

STM 1972

**Hjalmar Gullbergs melodier
Några vokalmusikaliska anteckningar**

Av Axel Helmer

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

Hjalmar Gullbergs melodier

Några vokalmusikaliska anteckningar

Av Axel Helmer

Hjalmar Gullbergs melodier är de första vittnesbörden om hans konstnärliga sökande i unga år och är av stort intresse ur flera synpunkter.

Det är inte endast detta, att en av våra främsta och mer än de flesta om diktverkets formfrågor medvetna författare började med att komponera melodier till ett antal dikter. Att Gullberg gjorde sina första konkreta erfarenheter av olika texters form- och strukturegenskaper såsom *tonsättare* måste förväntas ha givit viktiga impulser åt hans verksamhet som diktare. Det kan knappast heller råda någon tvekan om att dessa tidiga tonsättningsförsök har givit den unge Gullberg en konkret och personlig erfarenhet av hur prosodiska faktorer så att säga »känns» på musiksidan. Det gäller både metriska och rytmiska detaljer; det gäller även melodiska vändningar som ger antydningar om hur Gullberg i sin musik ville uttrycka sin upplevelse av texternas uttrycks-kvaliteter. I mycket stor utsträckning kan nämligen musikalisk deklamation sägas vara en fråga om *uttrycksfull textläsning*.

I det undersökningsområde, där Gullbergs melodier närmast hör hemma och som främst motiverar deras behandling ur musikalisk synpunkt, har de en bestämd plats i relationsfältet dikt-musik, som hos Gullberg omfattar textunderläggningar till instrumentalmusik, Q-verser och annat rimsmideri till givna melodier, samt mera allmänt en diktning, där musik och musikaliska faktorer ständigt uppträder som mycket centrala symboler, teman och motiv.¹ Till detta kommer alltså som ett preludium till hans författarskap de 23 melodier han komponerade under åren 1918-1919.

Gullbergs melodier har tidigare förtecknats av Anders Palm; för sammanhangets skull återges hans förteckning här i sammandrag.²

I. Daterade

1. *Rosen*. (S. Obstfelder). 15.4.1918.
2. »*Och solen löper i jungfrun*». (E. A. Karlfeldt). 17.11.1918.
3. »*Intet är som väntans tider*». (E. A. Karlfeldt). 14.12.1918.
4. *Josep i skogen*. (E. A. Karlfeldt). 14.12.1918.
5. »*Nu öppnar nattglim sin krona*». (E. A. Karlfeldt). 15.12.1918.

¹ Jfr A. Palm, »Min tanke gungar på en melodi ...». Om Hjalmar Gullberg som tonsättare och musikaliskt inspirerad diktare. Tidskrift för litteraturvetenskap 1971/72: 3/4, s. 208-233.

² A. Palm, a. a. s. 209 f. Beträffande beskrivning av handskrifterna och motiveringar för dateringsförslagen hänvisas till denna studie.

6. *Maj*. (O. Levertin). 29.1.1919.
7. *Blumengruss*. (J. W. Goethe). 22.2.1919.
8. *Wonne der Wehmut*. (J. W. Goethe). 22.2.1919.
9. *Leucadia*. (V. Ekelund). 19.3.1919.

II. Odaterade

1. *Fylgia*. (G. Fröding).
2. *An die Günstigen*. (J. W. Goethe).
3. *Herbstgefühl*. (J. W. Goethe).
4. »Über allen Gipfeln». (J. W. Goethe).
5. *Bön vid lågorna*. (V. v. Heidenstam).
6. *Dröm*. (J. P. Jacobsen).
7. *Genrebillede*. (J. P. Jacobsen).
8. »Silkessko over gylden Læst». (J. P. Jacobsen).
9. *Du ler*. (E. A. Karlfeldt). (Dec. 1918?).
10. *Nattyxne*. (E. A. Karlfeldt). Nov. 1918?).
11. *Vad skall man sjunga?* (E. A. Karlfeldt). (Jan. 1919?).
12. *Er ist's!* (E. Mörike).
13. *Svårmodets son*. (V. Rydberg).
14. *Lied des Harfenmädchens*. (Th. Storm).

Av dessa melodier föreligger *Über allen Gipfeln* i två utskrifter, varav den ena är en rytmiskt något mera utarbetad variant av den andra. Några av melodierna är prydligt renskrivna med bläck (*An die Günstigen*, *Dröm*, *Genrebillede*, *Herbstgefühl*, *Lied des Harfenmädchens*, *Er ist's*, *Rosen*, *Über allen Gipfeln*, *Bön vid lågorna*, *Svårmodets son*, *Fylgia*). De tre sistnämnda har sammanförts till en liten grupp för sig med eget titelblad. Man får antaga att några av eller alla dessa särskilt noggrant utförda renskrifter ingår bland de verk Gullberg sände till W. Stenhammar för bedömning.³

Gullberg som tonsättare och diktare utgör en framtoning, som har beröringspunkter med en rikt företrädd tradition i svensk vokalmusik och diktning. Några linjer i denna bakgrund må tecknas här. Under 1700-talet framstår *parodivisan*, dvs. dikter skrivna till givna melodier, som en representativ och mycket utbredd företeelse; i vårt land är C. M. Bellman den främste och mest kände gestalten inom denna litterära genre.⁴ Allmänt kan man säga, att parodivisan som textgenre under det följande seklet levde ett ur högre-ståndskulturens synvinkel sett lågkulturellt liv i skillingtrycksvisorna, i studentspexen och i de många pjäser där kupletter och andra »lyriska» inslag i handlingen ofta skrevs till kända melodier.

På solosångens område uppträder förhållandet mellan dikt och tonsättning under 1800-talet i en inte helt ny men mycket omskriven form: i *diktarmusikernas* alster. Företeelsen diktarmusiker innebär som bekant, att dikt och tonsättning har samma upphovsman och att de kan ha tillkommit i en mer eller mindre samtidig dikt- och kompositionsprocess, där det ofta kan vara svårt att reda ut de inbördes påverkningarna mellan dikt och musik i den »dubbla» skapelseprocess det här är fråga om.⁵ De kanske mest kända och mest

³ A. Palm, a. a. s. 214.

⁴ R. Engländer, Bellmans musikalisk-poetiska teknik, i *Samlaren* (N. F.) 1956, s. 142-154.

⁵ I. Bengtsson, Tonsättaren Geijer, i *Geijerstudier III* (1958), s. 232 ff.; A. Arnholtz, *Studier i poetisk och musikalsk rytmik I* (1938), s. 249 f.

ingående behandlade företrädarna för denna praxis är E. G. Geijer och C. J. L. Almqvist. Men de är endast två bland många. Det är i själva verket mycket vanligt bland sånger från 1800-talet med verk, där dikt/sångtext och musik/tonsättning har samma upphovsman — för att nämna några: A. F. Lindblad, I. Dannström, A. M. Myrberg, C. R. Nyblom. Till det i dessa sammanhang ofta tämligen komplicerade historiska mönstret hör exempelvis även att två sångtexter av A. F. Lindblad — som knappast brukar anföras i egenskap av författare — senare tonsattes av andra musiker.⁶

En stark drivkraft för diktarmusiker-praxis under 1800-talet var även en samtida vokalmusikalisk estetik, där flera olika idélinjer sammanstrålar. I denna estetik diskuterades bl. a. melodin som något av en symbol för äkta och naturligt-spontant konstnärligt uttryck,⁷ vidare frågor om musikens respektive textens uttryckskomponenter i det vokalmusikaliska verket — musiken som »känslans» uttryck, dikten som det begreppsligas, »tankens» medium. Denna distinktion, som utfördes med många olika nyanser och graderingar, fick något av en sammanfattning i C. R. Nybloms visestetik, framlagd som inledning till hans levnads-teckning över A. F. Lindblad.⁸ Som den centrala vokalmusikaliska verktypen nämner Nyblom *visan*. I sina minnesanteckningar inför han ytterligare en komponent i sammanhanget, nämligen vad man kan kalla en »nationalromantisk», nationalistisk motivering för diktarmusikern som konstärstyp: han hänvisar till de gamla »barderna», som inte endast skapade texten och musiken, utan även själva framförde sina verk.⁹

Även om denna diktarmusikerpraxis synes ha i huvudsak ebbat ut med 1890-talet, då tonsättarna fick en ny diktning att tonsätta, levde den sporadiskt kvar ännu under 1900-talet bl. a. hos Ture Rangström, som är den kanske mest markant musikaliskt-litterärt orienterade av de svenska sångtonsättarna i senare tid. Men lägger man till bilden av relationsfältet dikt-musik i Sverige att flera diktare under 1890-talet och därefter — Karlfeldt, Fröding m. fl. — i hög grad byggde på musikaliska modeller för strofbildningar m. m. och berikade språkets akustiska uttrycksvärden med utgångspunkt i musikaliska föreställningar, är det tydligt, att Hjalmar Gullbergs förening av dikt och musik har beröringspunkter med en bred inhemsk vokalmusikalisk och litterär tradition.

Den musikaliskt stilistiska bakgrunden till Gullbergs melodier återfinns man i tysk lied och i skandinavisk solosång. Förutom av en rad anknytningar till melodiska och deklamationstekniska faktorer hos olika kända tonsättare bestyrks detta även av de mycket påtagliga reminiscenser av enskilda kompositioner som återfinns i vissa av melodierna. Det gäller bl. a. *Er ist's*, som i ett par detaljer (melodins duktus i början, ackordbrytningarna i slutet vid »Frühling, ja du bist's») har påtagliga förbindelser med Hugo Wolfs tonsättning av samma dikt (ex. 1). I *Wonne der Wehmut* finns tydliga ekon av Beethovens tonsättning. Gullbergs melodi *Dröm* låter sig tämligen naturligt jämföras med Emil Sjögrens tonsättning, detta inte

⁶ *Mån' tro, jo jo!* av B. A. Beckman (otr; manus i MAB Ser. 1: 5714, odat.), *Illusion* (»Än du dig mot ljusets höjder svingar») av Fredrika Wickman, tr. som op. 6: 1 (1875).

⁷ C. J. L. Almqvist, Om poesi i sak till åtskillnad ifrån poesi i blott ord, tr. f. g. i *Dagligt allehanda* 1839, nytr. Uppsala 1959; beläggen för idealiseringen av melodin som det centrala musikaliska uttrycksmedlet erbjuder sig i mängd från hela 1800-talet, här endast några ställen: E. G. Geijers brev 3.8.1836, cit. i S. Walin, Geijer och musiken, i *Geijerstudier III* (1958), s. 141; som ett tecken på »förkonstlingen» i F. Berwalds musik framhölls ofta dess avsaknad av »melodi», jfr. S. Walin, Franz Berwalds offentliga konsertverksamhet i Stockholm före utrikesresan 1829, STM 1946, s. 35, 53, 60 et al. med citat ur samtida recensioner.

⁸ C. R. Nyblom, Adolf Fredrik Lindblad. Minnesteckning (1880; tr. 1881).

⁹ C. R. Nyblom, En sjuttioårings minnen 2 (1908), s. 29. En märklig och tidstypisk förklaringsmodell: det är inte i antikens *poesis* utan i den fornnordiska mytens värld man återfinns ursprunget till den äkta svenska yttring vissångaren är enligt Nyblom, detta i den trefaldiga rollen som diktare, tonsättare och sångare!

Sehr lebhaft *f*
WOLF: Früh - ling, ja du bist's! Dich hab'ich ver - nom - men

Moderato *f*
GULLBERG:

Ex. 1. H. Wolfs och Hj. Gullbergs tonsättningar av Mörikes *Er ist's*.

utan fog, när tempo, taktart och åtskilliga detaljer i melodiken stämmer rätt nära överens i de båda verken. Något liknande kan sägas om förhållandet mellan Gullbergs och W. Stenhammars tonsättningar av Frödings *Fylgia*. I andra sånger rör det sig om mera indirekta och inte helt säkert preciserbara anknytningar. *Lied des Harfenmädchens* kan sägas vara koncipierad efter förebilder hos Hugo Wolf (*Das verlassene Mägdelein?*), men har även ett långt efterspel, som för tanken till liknande företeelser hos Robert Schumann. Även den eljest tämligen obetydliga *Leucadia* innehåller vändningar som erinrar om Schumanns melodik i sångcyklerna *Frauenliebe und -Leben* och *Dichterliebe*. De tre Karlfeldt-tonsättningarna *Vad skall man sjunga*, *Josep i skogen* och *Intet är som väntans tider* har inte endast genom textvalet anknytningar till Wilhelm Peterson-Bergers sångproduktion. Till de verk hos Gullberg, som uppvisar beröringspunkter med svensk sångkomposition hör även den om W. Stenhammars melodi erinrande *Nattynxne*. Den säkert gestaltade *Genrebillede* må nämnas särskilt. Melodin är en komposition med dansk text och »norsk» musik — den skulle utan svårighet kunna komponeras ut à la Grieg, detta både för deklamationsrytmiken, harmoniken och den dynamiska stegringen i styckets slut.

I det föregående har flera gånger använts uttrycket »melodier» för Gullbergs kompositioner. Sådana verken föreligger består de nämligen enbart av »sångstämmor» utan ackompanjemang, vilket emellertid inte betyder att verken skulle vara tänkta som enstämmiga sånger. På vissa ställen finns mellan »sångstämmans» fraser korta avsnitt skrivna med »smånöter», som antyder tänkta ackompanjemangstämmor, vilka dock inte har skrivits ut. I vissa recitativiskt gestaltade melodier avbryts »sångstämman» i Gullbergs utskrift av talrika pauser, som på ett par ställen omfattar en hel takt eller mer. Det är alldeles uppenbart, att det rör sig om melodier med ett underförstått ackompanjemang (*Svärmodets son*, *Über allen Gipfeln*, *Herbstgefühl* o. a.). Utan att man föreställer sig ett sådant bildar de inga helt meningsfulla musikaliska enheter. Det är en egenartad omständighet, att just i dessa kompositioner saknas alla antydningar om hur ackompanjemanget bör utformas. Det kan vara värt att erinra om att Gullberg själv spelade violin och genom detta kanske främst hade fått en viss träning i »stäm»- och meloditänkande. Samklang, harmonik eller flerstämmiga strukturer hade inte på samma sätt hunnit bli musikaliska begrepp för honom. Några studier i harmonilära och kontrapunkt hann Gullberg aldrig med under sin korta sejour på musikområdet.¹⁰

¹⁰ Här stöder jag mig på muntliga uppgifter meddelade av Ingvar Andersson.

Lento espressivo *pp*
In al - len Gip - feln spürest du kaum ei-nen Hauch

Ex. 2. Hj. Gullberg, *Über allen Gipfeln*.

Andante non troppo, appassionato *ff*
Ö - ver td-rarnas stund och dö - dens bränn till stoft vår männi - sko - hamn.

Ex. 3. Hj. Gullberg, *Bön vid lågorna*.

Verken kan åtminstone intentionellt uppfattas som solosånger för en röst och piano, men framstår som fragmentariska verk inom denna genre. Det kan därför vara lämpligt att beteckna Gullbergs kompositioner som *melodier* och inte som solosånger i egentlig mening.

Det nämndes ovan, att Gullberg sände några av sina kompositioner till W. Stenhammar för bedömning. Dennes utlåtande är inte bevarat, men det har omvittnats att det blev negativt, något som otvivelaktigt beror dels på att verken inte framstår som »färdiga» solosånger, dels säkerligen främst på musikaliska begränsningar av olika slag. Minst »svängrum» synes Gullberg ha uppnått ifråga om harmoniken.

Bedömningen av harmoniken försvåras i viss mån av att ett och samma melodiska förlopp kan tolkas harmoniskt på mer än ett sätt. Trots sådana osäkerhetsmoment är det likväl tydligt att melodierna i regel rör sig inom en ganska snäv harmonisk sektor, begränsad till ett fåtal funktioner närmast kring tonikan. Eller med andra ord: storkadensspänningen är låg. Modulationer i betydelsen harmoniska förlopp, som leder över från ett tonartsområde till ett annat, saknas helt. De harmoniska utvecklingar som förekommer sker i form av i diatoniska förlopp insatta, kontrasterande ackord. De enda exemplen i denna riktning återfinns i *Über allen Gipfeln* och i *Rosen* (ex. 2). I ett par melodier förekommer en vändning, som kan tolkas harmoniskt som innebärande en variantväxling, i *Silkessko över gylden læst* som ett förlopp $S^+ - ^\circ S$, i *Bön till lågorna* på samma sätt (ex. 3) — men det må om det sista exemplet framhållas, att här finns flera möjligheter till betydligt »djärvare» harmonisk tolkning.

Som ett egenartat drag i melodiken med harmoniska implikationer framstår de relativt talrikt förekommande förminskade kvinterna, som uppträder inte endast i sekvensföljder, utan även tämligen fristående. En tolkning är, att de är en följd av Gullbergs påtagliga förkärlek för kvartintervallet, och är tänkta som delar av dissonerande ackord. Men i några melodier uppträder de utan skönjbar motivering och kan uppfattas som utslag av ett ännu ej helt utvecklat melodiskt-harmoniskt intervalltänkande.

Med dessa anteckningar om harmoniken har de egentliga begränsningarna i Gullbergs melodier angivits. I formellt och melodiskt hänseende och i fråga om

Andante

I lju - so sky - ar går so - len, till sång blir skym - ning - ens röst, —
— i doft den förs - ta vi - o - len ren slum - rat in vid ditt bröst —

Ex. 4. Hj. Gullberg, *Maj*.

den musikaliska prosodin rör det sig med mycket få undantag ingalunda om några valhänta och torftiga verk.

Drivkraften för Gullbergs textdeklamation är vad man kan beteckna som omsorgen om en pregnant och detaljrik prosodi, i allmänhet genomförd utan att tonsättaren helt utplånar formella element i texten såsom metriskt mönster och versschema. Med detta skall vara sagt, att han inte enbart åsyftar en sångbar melodik utan att han verkligen i sina tonsättningar i detalj eftersträvar att musikaliskt framhäva olika faktorer i texten.

Detta förhållande belyses bl. a. av att endast ett mindre antal av melodierna har gestaltats som visartade satser i strofisk form och med tydlig kongruens mellan vers- och taktenheter. Så sker i *Du ler*, *Genrebillede*, *Intet är som väntans tider* (en melodi med en tämligen banal gånglåtstytmik) och den folktonsartade *Josep i skogen*, samt i *Nu öppnar nattglim sin krona* (där endast den sista, erotiska drömstrofen har skrivits ut; det är ovisst om Gullberg alls har tänkt sig hela kompositionen som strofiskt gestaltad), *Maj*, *Nattyxne*, *Vad skall man sjunga*. Troligen är även *Blumengruss* tänkt som en strofisk komposition. Endast i *Vad skall man sjunga* förekommer en sammansatt strofisk formbildning, nämligen en rondoartad form ABCB¹A¹B²B³. *Intet är som väntans tider* uppvisar en melodiskt och rytmiskt modifierad ABA-form.

Mycket tyder på att det främst är den svenska sångrepertoaren, som har givit Gullberg förebilderna för strofiskt präglade formbildningar och visartad melodik. De nyssnämnda melodierna är också de där man tydligast skönjer den stilistiska bakgrunden i bl. a. Wilhelm Peterson-Bergers sånger och i Ture Rangströms produktion från 1910-talet. Inte minst Gullbergs *Maj* innehåller melodiska drag som i hög grad för tanken till den förenklade och visartade melodik Rangström utbildade i ett antal verk under 1910-talet (såsom Fem dikter av Bo Bergman, vissa av sångerna i samlingen *Idyll* och epigram från 1917). I Gullbergs melodi gäller detta den rigoröst genomförda periodiseringen i följd av fyrtaktsfraser och koncentrationen av det melodiska förloppet kring treklangstonerna (jfr ex. 4).

Huvudparten av Gullbergs melodier är dock tänkta som i formhänseende fritt komponerade verk. Bland dem återfinns några till svenska texter och de flesta tonsättningarna av tyska dikter. Några av dessa melodier är skrivna till korta dikter (*Svärmodets son*, *Lied des Harfenmädchens*, *Wonne der Wehmut*, *Über allen Gipfeln*); Gullberg synes ha tänkt sig verken som cavatinaartade, av ett rikt utarbetat ackompanjemang understödda sånger med mer eller mindre fritt reciterande melodik. Dessa och övriga melodier, där formen är friare gestaltad, är

Allegro

Was ich irr - te, was ich streb - te.

Ex. 5. Hj. Gullberg, *An die Günstigen*.

Andante non troppo, appassionato

Mot di - na e - vi - ga lå - gor bre - der jag än ur dö - den i
bön min famn. —

Ex. 6. Hj. Gullberg, *Bön vid lågorna*.

Andante molto espressivo

få - geln tyst - nar och äng - en gul - nar, käl - lans sorl

Ex. 7. Hj. Gullberg, *Svärmodets son*.

såväl ur vokalmusikalisk synpunkt som med tanke på deras ställning i Gullbergs eget skapande de som framför allt är värda att uppmärksammas. Det är här man i många detaljer kan iakttaga Gullbergs sinne för textliga strukturer och hans strävan att ofta ganska detaljerat i tonsättningen framhäva innehållsligt/formellt viktiga ställen i texten.

Det sker framför allt med rytmiska och melodiska uttrycksmedel. Gullberg iakttar gärna parallellismer i texten, såsom i *An die Günstigen* (ex. 5), i *Fylgia* och *Dröm*. Han komponerar även ut melodirim (i *Genrebillede* vid »Intet rimed sig paa roser»). Dessa kan anföras särskilt, inte bara därför att de utgör exempel på en specifikt textbetingad musikalisk prosodi, utan särskilt därför att de säkert kan ses som tidiga uttryck för en benägenhet att tillämpa repetitiva mönster i frambildningarna, något som har senare motsvarigheter i diktaren Gullbergs poetiska teknik.¹¹ Sannolikt kan man till samma typ av upprepningsteknik föra inslagen av parallellistisk gestaltning av strofslut (*An die Günstigen*, *Intet är som väntans tider*) — företeelser som inte minst genom den omkvädesartade formen har många tidigare motsvarigheter men som ingår bland de formimpulser Gullberg tog upp.

Den recitativiskt gestaltade melodiken uppvisar många varianter. En är den patetiska, utan tvivel av Beethovens hymniska melodik influerade tonsättningen *Bön till lågorna* (ex. 6). *Svärmodets son* har gestaltats som en följd av korta melodifraser, sammanbundna av (ej angivna) interfolieringar i ackompanjemang (ex. 7).


I ett fåtal av melodierna har Gullberg tillämpat en i solosångrepertoaren vanlig

¹¹ A. Palm, »Jag hör musik och letar efter orden», ovan s. 84 i denna årgång av STM.

Ex. 8. Hj. Gullberg, *Lied des Harfenmädchens*.

Ex. 9. Hj. Gullberg, *An die Günstigen*.

teknik: att utforma melodin som en följd av korta, rytmiskt likartade men melodiskt omvandlade formelmotiv. Det sker främst i *Lied des Harfenmädchens* och i *Nattyxne*. Här är det belysande för hans blick för meningsfull vokalmusikalisk gestaltning, att rytmiken omvandlas vid för textsammanhanget viktiga ställen, som i *Lied des Harfenmädchens* vid den i dikten centralt placerade »nu-frasen», »Nur diese Stunde» (ex. 8).

Det kanske mest markanta exemplet på differentierad vokalmusikalisk struktur erbjuder emellertid *An die Günstigen* (ex. 9). Musikaliskt kännetecknas melodin i början av ett upprepat rytmiskt taktmotiv $\frac{4}{4}$  som inte helt täcker en versrad i texten, med överlappningar mellan textlig fras (i detta fall versraden) och musikalisk fras som följd. Den förskjutning som uppstår (a_1 och a_2 i exemplet), utjämnas fint i tredje takten, och i den fjärde takten avrundas så melodins första del med en fast deklamerad fras, som utmärkt framhäver textens emfatiska karaktär (b). Det är mycket som är intressant i en passus som denna. Den innehåller förskjutningar mellan textliga och musikaliska enheter. I upprepningen av det rytmiska mönstret införs detaljer, som eliminerar vad som annars kunde ha varit stereotypa upprepningar (en differentiering av repetitionsmönstret, som gör sig ännu mera gällande i melodins fortsättning). De två periodhälfterna är femtaktiga, vilket är tämligen ovanligt. Det finns ingenting valhänt och trevande i denna lilla melodi utan vank och lyte.

Till de flesta enskildheterna i Gullbergs melodier kan man finna förebilder i den stora solosångstraditionen (som antytts framför allt tysk och skandinavisk). Med få undantag går Gullberg inte osjälvständigt till väga, och han är inte ensam om att ta efter stora förebilder. En annan sak är, att dessa ansatser inte fullföljdes, hos Gullberg i varje fall inte på musikaliskt område.

Därmed kommer man in på frågan i vilken utsträckning de bevarade melodierna kan anses belysa Gullbergs poetiska teknik. Det är en fråga som närmast får besvaras på »litteratursidan», vilken i detta fall inte är klart skild från den musikaliska. Att Gullberg i så stor utsträckning som sker undviker strofiska formbildningar, kan kanske närmast ses som yttringar av intryck från den musikaliska prosodi, som dominerade stora delar av både tysk och skandinavisk solosång under decennierna kring sekelskiftet (och till vilken den samtida diktningen synes stå i viss kontrast). Däremot kan kanske hans förmåga att musikaliskt poängtera viktiga ställen i texten tagas som bevis för hans tidigt utvecklade känsla för strofiken formegenskaper — detta bland annat med tanke på de många dikter av Gullberg, i vilka man finner exempel på samspel mellan textinnehållets disposition och olika diktforscheman. Han förvärvade med sina melodier sinne för emotionella spänningsfält i en textfras, sådana de belyses av den vokalmusikaliska tradition Gullberg hämtade sina intryck från.

Man rör sig i dessa frågor om samspelen mellan musik och diktning hos en författare på ett fascinerande och mångfacetterat område. Att tonsätta en text är — för att kortfattat beröra ett svårformulerat estetiskt förhållande — att göra den till ett led i ett musikaliskt, närmare bestämt vokalmusikaliskt verk. Att skriva en dikt till en given melodi (parodidiktning) är ett annat förfarande, där slutprodukten i vissa fall är tänkt som en sång, i andra som en läsdikt (dvs. sambandet med musiken ingår endast som ett led i diktarens arbete med en dikt). Att skriva dikter med mer eller mindre klart medvetna föreställningar om musik och »musikaliska» faktorer i sinnet innebär återigen en annan situation, där musiken som autonom konst betraktad upplevs som förebild och impuls och/eller används som symbol, tema osv. Alla tre processerna förekommer hos Gullberg. Hans melodier kan kanske främst sägas belysa frågan om musikaliska kraftfält i hans diktning, bland annat i den meningen att Gullberg kom att konkret uppleva diktens musikaliska möjligheter, och då i anslutning till den solosångstradition, som kan skönjas i bakgrunden till hans melodier. Det kan även sägas på ett annat sätt: han förvärvade en ingående kännedom om diktens musikaliska möjligheter, spänning och avspänning, »melos», parallellismer, upprepning, kontrast, epigrammatiskt framhåvd poängtering, för att nämna några av de komponenter i den lyriska diktens struktur, som särskilt betyder något för tonsättaren. I sådana omständigheter ligger säkert även en av förklaringarna till att några av Gullbergs dikter kom att höra till de ofta tonsatta i svensk sångproduktion från 1920-talet och framåt.

Summary

The 23 melodies dating from 1918–19 that Hjalmar Gullberg wrote to texts by other poets are illuminating documents from the first stage in his creative development. The sources contain only the upper part—the accompaniment, however obviously intended, is missing. Stylistically, the works show influences from German and Swedish solo songs. A number of traits in Gullberg's characteristic treatment of musical declamation and form later return as elements of his literary technique.