel. Johansson är i egenskap av musiker ett trovärdigt vittne härvidlag. När han omnämner Sjöbergs gitarrspel påstår han att denne rent av behärskade instrumentet ”till fulländning, till virtuositet”, och att han spelade med ”sådan fulltonighet, skicklighet och gnista att han faktiskt gav illusionen av en hel orkester med en mästerridig i spetsen”.¹⁷ Om Sjöberg vid sina framträdanden verkligen spelade ungefär som ackompanjemang är noterat var han tveklöst en mycket skicklig gitarrist. Ytterligare vittnesbörd tyder på att så var fallet: ”Det som mest förvånade var det utomordentliga ackompanjemang på gitarren” (*Göteborgs Handels- & Sjöfartstidning* 1923-02-26); ”...ett överdådigt skickligt gitarrackompanjemang” (*Örebro dagblad* 1923-11-15); ”Hans ackompanjemang var suveränt, tekniskt klart och otvunget, mjukt och skiftningsrikt”. (Greta Backstedt, Örebro 1923).¹⁸

Sjöberg var musikaliskt skolad även vid pianot och tog cellolektioner.¹⁹ Av allt att döma kunde han läsa noter, även om han inte kunde skriva ner sina melodier. Enligt Johansson kunde han emellertid bara spela efter gehör och endast i C-dur på piano. Samtidigt påstår Johansson att Sjöberg även vid flygeln kunde ”presterat ting så att man baxnade...”²⁰ Man vet att det musicerades rätt flitigt i Sjöbergs hem, och att han själv var en flitig konsertbesökare. Men vilken musik tog han intryck av? Vilken musik uppskattade han och vilken ogillade han? Vilken musik upplevde han som barn och i ungdomsåren? Om detta finner man knappast någonting i den biografiska litteraturen. Kanske beror det på att man har tagit för givet att hans förebilder helt enkelt var endast Bellmans epistlar och Wennerbergs *Gluntarna*, visor som likt Fridavisorna är sammankopplade med skådespeleri och agerande.²¹ Sjöberg framförde gärna Bellmans epistlar i vänkretsen, särskilt tydligen epistel nr. 69, *Se dansmästarn Mollberg*.²² Han sjöng också i goda vänners lag ur *Gluntarna*.

För att utröna Sjöbergs musikaliska ”vardag” kunde man, som Hedwall föreslagit, dels inventera det Sjöbergska hemmets repertoar, dels kartlägga operett- och revyrepertoaren under hans ungdomsår i Vänersborg. Själv nämner han kvartettsång och ensembler som han avnjutit under ljumma kvällar. Vidare refererar han till underhållningsmusiken från sommarrestauranternas musikkapell. Här löpre trådarna till den för svensk musikalisk allmänbildning så viktiga mässingsmusiken och manskörsången, genrer som inspirerat till flera visor av Sjöberg. Det kunde intressant att undersöka samlingar med melodier som vi vet att han hade tillgång till. Det gäller exempelvis *August Bondesons visbok* (1903), ett tvärsnitt av det i sociologisk mening verkligt populära vismaterialet i vårt land, samt Erik Bögghs vissamling som bevisligen sjöngs i det Sjöbergska hemmet. Enligt August Peterson, den förste forskare som fick tillgång till Sjöbergs efterlämnade papper, hade Sjöberg stor kärlek till vad han kallar de stora mästarerna. Han sägs ha tagit starka intryck av klassisk och romantisk musik, och det påstås att hans favoriter skulle ha varit Beethoven, Haydn, Schubert och Söderman. Gehörmässigt lärde han sig att spela åtminstone en pianosonat av Mozart, samt avsnitt ur symfonier av Schubert och Haydn.

I några av Fridavisorna finns olika typer av alluderings på annan repertoar. De mest uppenbara är de där sådan nämns och ibland fragmentariskt citeras. Som exempel kan vi anföra ”På begäran” (*Träumerei*), *Fjärilen på Haga*, *Havrekungens arv* (*Åses död* och *Göta gardes Marsch*), *Prins Gustafs klagan* (*I rosens doft*), *Bolsjevikkens dotter* (*Suomis sång*), samt *F.S.F. Brödroner på Socitetens sommarfest* (*Vårt land*). Just inom den motivkrets som sistnämnda visan representerar finns naturligt nog flera textliga alluderings. Redan i Sjöbergs ungdomsvisor finns exempel på citat, tydligast i *Ung Fingal*, *Sjörået* och ”*Über den Wellen*”. I flera texter spelar också musikinstrument och musiker en framträdande roll, såsom ”basblåsaren” och hans tuba i *Marsch till festplatsen*. Sjöberg går också medvetet i Bellmans fotspår; olika instrument som härmas av sångaren (*Dansbanan*, ”På begäran”, *Gustav tredejes år* m.fl.). Utöver dessa explicita fall kan man inte utesluta att det finns mer dolda alluderings på repertoar som Sjöberg hade i sitt huvud, och ibland kanske vissa omedvetna överhörningar. Ett ganska tydligt exempel, som bl a påpekats av Axel Helmer,²³ är likheterna mellan *Den första gång...* och visa nr. 38 i J.N. Ahlströms folkvisesamling,²⁴ *Den första gång i världen*. Haettner Olafsson påpekar också en melodisk likhet mellan *Den första gång...* och A.F. Lindblads *En sommardag*.

Skulle man granska Sjöbergs musikaliska bakgrund med samma detaljskärpa och iver som hans diktning blivit föremål för är uppgiften enorm. Den skulle, för att citera forskningens initiativtagare Lennart Hedwall, ”vara fascinerande, inte minst därigenom att den också innebär en beskrivning av en hel epoks musikmiljö och musikvanor”.²⁵ En sådan uppgift rymms inte inom vår studie.

[4]

Hjalmar Johansson (1887–1965), kyrkomusiker i Helsingborgs S:ta Maria 1920–1953, samarbetade med Sjöberg vid nedteckningen av musiken till Fridas visor. Johanssons egna berättelser om arbetet har varit en viktig källa för Sjöberg-forskningen.²⁶ Det är möjligt att just Johanssons hektiska insatser vid nedtecknandet 1921–22 är förutsättningen för visornas bevarande, eftersom ju Sjöberg inte dokumenterade dem på grammofon. Sjöberg koncipierade text, melodi och harmonik med hjälp av sin röst och sitt gitarrspel. Han framförde dem utan noter eller tanke på planerade notutgåvor. Det var tydligen en av hans vänner, Dr Boivie, som stötte på Johansson i ärendet då han fruktade att visorna annars skulle gå förlorade. Johansson överförde så denna ”orala tradition” – Sjöbergs föredrag med gitarr – till melodistämman och pianosats. Carlhåkan Larsén hävdar om samarbetet, att frågan om hur stor omfattningen av Johanssons insats var inte är oväsentlig i Frida-forskningen, ”...men det lär knappast numera att i detalj avgöra hur mycket den musikkunnige vännen egentligen betydde för utformningen”.²⁷

Källorna till kunskapen om samarbetet är inte alltid samstämmiga och ibland svårtolkade. Å ena sidan florerade rykten i Helsingborg om att det i själva verket skulle ha varit Johansson som komponerat Fridavisorna. Å andra sidan finns dennes uppgifter om att Sjöberg hade allting klart och skulle ha varit kritisk även till mindre ändringsförslag från Johanssons sida. Härtill kommer delvis motsägande uppgifter om koncipieringen. Embryot till en blivande visa var oftast en text- och musikfras som uppstått tillsammans. Sjöberg själv ger följande anspråkslösa beskrivning: ”Det var så roligt att gå med gitarren i famnen och driva fram visor om kvällarna, en ganska barnslig glädje...”²⁸ Mot denna står Johanssons minnesbild av att Sjöberg hade varenda ton i huvudet, att ackord överfördes ”ordagrannat”, och att han inte fick smussa in en enda ackordton utöver dem som Sjöberg själv spelat.²⁹

Från såväl Johansson som August Peterson har vi en samstämmig bild av hur upptecknandet av Fridavisorna konkret gick till. Sjöberg hade med sig sin gitarr till Johanssons våning, men han ställde den åt sidan och tog endast fram den ”för konsultation” då och då. Istället slog han sig ned vid pianot tillsammans med Johansson med notpapper på ett bord inom räckhåll. Sålunda avklarades ”två, tre och ibland ända till fyra upptecknade visor samma afton”.³⁰ Man kan fråga sig om ”uppteckning” är en adekvat beskrivning av det arbete som utfördes. Det hela liknar mer en kompositionsakt, där visserligen visornas skelett kan ha funnits klara i Sjöbergs huvud, men där den detaljerade utformningen återstod att göra.

Att Johansson står bakom åtskilligt av den harmoniska dräkten i pianosättningarna torde, enligt Hedwall, vara ”otvivelaktigt”.³¹ Johansson var ju yrkesmannen och Sjöberg diletanten, och det är troligt att den förres sakkunskap haft inflytande på slutresultatet. Bland de spår ur Johanssons tonsättarverkstad som bevarats finns dock ingenting som liknar Fridas visor i vare sig melodik eller stilhållning. Kanske kan detta tas som ett skäl för att avskriva ett större stilistiskt inflytande. Men Hedwall anför härtill ett starkare skäl, nämligen att Sjöberg med största sannolikhet ”haft sin melodi färdig innan han fullbordat den dikt som han fogat till melodin!”³² Om det förhöll sig så, att Sjöberg textsatte en färdig melodi, är det mindre troligt att Johansson i efterhand har ändrat på melodin, eftersom det skulle ha medfört ingrepp även i dikten. Själv har Johansson hävdats att hans intryck var att text och musik utvecklats i intimt samspel: ”De kom väl samtidigt, både texten och musiken”.³³

[5] FRIDAVISORNA

Då Birger Sjöbergs position som viskonstnär nästan helt är baserad på Fridavisorna har hans viskonst en koncentration och ett fokus som är tydligare än kanske någon annan av de ledande representanterna för den svenska vistraditionen. Undertiteln till *Fridas bok*, ”Småstads-

visor, om Frida och naturen, om döden och universum”, sammanfattar texternas motivkretsar och perspektiv. Med utsiktspunkt ifrån idyllen i Lilla Paris (Vänersborg) betraktar jagspersonen närmiljön och dess persongalleri – där hans ”kärleksfullt försagda” relation till Frida står i centrum – och blickar vidare ut mot världen och universum. Sven Delblanc skriver:

Jagspersonen i Fridas bok ligger betryggande långt från Sjöberg själv, både socialt och intellektuellt. Detta är jag, kunde han säga sig, men ändå inte jag. Den flinke och humane expediten har lånat tillräckligt mycket eld av Sjöberg för att bli levande, men är samtidigt fjärran nog för att ses med konstnärlig distans.³⁴

Den poetiska rikedom som Fridavisorna rymmer gör att de kan betraktas och analyseras som dikter, vilket också oftast skett.³⁵ Samtidigt vet vi att de flesta av dem koncipierades just som *visor*; de var tänkta primärt att framföras snarare än att publiceras och läsas som dikter. Detta styrks även av vittnesbördet om att melodin i de flesta fall förelåg före texten.³⁶ Härvidlag finns också en likhet med Fredmans epistlar; ett slags privat konststart, avsedd för uppförande kanske blott av diktaren själv, en färgrik enmansteater. I ett fall finns endast melodin bevarad (*Balen hos Apotekaren*)³⁷, och i två fall är melodin förkommen (*Vinden nyanserar, Hyllning till Universum*). Det finns förvisso även exempel som pekar i motsatt riktning: ...*som sker vid sommarvakan* ur *Kriser och kransar* blev i lätt omarbetning till visan *Finge Frida rätt*. En rimlig utgångspunkt är dock att betrakta den musikaliska komponenten som central i Fridavisorna som konstverk.

Det är alltså inte helt klarlagt vad av musiken till visorna som kan hänföras till Sjöberg själv och vad som kan ha varit Johanssons bidrag. I några fall tillkommer komplikationen att musiken som helhet upptecknats efter Sjöbergs död, t.ex. *Danslektionen* och *Midsommarfest i Lilla Paris*. Vad vi därför kan och skall undersöka är musiken så som den publicerats i *Fridas bok* och *Fridas andra bok* med beaktande av de korrigeringar som gjorts i Birger Sjöberg-sällskapets utgåva *Samlade visor* (1981).³⁸ Att Sjöberg ensam svarade för melodins utformning och aktivt deltog i harmoniseringen av de publicerade visorna gör honom till upphovsman även i musikaliskt hänseende.

[6]

Visan som musikalisk genre förknippas med ett visst mått av enkelhet och intimitet jämfört med exempelvis romansen. En annan skillnad är att visan normalt inte är en formaliserad komposition, vars alla detaljer är fastlagda i en nottext, såsom ackompanjemangsfaktur eller instrumentala för- och efterspel. Den typiska visan består musikaliskt av ett melodiskt-harmoniskt skelett, som bildar stomme för den individuella gestaltningens kött och blod. Härvidlag intar Fridavisorna på flera sätt en mellanställning mellan den typiska visan och romansen. De är efterlämnade som en komplett nottext för röst och klaver, samtidigt som vi vet att Sjöberg själv framförde dem till eget gitarrackompanjemang. Nottextens detaljer bör alltså rimligen inte betraktas som heliga, samtidigt som de bör beaktas i högre grad än i samband med de flesta andra visor. Heliga är däremot de för genren ovanliga noterade för- och efterspelen som återfinns i några av Fridavisorna. Även vad gäller ett annat vis-karakteristikum som ”enkelhet” står Sjöberg något vid sidan av den gängse traditionen. Hans särdrag i detta avseende skall närmare behandlas senare – här kan det räcka med att påpeka att många av visorna är synnerligen svårjungna, bl.a. på grund av deras omfång.

Samtidigt som det är uppenbart att Sjöberg är en av ”klassikerna” i den svenska vis-traditionen så kan endast en handfull av Fridavisorna bedömas vara välkända av den svenska publiken. Samma förhållande gäller nog de flesta tongivande viskonstnärer, vars allmänna ryktbarhet främst vilar på något halvdussin av deras alster. Det mest påfallande undantaget är

Evert Taube, vars genomslag inom vad vi kan kalla den svenska stamsångrepertoaren är väsentligt större. Det kan vara svårt att exakt ange Sjöbergs bidrag till stamsångrepertoaren, men bland de visor som kan komma ifråga märks: *Den första gång...*, ”På begäran”, *I Spaniens månsken*, *Frida i vårstädningen*, ”Släpp fångarne loss!”, *Vårnattstankar vid Fridas ruta*, *Bleka dödens minut*, *Längtan till Italien* – alla utom den sista ur Fridas bok. Några av dessa visor dominerar också starkt om man ser till skivinspelningar.

En mängd faktorer, ibland ganska slumpartade, kan ju ligga bakom en visas popularitet. Det är dock rimligt att ställa frågan om de välkända visorna har vissa speciella egenskaper som bidragit till deras popularitet. En annan fråga är i vilken utsträckning de kan sägas vara representativa för Fridavisorna som helhet. En faktor som uppenbarligen gynnar en visas upptagande i stamsångrepertoaren är att den är tämligen lättsjungen och lättmemorerad; ”allsångsvänlig”. Denna egenskap är som sagt sällsynt hos Sjöberg. Något av den finns möjligen i *Den första gång...* och *Längtan till Italien*, men inte ens där i påfallande mått.

Fridavisorna inspirerar snarare till en solistisk och individualistisk hållning i utförandet. Det är därför knappast någon tillfällighet att det är estradörer och skolade sångare som i hög grad gjort visorna bekanta (Ingvar Wixell, Ernst Hugo Järegård, Mikael Samuelson m.fl.). Ett adekvat framförande kräver såväl musikaliska som gestaltande kvaliteter i högre grad än många andra visor. Till de musikaliska kraven skall vi återkomma. Kraven på livgivande gestaltning delar Fridavisorna med många andra – Bellman och Taube, för att nämna de mest näralliggande. Men Bellman och Taube har visat sig fungera i sinsemellan vitt skilda tolkningar. I Sjöbergs fall tycks det effektiva tolkningsutrymmet vara långt smalare – här krävs en mer fokuserad affektiv tonträffning. Möjligen kan det bero på att Fridavisorna kräver mer av balans; här finns sällan utrymme att ”bre på” med extrovert utspel, utan grace, måtta och harmoni är vad som fordras – konstfullt utan förkonstling. Så bekrevs också Sjöbergs egna framföranden av visorna av Fredrik Böök: ”...smakfullt, anspråkslöst, utan en skymt av förkonstling eller tillgjordhet”.³⁹

Man kan, som Brunius påpekat, finna en enhetlighet i ton och hållning hos Fridavisorna, något som han rent av anger som ”ett kriterium på betydenhet”.⁴⁰ I dessa visor utvecklar han en intim och personlig ton, ”som trots sin medvetna konstlöshet har ett brett känsleregister och en stark åskådlighet i sin märkliga förening av djupt allvar och ömsint ironi”.⁴¹ Utpekandet av vissa enhetlighetsskapande, personliga grunddrag hindrar således inte att de uppvisar en betydande spännvid i utformning och karaktär. Preliminärt kan man urskilja ett antal huvudtyper bland visorna, men indelningen kan variera beroende på vilken faktor som läggs till grund. Till de textliga faktorerna hör teman och motivkretsar, samt hållning till det skildrade i termer av lyrisk, dramatisk, berättande etc. Några av de centrala motivkretsarna har Sjöberg själv specificerat i undertiteln till *Fridas bok*: Frida, naturen, döden och universum. En annan signaleras av benämningen ”småstadvisor”: de många tablåerna som skildrar småstadens olika företeelser. Det är väl främst den senare kategorin som föranlett jämförelser med Bellman och Wennerberg.

Det är att gå händelserna i förväg att här försöka göra en typindelning av visorna på musikaliska grunder. En hypotes är ändå att det finns viss samvariation mellan olika texttyper och den musikaliska utformningen. Exempelvis tycks de lyriska visorna ges en mer symmetrisk och konventionell storform, medan de berättande eller tablåartade kläds i en mer individualiserad och genomkomponerad form. Jämför exempelvis *Den första gång...* med *Duellen i Bolognareskogen*.

Under det sista året av sitt liv, en tid då Birger Sjöberg ofta reflekterade över sitt författarskap, skrev han så här om sin debutbok, sitt litterära genombrott, *Fridas Bok*: ”Ungdomslåtet tillkom sakta under en mängd års tid. Tonen var sprungen ur parodien, ur natursvärmeriet på hembygdsmarken”. Denna beskrivning hör till sin typ till de få allmänt hållna karakteristiker som Sjöberg har givit av samlingen överhuvudtaget.⁴²

Citatet utgör avstampet för Haettner Olafssons stora studie av Fridavisorna, där deras drag av litterär parodi är det genomgående huvudtemat. Det är rimligt att fråga sig om det parodiska elementet spelar en motsvarande framträdande roll också vad gäller visornas musikaliska dräkt. I några fall är det uppenbart, nämligen när Sjöberg använder sig av ren citatteknik (se ovan). Man kan emellertid inte utesluta att parodiska grepp också kommit till användning i de övriga visorna. För att fastställa detta skulle det som sagt krävas en undersökning av den art som vi ovan skisserat, nämligen genomgång av Sjöbergs hela musikaliska kontaktyta. En god utgångspunkt för en sådan undersökning är den materialinventering av tänkbara förlagor som utförts av Haettner Olafsson.⁴³ Vi skall i detta sammanhang nöja oss med att på några punkter exemplifiera hur musikaliska parodielement kan gestaltas i visorna.

[7] MUSIKANALYTISKA ÖVERVÄGANDEN

Vid musikalisk analys av visor är det naturligt att det melodiska skeendet blir den faktor som kommer i centrum. En visa identifieras nog av de flesta just som en förening av text och melodi. Den omständighet att övriga komponenter i Fridavisorna är noggrant utarbetade förändrar inte rimligheten i en sådan fokusering, förutsatt att melodins relationer till främst den harmoniska inbäddningen uppmärksammas. Med den melodiska parameter som grundläggande infallsvinkel kan man fruktbart inkludera alla övriga relevanta parametrar i analysen.

Hur bör man då gå till väga när man vill studera ett avgränsat melodimaterial som i detta fall Fridavisorna? Låt oss utgå ifrån att det finns ett antal faktorer/variabler, som förekommer i visorna, samt att dessa också på något sätt är väsentliga för melodimaterialet. Olika vägar finns då att gå beroende på vad man vill ha reda på. Melodier kan tillskrivas såväl kvantifierbara bestämda egenskaper som mer undflyende rörelse- och gestaltkvaliteter som tycks vara svåra att beskriva. Skall man hålla sig till de förra och utelämna de senare för att vara på den säkrare ”objektiva” sidan? Eller kan man ta fasta på de förra, men likväl komma de senare inpå livet? Utifrån vårt syfte svarar vi ja på den senare frågan. Några olika vägar finns att gå i ett sådant arbete.

Man kan utsätta melodimaterialet för ett ”atomistiskt” faktaplockande i strävan efter närmast numerisk objektivitet. Inför ett större melodimaterial (än vårt) kan ett antal ovedersägligt konstaterbara faktorer (och numeriska värden för dessa) vara värda att belägga i kvantitativ form. En sådan säger dock sällan särskilt mycket om melodiernas egenart. Man kan också sikta in sig på vad man även i melodianalysen kallat ”grammatik”, vanligen informations-teoretiska modeller och/eller generativ-transformationell grammatik. Sådana undersökningar har i vårt land prövats på exempelvis Alice Tegnér’s visor.⁴⁴ I vårt fall skulle man då utgå ifrån tesen att alla Fridavisorna följer samma grammatikregler. Men måhända finns det en grupp visor som tillsammans tycks likna en uppsättning generativa regler, som duger för exempelvis *Den första gång...*, och en annan regeluppsättning som passar en annan grupp visor med utgångspunkt från låt säga *”Släpp fångarne loss!”*. Sammansläendet av visorna skulle då vara helt tillfälligt och beroende på att båda melodierna, oavsett förlagor m.m., råkar vara kända via en viss person, nämligen Birger Sjöberg.

Slutligen kan vi innta en vad vi kan kalla mer ”humanistisk” eller konstnärlig hållning. Visserligen måste man oavsett syfte ändå utgå ifrån en rad detaljerade och empiriskt förankrade undersökningar för att få erforderliga grundförutsättningar. Men målet är inte att formulera

någon grammatik eller lingvistisk lagbundenhet, utan snarast att förstå de melodiska byggenas roller, funktioner, ”betydelser” etc. Det handlar om tolkningar i musikaliskt och kulturellt avseende, där hänsyn tas till melodiernas relation till texten, emotiva innebörder, uttrycksvilja, konstnärlig avsikt m.m. Sådant kanske inte kan läggas till grund för systematiseringsmodeller, men det kan på flera tolkningsplan skänka insyn i en musikalisk personstil.

Låt oss betrakta musiken till den första visan i *Fridas bok, Den första gång...*

Melodin omfattar 16 takter och bildar en period, som tycks sönderfalla i 4 delar om 4 takter vardera. Formmönstret kan schematiskt beskrivas A A' B A''. Andra delen avslutas med en stabil kadens på dominanten och avgränsar därmed en försats. Formmässigt ansluter sig därmed melodin till ett mycket vanligt mönster inom vismelodik i allmänhet. Omfånget är måttligt, en liten decima (h–d''), och finns representerat i språnget i slutet av t. 10. Varje fyrtaktsgroup utgörs av två fraser, där den första alltid har en fallande kurvatur och den andra en mer varierande utformning; i A svagt stigande, i A' bågformig, i B fallande, samt i A'' liggande S-formig. Den dominerande rörelseriktningen är således fallande.

Ex. I: Den första gång...

Moderato

Den för-sta gång jag såg dig, det var en sommar-dag på för-mid-dan, då so-len lys-te klar och

änggens al-la blom-mor av många hund-ra slag de sto-do bu-gan-de i par vid par Och vind-drog så sak-te-lig och

ne-re in-vid stran-den, där smög en bøl-ja kär-leks-full till snäck-an ut-i san-den. Den förs-ta gång jag såg dig, det

var en som-mar-dag den förs-ta gång jag tog dig ut-i han-den

Vanligaste melodiska intervall inom fraserna är terser och sekunder; de påfallande avstegen härifrån är den fallande kvinten i t. 12 och den fallande sexten i t. 15. Mellan fraserna i och kring B-delen uppträder större stigande språng: oktav, decima och sext. Som viktiga skelett- eller stödtoner för melodin framstår tonparet $d''-d'$, mellan vilka många av fraserna är upphängda. En annan är initialtonen h' som durtersfärgar nyckelfrasen i A-delarna. De karakteristiska subdominantvändningarna markeras på liknande sätt av durtersen e' . Melodin är ren från ornament, möjligen med undantag av vändtonen $d^\#$ i t. 3.

Ytligt betraktad tycks melodin inte innehålla några pregnanta motivceller. Vid närmare granskning kan man dock spåra vissa melodiska enheter som skulle framträda i en vad man kallat paradigmatiske analys enligt den semiotiska analystraditionen.⁴⁵ Så kan man exempelvis se att t. 2 är en sekvens av t. 1. I denna kan vi urskilja ett tretonsmotiv, $d''-h'-a'$, som sedan uppträder i transponeringar på flera ställen; förutom i samband med initialfrasen och dess upprepningar i tt. 7 & 10. Även i B-delen har vi en upprepad sekvensrörelse i tt. 9 & 11 av ett fallande tetrakord. Driver man granskningen vidare enligt dessa linjer kan man finna ytterligare samband av mera subtilt slag, t.ex. det ovannämnda tretonsmotivets retrograd (t. 6–7) eller retrograda inversion (tt. 7–8 & 10). Frågan är vilka slutsatser dylika iakttagelser medger och hur långt det är rimligt att driva dem. Detta måste naturligtvis avgöras från fall till fall, och mot bakgrund av den poäng eller tes man önskar belysa.

Melodin är noterad i G-dur. Nästan alla betonade meloditoner är ackordegna. Det enda påfallande undantaget är a' i t. 1, 5 och 13, som dessutom framhävs genom sitt längre notvärde i förhållande till den i övrigt dominerande åttondelsrörelsen. Ackordvokabulären är relativt enkel med huvudfunktionerna, växeldominant och tonikaparallellens mellandominant, totalt sju grundackord. Den harmoniska rytmen växlar mellan ett och två ackord per takt, med undantag för de tre ackorden i t. 11. I två fall används harmoniken för variation av melodiska parallellställen: Em i t. 5 (G i tt. 1 & 13); D7/D $^\#$ dim/Em i t. 11 (D7/G i t. 9). I det första fallet är det fråga om en ren klangvariation, medan progressionsvägen förändras i det andra. Vad gäller kadenserna kan noteras att de i flera fall försvagas på olika sätt. Halvkadensen i t. 4 undermineras genom basgången och landningen på dominantens ters och den oväntat tidiga insatsen av septiman. Sistnämnda präglar även halvkadensen i t. 12 som dessutom, i likhet med slutkadensen i t. 16, är en kvinnlig kadens. Den starkaste kadensen är faktiskt halvkadensen i t. 8.

Rytmsiskt är melodin relativt okomplicerad. Den grundläggande rörelseenheten är åttondelen, vilket gör att längre notvärden upplevs som kvantitativa accenter. I den första frasen upplevs således den första accenten på trean i takten ("jag såg dig"), varför den föregående åttondelsrörelsen får ett slags upplevd upptaktskaraktär. Accenten förstärks ytterligare av att meloditonen a' fungerar som appogiatura. Tyngdpunkter som förläggs i taktens mitt snarare än i dess början uppträder på flera ställen: tt. 2, 5, 6, 10, 12, 13, 14, 16. De kan alltså sägas bilda ett rörelsegestiskt grundmönster. Man kan däremot inte finna något mönster när det gäller användning av rytmotiv, utan gestaltningen följer syllabiskt den enkla, övervägande jambiska, versmetriken. Placeringen av tyngd- och vilopunkter skapar deklamatorisk variation i den till synes genomgående fraseringen i tvåtaktiga grupper, så att den första, tredje och sjunde frasen uppdelas i ett fraspår om 1 + 1 takt.

Genom denna något torra beskrivning av melodin i *Den första gång...* har vi velat inventera viktiga delasppekter som kan vara av intresse vid melodianalys av denna typ av repertoar. Andra aspekter kan, åtminstone i vissa fall, tillkomma. Det kan t.ex. röra ord-tonförhållanden på olika nivåer, eventuell förekomst av pastischelement etc. Vår avsikt är att i de följande avsnitten aspekt för aspekt redovisa de huvudtendenser vi funnit i gestaltningen av Frida-visorna. Därigenom hoppas vi finna eventuella personstildrag som kan framträda dels ur nå-

gon av de illustrerade delaspekterna, dels i sammanvägningen eller samvariationen mellan flera faktorer.

[8] FORMASPEKTEN

Form, periodik, storkadens är melodianalytiska infallsvinklar som tydligast inriktas på visan som helhet och syftar till att överskådligt fånga dess ”ytliga”, men kanske samtidigt grundläggande, struktur. Det kan därför vara lämpligt att inledningsvis närma sig materialet ur denna formaspekt. Den allmänna bilden av visan som genre är nog att den härvidlag är jämförelsevis okomplicerad och ofta anknyter till någon av ett begränsat antal stereotyper. Hur är det med Fridavisorna i detta avseende?

En sådan stereotyp som framträder i många av visorna, däribland flertalet av de mest kända, är den som vi fann i inledningsexemplet ovan. Det gäller den sextontaktiga formtyp som är uppbyggd av fyrtaktiga frasgrupper med grundmönstret AABA. Vad gäller den periodiska byggnaden och storkadensförloppet kan man inom denna sextontaktiga modul urskilja två typer. Dels en som är indelad i två perioder, dels en där modulen som helhet utgör en period. Den senare typen illustreras i *Den första gång...* Den förra kan illustreras med *Aftontankar vid Fridas ruta*. De första åtta takterna bildar en fullständig, symmetrisk period, med växeldominantiskt förstärkt halvkadens (i G-dur exempelvis: em, A7, D). Den andra perioden inger ingen riktig känsla av omstart, vilket bl.a. beror på att den gärna börjar mellandominantiskt, i form av omfunktionering av tonikan (G7). De sista fyra takterna, alltså den andra periodens eftersats, är ofta identiska med första periodens eftersats. I detalj blir formmönstret alltså AA'BA'.

Utifrån denna stereotypa periodform bygger flera av visorna, med sofistikerade utvidgningar eller andra modifieringar, mer spännande och karakteristiska former. Utvidgningarna kan ske på olika sätt, varav två illustreras i *Samtal om Universum*. Här är A-delarna utvidgade till fem takter, samtidigt som B-delen omfattar två fyrtaktsgrupperingar; vi får alltså en första period om tio takter och en andra om tretton, enligt formmönstret AA'BBA'. Utvidgningen till fem takter är intressant; man upplever hur tredje takten inskjutits som ett slags eko av föregående fras, åtminstone rytmiskt. Takterna 1, 2, 4 och 5 har likartad rytmisk gångart, men den ”instuckna” ekofrasen bryter detta passande till den innehållsmässigt sett lite retoriska frasen ”vill jag svara”. Ett mer uppenbart exempel på denna medelst ”eko-teknik” finns i den avslutande perioddelen i *På begäran* där den näst sista takten skjutits in som ett tongrannt eko av närmast föregående fras. Denna parenteskaraktär är ett bidrag till Fridavisornas i formellt perspektiv distanserade från den vanliga strofiska visgenren.

Utvidgningen av den formfunktion som i populärmusikaliska sammanhang kallas sticket – det som hittills representerats av B-delen – kan ibland utvidgas genom inskjutna nya grupper. Ett exempel är *Söndagsmorgon* där man efter ett traditionellt ”stick” (B-delen) knappast förväntar sig annat än återkomsten till A-delen. Sjöberg gör här emellertid närmast en utbrytning; istället för återgången kommer ett rytmiskt och deklamatoriskt utspel – en rejäl parentes – trioliserad och skarpsinnigt polariserad mellan dur och moll: ”Och gräsen äro så hala...” En likartad verkan har den motsvarande utvidgningen i *Fridas neutralitetsförklaring*, med sin fanfarartade deklamation: ”Hopar myllra utan tal för att strida...” Utvidgningar i mellandelen har emellertid inte alltid karaktären av utbrytningar. I *Romantisk promenad* verkar B-delen vara utvidgad till sex takter. Men de två ”extra” takterna (t. 13–14) tycks mera peka fram mot återkomsten av A-delen, något som understryks av rimmönstret, samtidigt som de sekvensmässigt ”rimmar” med det föregående taktparet: ”en gång i sekunden! Är det icke mystiskt, gå i aftonstunden”.

En annan modifiering illustrerar *Lilla Paris*. Inom sextontakters perioden får den sista

gruppen istället för ett återfall till tonikan en spänst genom att melodin skickas via ny överraskande mellandominant (H7) – ett lyft av nyckelfrasen! Genom att införa en ny formdel som avslutningsdel (AABC), bryts visans traditionella periodicitet med icke infriade förväntningar om repeterad A-del.

Samma ”besvikelse” eller felslagna förväntningar ger Sjöberg prov på i *Fjärilen på Haga*, där vi kort sagt blir lurade på återgången till tonikan. Istället låter han B-delen ganska överraskande falla till ro på tonikaparallellen via E7 och närmast tvingas på schumannskt manér till instrumental slutslunga i form av Bellman-citat till tonikan.

I de hittills beskrivna fallen är grundmönstret AABA skönjbart trots modifieringarna. Det finns emellertid exempel på sextontaktiga bildningar indelade i fyrtaktsgrupper där modifieringarna är så långtgående att grundmönstret inte längre framträder. Detta gäller exempelvis *Båtfärd*. Här är båda de mellanliggande fyrtaktsgrupperna olika variationer av den inledande, som sedan återkommer melodiskt intakt i slutet. En sådan kontinuerliga variation av en frasgrupp ger formen något av den glidande karaktär som texten beskriver:

Hur ljuvt det är att glida
 på vågen, milda Frida!
 Hur ljuvt det är att glida
 i sakteliga mak!

Till intrycket bidrar även frånvaron av normal halvkadens; dominanten ersätts här av sin parallell. Andra sextontaktsbildningar sönderfaller snarare i två åttataktiga grupper inom ramen för en period, som i *I Spaniens månsken*, *Längtan till Italien* och *Frida sörjer sommaren* (i de två sistnämnda tillkommer instrumentala för- och efterspel). Den melodiska symmetrin varierar dock starkt mellan dessa exempel; i den förstnämnda är likheten mellan periodhalvorna nästan maximal, medan den sistnämnda närmast framstår som genomkomponerad (se exempel 6).

De formmässiga tendenser vi hittills berört ligger alla inom en någorlunda gängse vismässig ram. I flera av Fridavisorna märks samtidigt mera expansiva tendenser. Här kan vi peka på ett stegvist fjärmande från mer konventionell visform till förmån för ett närmande till ett, om man så vill, mer konstmusikaliskt formkoncept. I vissa fall finns det konventionellt vismässiga kvar som ett slags stomme i en mer sammansatt struktur, medan den vismässiga ramen i andra fall sprängs på ett mer grundläggande sätt. Låt oss diskutera några exempel, från det mer konventionellt vismässiga till det nära nog ”operamässiga”.

Ett tydligt exempel på konventionell stomme i mer sammansatt struktur är *”Släpp fångarne loss!”*. Visan inleds med en trettontakters del med formen AABA' (A-delarna är komprimerade till tretaktiga grupper), som emellertid leder till ett slags triodel med starkt kontrasterande karaktär i form av variantväxling och hetsig triolmotorik. Denna del består av två identiska sextaktiga grupper, som leder till en återkomst av den avslutande A'-delen. Denna växling mellan ”triodelen” och A'-delen upprepas rondoartat två gånger innan det hela avslutas med den inledande trettontaktersgruppen.⁴⁶ Fridas appell har något rumphugget över sig genom komprimeringen till tre takter, och kväser knappast den oro som utvecklas i de återkommande triodelarna. Formen återspeglar därmed den tvehågsenhet och vad Hedwall och Bäck talar om som ”kamouflerade ångestbild”⁴⁷ i textens uttryck.

Duvdrottningen är ett annat exempel på sammanfogning av karaktärsmissigt helt olika delar. Den inledande delen är ett eldigt Vivace med formen AABC där den avslutande gruppen kolonartat men elliptiskt (E till C) med emfas öppnar sig mot den efterföljande cirkusvalsens i AA'BB'-form. Valsen, som är ett något omarrangerat lånegods, inspiration från Sjöbergs

barndom, får sin sentimentalt pastischartade lyster av den turbulenta inledningen mot vilken den ger ett intryck av behagfull avspänning.

Låt oss slutligen se till de icke fåtaliga Fridavisorna som har en mer genomkomponerad form. De har alla dels ett formellt sett större omfång, dels en uppbyggnad av ett större antal formgrupper. Det ligger i det konstmusikaliska formbyggets natur att man inte kan fastslå en tydlig typisering. De individuella och icke-generaliserbara stildragen dominerar. Ändå tar Sjöberg aldrig steget fullt ut i den konstmusikaliska romans eller Lied-formen. Han är visans periodicitet trogen om än med en mer raffinerad skarvteknik mellan de här ibland fem eller sex formdelarna.

Svartsjukans demon är av Hedwall och Bäck beskriven med termer som ”operamässig” och ”obekymrad sångspelston”.⁴⁸ Haettner Olafsson spekulerar också i om visan skall ”förstås som ett stycke opera på grönköpingsnivå – häftiga känslor, vilda fantasier och furiösa utbrott återgivna i en dialogisk form, skildrat som ett dramatiskt förlopp efter strukturen konflikt, urladdning och försoning...”⁴⁹ Hennes antagande om pastischering av Verdis berömda kvartett ur *Rigoletto* kan ur musikalisk synpunkt däremot knappast beläggas. Låt oss ta visan som exempel på vad vi avser med ett mer konstmusikaliskt formbygge hos Sjöberg.

Svartsjukans demon sönderfaller i tre större avsnitt som differentieras både vad gäller karaktär och tonalitet (c-moll, C-dur, c-moll). Den ”obekymrade sångspelstenen” avser i första hand mellanavsnittet i dur, en karaktär som förstärks av det första avsnittets mer extrovert, för att inte säga överdrivet operamässiga utspel. Karaktären är närmast att likna vid *Sturm und Drang*-sonaters explosiva starter. Det tredje avsnittet däremot präglas affektivt av ett slags folkmusikalisk melankoli, där sekvenserna å ena sidan uppvisar ett ”trollskt” lunkande samtidigt som den instrumentala skarven och fermaterna antyder en mera romansartad deklamation. Inom avsnitten kan man dock skönja en mer konventionell vismässig struktur, främst i mellanavsnittet – en varierad upprepning av en åttataktmodul.

Vid sidan av *Svartsjukans demon* finner vi likartad komplexitet i formhänseende bl a i *Danslektionen*, *Duellen i Bolognerskogen*, *Midsommarfest*, *Aftonsamkväm* samt *Uppror i kören*. Visorna markerar i formhänseende blott ett spår i jakten på Sjöbergs specifika stilprofil. Här bekräftas den inledningsvis gjorda allmänna bestämningen av visornas position i ett gränsland mellan det konventionellt vismässiga och det konstmusikaliska.

[9] MELODISK KURVATUR

Kurvatur och omfång är grundläggande aspekter på melodiken i stort och i smått. I trivial mening kan man peka på tre olika situationer: kvarliggande, uppåtgående och nedåtgående som ger allehanda konstellationer. Så kan man exempelvis beskriva en brittisk ballad i termer av dess tydliga bågform: första frasen försiktigt stigande, stigningen fortsätter i den andra för att via höjdpunkten i den tredje åter falla till utgångsläget. Detta gäller också för stora delar av svensk populär viskonst. Hos Sjöberg däremot finns en annan tendens. Om vi ser till inledningsgruppens ”beteende” vad gäller rörelsens kontur finner vi en viss, ibland ringa, men ändå signifikativ fallande rörelse. Prototypisk i detta avseende är *Aftontankar*, som i kvarliggande och bågformiga fraser med viss värdighet faller från skelettonen h via a ner till d.

Ex. 2: *Aftontankar*



Påtagligt fallande rörelseriktning präglar också, kanske än mer artikulerat, mellan- ("stick") delarna. I nämnda *Aftontankar* rör sig melodin "steg för steg" under mellandelen i tydligt fallande kontur ("Kunde en kärlekstakt...").

Ex. 3: Aftontankar



Den övergripande konturen för visan blir så en långsträckt båge vars högsta höjd infaller vid mellandelen för att först i slutet av den återtagna inledningen "nä marken" igen. En kanske än tydligare tendens till rejält fallande kontur återfinns i slutfraserna. Likaså karakteristisk är den, ofta inom ca en oktav, fallande kadenslinjen. Bland talrika exempel kan nämnas det emfatiska bruket av denna typ av slutfras i *Längtan till Italien* och *Söndagsmorgon*.

I många av melodierna kan man finna segment med en mer eller mindre markant stegvis plåtårtad kontur, vanligtvis fallande. Intrycket blir ett slags avmätt skridande nedför trappan. Något av detta anas i *Aftontankar*, men ett tydligare exempel på en sådan konturtyp är början av *I Spaniens månsken*, med skridandet längs "trappan" e''-d''-c''-h' i t. 1-4.

Ex. 4: I Spaniens månsken



En ofta diskuterad fråga rörande Fridamelodiernas utformning är deras stora omfång, som ofta betydligt överskrider både harmonilärans 'rekommenderade' stämmomfång och de flesta sångares möjligheter (även vid ev. transponering).⁵⁰

Hedwalls intressanta iakttagelse rörande ambitus visar sig vid en mer systematisk genomgång vara beaktansvärd. Ibland undrar man rent av om det är tänkt att en och samma röst skall utföra hela sångstämman. Ta exempelvis *Erinran*. Här antyder texten förvisso en dialog, men det är ju inte unikt för denna visa, och kan knappast tas till intäkt för att den är tänkt att framföras som en duett. Det är ju spännande att spekulera i hur Sjöberg själv hanterade det. Det har talats om hans falsettliknande register.⁵¹ Måhända lät han likt Fredmans epistlar rollfigurerna klangligt profileras med hjälp av sådana registerväxlingar. En sådan teknik skulle han ha nytta av i *Erinrans* andra frasgrupp, där det antydda replikskiftet omspannar två oktaver plus en stor sekund, eller vid det dubbla oktavsprånget i *Aftonsamkväm* t. 11.

[10]

I melodik utgör givetvis intervallet en betydelsefull enhet. Registrering av intervallförekomster sker emellertid ofta på ett "mekaniskt" sätt. Man bör exempelvis inte bortse från intervallens positioner i tonaliteten, dvs att registreringen "musikaliseras" på olika nivåer. Intervallförekomster skall också avläsas i ljuset av olika betoningspositioner. En mekanisk beräkning av förekomsten av olika melodiska intervall ger sällan ett rättvisande besked om i vilken utsträckning de präglar det melodiska intrycket. Mer signifikativa är eventuella tendenser som kan spåras vad gäller intervallföljder inom fraserna, dvs att betrakta intervallförekomst i

relation till kurvatur. Så kan man exempelvis se en tendens, nämligen att de små intervallen som prim och sekund är frekventa i huvudsakligen fallande storlinjig rörelseriktning, medan större intervall dominerar i stigande riktning. Det finns få fall av stigande sekundrörelse som överstiger ett triakord. I fallande riktning är exemplen på skalartade melodisegment flera, men även här hör längre skalrörelser till undantagen (nona i *Söndagsmorgon*; oktav i *I festglädjens yra*).

Tonupprepningar är också en påfallande ingrediens i de sjöbergiska motivbildningarna. Detta hänger samman med de plåtårtade melodisegment som vi utpekade som ett markant inslag i melodikurvaturen. Vissa tonplatser kan genom upprepning ibland avsnittsvis få rollen som ett slags recitationston, såsom c'' i "triodelen" i "Släpp fångarne loss!". Ett annat exempel är *Samtal om Universum* där upprepning av tonen a' återkommer som ett slags melodiskt centrum kring vilket hela visan tycks upphängd. Vanligtvis är dock tonupprepningarna grupperade i någon typ av sekvenser som ovan exemplifierats i *I Spaniens månsken*. Liksom i detta fall har tonupprepningen ofta en närmast motivisk funktion genom att den ingår i vad som i populärmusikaliska sammanhang brukar kallas den melodiska "haken", vanligtvis en initialfras som blir något av visans signum. Bland övriga exempel kan nämnas *Frida i vårstädningen*, *Aftontankar*, *Romantisk promenad*, *Om kanalerna på Mars*, *Havrekungens arv* och *Danslektionen*.

En annan och närmast omvänd starttyp som är vanlig i Fridavisorna är ett rejält språng uppåt eller nedåt. Här bör man skilja mellan den vanligare och därför mindre frapperande situationen, att språnget sker i samband med en upptaktsstart, och den där språnget s.a.s. tar avstamp från en betonad metrisk position. Den förra typen är nästan alltid i stigande riktning, och bland stora språng är sext och oktav vanligast (t.ex. "På begäran" respektive *I Spaniens månsken* – den sistnämnda illustrerar alltså båda hittills diskuterade starttyper). I något fall associerar pendlande våldsamma oktavsprång till en polkettklingande festscen, exempelvis *I Gustaf tredjes år*. Det är en nära nog karikerad instrumentalt koncipierad melodik (se not-exempel 5 nedan). I andra fall använder Sjöberg de fallande sprången parade med utropsartade fraser som "Frida! 'Ja', Frida! 'Jaha!'" (*Lilla Paris*), "Frida, Frida! Man skapad är att lida". (*Dödens ö*) och "Titta, Titta! En hästsko vi hitta..." (*Hästkofyndet*).

Ex. 5: *I Gustaf tredjes år*



Vad gäller de intervallmässiga rörelsemönstren i melodiken i stort finns det stor variation. Förvisso finns det exempel där den melodiska fraseologin domineras av några få intervallmönster, som i *Romantisk promenad*. Här dominerar sekvensbyggnaden som melodisk struktureringsprincip i en för Sjöberg ovanlig grad. Mer karakteristisk för Fridavisorna är dock en påtaglig strävan till variation av konturen och därmed intervallföljder; plåtår följs av skalor eller bågar, språng följs av steg eller plåtår etc. Tendensen är att man vill kombinera olika konturer inom samma melodi. Bågformen ("bågiga melodikonturer") har utpekats som karakteristisk för Sjöbergs melodik.⁵² Denna konturtyp gestaltas med stor variation. Vi har påpekat att schablonmässiga längre progressioner i sekundsteg undviks till förmån för mer varierade rörelser. En schablon som han dock gärna använder sig av i stigande riktning (av bågen) är den treklångsbaserade "Mannheimraketen". Kardinal exemplet är början av *Duvdrottningen*, men dess normala position är inte som initialrörelse, utan så som den upp-

träder i exempelvis *Lilla Paris*. Låt oss illustrera de ovan diskuterade företeelserna genom att titta närmare på ett exempel. Vi väljer *Frida sörjer sommaren*, som i varierande grad ger prov på moment av dessa företeelser.

Ex. 6: *Frida sörjer sommaren*

Skall Fri-da grå-ta för att sommarn dött för att den fäll-desnartsingran na

blom - ma skall sor-gen fär - ga Fri-das ö - ga rött? Det är väl bra att hös-tens dag fått kom - ma Den

få - na 'ast - rå - kan jag Fri - da ger, Den har jag ta - git ut av hös-tens hän - der och grann är him-me-len som

Fri - da ser Bak al - mens gal - ler lik - som rö - da brän - der

Melodins initial ansluter sig till den vanliga rörelsetypen baserad på tonupprepning. Man bör dock notera den till synes ornamentala, något snyftande, vändningen till eiss på betonad taktadel, som ger den schablonartade starten motivisk skärpa. Dess roll tydliggörs också av inledningstakterna, där detta eiss understryks genom en fermat. Mot initialens centrering kring fiss ställs fortsättningsfrasens yviga kontur med karakteristiska sextsprång i båda riktningarna inom decimans omfång. Huvudkonturen är fallande. En tredje rörelsetyp återfinns i tredje frasen (B-delen), nämligen Mannheimraketen. Efter dess markant stigande rörelse avrundas formdelen med en mjukt s-formad kontur – nästan ett slags expanderat dubbelslag.

I C-delen fortsätter treklångsbrytningar i för denna formdel karakteristiskt inledningsvis fallande riktning. Konturen är bågformad. Treklångsbrytningen fortsätter även i följande uppåtriktade bågform med typiskt sextsprång i den nedåtgående grenen. Samma sextsprång i omvänd riktning initierar D-delen och en sekundbaserad fallande stegrörelse som landar på e. Härvid får det motiviskt tunga eisset en ny funktion som led i en kromatisk länkning till den avslutande frasen. Detta tonartsfrämmande eiss som vid sin första insats något hängde i luften, får här i efterhand sitt berättigande genom infogning i kromatisk rörelse och den upprepade vändtonsrörelsen i näst sista takten – en variation av visans första. I detta sammanhang kan det vara värt att påpeka att melodisk kromatik används sparsamt och i förbigående av Sjöberg, bland få exempel vid sidan av detta märks *Samtal om universum* och *Tröst i naturen*.

Frida sörjer visar som helhet Sjöbergs mosaikartade sammanfogning av olikartade fraser som, i såväl intervallmönster som kontur, ger den melodiska rörelsen liv och variation. Samtidigt kan man dock spåra element på motivisk eller submotivisk nivå som skapar enhetlighet. I exemplet illustreras fenomenet av sextsprången och bruket av tonen eiss. Men upplevelsen av enhetlighet skapas också av den omsorgsfulla sammanfogningen av mosaikens segment till större formdelar och konturer. Om vi ser till den melodiska rörelsen i ett slags schenkerskt ”Mittelgrundperspektiv” kan vi se att den är uppbyggd av i huvudsak tre fallande linjer: *fiss' – ciss* (t. 1–4), *e'' – e'* (t. 5–10) och *fiss'' – d'* (t. 11–16). Den melodiska urlinjen *fiss – e – d* sammanfattas i de två sista takterna och knyts samman med den tidigare fallande linjen genom det karakteristiska kromatiska eisset.

[II] DEN HARMONISKA DRÄKTEN

I sin recension av en Sjöberg-konsert (1929) skriver Peterson-Berger:

Melodibildningen, detta musikens egentliga under, (som så många oinvidga och dilettanter syssla med och bedöma utan en aning om undret eller en skynt av sakkunskap) den är hos Sjöberg nästan uteslutande en efterbildning av starkt schablonartad karaktär: alltjämt samma modulationer och återgångar, alltjämt detta framhävande av underdominantens klangregion, som gör hela den melodiska organismen så tam och blöt i sin verkan.⁵³

Här utpekas alltså två stilbildande element i Fridamusiken, som i sin tur givit Hedwall anledning att ställa ett par följdfrågor (”som endast en analytisk genomgång definitivt kan reda ut”): ”hur talrika är egentligen de nämnda kompositionselementen och finns det eventuellt andra harmoniska stilmedel, som förekommer oftare och därmed få anses ännu mer betydelsefulla?”⁵⁴

Peterson-Bergers tal om ”samma” återkommande modulationer och återgångar är lite oklart. Det kan syfta på Bellman och Wennerberg, som han omnämner i närmast föregående mening. Kritiken kan tolkas som ett uttryck för ett förakt för visgenren i stort och är inte tillräckligt precis för att läggas till grund för en undersökning. Även det till synes mer precisa uttalandet om ”underdominantens klangregion” är vagt. Avses härmed subdominanten eller

hela det komplex av funktioner som i olika grad är besläktade med denna, exempelvis subdominantens parallell? Vad PB kanske syftat på är några av de kändaste Fridavisornas rent subdominantiska initialriktning, exempelvis *Den första gång...* och *Frida i vårstädningen*, samt på mollsidan *Bleka dödens minut*. Men en analytisk genomgång av materialet som helhet ger vid handen att detta inte är så vanligt förekommande att det kan sägas vara betydelsefullt. Lika lätt är att hitta exempel, även bland de kändaste visorna, på emfatiska initialvändningar i dominantisk riktning, såsom i *Aftontankar* och *Lilla Paris*.

Vad gäller tillvitelsen om det schablonartade så måste ju detta alltid bedömas utifrån en stilistisk referensram. I förhållande till visgenren i allmänhet kan Sjöbergs melodiharmonisering knappast bedömas så urvattnad som PB vill antyda. Den harmoniska rytmen är exempelvis ofta påfallande tät. Man hittar nästan inget exempel på kvarliggande funktion under en hel fras med växling först i dess slut (prototypiskt för vals melodier och ballader). Vi har funnit detta mönster i Fridavisorna endast i några få fall, såsom i början på *Danslektionen* (4 takter tonika) och *Den glada mjölkskjutsen* (8 takter tonika), där det har ett speciellt nästan karikerande syfte, eller i *Uppror i kören* (5 takter tonika), där det har en pastischartad verkan. Snarare verkar Sjöberg ganska medvetet nyttja harmonikens möjligheter att kontinuerligt färga och underblåsa den melodiska rörelsen. Inte sällan används harmoniken för att variera melodiskt likalydande parallellställen. Redan i *Den första gång...* förses den tredje frasen på ordet ”blommor” med tonikaparallell (e-moll).

I ackompanjemangen har Hjalmar Johansson i flera visor, där samma sångfras upprepas flera gånger, gjort harmoniska variationer, som även de ibland är en smula överraskande och inte alltid känns övertygande; emellertid skulle ju dessa, om man får tro Gunnar Engfors m.fl., vara gjorda på Sjöbergs uttryckliga önskan.⁵⁵

Den sjöbergska funktionsvokabulären begränsas i huvudsak till det som är brukligt inom visgenren och tar sällan steget till romansens rikare klangvärld. Enligt Hjalmar Johansson var begränsningar vad gäller funktioner medveten. Varje förslag från denne om en mustigare och kraftigare kryddad ackordik förargade Sjöberg, som uttryckligen avvisade alla anstrykningar av Grieg eller Peterson-Berger.⁵⁶ Konkret innebär detta att han med få undantag begränsar sig till huvudfunktionerna och deras paralleller, samt mellandominanter. Just bruket av de senare är påfallande frekvent. Vanligast är vägen till dominanten via växeldominanten, därnäst ett nästan schablonartat bruk av mellankadenser mot subdominant- och tonikaparallellen.

Bruket av ellipser är tämligen sparsamt och delvis av en typ som inte sällan påträffas inom viskonsten, bl a hos Taube. Det gäller vändningar av typen H–C exemplifierade i *På Richelieus tid* (t. 14) eller *Romantisk promenad* (t. 12–13). Denna typ av ellips, vanligtvis i vändningar mot subdominant, har även Povel Ramel i inledningsfrasen av sin Sjöberg-pastisch *Sommartrivialiteter*. Ibland kan elliptiska progressioner uppträda även i större skala i storkadensförlopp, t.ex. i *Duvdrottningen* vid övergången till valsen (E–C) eller före återgången till tonikan i slutet av *Duellen i Bolognareskogen* (Fiss–A–D). En något excentrisk elliptisk effekt återfinns i *Fridas neutralitetsförklaring* inför den avrundande kadensfrasen (tt. 6 & 18). Den föregående frasen utmynnar här oupplöst på en förminskad treklang på H, vilken oförmedlat leder till Dm.

Ex. 7: Fridas neutralitetsförklaring

The image shows a musical score for a piece titled 'Fridas neutralitetsförklaring'. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment on the right, and a bass line at the bottom. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal line: 'Jag vill va - ra ne - u - tral, sä - ger Fri - da Jag vill va - ra ne - u - tral in - till min död'. The piano accompaniment features a mix of chords and moving lines, while the bass line provides a steady harmonic foundation.

Trots begränsningarna i funktionsvokabulär har den harmoniska dräkten i Fridavisorna en klar särprägel. Delvis kan denna förklaras med att Sjöberg ovanligt ofta utnyttjar vissa vändningar, inte minst variantväxlingar, men även på mer svårfångade faktorer i melodiernas harmoniska inbäddning. Just bruket av tonikavarianten är ett av de mest påtagliga och konkreta av de harmoniska fingeravtrycken i Sjöbergs stil. Vändningar till tonikans mollvariant uppträder i visorna på många olika sätt, alltifrån större avsnittsvisa utvikningar till lokala färgningar närmast i förbigående. Ett välkänt exempel på det förstnämnda är *"Släpp fångarne loss!"*. Här uppträder tonikavarianten i två lite olika sammanhang, dels i det kontrasterande avsnittet i sångens första del, dels i större skala i den trioartade mellandelen. Man bör dock märka att mollvarianten aldrig etableras som tillfällig tonika. Särskilt i "triodelen" är det tydligt hur mollvarianten hänger i luften genom det envetna fasthållandet av dominanten som orgelpunkt. Mollfärgningen bidrar här till att underblåsa den hetsiga karaktär i triomotoriken, som ovan påpekats. "Mellandelens pådrivande triolrörelse är desto mer talande, trots att den faktiskt bara utnyttjar de två huvudackorden i f-moll!"⁵⁷ Övriga exempel på avsnittsvisa övergångar till molltonikan är *Marsch till festplatsen*, även här med dominantisk orgelpunkt, samt i större skala *Aftonsamkväm i F.S.F Brödratoner*, här återigen kopplat med övergång till triolmotorik. Det är frestande att i detta sammanhang associera till Bellman och epistlar som *Bröderna fara väl vilse* (nr. 35), *Ulla min Ulla* (nr. 71) och *Fan i fåtöljerna* (nr. 73), alla med liknande avsnittsvisa utvikningar till mollvarianten.

Kanske än mer karakteristiskt och intressant är det subtilare bruket av mollvarianten som lokal färgning. Här går associationerna snarast i riktning mot Schubert, som lär ha hört till Sjöbergs favoriter. I högre grad än de avsnittsvisa växlingarna ger detta bruk av mollvarianten en lyster och spänning till tonspråket med ett mer oförutsägbart spel av suggor och dagrar. Tag t.ex. mellandelen i *Lilla Paris* med vändningen till molltonikan (över dominantisk orgelpunkt!) vid orden "Den staden svept i rosigt dis, lik pärla i ett flor..." för att lika oförmedlat återvända till dur vid det mer prosaiska "...som Rådman sagt och tror".⁵⁸

Ex. 8: *Lilla Paris*

Den sta - den svept i ro - sigt dis, likt pär - la i ett flor, den

tyc - ke har ut - av Pa - ris, som Råd - man sagt och tror!

Än mer lokal och överraskande är mollvändningen i slutet av första frasen i *Samtal om Universum*, vid orden ”Jordar äro de, ej silverbloss”, som drar en kortvarig slöja över musiken. Det är notabelt att denna växling inte återkommer vid inledningsfrasens varierade upprepning i versens slut. I några visor används variantväxlingar för att skapa en karaktärsässig popularitet, vilket kan spåras i *”Släpp fångarne loss!”*, *Söndagsmorgon* och *Prins Gustafs klagan*. Men vanligast är att effekten blir en karaktärsässig vidgning av det melodisk-harmoniska uttrycket, som tar sig mycket individuell gestalt från fall till fall. Den vanligaste positionen för variantväxlingen är någonstans i melodins mellandel; förutom redan diskuterade exempel kan nämnas *Hästskofyndet*, *Danslektionen*, *Finge Frida rätt* och *Beskrivning över Näckens rosor och vattnet*. I den sistnämnda ges en subtil föräning om mellandelens variantväxling genom mollsubdominanten i visans inledande fraser.

Den omvända typen av variantväxling, alltså durvarianten av en molltonika, är mindre vanlig. (Här bortser vi från de fall när durtonikan fungerar som mellandominant till subdominanten.) Två exempel skall dock nämnas: *Basens sorg* med ”förlossningssluten” i varje vers, och mellandelen i *Svartsjukans demon* med sin ”obekymrade sångspelston”.⁵⁹

Egentliga modulationer är sällsynta i Fridavisorna, om man bortser från de omnämnda avsnittsvisa variantväxlingarna (som ju i sträng mening inte är modulationer). Tonalt kontrasterande avsnitt i tonikaparallell, subdominant eller dominant – vanliga inom viskonsten (Taube och andra) – lyser nästan helt med sin frånvaro. Ett undantag är dominantavsnittet i mellandelen av *Dansbanan*, som nog kan förklaras som ett pastischartat inslag med anspänning på polka från stadsparkens danskapell – melodin antyder idiomatiskt ett solo för Esskornett.⁶⁰ Något av ett unikum i sammanhanget är den storskaliga genomföringsartade mellandelen av *Duellen i Bolognareskogen*. Som brukligt är i genomföringsdelar etableras här ingen ny tonart definitivt, men den tonala regionen är definitivt utanför huvudtonarten D-dur. Under avsnittets tidigare del finns upprepade kadenser mot dominantparallellen (fissmoll), medan den senare delen mera riktas mot tonikaparallellen (h-moll) som dock förblir

hängande i luften. Gestaltningen hänger samman med det dramatiska händelseförlopp med påtagliga action-inslag som texten skildrar. Detta exempel kan ses som en förstoring av den tendens vi utpekat som typisk för Fridavisornas tonspråk: förkärleken för mellandominanter och mellankadentiska vändningar. Exempel på alla de tre vanliga typerna av de sistnämnda finns i *Havrekungens arv*: mot dominantparallellen (t. 10), subdominantparallellen (t. 12) och tonikaparallellen (slutet vers 5).

Om vi fokuserar perspektivet på detaljutformningen av den harmoniska dräkten kan det vara lämpligt att ta avstamp i ett konkret exempel:

Ex. 9: Om kanalerna på Mars

I en kväll så klar, när vin-dar dra-ga sva-la

med en ljuv-lig doft jag ej minns nam-net på, vi på bän-ken om de små ka-na-ler ta-la, som i Mars-pla-ne-tens

ma-gra mar-ker gå. Kan man sä-kert ve-ta? nej, jag vill ej svä-ra! men tör-hän-da ge-nom grä och kons-tig säv,

kons-tigt skur-na böl-jor kons-tigt fär-kost blå-ra i en da-ger matt, som si-lad ge-nom väv

Inledningsvis kan vi konstatera att flera av de påpekade harmoniska ingredienserna är företrädade i exemplet så som den snabba harmoniska rytmen och det frekventa bruket av mellandominanter – särskilt mot subdominantens parallell. Ackordvokabulären är i huvudsak tämligen konventionellt vismässig. På vissa punkter kan vi dock iaktta färgningar som sparsamt men effektivt ger det harmoniska flödet en extra krydda. Ett exempel är progressionen i t. 6: Em7 – Cm maj7 – D7. Detta sätt att använda ett mollackord med stor septima har en starkt dissonerande verkan i kontexten särskilt då septiman ligger i melodistämman. Här skall genast sägas att denna typ av dissonans är synnerligen ovanlig hos Sjöberg. Fortfarande sparsamt använda, men något vanligare är de dissonanstyper som exemplifieras takterna 12 och 13: ”plusackordet” på E respektive dim-ackordet på D#. Det finns också i andra visor exempel på högst tillfälligt nonackord (*Duellen i Bolognareskogen*, t. 23), samt – särskilt i mollsammanhang – subdominant med tillagd sext (*Fridas neutralitets-förklaring*, tt. 12 & 15). Längre än så går Sjöberg knappast utöver gängse tre- och fyrklangsharmonik, om man bortser från appoggiaturer eller andra ackordfrämmande meloditoner.

Vad gäller ackordens omvändningar kan vi notera en större variation än i gängse vispraxis. Påfallande ofta favoriserar Sjöberg tersläget. Följderna tycks ofta vara koncipierade utifrån strävan att åstadkomma en sammanhållen linje i basgången. Se till baslinjen som börjar i slutet av takt 4; en närmast kromatisk linje med växling mellan ters- och grundläge i de följande två takterna.

I genomgången av Fridavisorna konstaterar Bäck och Hedwall att ”Sjöberg inte använder sig särskilt mycket av förhållningar (appoggiaturer)...”⁶¹ I någon mån motsäger de sig själva i den fortsatta framställningen, där de vid flera tillfällen framhåller appoggiaturer som viktiga inslag i tonspråket. Om vi ser till ovanstående notexempel finns bara en appoggiatura (t. 12: ”svära”). I Fridavisorna som helhet visar det sig att appoggiaturan visserligen utnyttjas sparsmakat i den enskilda visan, men ganska regelbundet i Fridavisorna som helhet. I synnerhet gäller det de mest lyriska visorna. I vårt första notexempel *Den första gång...* återfinns appoggiaturan på initialfrasens tyngsta position (trean i första takten). I vårt andra notexempel exemplifieras något med appoggiaturan besläktat, nämligen tekniken att undvika en appoggiatura. Där många skulle använda en sådan med konventionell naturlighet väljer Sjöberg att undvika den till förmån för ackordväxling. Detta sidsteppande av appoggiatura är särskilt påfallande i samband med kadenser. Se exempelvis i *Frida sörjer sommaren* (exempel 6) tt. 6 & 10: I båda fallen vore det naturligt att kadensera på A på första taktslaget och låta meloditonen fungera som en expressiv förhållning. Istället väljer Sjöberg att skjuta fram kadensupplösningen (bibehåller E-ackordet) till det andra taktslaget, ett ”beteende” som är ganska vanligt i hans teknik. Detta har också en karakteristisk rytmisk effekt, nämligen att fraserings finala tyngdpunkt förskjuts bort från den betonade takt delen. Vi återkommer till detta i samband med den sjöbergiska melodikens gångarter

[12] GITARRIDIOMATIK?⁶²

Om vi utgår ifrån att vår beskrivning inledningsvis av kompositionsprocessen i princip är i överensstämmelse med hur det faktiskt gick till, inställer sig flera intressanta frågor. Finns det i Fridas visor något specifikt ”gitarristiskt”, dvs någon sorts instrumental idiomatik? Kan man med andra ord utifrån visorna avgöra att en gitarrist är upphovsman? Vad är sannolikt pianistiska tillägg eller förändringar från Johanssons penna? Vi tycks ju stå inför en något märklig ”rundgång” i det att Sjöberg komponerade för gitarr, Johansson överförde det till piano och nyligen har Mats Bergström utgivit en överföring från piano till just gitarr.

Låt oss börja med att konstatera att det är fullt möjligt för en någorlunda driven gitarrist att spela ackompanjemanget i stort sett så som det är noterat. Vissa oktaveringar och

dubblingar (av melodistämman) kanske inte låter sig göras annat än med konstiga grepp, men i huvudsak är det möjligt. Ett bevis på detta är Mats Bergströms ackompanjemang till Mikael Samuelsons tolkningar i *Musicae Sveciae*-utgåvan, som ligger mycket nära den tryckta pianosatsen. Ett viktigt undantag är som sagt dubblingar av melodistämman, som inte alltid gör sig bra på gitarr. Detta gäller även tersparaller i företrädesvis melodistämman. Bergström utelämnar också dessa till förmån för raka ackord i exempelvis mellandelen av *Bleka Dödens minut*. Även förkärleken för varierande ackordomvändningar verkar mer piano- än gitarridiomatisk, vilket inte undanröjer helhetsintrycket av en faktor som i huvudsak framsprungit ur gitarren. Pianosatser brukar annars kräva rätt omfattande transkriptioner för överföring till gitarr eller luta. I sammanhanget intressanta exempel är Diabellis och Carullis transkriptioner av ackompanjemanget till Schuberts *Lieder*, en repertoar som inte alls är så långt borta från Fridas visor, åtminstone inte några av dem.

Att melodistämman så ofta ingår i ackompanjemangsfakturen kan möjligen härledas till Jeremias i Tröstlösa, som brukade framföra sina visor med ett ackompanjemang där han inte bara lade ackorden utan kombinerade dessa med vissa delar av melodin. Att han spelade så uppmärksammas av August Peterson av en särskild anledning: Birger Sjöbergs bror Gösta lärde sig 1902 detta sätt att kombinera vissång och gitarrspel och lärde ut det till sin yngre bror. ”Fastän okunnig om noter började denne komponera egna visor efter Jeremias metod; i tidens fullbordan tvang han sin musikaliska rådgivare och hjälpare att även i pianoversionen och notskriften ’härma’ den form för samspel mellan instrument och solostämman, som han själv praktiserade”.⁶³

Redan tonartsvalen för tankarna till gitarrens greppteknik. Med tonartsval som G, D, A och E sörjer visorna för en fyllig bas med lösa strängar. För gitarren ”svåra” tonarter, barréberoende b-tonarter, är mindre vanliga. Om vi ser till ackompanjemangsfaktur slås man av flera exempel på traditionellt ”knäppande” på gitarr, baston följd av brutna treklanger. Som exempel kan nämnas *Romantisk promenad* (se exempel 10) och *Dödens ö* i G respektive D-moll. Även raka ackord i pianofakturen tänker man sig naturligt ha spelats brutna i form av breda arpeggi. Även när det gäller vissa framträdande figurationer i ackompanjemanget ”hör” man gitarren. Ta exempelvis inledningsfrasens parallella terser i *Om kanalerna på Mars* (med start på lösa g- och h-strängar) som känns mycket gitarristiska. Här törs man gissa att Sjöberg stämde ner E-strängen till D och att oktavpendlingarna i basen är ett pianistiskt tillägg. (Se exempel 9.)

[13] GÅNGART OCH RÖRELSEKARAKTÄR

Utifrån en iakttagelse av ett speciellt betoningssätt i Fridavisorna, nämligen att tyngdpunkter gärna infaller mitt i takterna, konstaterar Hedwall att en ”särskild rytmstudie över Fridavisorna också vore värd att genomföra”.⁶⁴ Vi skall göra några ansatser i den riktningen.

På ett sätt präglas flertalet av Fridavisorna ur rytmisk synvinkel av påtaglig enkelhet. De bygger huvudsakligen på två tidsvärden som förhåller sig 2:1 till varandra. Förlängningar och förkortningar förekommer, men är inte utmärkande för gångarten, utan vanligen lokala effekter i samband med kadenser och smärre variation vid parallellställena. Med undantag för marschpastischer (*Till Heden*, *Marsch till festplatsen*, *Krigssyn*) undviks uppenbarligen genompunktering till förmån för jämn gång i melodiken. Deklamationen är härtill helt övervägande syllabisk; varje stavelse blir ett fast steg i den jämna gången. Smärre avvikelser från detta är enstaka kryddningar där också kortare notvärden får passera, exempelvis i *Samtal om universum* (”fa-attar”, ”skra-attar”). Det finns också i närmast karikerande syfte, som i *Vår tenor*.

Särskilt intressant i Fridavisorna är att 2:1 relationen sällan sker jämnt omväxlande (som

”Mors lilla Olle”). Istället föredrar Sjöberg en gångart där kortare värden repeteras i riktning mot mer accentuerat längre värden, som här i inledningen av *Romantisk promenad*:

Ex. 10: *Romantisk promenad*



Affekten är inte lätt att fånga, men man tänker osökt på barnvisors lite blygsamma och försagda upprepningar som mynnar ut i upplevd betoning (”Hu jedamej sån’t barn han va”). Karaktären i gången i *Romantisk promenad* kan jämföras med ramsa-artade visor som ”Hej sa Petronella, ifrån Plaskeby” m fl. Dessa fraser, till stor del baserade på upprepade åttondelar, har en närmast försagd karaktär på grund av deras avsaknad av spänstigare rytmiska artikulationer. Sjöberg anger själv den småstadsidylliska affekten genom att i *I Spaniens månsken* vid just detta raka åttondelsflöde ange som föredragsbeteckning: ”Svensk”. I nästa frasgrupp anger han istället ”Piú mosso (spanskt)” och ändrar också därvid åttondelsflödet till en spänstigare tillika punkterad rytmik. Haettner-Olafsson finner härvid vissa anstrykningar av bolero.⁶⁵ Notabelt är att denna rytmiska variation uteblir i sista strofen med texten ”bland våta blomster gå vi sakta att Sveriges måne ömt betrakta”.

Man slås också av ett särdrag när det gäller betoningshierarki inom fraserna. Det nämnda försagda trippandet på åttondelar som övergår i rejälare fjärdedelskliv skjuter fram betoningen mot frasernas slut. Slutordet i frasen infaller en bit in i takten.

|”Gör en kikare av |handen Frida...”

|”Något ljuvt och ängla-|aktigt skiner...”

”I |utvärdshusets trädgård |lyktor skina

”På |biografen sitta vi när |nyss septemberkvällen...”

|”Frågar Frida mig om |stjärnor klara...”

|”I en kväll så klar när |vindar draga svala |med en ljuvlig doft jag |ej minns namnet på...”

Hedwall har påpekat att man ibland kan diskutera taktindelningen hos Sjöberg, just med hänvisning till dylika rytmiska tyngdpunkter inne i takten. Han citerar även kritik från Knut Håkansson i sammanhanget.⁶⁶ Den ovan beskrivna typen av deklamation har en tendens att reducera taktstreckets funktion som betoningsmarkör. Man kan exempelvis i *Beskrivning över Näckens rosor och vattnet*, ur vilken det första av ovanstående citat är hämtat, tänka sig att konsekvent gruppera fraserna med två åttondelars upptakt, varvid de upplevda tyngdpunkterna skulle sammanfalla med de metriska. *Frida sörjer sommaren* (se exempel 6) kan ytterligare illustrera detta. I visans första del är fraserna grupperade med upptakt på tre åttondelar och landar med sin tyngdpunkt på ettor (”dött”, ”blom-ma”, ”rött”, ”kom-ma”). I visans senare del sker en förskjutning, varvid fraserna börjar med en åttondels upptakt och landar med tyngdpunkten på tvåan. Men fraserna har i övrigt hela tiden samma rytmiska struktur med nio åttondelar fram till tyngdpunkten. Förskjutningen sker i t. 10 genom att frasen avslutas med en obetonad fjärdedel följd av åttondelspaus, jämfört med åttondel utan efterföljande paus i den parallella t. 6. Om man ändrar rytmiseringen i t. 10 till den i t. 6 blir fraseringen likformig genom hela visan. Men även utan en sådan ändring upplevs fraseringen som likfor-

mig, vilket illustrerar att denna gångart av trippande längs åttondelskedjor med landning på fjärdedelstyngdpunkt i någon mån frigör sig från taktartens strikta metrik.

Samma rörelsekaraktär har ett flertal andra Fridavisor som emellertid ”landar” på ettan i takten:

”Jag |längtar till I-|taliēn...”

”När |mina tankar vilja |bada...”

Här kan vi åter erinra om Ramels pastisch på sjöbergsk idyll, där han använder sig av exakt denna gångart i de inledande sex åttondelar som emanerar i frasslutets längre värden:

”Friden kring vårt torp är |vilande...”

Denna typ av gångart är kanske den som man i första hand uppfattar som typisk; den präglar många av Sjöbergs mest kända visor. Rörelsen kan associera till vandrande, skridande, glidande och liknande – ofta antyds även dessa i texten. Vid sidan av denna finns emellertid rörelsemönster av ganska annorlunda karaktär. Vi har nämnt visor med marschprägel, och en närliggande kategori är dansartade visor (*Dansbanan*, *Danslektionen*). Medan det förstnämnda rörelsemönstret tenderar att favoriseras i visor med långsamt eller måttligt tempo, präglas visor i snabbare tempi av en mer aktiv rytmisk gestik, och gärna också en större mångfald av rytmotiv. Grundkaraktären etableras ofta av en pregnant rytmisk initial, som i kombination med intervallmönstret ger det hela ett slags signalfunktion, t.ex.:

”Frida! ’Ja’, Frida! ’Jaha’...”

”Släpp fångarne loss, det är vår!”

I de flesta fall är dessa visor mer dramatiska eller skildrar ett yttre händelseförlopp, i kontrast mot den lyriska karaktären hos flertalet av den första typen. Förvisso finns i detta hänseende gränsfall, som exempelvis *Söndagsmorgon*, där ju naturlyrisk skildring övergår i skildring av den vakande stadens aktivitet. Mer renodlat berättande eller dramatiska visor har normalt pregnanta rytmotiv som ger artikulation och liv åt motorikens drive. Så exempelvis i första delen av *Duvedrottningen*, med sin skildring av cirkusmiljön, samt i *Duellen i Bolognareskogen*, med inslag av snärtig lombardisk rytmik och snabba daktylmotiv.

[14] PARODI- OCH PASTISCHTEKNIK

Som nämnts har den parodiska sidan av Fridavisorna uppmärksammats i den litteraturvetenskapliga Sjöberg-forskningen. Det är uppenbart att denna aspekt också aktualiseras vad gäller musiken, åtminstone i några av visorna. Inom musikvetenskapen finns knappast någon etablerad och någorlunda precis bestämning av parodibegreppet, inte heller av närliggande begrepp som pastisch eller travesti. I musikhistoriska sammanhang avses ju ofta rena omgestaltningar och/eller omtextningar av musikverk, utan någon disnserande och absolut ingen komisk avsikt, t.ex. ”parodimässa”. Inom litteraturvetenskapen finns däremot en diskussion kring parodibegreppet som legat till grund för olika definitionsförslag. Som exempel kan vi citera den definition som Haettner Olafsson formulerat i sin studie av Fridavisorna:

...parodin är en dubbelstruktur, en typ av skrivsätt som tydligt och avsiktligt aktualiserar åtminstone två texter – texter i vid bemärkelse, till exempel genrer, texttyper, idolekter, dialekt – vilka skall läsas tillsammans för att få innebörd. Parodin distanserar sig på något sätt från något eller några element i den parodiska texten, oftast den

parodierade texten, och denna distansering är oftast av komiskt slag. Parodin behöver inte imitera hela den parodierade texten; det kan räcka med något formellt eller innehållsligt element i den.⁶⁷

Denna definition kan synas ganska vid till sitt omfång och skulle överförd till musikområdet utpeka allt ifrån stilistisk efterbildning till specifika citat som parodi. En central faktor är emellertid att en distanserande attityd till det parodierade på något sätt markeras. I en sammansatt konstart som en visa kan uppenbarligen text och musik fungera som ”korsvisa” markörer, t.ex. så att texten markerar distansering i musiken som denna ensamt inte förmår. Vidare kan själva utförandet förstärka eller i sig markera en distanserande attityd, något som Sjöbergs egna dramatiska tolkningar av visorna enligt samtida vittnesbörd tycks ha gett prov på.

Det är uppenbart att flera av Fridavisorna musikaliskt anspelar på ganska tydligt avgränsade genrer och idiom. Enskilda exempel härpå har vi nämnt fortlöpande. Rent textligt har många visor referenser till musik, såväl enskilda musikstycken som genrer och musiksituationer. Som exempel på det förstnämnda har vi tidigare nämnt ”På begäran” (*Träumerei*), *Fjärilen på Haga*, *Havrekungens arv* (*Åses död* och *Göta gardes Marsch*), *Prins Gustafs klagan* (*I rosens doft*), *Bolsjevikens dotter* (*Suomis sång*), samt *F.S.F. Brödratoner på Socitetens sommarfest* (*Vårt land*). Till den senare kategorin hör visorna om goodtemplarna, särskilt *Marsch till festplatsen*, *I festglädjens yra* och *Dansbanan*, där något av Bellmans ande anas, såväl musikaliskt som textligt.⁶⁸ Exempelvis anar man i musiken till *I festglädjens yra* överhörningar – dock utan direkta citat – från flera av Fredmans epistlar, inte minst *Se dansmästarn Mollberg* (nr. 69), vilken tidigare nämnts som en av Sjöbergs favoriter. De nämnda visorna hör till de senast tillkomna bland Fridavisorna. Av en anteckning på ett manuskriptblad (förstudier till *Dansbanan* och övriga visor i Hoppets Sköld-serien) bekräftas Sjöbergs intentioner: ”vild goodtemplarglädje i Bellmans stil”.⁶⁹ En annan svitartad grupp inom den musikaliska motivkretsen är kvartettsångarvisorna med stadens manskör F.S.F. Brödratoner i centrum. Här finns naturligt nog flera alluderings på ett allmänt manskörsidiom. Exempelvis är den brutna treklang som utgör initialmotivet i *Uppror i kören* förmodligen en anspelning på de stämtoner som körledaren ger.⁷⁰

Ett exempel på en visa med explicita inslag av parodi- och pastischkaraktär är ”På begäran”. Förlagan är Schumanns pianostycke *Träumerei*, som dels hänvisas till i texten, dels citeras i den avrundande frasen. Detta citat smälter synnerligen väl in i visan, vars melodi som helhet tycks harmoniera med förlagan i vändningar och kurvatur. Vad kan denna upplevelse av melodisk samstämmighet bero på?

Om vi närmare jämför Sjöbergs melodi med Schumanns framträder flera likheter. Själva ansatsen – den initiala melodiska bågen – följer samma huvudlinje, vilket tydligt framgår om vi transponerar Sjöberg-melodin till Schumanns F-dur och lägger dem under varandra:

Ex. 11: ”På begäran”



Ex. 12: *Träumerei*



Flyttar vi så fram till Sjöbergs B-del finner vi också där kopplingar till motsvarande parti hos Schumann, låt vara något vagare. Exempelvis har Schumanns varierade upprepning av den stigande melodiska ansatsen ingen motsvarighet hos Sjöberg. När vändningen mot g-moll väl kommer sker den dock över samma fallande melodiskelett hos båda (d''-c''-b'-a'-g')

Ex. 13: "På begäran"



Ex. 14: *Träumerei*



I fortsättningen av mellandelen följer Sjöberg inte Schumann, vilken svingar sig upp till en sekvens i d-moll, medan Sjöberg mer mekaniskt flyttar sin sekvens ner till F-dur. Däremot är likheterna påtagliga mellan Sjöbergs avslutande del och Schumanns avrundande frasgrupp, även i det som leder fram till det explicita citatet:

Ex. 15: "På begäran"



Ex. 16: *Träumerei*



Det kan tyckas något egendomligt att Sjöberg-Johansson inte följt Schumanns harmonisering från höjdpunkten (a'') och framåt. Istället för Schumanns lyftande och öppnande non-ackord på växeldominanten (G9) väljer de den blekare växlingen tonikaparallel-subdominant (Dm7-B^b), samt harmoniserar ekot i näst sista takten på samma sätt grundfiguren i föregående takt (Gm), medan Schumann genom växlingen C7-Gm nyanserar den melodiska upprepningen. Möjligen ville Sjöberg inte alltför bokstavigt anknyta till den schumannska utformningen utan distansera sig något från förlagan, samtidigt som han håller sig till en mera vismässig enkelhet.

[15] SAMMANFATTNING

I rubriken till den här studien nämns ”personstil”. Efter vår analytiska genomgång är det dags att summera något kring vad en sådan i detta fall kan innebära. Vi har kunnat konstatera att Sjöbergs stil har flera facetter, men att man likväl kan skönja några gemensamma och specifika drag i Fridavisorna. Ett annat återkommande tema i vår genomgång har varit att visorna intar en stilmässig position någonstans mellan den folkliga visan och det konstmusikaliska salongsstycket, ibland med pastischartade överhörningar från andra genrer som nämnts i närmast föregående avsnitt. Just denna stilmässiga position i musikaliskt hänseende harmonierar väl med den lite instabila idyllen i småstaden som skildras i texterna. Just småstaden som miljö med en lätt urban småborgerlighet inramad av en lantligare idyll med rika möjligheter till natursvärmeri står väl i samklang med detta tonfall.

Hur yttrar sig då detta tonfall mera konkret? Har vi med analysens hjälp tillräckligt på fötter för att ge ett slags vägledning i konsten att komponera sjöbergskt? Något recept kan vi inte ge, åtminstone inte i detalj, men det är ändå möjligt att sammanfatta vissa viktiga tendenser. Den som vill ge sig i kast med det i och för sig fruktlösa försöket att bli en Sjöberg-epigon gör klokt i att tänka på följande:

Välj en relativt enkel formbyggnad, gärna någon variant på mönstret AABA. Det är inte nödvändigt att hålla sig inom gängse fyrtaktsgrupperingar; utbyggnader får gärna förekomma, särskilt i B-delen. Denna form är speciellt lämplig när texten kan sägas utgöra en lyrisk tablå – vid mer skildrande eller berättande texttyper kan formen gärna dra sig mot det genomkomponerade.

Melodin kan gärna kosta på sig ett rejält omfång. När det gäller intervallmönstren inom fraserna är det lite kinkigare. Stora språng bör begränsas till företrädesvis frasernas initialskeden. Inne i fraserna bör man eftersträva en välavvägd blandning mellan treklångsbrytningar, tonupprepningar och stegvist fallande rörelse. De två sistnämnda kan med fördel kombineras i form av terrasmässigt fallande. Kromatik brukas varsamt och endast fläckvis.

När det gäller den harmoniska inramningen bör ackordväxlingarna ske relativt tätt. Funktionsvokabulären bör sällan gå utanför huvudfunktionerna och deras paralleller. Däremot bör man vara frikostig med mellandominanter och gärna göra någon utvikning till någon närbesläktad tonart. Regelrätta modulationer undviks dock om visan inte är genomkomponerad och i större format. Det är lämpligt att krydda harmoniken med någon vändning till tonikans mollvariant, antingen lokalt eller i en hel formdel. En lämplig position för en sådan vändning är exempelvis B-delen.

Vad gäller melodins rytmiska gångart bör man eftersträva ett oforcerat skridande med relativt måttfulla kryddningar i form av punkteringar. Växla inte alltför mycket mellan notvärden. En vanlig gestik i den rytmiska frasuppbyggnaden kan vara en längre följd av jämna åttondelar som landar på ett par fjärdedelar. Den rytmiska tyngdpunkten får gärna ligga inne i takten. Generellt bör man eftersträva en rytmisk karaktär som lånar sig till en oforcerad och inte alltför metriskt bunden deklamation. Användning av mer pregnanta rytmomotiv bör begränsas till fraser med signal- eller utropskaraktär.

Ackompanjemangsfakturen bör inte göras alltför komplex och gärna med en snegling åt vad som är möjligt för gitarr, åtminstone för en driven gitarrist med kapacitet att utföra dubblering melodistämman parat med kompet. Basstämman bör vara rörlig och växla mellan olika ackordlägen.

Med dessa råd till den förhoppningsvis fiktive Sjöberg-epigonen har vi i korthet antytt några komponenter i en personstil, vilka dock endast utgör stilens skelett.

[16]

Mot slutet av sitt liv hade Sjöberg följande att säga om ”Ungdomslädet”, hans benämning på *Fridas bok*:

Det bästa i Ungdomslädet var utan tvivel texten, hur omogen den än var; texten var nämligen i all sin anspråkslöshet för sammansatt. Hade jag icke haft aktören, som även finnes i mitt väsen, att sjunga dessa dikter, därvid aktören eller framsägaren, trubbade av ojämnheterna och överdrifternas spetsar, skulle Ungdomslädet aldrig verkat som det gjorde. Som det nu var, fångade styckena publikens öra, emedan de framfördes med de mest enkla medel, till en liten gitarr.⁷¹

Man kan här ana ett slags dubbelhet i hans syn på musikens funktion och värde i Fridavisorna. Han betraktar tydligen texten som kvalitativt överlägsen, samtidigt som han är medveten om musikens roll för den publika receptionen, men också för att nyansera och ”trubba av ojämnheterna” i texten. Men han talar inte om musiken som ett noterat, ”autonomt” objekt, utan om det musikaliska framförandet – ”aktören”. Vad vi ser i notbilden är alltså blott en utgångspunkt för en personligt karakteriserande gestaltning.

Möjligen nedvärderade Sjöberg under dessa sista år av självkritik sin insats som tonsättare väl mycket. Låt vara att musiken till Fridavisorna kanske inte äger samma mångbottnade kvalitéer som texten. Däremot har den en tillräcklig grad av nyansrikedom och komplexitet för att fungera som en kongenial bärvåg åt texten, och samtidigt en enkelhet och naturlighet i tonfall och tilltal som bidragit till att göra visorna folkkära.

NOTER

- 1 Föreliggande artikel är tänkt att senare inarbetas i en större studie över svensk viskonst under 1900-talet. Författarna är därför tacksamma för eventuella synpunkter. För sådana vill vi redan här tacka docent Lennart Hedwall.
- 2 Bök 1966:65.
- 3 Brunius 1966:59.
- 4 En studie kring Ramels travestier på Bellman och Sjöberg har vi publicerat i Brolinson & Larsen 1993. Vi har haft förmånen att också diskutera stildrag och travesti med Ramel själv.
- 5 Hedwall 1973.
- 6 Hedwall 1973:114.
- 7 Några visor som betecknats som Fridavisor publicerades i *Fridas tredje bok* 1956 (utg. av S. Larsson), samt ungdomsvisor med musik i Birger Sjöberg sällskapets årsbok 1974.
- 8 En utförlig redogörelse för visornas kronologi finns hos Haettner Olafsson 1985:32–72.
- 9 Utgivna 1981.
- 10 Vi tar inte upp de två som föreligger utan text (*Sergeant Florés marsch* & *Balen hos Apotekaren*), ej heller *Fridas kärleksförklaring*, som publicerades först 1956.
- 11 Intervju i *Göteborgs-posten* 26.2.1923. Cit. efter Birger Sjöberg-sällskapet 1973; Från Krutstan och Lilla Paris:30.
- 12 Ericson 1973:234.
- 13 Insjungningarna gjordes av Pelle Nordström (1925), John Strand (1928) och Einar Waermö (1928); se vidare Ericson 1973:232 ff.
- 14 Wulff 1995.
- 15 Haettner Olafsson 1995:16.
- 16 Linder 1973:70.
- 17 cit. efter Tunving 1995:138.
- 18 Citaten är hämtade ur *Med Frida på turné*, Birger Sjöberg-sällskapet 1973; Från Krutstan och Lilla Paris, sid. 30, 55 resp. 60.
- 19 Haettner Olafsson 1985:258; Johansson, Hedwall & Tunving 1978:57.
- 20 cit. efter Tunving 1995:138, jfr Johansson, Hedwall & Tunving 1978:54.
- 21 Om likheter härvidlag mellan Bellman och Sjöberg se Edstam 1973.
- 22 Haettner Olafsson 1985:235.
- 23 Helmer 1972: 225.
- 24 *300 nordiska folkvisor behandlade för en röst och pianoforte*. (1855) Stockholm 1878.
- 25 Hedwall 1973:124.
- 26 Se främst Johansson, Hedwall & Tunving 1978.
- 27 Larsén 1995.

- 28 *Veckojournalen* 1922, använd som förord i Fridas andra bok 1929.
- 29 Tunving 1995: 134.
- 30 cit. efter Tunving 1995:138.
- 31 Hedwall 1973:113 ff.
- 32 Hedwall 1973:117.
- 33 Johansson, Hedwall & Tunving 1978:53.
- 34 Delblanc 1980:49.
- 35 Se Haettner Olafsson 1985 och där anförd litteratur.
- 36 Hedwall 1973:117 f.
- 37 Ytterligare en melodi i samlingsutgåvan, Sergeant Florés marsch, nedtecknades ur minnet av Gösta Sjöberg 1961.
- 38 Vad gäller denna utgåva bör observeras att de angivna ackordbeteckningarna ibland är felaktiga eller ofullständiga.
- 39 Bööks recension av Fridas bok sedan han bevistat Sjöbergs debut 15/2, 1923; publ. i SvD 19/3, 1923; cit. efter Tunving (red) 1966:65.
- 40 Brunius 1966:59.
- 41 Hedwall 1979.
- 42 Haettner Olafsson 1985:1.
- 43 Haettner Olafsson 1985:16–26.
- 44 Lindblom & Sundberg 1969.
- 45 Jfr Ruwet 1987; Nattiez 1989; Middleton 1990:183 ff.
- 46 Haettner-Olafsson (1985:411) associerar formen i denna visa med da capo-arian, vilket dock knappast förefaller rimligt. Det skulle kräva upprepning av hela den första delen, vilket först sker i sista strofen, då mellandelen redan återkommit flera gånger. Anknytningen till rondo ligger då närmare tillhands.
- 47 Hedwall 1995:48.
- 48 Hedwall 1995:50.
- 49 Haettner Olafsson 1985:400.
- 50 Hedwall 1973:119.
- 51 Hedwall 1973:120; jfr rec. i *Västgöta Dals tidning* 1923-11-06, cit. efter Birger Sjöberg-sällskapet 1974; *Visor, skämt, musik*, s. 228.
- 52 Hedwall 1995:46.
- 53 Omtryckt i *Samtal och sång*, Birger Sjöberg-sällskapet 1995:57; även i Peterson-Berger 1970.
- 54 Hedwall 1973:113.
- 55 Hedwall 1973:118 f.
- 56 Tunving 1995:134.

- 57 Hedwall 1995:48.
- 58 Hedwall och Bäck har gjort en liknande tolkning utifrån den rytmiska gestaltningen på detta ställe i form av den plötsligt insatta punkterade rytmiken, som enligt dem antyder en ”kommandoton”. (Hedwall 1995:44).
- 59 Hedwall 1995:50.
- 60 Jfr Edstam 1973:88.
- 61 Hedwall 1995:50.
- 62 Frågeställningarna i detta avsnitt har diskuterats med gitarristerna Mats Bergström och Roland Hogman. Vi tackar dem för värdefulla synpunkter.
- 63 Linder 1973:67.
- 64 Hedwall 1993:118.
- 65 Haettner-Olafsson 1985:247.
- 66 Hedwall 1973:118.
- 67 Haettner Olafsson 1985:14.
- 68 Jfr Haettner Olafsson 1985:328–43.
- 69 cit. efter Edstam 1973:82.
- 70 Jfr Hedwall 1995:49.
- 71 cit. efter Haettner Olafsson 1985:415.

KÄLLOR

LITTERATUR

- Brolinson, Per Erik & Larsen, Holger: Pasticchen som stilanalytiskt problem. Exemplet Povel Ramel. *Nordisk musikforskerkongress. Oslo, 24–27 juni 1992. Innlegg og referater.* Universitetet i Oslo 1993, s. 319–324.
- Brunius, August: Något om ”naivismen” och Fridas bok. I: Tunving 1966, s.57–63.
- Böök, Fredrik: Tre recensioner. I Tunving 1966, s.64–81.
- Delblanc, Sven: *Treklöver*. Stockholm 1980.
- Edstam, Gunvor: Birger Sjöberg och Bellman. *Birger Sjöberg-sällskapet 1973; Från Krutstan och Lilla Paris* s.73–110.
- Ericson, Uno Myggan: Fridas visor på 78-varvare. *Birger Sjöberg-sällskapet 1973; Från Krutstan till Lilla Paris* s. 229–244.
- Haettner Olafsson, Eva: *Fridas visor och folkets visor: om parodi hos Birger Sjöberg*. Stockholm 1985.
- Haettner Olafsson, Eva: Dialekt och samtalston. Om Fredrik Wulff och hans vädjan till Birger Sjöberg. *Samtal och sång*. Birger Sjöberg-sällskapet 1995, s. 9–22.
- Hedwall, Lennart: Birger Sjöberg som tonsättare. Introduktion till en försummad forskning. *Birger Sjöberg-sällskapet 1973; Från Krutstan och Lilla Paris*, s.111–125.

- Hedwall Lennart: art. "Birger Sjöberg". *Sohlmans musiklexikon* 2.uppl. bd.5 Stockholm 1979.
- Hedwall, Lennart: "En genial kombination". Ett samtal med Sven-Erik Bäck. *Samtal och sång*. Birger Sjöberg-sällskapet 1995, s.37–56.
- Helmer, Axel: *Svensk solosång 1850–1890*. Stockholm 1972/73.
- Johansson, Hedwall & Tunving: Med musiken i huvudet. Hjalmar Johansson berättar för Lennart Hedwall och Lars Helge Tunving. *Birger Sjöberg-sällskapet*. 1978, s. 41–78.
- Larsén, Carlhåkan: Sekularsnillet. Notiser om Birger Sjöberg och Hjalmar Johansson. *Samtal och sång*. Birger Sjöberg-sällskapet 1995, s.123–132.
- Lindblom, Björn & Sundberg, Johan: "Towards a generative theory of melody". *Svensk Tidskrift för Musikforskning* årg.51, 1969, s.71–88.
- Linder, Erik Hjalmar: Möten med Fridas visor. Några minnesbilder. *Birger Sjöberg-sällskapet 1973; Från Krutstan och Lilla Paris* s. 62–72.
- Middleton, Richard: *Studying Popular music*. Milton Keynes & Philadelphia 1990.
- Nattiez, Jean-Jaques: Reflections on the development of semiology in music. *Music Analysis*, 8:1–2, s.21–75, 1989.
- Peterson-Berger, Wilhelm: Teater och musik. I: Röster om Fridamusiken. *Birger Sjöberg-sällskapet 1970; Himmel och jord*, s. 198–199.
- Reimers, Lennart: "Vid pekoralens gräns" – Om Birger Sjöberg som tonsättare. I: Röster om Fridamusiken, *Birger Sjöberg-sällskapet 1970; Himmel och jord*, s. 200–203.
- Ruwet, Nicolas: "Methods of analysis in ethnomusicology". *Music Analysis* 6:1–2, s.11–36, 1987.
- Tunving, Lars Helge (red.): *Synpunkter på Birger Sjöberg*. Stockholm 1966.
- Tunving, Lars Helge (red.): "Vi ändrar harmoniläran!" Hjalmar Johansson om Birger Sjöberg. *Samtal och sång*. Birger Sjöberg-sällskapet 1995, s. 133–145.
- Wulff, Fredrik: Birger Sjöbergs språkbehandling. En vädjan från Fredrik Wulff. *Samtal och sång*. Birger Sjöberg-sällskapet 1995, s.23–36.

MUSIKALIER

Birger Sjöberg samlade visor. Utgivna i samarbete med Birger Sjöberg-sällskapet. Författarförlaget. Stockholm 1981.

FONOGRAM

Birger Sjöberg. *Ängslans gröna jord, Ur Fridas visor*. Mikael Samuelson (sång), Mats Bergström (gitarr). Musica Sveciae 625.

STM-Online 2 (1999)

© Per-Erik Brolinson & Holger Larsen, 1999

http://www.musik.uu.se/ssm/stmonline/vol_2_1/Brol_Lars.html