

SVENSKA TONSÄTTARE
EMIL SJÖGREN
AV ANDERS EDLING



Emil Sjögren

Anders Edling

Emil Sjögren

ATLANTIS



KUNGL. MUSIKALISKA AKADEMIENS
SKRIFTSERIE NR 116

*Redaktionen för biografiserien Svenska Tonsättare:
Ständige Sekreteraren, fil dr Åke Holmquist, ordförande
Docent Thomas Anderberg
Musikskriftställare Göran Bergendal
Redaktör Tony Lundman (fr o m 1 juli 2008)
Professor Gunnar Ternbäck (t o m 30 juni 2008)
Redaktör Erik Wallrup (fr o m 2009)
Fil dr Carl-Gunnar Åblén (t o m 2008)*

Atlantis, Stockholm

© Anders Edling 2009

© Bokförlaget Atlantis AB 2009

Omslagsbilder:

Framsidan: Georg Pauli: Väggmålning i Kungliga Foajen. Kungl. Operan

Baksidan: Carl Larssons porträtt av Emil Sjögren. Kungl. Musikaliska Akademien

Omslag & grafisk form: Christer Jonson

Original: Mats Saldenius

Tryck: Gummerus Printing, Finland 2009

ISBN 978-91-7353-327-0

ISSN 0374-5158

www.atlantisbok

7	<i>Kungl. Musikaliska Akademiens förord</i>
9	<i>Författarens tack</i>
11	Inledning
15	Barndomen
27	Studier och 1870-tal
45	Berlin – Stockholm – Köpenhamn
65	Tannhäusersångerna opus 3
75	Tronföljarna i Sverige och Danmark
91	Det sena 1880-talet
107	Opus 22 och opus 24 – experiment och succé
117	90-talet – elände och framgång
137	Paris på nytt
151	Orgelspelaren och kontrapunktikern
161	Parisåren
183	1900-talets Sjögren och den »franske« Sjögren
193	Villa Ovensjö och de sista åren
203	Eftermälet
211	Verkförteckning
219	Omnämnda Sjögrenverk
221	Personregister

Förord

ÖRAT KAN INTE ersätta ögat, och skildringar av musik kan inte ersätta den fysiska kontakten med tonerna. Men texter om verk och tonsättarskap kan foga in musiken i ett sammanhang som skärper vårt lyssnande och stimulerar vår nyfikenhet. Vi får syn på något nytt, vår karta vidgas eller blir mer detaljerad. I bästa fall kan vi slå in på nya spår.

För många är den svenska 1900-talsmusiken okänd terräng. Till skillnad från övriga länder i Norden har Sverige ingen självklar musikalisk förgrundsgestalt. Det är inte nödvändigtvis en nackdel. Kompositörer har inte behövt röra sig i gigantens skugga, den stilistiska bredden har varit stor. Men frånvaron av en central musikpersonlighet har försvårat möjligheterna att hävda svensk tonkonst i det allmänna medvetandet. Intrycket att Sverige skulle sakna musikaliska personligheter med självständig lyskraft kan stärkas av att svenska verk bara sporadiskt dyker upp i konserthus och på skiva.

Svenska Tonsättare är en serie monografier som vill motverka den bilden. Betydelsefulla kompositörer presenteras mot bakgrund av den tid de verkat i. Förhoppningen är att läsarna ska fönya kontakten med redan kända verk och lockas vidare till de mindre kända. Att det helst bör ske i ett samspel med konsertinstitutioner och fonogrambolag behöver knappast sägas. Efterfrågan styr tillgången och tillgången styr efterfrågan.

Serien består av kortfattade levnadsteckningar som inte krä-

ver några avancerade förkunskaper. Volymerna kan givetvis läsas var och en för sig. Sammantagna ger de en mosaik av det moderna Sveriges musikliv.

Kungl. Musikaliska Akademien

Författarens tack

NÄR JAG EN GÅNG i tiden valde fransk-svenska musikförbindelser 1880–1920 som mitt avhandlingsämne, hamnade Emil Sjögren, med sina Pariskonserter och sitt rykte som franskinfluerad, naturligt i centrum. Han har sedan följt mig – under många år på avstånd, men mer nära sedan Emil Sjögrensällskapet tillkomst 2003. Att nu få sätta sig ner och skriva en Emil Sjögren-biografi, den första sedan 1918, har känts som ett privilegium.

Ett antal vänner och bekanta har hjälpt mig i arbetet med denna bok genom att läsa, reagera och kommentera, vilket jag tackar varmt för. Ett särskilt tack till tre personer: Ingrid Lindgren, som har bistått med viktig hjälp, informationer och synpunkter, Britta Frieberg, som generöst delgivit mig anteckningar från de intervjuer hon gjort med Berta Sjögren, och Claus Røllum-Larsen, musikforskare och bibliotekarie vid det Kongelige bibliotek i Köpenhamn, som lotsat mig fram till det danska källmaterial jag använt.

UPPSALA I JANUARI 2009

Anders Edling

Inledning

Under 1800-talets sista decennier, den dynamiska epok i Sveriges kultur då August Strindberg, Verner von Heidenstam, Ernst Josephson och Carl Larsson verkade, fanns det bara en svensk tonsättare som ansågs vara på samma nivå som de: Emil Sjögren. Det fanns en stor och allmän beundran för honom. Vad man värderade så högt var framför allt hans sånger, för deras nya klanglighet, spontanitet och textkänslighet, hans violinsonater med nr 2, e-mollsonaten, i spetsen, men också hans pianomusik och hans improvisationer vid orgeln.

Sjögren var utbildad till kyrkomusiker, och han verkade länge som sådan i S:t Johannes kyrka i Stockholm och komponerade också en del kyrklig musik. Men väsentligare för honom var frändskapen med tidens författare och konstnärer. De fyra ovan nämnda hörde till hans krets: Strindberg och Heidenstam ville samarbeta med honom, Carl Larsson målade hans porträtt och Josephson var en gammal vän. Själv var Sjögren knappast intellektuell i sitt skapande, han framstår som en mer intuitiv än reflekterande konstnär. Däremot var han en ständigt läsande människa, som fann sin starkaste inspiration i tidens nya nordiska diktning, till exempel hos Holger Drachmann, J.P. Jacobsen, Heidenstam och Fröding. Inte minst blev kontakterna med Danmark mycket viktiga – en av hans allra närmaste vänner var den danske tonsättaren Peter Erasmus Lange-Müller.

Någon offentlig plats i musiklivet intog aldrig Sjögren, vare sig som dirigent, skribent eller organisatör. Det berodde delvis

på den plågsamma hudsjukdom han led av, delvis på hans tillbakadragna och passiva personlighet. Den miljö där han framträdde var till stor del de kulturella hemmen och de konstnärliga kretsarna i Stockholm, senare också de talrika Sjögren-konserterna i Paris, Stockholm och många städer och orter i Sverige, stora och små.

1 2 Hur kan Emil Sjögren länkas in i musikhistorien, vilka traditioner och impulser tog han upp? Han förde i viss mån ett arv vidare från August Söderman, som han lärde känna under dennes sista år, men Grieg kom att betyda mer för honom. Sjögren var tio år yngre än denne, och mellan dem rådde en stor ömsesidig uppskattning. Sjögren kan betecknas som halvt samtida, halvt efterföljare till Grieg, dock utan att ha influerats av den griegska folktonen. Lange-Müller utövade också en påverkan. Sjögren placerades tidigt i en tyskromantisk stilfåra och sågs som en av Schumanns efterföljare. Senare har man i stället betonat det franska inflytandet på hans musik. Även om dessa impulser går att konstatera – och ibland är väl synliga – kan man inte utnämna någon av dem till grundbult i hans komponerande. Hans tonspråk är för självständigt för det och behåller sin särart, även då det närmar sig andras.

Och vad lämnade han för spår i musikhistorien? Ett av dem finns inom violinsonaten. Många verk i den genren skrevs i Sverige åren kring 1900, ofta i ungdomen, av tonsättare som Peterson-Berger, Stenhammar, Alfvén, Otto Olsson och Knut Håkanson. Modellen kom till stor del från Grieg och Sjögren. Pianostycket som genre påverkades också starkt av dessa två, för lång tid framåt. Sjögrens sånger sjöngs ständigt under 1900-tallets första år på konserter, i sällskap och i hemmiljöer, och de räknades som en ungdomens musik. I svenska sånger och pianostycken i generationen efter Sjögren finns ibland en tendens

till klangligt experimenterande. Till detta bör han ha varit en av inspirationskällorna – han hade med sin musik öppnat en dörr till sådant.

När det gällde inflytandet från Sjögren fanns det dock på längre sikt en begränsning. Han var de intima genrernas tonsättare, obevandrad i symfonisk konst, och det gjorde honom mindre aktuell som förebild vid en tid då orkestermusikerna och de större formerna ökade i betydelse. Åren efter första världskriget, då mångahanda drömmar hade krossats, upplevde yngre svenska tonsättare också »ett gapande svalg« mellan den genuine lyrikern Sjögrens musik och vad de själva strävade efter. Beundran för hans sånger fanns kvar, men hans musik kändes inte längre lika angelägen. Med det sena 1900-talets nyvaknade intresse för romantiska uttrycksmedel har Sjögrens verk åter fått en större genklang.

Här har det inte varit möjligt att göra rättvisa åt Sjögrens hela produktion, där särskilt sångerna innehåller så många höjdpunkter. Denna sångskatt är alltför okänd och finns bara delvis tillgänglig på skiva. Den samlade sångutgåvan är en god väg till en helhetsbild av kompositören.

Emil Sjögren gifte sig som 44-åring med Berta Dahlman. Hon blev ett välbehövligt stöd för honom under resten av hans liv, och efter hans död förblev hon i 50 års tid den trogna förvaltaren av hans minne. En stor del av den information om Sjögren som har utnyttjats för denna bok kommer från henne, genom manuskript, publicerade och opublicerade texter och intervjuer som andra gjort med henne.

EMIL SJÖGREN'S barndom slutade vid 16 års ålder. Då tog han tjänst i en pianohandel och påbörjade samtidigt sina studier vid konservatoriet i Stockholm. I hans liv dessförinnan, barndomen, kan man lätt urskilja tre helt olika perioder. 15

När Emil föddes den 16 juni 1853, var hans föräldrar inte gifta. Fadern Johan Gustaf hade, som biträde i en lärftkramhandel i Gamla stan, inte en ekonomisk ställning som tillät det. Skandalen med ett utomäktenskapligt barn doldes genom att Emil lämnades bort till en familj i bekantskapskretsen, urmakarparet Carl Fredrik och Emelie Aspelin på Drottninggatan. Här trivdes han aldrig, kände sig utanför och kom inte till sin rätt – detta enligt vad han berättat för sin hustru Berta.

1854 fick fadern burskap som handlande i Stockholm, och hans egen karriär satte igång. Han skaffade sig en bod på Västerlånggatan, kallade sig »lärftkramhandlare«, och gifte sig 1858 med Emils mor, Christina Lifgren. Emil kunde därmed flytta hem till sina biologiska föräldrar vid sex års ålder. Samtidigt med honom införlivades hans fyra år äldre halvbror Gösta, som var Johan Gustafs barn med en annan kvinna, med familjen.

Emils utomäktenskapliga födsel och senare upptagande i familjen var inte alls något ovanligt fenomen i hans miljö. Drygt 40 procent av Stockholms barn föddes utom äktenskapet vid denna tid; ibland levde föräldrarna samman ogifta i så kallade Stockholmsäktenskap, ibland togs barnen senare upp av sina

biologiska föräldrar när de kunde gifta sig, som i Emils fall. En sådan start i livet behövde alltså inte i sig vara så traumatisk för barnet. Förhållandet doldes i alla fall under hela Emil Sjögrens barndom, och det blev inte offentligt känt förrän 1969, då hans änka Berta hade avlidit och en uppsats om hans släkt och hans uppväxt publicerades. När Berta på 1960-talet fick höra att man listat ut det sanna förhållandet, utbrast hon: »Så kom det fram till sist!« Orsaken till detta sekellånga hysch-hysch var möjligen det sexuella anständighetskravet, men också att det upplevdes som socialt pinsamt – det var arbetarna och småfolket som levde i Stockholmsäktenskap, och Emils umgänge var från barndomen mer borgerligt, med förgreningar till högre samhällsskikt. Emils morfar var anställd hos prins Oscar som ansvarig för dennes silverkammare. Som barn kallades både Emil och hans halvbror alltid »fostersöner«, både officiellt och bland bekanta.

Den andra perioden i Emils liv, med en komplett familj, blev kort – fadern Johan Gustaf dog efter bara fyra år, 37 år gammal, i sviterna efter en båtolycka sommaren 1863. Men dessa fyra år var en tid av ett flott borgerligt liv. Familjen flyttade till en vacker lägenhet vid Järntorget, man hade barnflicka och ett sommarställe vid Hermansdal nära Erstavik sydost om Stockholm, ett hus som man delade med Johan Gustafs kusin, August Söderholm, lärftekramhandlare också han.

Perioden med den hela familjen 1858–63 måste, särskilt i efterhand, ha framstått som en guldålder för familjen Sjögren. Den tycks ha präglats av glatt umgänge med goda vänner, maskera-der och upptåg. Emil fick lektioner av tidstypiska »pianotanter«. Lärftekramhandeln erbjöd stora ekonomiska möjligheter för den som var driftig. Stockholms befolkning ökade snabbt, och då också givetvis privatkonsumtionen av kläder och tyger. Paul U. Bergström, varuhuset PUB:s grundare, startade sin bana som

lärftekramhandlare, och andra byggde också upp framgångsrika företag från samma början.

Fadern lämnade vid sin död skulder efter sig – kanske spelkulder. Hans bror, som bodde i familjen, var alkoholist och kunde inte bli barnens förmyndare. Det blev i stället kusinen August Söderholm. Den kvarvarande familjen bosatte sig efter några år i den lägenhet på Drottninggatan 81A där modern Christina skulle stanna ytterligare 30 år. Hon hyrde av en brukspatron Theodor Helsing, och i lägenheten drev hon själv ett litet pensionat.

17

Hurdan var då denne tidigt döde far? En stor charmör, har det sagts, en passionerad kortspelare och allmänt en »impulsiv och lidelsefull natur«. Indirekt, genom hans handlande, får man också intrycket av en energisk och social person, som kunde bygga upp en välbärgad tillvaro ifrån ganska litet, och som ofta och gärna umgicks med kolleger och andra vänner. Till dessa andra vänner hörde konstnärsfamiljen Cardon. Att fadern var en estet har berättats i familjen, så till den grad att han en gång fick ett sammanbrott när hustrun hade satt på sig en klänning som inte matchade den blå tapeten.

Erik Hellerström, som försökt utreda Emil Sjögrens musikaliska arv, konstaterar att fadern lika litet som modern var musikmänniska men att farmoderns släkt, Söderholm, hade många medlemmar som var artistiska, musiker bland annat, och nervöst lagda, ibland på gränsen till sjuklighet. Politiskt måste Johan Gustaf ha stått klart till vänster – annars skulle han knappast ha skaffat sig Helds och Corvins stora världshistoria (mer därom nedan). Johan Gustafs första son, Gösta, ska ha haft en judisk kvinna till mor. Möjligen kan detta tolkas som ett drag av öppenhet i en tid då äktenskap mellan judar och kristna var förbjudet och då antisemitiska demonstrationer ibland drog fram i Gamla stan, den stadsdel där familjen Sjögren bodde.





Emil Sjögrens föräldrar, den litterärt intresserade Christina (1823–1895) och den driftige lärftkramhandlaren Johan Gustaf (1826–1863).
Kungliga biblioteket.

Och modern Christina? Hon kom från Värmland och var enda barn till en man som varit rättare hos en major Gustaf Wachtmeister på herrgården Lilla Våxnäs innan han fick den nämnda tjänsten som »silverknekt« hos kronprins Oscar i Stockholm. Alltså en klassresa även på denna sida.

20 Christina framstår i breven till sin son som ganska okonventionell. Hennes brist på skolning syns i stavning och interpunktion, men hennes intellektuella intresse träder också fram. Hon ägnar mer än en brevsida åt Ibsens *Gengangere* och hur den gjordes på Dramatiska Teatern år 1883, och hon skickar Emil ett exemplar av Dostojevskijs *Raskolnikov* med påpekandet att det är en översättning inte från originalspråket utan från engelskan, och med kommentaren: »ett verkligt mästerverk i självanalys«. Dessa brev har en humor och distans och en välgörande brist på småttighet och gnällighet. Emil ger en karakteristik av henne i ett brev efter en sjukdomsperiod: »Mamma åter frisk, rörlig, orolig och nervös som förut.« Något om förhållandet dem emellan kommer fram i hennes ord till Emil när han är utomlands: »Nog tycker jag det är kallt. Men det kan nu inte vara annorledes, du är ju både sol och värme för mig.« Emil kom att bo kvar hos sin mor till dryga 40 års ålder, men citaten ovan antyder knappast en kvävande modersbundenhet – snarare var det en fråga om dålig ekonomi.

Om Emil som barn vet man att han var sjuklig – han fick som sexåring en lunginflammation som försvagade honom för livet – men också att han var busig och påhittig. »Du är så full av faen att den kryper utanpå dig!« brukade hans mormor säga till honom. Från sin skoltid har han för Berta berättat att han var »en väldig slagskämpe« trots att han var liten och spinkig. Han gick först i Staaßska skolan, därefter i Nya elementarskolan, båda vid Hötorget. Nya elementar var en reformskola, där man



Emil och Gösta: Halvbröderna Emil och Gösta Sjögren hos fotografen år 1861. Två motvilliga skolpojkar, som under några få år levde i en ombonad miljö med sina två föräldrar. Kungliga biblioteket.

flyttades upp i nästa klass inte med automatik utan efter kunskaper. Det var dessutom en skola där högadliga elever kunde umgås med elever från alla samhällsklasser. Emils bästa vän i skolan var F.U. Wrangel, senare känd skriftställare med sin bas i Paris. De blandade blod och ingick fostbrödrslag. Båda var tämligen ointresserade av skolundervisningen. Wrangel kallar i sina *Barndomsminnen* Emil för »en snäll, men liksom jag ganska odygdig gosse« och beskriver bland annat de stora slagsmål mellan Nya elementarskolans och Klara elementarläroverks elever som drog fram genom flera kvarter. (En sentida skildring av liknande skolpojksstrider har Harry Kullman gett i ungdomsboken *Stridshästen*.) Det var förmodligen här som Emils talang som slagskämpe utvecklades och prövades. Det finns en kommentar i det bevarade brev som hans storebror Gösta skrev till honom långt senare: »Om jag ej rätt missminner mig, var du allt bra hågad när du var en ung pojke att bli militär«, och det kan nog ses i det här ljuset. Det var för övrigt just vad hans bror Gösta blev – närmare bestämt i Bolivia, där han avled redan någon gång på 1880-talet. Både F.U. Wrangel och Emil avbröt sin skolgång vid ungefär 16 års ålder – den förre för att få privat undervisning i det friherrliga hemmet, den senare för att ta tjänst och kunna försörja sig.

Om manliga ideal rådde i skolan, var hemmamiljön desto mer kvinnodominerad. Där fanns mor och mormor och den goda vännen »tant Palmquist född 1800«; de var Emils närmaste, liksom två lite yngre kvinnor, modehandlarskorna Hilma Malmström och Anna Cardon. Till den miljön hörde högläsning. Denna historia från Emil Sjögrens barndom, som han själv har berättat, har återgivits av vännen Anna Levertin:

... en av gummorna låg gärna och läste högt någon roman för den andra. När det var som mest spännande sänktes rösten – för gossens skull! Men med dennes fina hörsel var det aldrig något fel:

- Vad var det hon fick, pep lille Emil, ett barn?
- Hysch!

23

Emil, som inte var så intresserad av skolarbete, ägnade mycket tid åt egen läsning hemma, och ett arbete hade han som favoritlektyr under många år: *Illustrerad världshistoria* av Friedrich Wilhelm Held och Otto von Corvin i fyra omfångsrika delar, översatt från tyskan och utkommen på Lars Johan Hiertas förlag 1846–53. Berta kommenterar:

Den mångåriga läsning gossen Emil ägnade denna bok grundlade utan tvivel några av hans mest rotfasta egenskaper: hans absoluta fördomsfrihet, hans djupa människokännedom. Det gjorde honom till »gossen som ej kunde ljuga«.

Illustrerad världshistoria förmedlar på sina många tusen sidor ett vänsterpolitiskt budskap: vad historien egentligen handlar om är folkens rättmätiga kamp mot överheten. Franska revolutionen får en mycket utförlig historik på 300 sidor – en av de få verkligt ingående på svenska språket, och bland dessa kanske den mest revolutionsvänliga. Sydamerika ägnas betydligt större plats än Nordamerika, och Turkiet anses – i polemik mot det tidiga 1800-talets reaktionära europeiska regimer – ha den mest demokratiska författningen i det samtida Europa. Karl XIV Johans regeringstid sägs ha präglats av »inskränkningar i yttranderätten, tryckfrihetsaktioner, anklagelser för majestätsbrott, användande

af militärstyrka till och med i oträngda mål, spionsystem etc.« för att upprätthålla lag och ordning.

Fick denna kontroversiella läsning och denna fostran någon betydelse för Emil Sjögren som tonsättare, och i så fall vilken? Det är svårt att göra tydliga kopplingar mellan vänsterradikala idéer och ett musikskapande helt inom den borgerliga kultursfären och på dess villkor. Några drag i hans tonsättarprofil kan man emellertid pröva att relatera till idéerna i Held och Corvin – mer därom senare.

Så vitt vi vet hade Emils första pianolärare, fröknarna Braunstein och Kindstrand, varken upptäckt någon speciell musikbegåvning hos honom eller inspirerat honom till musicerande. Anorlunda blev det när han under sitt sista skolår började spela för den 30-åriga musikediktören Ludvig Ohlson. Ohlson såg Emils potential och uppmuntrade honom till en kombinerad musiker- och affärsmannakarriär. I och med denna nya fas var, som sagt, barndomen slut.

VIDARE LÄSNING:

Emil Sjögrens barndom beskrivs av Berta Sjögren i boken *Emil Sjögren in memoriam*, som kom ut efter hans död 1918, och i Anna Levertins uppsats »Mina musikervänner Wilhelm Stenhammar och Emil Sjögren« i antologin *Musikmänniskor* (Uppsala 1943) s. 110–120. En grundlig utredning av Sjögrens släkt, med avsikten att förstå varifrån han ärvt sin musikalitet, görs i Erik Hellerströms uppsats om tonsättaren i hans bok *Diktares arv* (Stockholm 1969) s. 102–113. Om fenomenet Stockholmsäktenskap kan man läsa i Margareta Matovics avhandling *Stockholmsäktenskap* (Stockholm, 1984).

ÖVRIGA REFERENSER:

De citerade breven från Christina Sjögren och från Emil Sjögren till P.E. Lange-Müller är daterade 27/2 1884 respektive 24/4 1886 och ingår i Emil Sjögrens brevsamling på Kungliga biblioteket, som utgör ett mycket viktigt källmaterial till hans biografi.

nya staten mot de ännu icke fullkomligt besegrade Spaniorerne; och detta skedde förnämligast genom den blott för friheten lefvande och verkande *Bolivars* skarpa svärd. Med detta bragte han den förut så allmänt fruktade *Morillo* i sådant trängmål, att han nödgade ho-

nom bönfälla om sex månaders vapenhvila, under hvilken tid man å ömsa sidor skulle öfverenskomma om fredsvilkoren. Denna vapenhvila afslöts äfven verkligen (den 25 November 1820) i *Truxillo*; men medförde icke för republiken de önskade resultaterna [313];

öfvergå till rojalisternas. Samtidigt härmed skulle *Bolívar*, som fattat posten i *Angostura*, om natten möras i sin säng, ett riddingsverk, som *Spaniören Lopez* ätog sig att utföra. Lyckligtvis huf dock

detta anslag röjdt så puss tidigt, att den lide *Bolívar* hann rädta sig, i blotta linnet ut genom sitt singkammarsfönster, och öfver hustaken fly undan lönnmördarens dolk.



Bolívar flyr för spanska lönnmördare.

313.

Upproret mot Spaniorerne i *Santa Fé de Bogotá* var en förfärlig vedergällning för alla de grusligheter och skändligheter, som Spaniorerne utöfvat i Venezuela. Det slutades dermed, att alla dervarande Spaniorer utan åtskillnad sköningslöst mördades af de förbittrade insurgenterne.

314.

Såsom bekant är hade världen gjort sig skyldig till en stor otacksamhet, när den icke efter den verkliga upptäcktes namn kallade den fjerdje världelen Columbia, utan Amerika. Den på *Tierra firme* det af Columbus först upptäckta fastlan-

IV.

det, grundade republiken hade grannlagenhet och föstånd att söka godgöra denna orättvisa, derigenom att den kallade sig *Columbia*.

315.

Fredsunderhandlingarne mellan *Bolívar* och *Morillo* stannade gemast i början derpå, att den förra sköms grundval för underhandlingarne fördrade erkännandet af republiken *Columbias* oafhängighet — en fordran, som den sednare naturligtvis icke kunde gå in på, uten att uppenbarligen göra sig skyldig till trahetsbrott mot spanska kronan, och dertill hade den rojalistiskt stämde *Morillo* alls ingen lust.

127

»Bolívar flyr för spanska lönnmördare«. Held och Corvin, Illustrerad världshistoria, Emils viktigaste läsning i ungdomen, den bok som enligt hustrun Bertas ord gjorde honom till den han var.

LUDVIG OHLSON (1838–91), mannen som upptäckte 27
Emil Sjögrens ovanliga musikbegåvning, var en mångsysslare: organist i Klara kyrka, uppskattad manskörsdirigent i Stockholm och sedan 1856 medarbetare i en pianoaffär, Isidor Dannström & Co. på Regeringsgatan, som han senare skulle överta och ge sitt eget namn. Hur kom han i kontakt med Emil? Ingen dokumentation finns, men det kan ha varit genom Abraham Mankell, som var musiklärare i Emils skola, Nya elementarläroverket. Mankell var även organist i Klara kyrka till sin död 1868, och Ohlson var där hans assistent och vikarie. Möjligen kan han ha haft samma funktion också i läroverket. Detta är inte annat än en gissning, men inte helt orimlig.

Ohlson blev den första yrkesmusiker som Emil lärde känna. Han blev också den förste i den långa rad av personer som hjälpte fram begåvningen Emil Sjögren. Liksom sin affärspartner, Isidor Dannström, var Ohlson en kombination av musiker och affärsman, och det var förmodligen en sådan bana han tänkte skola in Emil i, när han föreslog honom en organistutbildning och en plats i Dannströms affär.

Arbetet i pianoaffären, inlett 1870, blev aldrig någon riktig succé. De planer som Ohlson möjligen kan ha haft på Emil Sjögren som framtida partner i affären kom förmodligen ganska snabbt på skam. Han sägs ha varit mer intresserad av att spela på instrumenten än av arbetet med att sälja och stämma dem. Lediga stunder kunde han utnyttja till att prova sig fram i nya

kompositioner, som sedan blev nedskrivna hemma hos honom på kvällen. I många år tänkte sig nog Emil trots allt en framtid som »till hälften köpman«, kanske med fadern som förebild på den merkantila sidan. Han blev också kvar i pianoaffären, tvingad av ekonomin, till några år in på 1880-talet, och han tycks ha hållit kontakten med firman mycket längre, eftersom han så sent som 1890 av nödtvång tog en del jobb som pianostämmare.

Den unge Emils organistutbildning på konservatoriet blev ett mer framgångsrikt projekt. Visserligen tycks Ludvig Ohlson ha haft lite väl bråttom med detta till en början, och av den incident som blev följden uppstod det en Emil-historia, här citerad efter Berta:

Han hade blott haft en veckas orgelspel på sig och visste ej ens, hur en stor orgel var konstruerad. När han, omgiven av andra unga inträdessökande och de allvarliga lärarne, skulle sätta sig upp i orgeln och utföra sitt prov, råkade han, intet ondt anande, att stiga på pedalen. Effekten uteblev ej – ett vrålände ljud från instrumentet. Förfärad skyndade han framåt på den knaggliga klaviaturen, följd av orgelns öronbedövande tjut och lärarens, professor Mankells, förtvivlade: »aj, aj, aj, min lille vän.« – Han kuggades.

Emil fortsatte sin skolgång året 1869 ut. Vårterminen 1870 klarade han provet till konservatoriet och skrevs in, och fem framgångsrika år tog vid.

Gustaf Mankell blev hans orgellärare, och studierna för honom gick mycket bra. Herman Berens, hans lärare i komposition, var en tyskfödd pianist och tonsättare, intensivt verksam och med en stor produktion inom många genrer, bland annat opera och kammarmusik. Vad hans undervisning betydde för Emil är svårt

att säga, men förmodligen var han ingen vän av den harmoniska frihet som eleven snart utvecklade.

I piano hade han först Oscar Bolander, därefter under en kort tid den musikaliskt konservative virtuosen Jan van Boom, och sist men viktigast Hilda Thegerström. Hon var jämnårig med Ludvig Ohlson, alltså relativt ung, och hade studerat för Franz Berwald, för Antoine François Marmontel i Paris, och för Franz Liszt i Weimar. Där hade hon själv gjort en framgångsrik pianistdebut. I Stockholm blev hon en mycket respekterad pedagog med en lång verksamhet, och kunde med sina internationella erfarenheter förmedla andra perspektiv till sina elever än vad de flesta musklärare i Stockholm kunde. Flera av hennes elever fortsatte sina studier utomlands, inte minst i Paris. Hilda Thegerström intresserade sig för Emil Sjögrens utveckling även långt senare. 29

Emils slutbetyg i december 1874 vittnar inte bara om begåvning utan också om hög ambition:

Harmonilära:	berömlig (högsta betyget)
Pianospelning:	med beröm godkänd
Orgelspelning:	berömlig
Orgelverkets skötsel och vård:	med beröm godkänd
Flit:	berömlig
Uppförande:	mycket gott

Det är inte nog med detta, ett intyg skrevs dessutom av Gustaf Mankell i augusti 1875:

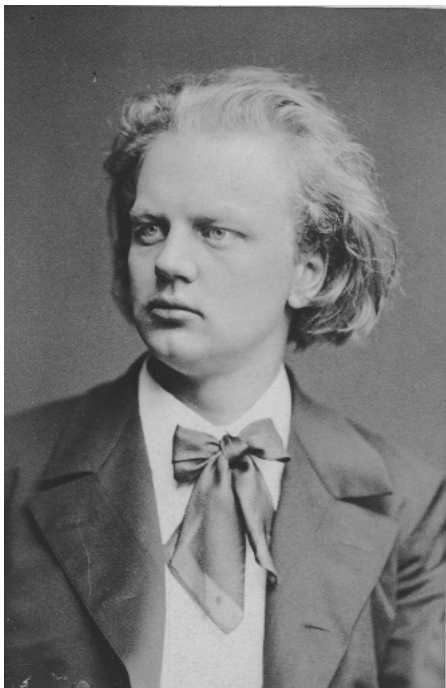
Herr Sjögren har vid flera tillfällen, då jag varit bortrest, skött orgelspelningen för mig i St. Jacobs kyrka till min och församlingens stora belåtenhet. /Han/ äger en särdeles skön

gåva att kunna improvisera smakfulla och för kyrkan passande preludier och har genom flerårig tjänstgöring i Clara kyrka förvärvat stor vana såväl vid spelningen under gudstjänsten som vid orgelns behandling.

30 Sjögren har också »ofta verkställt stämningen av orgelns sköna röststämmor samt klaviaturens justering och skruvning«. Slutligen talar Mankell om »en oklanderlig levnadsvandel och ett anspråkslöst väsende« hos den lysande eleven och lyckönskar den församling som får honom till kyrkoorganist.

Bland de studiekamrater som Emil fick blev två hans särskilda vänner: Richard Andersson och Johannes Elmblad. De tre var under en period oskiljaktiga och kallades »den heliga treenigheten«, de festade ihop och kunde, efter att ha deltagit i någon privat musiksoaré, fortsätta med musicerandet hela natten hemma hos Richard Anderssons vänliga och toleranta mor.

Johannes Elmblad kom in på konservatoriet ett par år efter Emil och gick där en kortare tid, men de två hann ändå bli mycket goda vänner; Emil har kallat Elmblad för sin bäste manlige vän under denna tid. Liksom Emil studerade han piano och orgel, men det var som sångare han visade sin stora begåvning. Hans far, lektor Petrus Elmblad, var känd predikant och en ledargestalt inom Evangeliska fosterlandsstiftelsen. Johannes kunde av hänsyn till honom först inte ägna sig åt opera men turnerade med framgång som oratorie- och konsertsångare i många länder, bara några år efter studierna i Stockholm. 1876 fick han provsjunga i Berlin för Richard Wagner och blev av denne vald till Fafners roll i Nibelungenringen. Elmblad, som var blond, storväxt och hade mäktig röst och dramatisk närvaro, gjorde lycka i flera Wagnerroller och kom att sjunga i Bayreuth i många år. Han verkade också som skicklig operaregissör.



Johannes Elmblad som ung, nygift oratoriesångare i början av en internationell karriär.

I privat ägo.

Richard Andersson var pianist och gick för van Boom och sedan Hilda Thegerström (och ännu senare, under utlandsstudier, för Clara Schumann). Han var i opposition mot den pedagogik som bedrevs vid konservatoriet, och han ledde senare i många år en egen musikskola av hög kvalitet i Stockholm.

3 2 Det var alltså två starka personligheter Emil hade fått som vänner, men det är ändå han själv som framstår som radikalen i denna trio. De andra två älskade Beethoven, Mozart och Chopin, men Emil »kunde ej med dessa och ville aldrig spela dem« enligt dirigenten och pianisten Sven Lizell, som kopplar detta till Sjögrens roll som »den moderna genombrottsmannen på romansens område«. Ett brev av Sjögren till den utlandsturnerande Johannes Elmblad från 1877 inleds, utan hälsningsfras, med orden: »Stockholm är en äkta bondby.«

Bland tidens svenska tonsättare var två särskilt framträdande: Ludvig Norman och August Söderman. I ett musikliv som i mycket präglades av vokalmusik och anspråkslös amatörism stod de båda två för något annat. De kunde skriva för orkester på ett modernt och professionellt sätt, en kompetens som de skaffat under sina studier vid det berömda konservatoriet i Leipzig. Norman var skicklig i att bygga stora verk i sonatform, Söderman hade lätt att hitta en frisk, personlig melodik med en nationell ton.

Den unge Emil Sjögren hade en vänskaplig relation till dem båda. Norman var lärare vid konservatoriet, och Emil gick i hans klass det sista studieåret. »Den heliga treenigheten« medverkade ibland vid musikaftnar hemma hos Norman. Att Sjögren såg upp till denne är fullt klart. Han skriver lyriskt till Johannes Elmblad efter premiären på Normans kantat *Rosa rorans bonitatem*:

Instrumentationen dunkel och mystisk ... som dagern genom ett måladt kyrkfönster. ... Det var så genomvackert, att jag ej på länge hört en sådan komposition.

Långt senare skriver han trosvisst under en utlandsresa: »Norman kan lära mig lika mycket som någon annan musiker i världen.«

33

Om kontakten med Norman gick via konservatoriet, träffade han August Söderman genom Dannströms pianoaffär. Dit kom Söderman för att hälsa på sin gode vän Ludvig Ohlson och fick då höra Emil Sjögren improvisera på piano och se kompositioner av honom. Så uppstod en positiv kontakt, som gav upphov till ett konstnärligt utbyte dem emellan. Enligt vad Berta förmedlat var Emil ofta ute hos Söderman under dennes sista månader 1875, när han vilade upp sig hos en god vän på Haga, plågad av den sjukdom som ändade hans liv vid 44 års ålder i februari 1876. Emil Sjögren ska också (enligt Bertas anteckningar) ha hjälpt till att avsluta en del av Södermans verk. Själv fick han ta emot »tämlichen omild kritik«, när han visade sånger som *Bergmanden* för Söderman, en kritik som dock inte dämpade hans egen beundran för den äldre kollegan. (Tyvärr vet vi ingenting närmare om vad denna kritik bestod i.) Det finns annat som också tyder på ett slags mentorskap: till det sista som Söderman skrev hörde en sorgmarsch (vid Karl XV:s död) och en festpolonäs, som finns i en pianoversion från 1873, och till den unge Emil Sjögrens tidigaste verk hör en sorgmarsch (vid änkedrottning Josefinas död) och en festpolonäs för piano.

Det är omöjligt att se de försök som Emil Sjögren gjorde i balladgenren utan kopplingen till Söderman. Sjögren ska, enligt Berta, ha lagt sista handen vid partituret till Södermans ej fullbordade ballad *Kung Heimer och Aslög*, och 1885, långt efter

Södermans död, arrangerade han dennes ballad *Der schwarze Ritter* för piano för en tysk utgåva. Ungefär samtidigt med det arbetet skrev Sjögren själv två ballader, *Slavens dröm* och *Der Gräfin Fluch*, och lite senare en tredje, *Der Vogt von Tenneberg*. Sjögrens mogna musik har, allmänt sett, inte några påfallande likheter med Södermans, men hans melodik har långt fram i tiden delvis en »Söderman-aspekt« – där finns ibland en durton som kan upplevas som ett arv från den äldre kollegan.

Som konstnärspersonligheter hade de onekligen en del gemensamma drag. I Gunnar Jeanssons biografi om Söderman sägs att han skapade sin musik

... i en omedelbar inspiration, som om han vore »besatt« och utan svårare inre uppgörelse och ansträngning. Söderman var alltid mottaglig för skönhetsintryck, som han omsatte i musik, ingivelser strömmade fram i rikaste mått.

Beskrivningen stämmer oerhört väl med hur Sjögren har uppfattats och skildrats, både under och efter sin livstid. Om »den oundvikliga konjaken« fanns med i den södermanska skapelseprocessen så som i den sjögrenska framgår inte i Jeanssons bok, men sannolikheten är stor för det. (Söderman dog med en svårartad skrumplever.)

Under konservatorieåren började Emil Sjögren komponera. Från julen 1871 till sommaren 1873 skrev han in alla sina nya kompositioner i »den lilla svarta boken«, nu förvarad i Sjögrenarkivet på Statens musikkbibliotek. Där finns ungefär ett tjugotal sånger, alternerande med några pianostycken. Alla styckena är daterade, det första till och med med klockslag.

Processen att hitta en egen stil är avläsbar i denna bok. Många av de tidigare sångerna i boken anspelar på svensk folkton, vil-

ket ofta innebär durtonart och en sorts polskarytm. Det var en typ av solosång som låg i tiden, konstaterar Axel Helmer i sin avhandling; det är lätt att i Sjögrens fall se den som en influens från Södermans tonspråk. (Att 19-åringen inte nådde upp till sin förebild är naturligt, och endast en av dessa »sångpolskor«, *Holder du af mig*, blev publicerad i de samlade sångerna. Den kallas där, inte helt korrekt, för tonsättarens första sång.) Enstaka fritt behandlade dissonanser dyker upp i denna »musikaliska dagbok« som förebud om tonsättarens framtida stil, och så småningom uppträder i sångerna en större differentiering, en mer självständig pianostämning, en säkrare och intressantare melodik. En sångkompositör som vet vad han vill blir alltmer synlig. Ett av de tydligaste exemplen är *Det første Møde Sødme*, daterad den 5 april 1873, publicerad i oförändrat skick långt senare.

35

De dikter som dessa sånger bygger på var ibland gamla och kända (Runeberg, Heine) men oftast ganska nypublicerade. Uppställningen nedan skvallrar om att Emil Sjögren redan som tonåring läste mycket skönlitteratur och aktivt sökte sitt stoff i det som var nytt.

Dikter av	utgivna	tonsatta av Sjögren
A.T. Gellerstedt	1871	1872
Edvard Bäckström	1870	1872
Hugo Montgomery- Cederhielm	1871	1873
Robert Burns (på svenska)	1872	1873

Den första tryckta Sjögrenkompositionen kom ut 1876, den nämnda sorgmarschen i anledning av änkedrottning Josefinas död. Den gavs ut på det nystartade förlaget Huss & Beer. Förläggarpartnern Beer hette Georges i förnamn och var jämgammal

med Emil. Han kom från en familj av musiker och affärsmän som tillhörde »de gamla vännerna« till Sjögrens, det vill säga dem som familjen förmodligen hade umgåtts med innan fadern dog. Georges och Emil hade dessutom varit kamrater på konservatoriet, och Georges var och förblev en av Emils trogna vänner.

36 Huss & Beer gav ut inte mindre än tre Sjögrennoter detta år. Snart efter publicerandet av sorgmarschen kom en *Trebelli-polka*, en populärmusikalisk hyllning till operasångerskan Zelia Trebelli, vars besök skapade »Trebelli-feber« i Stockholm i slutet av 1870-talet. Polkan bygger på ett motiv av Offenbach. Den utgavs anonymt, förmodligen därför att Offenbach under denna tid var inkarnationen av dekadent, parisisk världslighet och alltså ingenting för en blivande kyrkomusiker att syssla med offentligen.

Senare under året utkom Emil Sjögrens opus 1, *Fyra dikter av Henrik Ibsen och Björnstjerne Björnson*. De var tillägnade fru Agnes Westermarck, född Oldenburg, en av de kvinnor som tonsättaren i yngre dagar förälskade sig i. Här har Sjögren kommit in på det norska textspår som han följde under några år. Att tonsätta Björnstjerne Björnsons dikter var inte något helt nytt i den svenska romanskonsten. Men det låg bra i tiden: Axel Helmer talar om »ett modebetonat intresse för norsk diktning och musik« i Sverige under 1860- och 70-talen. Bland annat hade August Söderman givit ut två häften med *Digte og Sange* till Björnsons texter 1871 och 1873, och där har vi nog den direkta bakgrunden till Sjögrens textval. Valet av Henrik Ibsen som textförfattare var mer ovanligt, men även det kan kanske härledas till Söderman, som hade lärt känna Ibsen i Dresden 1869 och som strax därefter skrev en skådespelsmusik till *Peer Gynt*. Vad Sjögren gör av dessa norska dikter är dock en helt självständig musik – några tydliga, påtagliga spår av Södermans stil finns inte i hans opus 1.

Opus 2, som kom ut 1877, bestod av tre sånger för basröst,

skrivna för och dedicerade till vännen Johannes Elmblad. En av dem blev en särskild konstnärlig och publik framgång: *Bergmanden* till Ibsens text. Elmblad, som befann sig i Holland, gjorde där succé med *Bergmanden* samma år den gavs ut. Den fortsatte att väcka intresse, bland annat vid en musikfest i Amsterdam i maj 1879, då den också sjöngs av Elmblad, i en orkesterversion gjord av Philipp Scharwenka.

37

Ibsens *Bergmanden* är en gripande symbolisk jag-dikt. Grubrytaren blir en sinnebild av diktaren/filosofen/forskaren som är fjättrad vid sin gruva och dömd att arbeta sig ner genom mörkret: »Bryd mig vejen, tunge hammer / Til det dulgtes hjertekammer!« Det finns också en realism i dikten, ett patos och en inlevelse i grubrytarens mörka, hårda arbete. Sjögrens högdramatiska komposition understryker detta patos, de tunga hammarslagen och mörkret. Det är en mycket tacksam sång för en dramatiskt begåvad bassångare, och det är lätt att tänka sig att den har trollbundit åhörarna vid många privata musikaftnar, framförd av Johannes Elmblad med tonsättaren vid pianot.

Två helt olika, men starka och varaktiga utländska impulser på Emil Sjögrens konstnärskap gjorde sig gällande under 1870-talet: den från Edvard Grieg och den från Georges Bizet. Båda skulle fortsätta att leva starkt i tonsättarens medvetande.

Grieg spelade i Stockholm första gången 1873. Fyra år senare fick han sitt publikgenombrott där, då han framträdde med en violinsonat och pianostycken samt sånger med hustrun Nina som solist. Sjögren har själv skildrat sin entusiasm efter konserten 1873 i en minnesartikel i samband med Griegs död:

... jag lade inga band på min förtjusning öfver denna musik, som jag blott föga kände, men som låg mitt sinne så nära. Jag erinrar mig, att jag efter konserten stod och

väntade vid utgången för att få se Edv. Grieg på nära håll – någon slags presentation kunde ej komma i fråga – jag var ju blott en konservatorieelev ... Jag hade fått veta, att hr och fru Grieg voro inbjudna till en familj ... i ett hus vid Kammakaregatan, nedre botten. Därutanför gick jag sedan länge, ibland genom fönstren fångande en skymt af de innevarande genom att klänga upp på husets stenfot och hålla mig fast i en stupränna.

I ett brev till Johannes Elmblad 1877 skriver han om »Griegs förmåga att framkalla egendomliga klang- och harmonieffekter« och om ett pianospel mer »individuellt« än Normans – »här fanns oändligt mycket mer nerv uti, det var som om han hade haft eld i fingertopparne«. Grieg skulle långt senare returnera uppskattningen, när han hyllade Sjögren som »Sveriges förste musikpoet«.

Bizets *Carmen* hade Stockholmspremiär i mars 1878. Här finns inga ögonvittnesskildringar om Emil Sjögrens entusiasm, bara ett väl slitet klaverutdrag med hans ägarnamn i en ungdomlig handstil, och däri Bertas anteckning om att operan »redan på 70-talet väckt hans hänförelse« och att han »till sina sista dagar« beundrade den.

»Den heliga treenigheten« Sjögren–Andersson–Elmblad medverkade i privata musiksoaréer i Stockholm. Detta var en tid då det offentliga musiklivet ännu var ganska outvecklat, och då en stor del av musicerandet skedde i privata hem för ett inbjudet sällskap. Redan som konservatorieelev spelade alltså Emil Sjögren i andra människors hem, något som skulle följa honom genom hela livet och betyda mycket – både för honom och för andra. En av de privata miljöer han gästade med sina två vänner i början av 70-talet var Ernst Josephsons föräldrahem. Familjen

hade starka musikaliska traditioner, med farbröderna Jacob Axel, director musices i Uppsala, och Ludvig, regissör vid Kungliga Teatern. Ernst Josephson förblev en av Emil Sjögrens vänner, och han kan ha varit en länk för denne till konstnärskretsarna, men det fanns också andra tänkbara sådana länkar. Till familjen Sjögrens »gamla vänner« från 1860-talets början hörde familjen Cardon. Bröderna Johan och Oscar Cardon var båda kända litografer, och Oscar undervisade i teckning på Konstakademien. Ytterligare en kontaktmöjlighet var Emils skolkamrat, konstnären Hugo Birger.

39

På vilken väg det än hade gått – i alla fall finner vi Emil Sjögren i kretsen av Konstakademiens elever mot slutet av 1870-talet. De bildade hösten 1877 en förening, Akademi-Klubben, som gav ut en egen liten hektograferad tidskrift med namnet *Palettskrap*, där de stående inslagen var informellt hållna protokoll från klubbens sammankomster, tecknade porträtt av klubbens medlemmar samt dikter. Redan tidigare samma år – innan klubben bildats – gjorde Emil Sjögren en insats i denna grupp, när han komponerade musiken till spexet *Maecenas krossade förhoppningar eller En halvbutelj öl, en sup och en smörgås*, författat av två av akademieleverna, Hugo Birger och Allan Österlind. Det uppfördes den 21 mars 1877 på Hotel Phoenix. Bland de medverkande fanns samme Hugo Birger, skolkamraten, och Robert Thegerström, som var avlägset släkt med Hilda Thegerström och som var eller i alla fall blev Sjögrens vän. Delar av musiken finns bevarad, en i nutida ögon inte särskilt parodisk, snarare lyrisk musik.

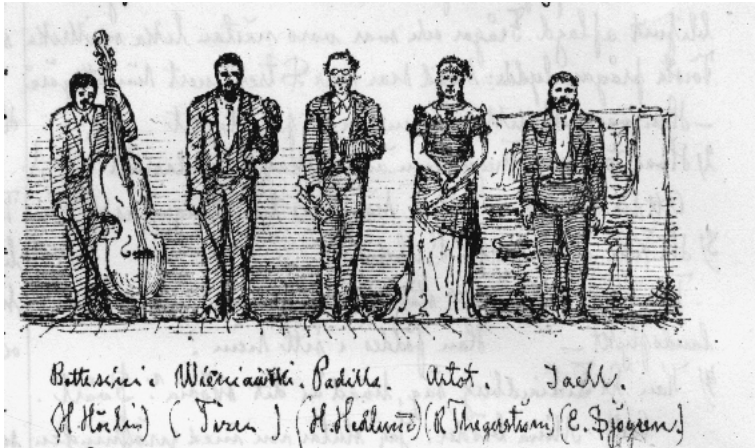
Vid en sammankomst senare på hösten genomförde han tillsammans med några klubbmedlemmar – artister och arkitekter – en parodierad konsert. Samma höst hade en grupp celebra musiker gästtat Stockholm: sångarna Désirée Artôt och Mariano Padilla, violinisten Henri Wieniawski, kontrabasvirtuosen Gio-

vanni Bottesini och pianisten Alfred Jaël. På Akademi-Klubbens möte var det klubbens egna medlemmar som framträdde, utklädda till dessa stjärnor, plus Emil Sjögren, som föreställde Alfred Jaël. En tecknad bild av sällskapet finns i Palettskrap. De agerande förutom Emil Sjögren är: arkitekten och formgivaren Hugo Hörlin, konstnären Johan Tirén, arkitekten Hans Hedlund och återigen Robert Thegerström. Deras framträdande besvarades med »hejdlösa handklappningar«, och därefter sjöng »Madame Artôt« (det vill säga Thegerström) ett »avskedskväde« som började: »Nu tack för allt Ert klapp och skrik, Killevillevitt bom! bom! Och för en mild och god kritik, Killevillevitt bom! bom! ...«

Sjögren nämns här och var i Palettskrap, i redogörelserna för klubbens sammankomster, där han kallas »A-K:s ständige gäst«. I januarinumret 1878 bidrar han själv med ett stycke för manskvartett, tillägnat klubben – *Kvinnoögat* till text av Thomas Moore.

I sin posthuma memoarbok *Jag* berättar Carl Larsson om hur han lärde känna Emil Sjögren genom Hugo Birger, som hade förklarat att Sjögren var »ett gott ämne till en kompositör« och att han hade sin styrka »i harmonien i disharmonien«. Carl Larsson fortsätter: »Hans stilla sätt och tysta väsen erövrade mig redan innan jag hört honom spela.« Att döma av placeringen i Carl Larssons minnesbok träffades de denna första gång i slutet av 1870-talet, kanske under 1878–79, då konstnären var hemma från Paris. Carl Larsson målade långt senare Sjögrens porträtt i olja men kommenterar själv att det »blott ger ett svagt uttryck av hans väsen«. (Se bokomslaget baksida.)

I Carl Larssons bok kommer avsnittet om Sjögren precis efter det om konstnärens första möte med August Strindberg, som knackar på hans dörr med manuskriptet till *Röda rummet* under armen. Man kan undra hur nära Emil Sjögren hade till de konst-



Emil Sjögren (längst till höger) med konstnärs- och arkitektvännerna Hugo Hörlin, Johan Tirén, Hans Hedlund och Robert Thegerström i en skämtsam föreställning på Akademi-klubben som musikerstjärnorna Henri Wieniawski, Mariano Padilla, Giovanni Bottesini, Désirée Artôt och Alfred Jaël.
Ur Palettskrap.

närsmiljöer som så levande skildras i den romanen. Avståndet kan inte ha varit så långt. Hans gode vän Ernst Josephson höll gärna till hos konstnärerna i den stuga vid Lill-Jans som finns med i Röda rummet, och både Per Ekström (romanens Sellén) och den originelle Måns Jönsson (romanens Olle Montanus) hörde till Josephsons umgänge. Inget biografiskt material är känt som styrker ett mer direkt samband än så mellan Emil Sjögrens konstnärliga förnyelselust och den som Sellén ger uttryck för i *Röda rummet*. Klart är i alla fall att tonsättaren trivdes i konstnärsumgänget, och att han med all sannolikhet kände sig besläktad med den radikalism som fanns hos många i den kretsen. Det var kanske under inflytandet från dessa unga artister som han såg Stockholm som »en äkta bondby«.

VIDARE LÄSNING:

Sjögrens liv som pianohandlare och kompositör beskrivs i Sigrid Elmblads uppsats »Några pennndrag till en minnesteckning« i *Musikmänniskor*. Gunnar Norléns uppsats »Emil Sjögren, hans liv och verk« i boken *Emil Sjögren in memoriam* innehåller mycket av det som här återges om studietiden vid konservatoriet och de tidiga verken. I Axel Helmers avhandling *Svensk solosång 1850-1890* från 1977 ges en detaljrik bild av bland annat August Södermans och Sjögrens sånger och den musikmiljö de kom till i. Om Södermans liv och verk kan man läsa i Gunnar Jeansons avhandling *August Söderman* (Stockholm, 1926).

INSPELNINGAR:

Sångerna opus 1 finns på skiva med Nicolai Gedda och Jan Eyrön (Bluebell ABCD 074).

ÖVRIGA REFERENSER:

Uppgifterna om entrén vid konservatoriet kommer från Berta Sjögrens uppsats i *Emil Sjögren in memoriam*. Sjögrens kamratskap med Johannes Elmblad och Richard Andersson beskrivs kort i Sven Lizells minnesteckning *Richard Andersson 1851–1918*, utgiven 1919. Citatet om Södermans skapande-process finns i Jeansons ovan nämnda avhandling, på s. 342. Södermans granskning av Sjögrens *Bergman* nämns i Otto Olssons uppsats »Några minnen av Emil Sjögren« i *Musikmänniskor*. I en anteckning av Berta, gjord i Sjögrens exemplar av Södermans sång *Arme Peter*, bevarat i hans notsamling på Nordiska museet, berörs hans samarbete med Söderman. I noterna till *Carmen* i samma samling finns hennes ord om hans beundran för denna opera. Sjögrens egen skildring av sin entusiasm vid Griegs Stockholmskonsert 1877 finns i hans minnesord över Grieg i *Ord och bild* 1907, s. 482. Fragmenten av spexet *Maecenas krossade förhoppningar* finns på Statens musikbibliotek, och tidskriften *Palettskrap* bland annat på Kungliga biblioteket. Citaten ur Carl Larssons *Jag* (Stockholm 1931) står på s. 136.

NÄR EMIL SJÖGRENS opus 2, *Tre sånger för basröst*, kommit ut 1877, blev *Bergmanden* en succé. De andra två sångerna i opus 2, *Romans* och *Serenad*, hade bedömts »med en stränghet, som då af många klandrades«, berättar Adolf Lindgren i en artikel om tonsättaren 1884. Den stränge bedömaren hade varit Lindgren själv, tidens främste svenske musikkritiker. Han hade anklagat de två »osköna« sångerna för originalitetsjäkt och slutat med följande: »Om den unge tonsättaren verkligen är en talang – hvilket vi ju icke vilja betvifla – så är han åtminstone – förskräckligt omogen.« Vad recensenten vände sig emot var säkert harmoniken i vissa delar, som han med sin tids ögon kan ha sett som en meningslös, exhibitionistisk uppvisning i konstiga ackordförbindelser. Det är svårt att i dag se det »osköna« i sångerna: de är båda väl formade och har ett brett melodiskt flöde, ett pianistiskt verkningsfullt ackompanjemang och en harmonik som tjänar uttrycket.

Sjögren hade, säger Adolf Lindgren 1884, under 1870-talet varit »något bortskämd genom beundrande familjekretsars beröm«. I och med den kritiska reaktionen på opus 2 började han själv »känna ofullständigheten i sina kompositionsstudier«. Man kan ana en viss dragkamp om den unga begåvningen mellan å ena sidan de musiker som var inriktade på professionalism i Normans anda och å andra sidan de mer amatöriska musikkretsar och konstnärliga hemmiljöer där sången stod i centrum – »beundrande familjekretsar«.

Det fanns alltså personer i Stockholm som på ett ganska patriarkaliskt vis månade om Emil Sjögrens rätta utveckling. Exempel på samma attityd går att hitta i recensioner av hans musik långt framöver i tiden. Till denna sida sällade sig uppenbarligen hans båda arbetsgivare i pianoaffären, Isidor Dannström och Ludvig Ohlson. Det var nämligen de som nu erbjöd sig att finansiera nya studier för den unge musikern, denna gång utomlands. Motiven för dem är förstaeliga: Ohlson hade ju »upptäckt« Emil Sjögren, och han och Dannström hade redan givit sin adept ett viktigt ekonomiskt stöd, genom att han på lediga stunder av sin arbetsdag i pianoaffären kunde arbeta med kompositioner. Ett statligt stipendium på 2 000 kronor finansierade större delen av utlandsresan.

Att välja Berlin som studieort låg nära till hands. Båda Emils kamrater i studieårens »heliga treenighet« hade studerat vidare i Berlin i flera år. Richard Andersson var fortfarande där 1879. Johannes Elmblad var likaledes på väg tillbaka dit med sin hustru Maggie Menzies, en pianist från Melbourne som han hade träffat i Australien och turnerat med där och i Europa. På hösten 1879 reste Emil tillsammans med paret Elmblad och Maggies lillasyster Florence till Berlin, där de flyttade in på samma adress – Emil en våning ovanför de andra. Emil bodde på detta sätt tills Johannes våren 1880 behövde rummet för sin sångundervisning – han hade blivit lärare på Kullaks Akademie. Maggie var vacker och begåvad och gjorde starkt intryck på Emil. »Att se henne stå vid en diskbalja i köket och höra henne sjunga Schumanns Widmung var verkligen någonting både att se och höra«, skriver han till sin mor.

Emil Sjögren studerade i Berlin under två terminer. Han hade två lärare: tonsättaren Friedrich Kiel och organisten Karl August Haupt. De var båda i övre medelåldern och hade en helt berlinsk

bakgrund. Kiel var sedan ett par år Richard Anderssons lärare. Han var känd för sina stora sakrala verk i återblickande, polyfon stil och kallades i Tobias Norlinds musiklexikon för »en av 1800-talets främsta kyrkokompositörer«. Han ska ha undervisat Emil Sjögren gratis, och denne tycks ha varit en arbetsam elev. För modern förklarar han att »den som studerar kontrapunkt för Kiel ej har tid för något 'dolce far niente'« – den »kontrapunkt som nu är mitt dagliga bröd«.

47

Haupt var också han en bemärkt musiker, betydelsefull som lärare till många amerikanska organister. Att Emil skulle studera orgel hade varit en stark önskan från Ohlson och Dannström, och studierna för Haupt tycks också ha varit intensiva. Ett intyg från läraren talar om den svenske elevens begåvning och flit – han har grundligt studerat Bach och »nått en hög grad av teknisk färdighet«, och han kommer att kunna »åstadkomma utomordentliga saker« inte bara som organist utan också som lärare i orgelspel.

Emil Sjögren försatt inte chanserna att lyssna på musik i världsstaden Berlin. Snart efter sin ankomst skriver han till sin vän Hilda Klein: »... jag har på dessa veckor hört mera orkestermusik än man på ett helt år kan få höra hemma«. Och i mars nästa år:

Konserter är en för hvarje dag här. Bland de bästa voro de, som Camille St Saens gaf. På första konserten uppfördes hans g-moll klaverconcert, ett herrligt stycke. ... Derefter kom hans bekanta Danse macabre jemte flera af hans Symfoniska diktningar, som dock verka något tröttande hörda efter hvarandra. ... äfven med så geniala o fulländat arbetade o. instrumenterade saker som de af St Saens störcdes jag af dessa titlar. Han är en fulländad klaverspelare med

oerhörd teknik o. spelar i synnerhet Bach o. sina egna saker utmärkt. Han värmer ej på samma sätt som Rubinstein, som alltid dock blifver den första i nuvarande tid, men gifver alltid en klar bild af hvad [han] spelar. Klarhet sjelf i de mest invecklade saker det är St Saens sak, jag önskade jag kunde komma dit.

48

I november 1879 fick Emil ett brev från sin musikförläggarvän i Stockholm, Georges Beer, som rådde honom:

Kom aldrig åter, käre vän, därest du vill bibehålla aktningen för dina ideala sträfvanden. ... Ohlson kan ej och vill ej återfinna samme ointresserade biträde. ... Studera ute ... så länge som möjligt. Medel skall ej tryta så länge jag har mina ben och talorgan i behåll. Jag har trott på dig sedan första stund jag lärde känna ditt lynne ...

Brevet är intressant som exempel på den glöd som Emil Sjögrens »hjälpare« kunde ge uttryck för. Det handlade inte om att vara »snäll«, utan om en nödvändighet.

Vare sig han var influerad av Beer eller inte skrev Emil på våren 1880 ett mycket allvarsamt brev hem till sin mor om att han bestämt sig för att »bliva konstnär«.

Det kan ej gå på det sätt som hittills. Musiker eller köpman måste jag vara, endera helt. --- Har jag begåfning?
Det tror jag.

Han hoppades kunna få ett statligt anslag som gjorde det möjligt för honom att stanna kvar i Tyskland och studera vidare. Friedrich Kiel hade lovat att skaffa honom elever som en födkrok,

såsom han förut hade gjort för Richard Andersson. »Om nu, mamma, direktör Ohlson och herr Dannström råda mig att följa min håg, kan du hålla ut den tid jag ännu kommer att vara borta från dig?« (Även här var kanske Richard Andersson ett mönster; också han hade en ensamstående mor i Stockholm.)

Det definitiva steget till en konstnärstillvaro togs inte denna gång. Det blev inget statsanslag, trots försök av Isidor Dannström hemma i Stockholm, och inte några studier i Leipzig, vilket Emil Sjögren ansåg att hans finansärer hade ställt i utsikt. På detta senare svarade Dannström i vänlig men bestämd ton att han aldrig lovat något sådant. »Dessutom är jag emot alla långt utdragna studioterminer. Kom ihåg att Franz Berwald endast genom att studera Albrechtsberger på egen hand inhemtade dubbla Contrapunkten.« Det blev alltså en hemresa i slutet av juli 1880 till den gamla tillvaron: pensionatet och pianoaffären.

49

Under våren 1880 hade Gustaf Mankell avlidit, och det betydde att två viktiga tjänster blev lediga: den som organist i Jakobs kyrka och den som orgellärare vid konservatoriet. Det fanns en lobby för Emil Sjögren, bestående av Ludvig Ohlson, Isidor Dannström och andra. »Det arbetas betydligt för ynglingen Sjögren«, fick Elfrida Andrée, en av de medsökande, veta i ett brev från en vän. Sjögren var ett intressant namn och hade goda intyg både från Mankell själv och från sina tyska lärare, men han ansågs till slut för ung. August Lagergren, redan lärare i harmonilära vid konservatoriet, fick också ta över orgelundervisningen, och Wilhelm Heintze fick organisttjänsten. Tillsättningsförfarandet för lärartjänsten blev på hösten 1880 hårt kritiserat av akademiledamoten Oscar Byström, som menade att provspelning borde ha ingått.

Kanske var det med hopp om att ändå ha en chans till tjänsten som Emil Sjögren inbjöd Musikaliska akademiens ledamöter

och andra »kännare af tonkonsten« till en orgelkonsert i Adolf Fredriks kyrka i september 1880. Han gav här prov på vad han lärt sig i Berlin med Bach, *Preludium och fuga i g-moll* samt *Toccata i F-dur*, och Saint-Saëns' orgelstycke *Bénédiction nuptiale*. Han uruppförde också sitt eget opus 4, *Preludium och fuga för orgel*, en professionellt genomförd komposition som tillkommit i Berlin. En ung sångerska, Isabella Wennberg, senare framgångsrik i England, medverkade också med några »mindre betydande« sånger, enligt Post- och Inrikes Tidningar – ovisst om de var komponerade av konsertgivaren.

I februari 1881 spelar han återigen Bach och Saint-Saëns, denna gång i Uppsala Domkyrka, och i juni framträder han också med Bach på en av de motettaftnar som Oscar Byström ordnar i Jakobs kyrka. Denna gång beröms han i pressen för att över huvud taget spela Bach, något som då inte var så vanligt bland svenska organister, och också för sin tolkning, men med en reservation för ett alltför långsamt tempo, som inte gör Bachstyckets rytmik full rättvisa. Även efter sin konsert i Adolf Fredrik året innan hade han fått kritik för sitt alltför långsamma Bachspel.

En organisttjänst kunde han tillträda 1881, dock inte en som han kunde leva på, och inte heller så prestigefylld. Det var tjänsten i Franska reformerta kyrkan på Humlegårdsgatan. Orgeln var ganska liten men nybyggd av firman Åkerman & Lund, kända som introduktörer av franskorienterade orglar i Sverige. År 1882 skriver han sig »Sjögren, Emil, Organist« i Stockholms adresskalender, men fortfarande arbetar han i Dannströms pianoaffär och är alltså allttjämt det »ointresserade biträde« som han inte trivs med att vara.

Livet på det lilla pensionatet på Drottninggatan 81 fortsatte. Flertalet hyresgäster var yngre människor som utbildade sig i Stockholm. Bland de inneboende hösten 1880 var det två som

hade kommit dit via Emils kontaktnät: Karl Martin Elmblad, yngre bror till Johannes, och underlöjtnanten Oskar Thomas Byström, brorson till tonsättaren Oscar Byström; vidare militär-musikern August Forsberg från Göteborg och farmakologistuderande Nils Wallmo. Det finns en litterärt hållen beskrivning av miljön i huset några år tidigare, gjord av en som var med, Sigrid Elmblad (granne till Sjögrens på 1870-talet, senare Johannes Elmblads andra hustru):

51

Unga, spänstiga steg i trappan, unga röster, som klingade mot varandra under det dagliga umgänget tre familjer emellan, grannar i två våningar; den översta av dessa Emil Sjögrens hem med de många låga rummen och det stora förmaket med sina fyra fönster, där man samlades om vinterkvällarna kring det runda bordet till samkväm – ofta nog till högläsning ...

En mera långsiktigt inneboende var den ogifta karriterskan Hilda Klein, som engagerade sig intensivt för Emil. Hon var 16 år äldre än han och en nära vän som delade hans intresse för litteratur och ännu mer för musik – hennes far hade varit musikdirektör. Emils brev till henne är både informativa och ömsinta. Det finns vissa antydningar i breven om ett erotiskt förhållande mellan henne och Emil, och enligt uppgift från Berta Sjögren hade Hilda planer på att så småningom gifta sig med honom. Emil kan också ha avsett det i ett brev till Hilda 1879: »Få se om vi åter komma att bo och lefva tillsammans, om ej i [Drottninggatan] 81 så på något annat ställe. Tror du det? Jag hoppas det!«

En annan kvinna som under en period stod Emil mycket nära var Elisabeth Lundgren, några år yngre än han, som varit inneboende hos modern under sin skoltid. Emil var hemligt förlovad

med henne 1883, men hon bröt förlovningen samma år. Flera av hans sånger från den tiden tillägnades henne.

5 2 Det tycks ha varit under 1880-talets första år som Emil Sjögrens psoriasis debuterade på allvar. Det måste ha inneburit en dramatisk försämring av hans liv, och särskilt under 1890-talet skulle han leva med detta som ett tungt, nästan outhärdligt ok. Botemedlen blev, när sjukdomen var som värst, behandling med tjära och med arsenik. Samt med alkohol. Det tidigare citerade stället i Carl Larssons memoarer om bekantskapen med Sjögren fortsätter:

... snart blevo vi ganska goda vänner och han tog mig med sig upp till sin mamma, hos vilken han bodde, och spelade på pianot timmatal. Även han kom upp till mig, men då blev det inte spela, utan vi drucko ur den butelj konjak, han hade med sig. Den stackars gossen led av en besvärlig hudsjukdom, och han hade lärt sig att stilla den rysliga klådan med spritbedövningen ...

Om drickandet var så relaterat till sjukdomen som Carl Larsson menar, eller om Sjögren tog upp det från musiker- och konstnärskretsarna, är oklart, liksom hur mycket det var genetiskt betingat – hans farbror var alkoholist, liksom flera andra släktingar på faderns sida. Klart är i alla fall att alkoholen var tveeggad, både positiv och destruktiv för honom. Får man tro samtida kommentarer, förlöste »den oundvikliga konjaken« hans inspiration många gånger men bidrog andra gånger till att göra honom deprimerad och håglös.

Åren efter Berlinstudierna kom Sjögren som tonsättare för första gången in på en ämnessfär utanför det nordiska och tyska. Det var Spanien som blev den första »exotiska« referensen i hans musik. Ett inflytande från *Carmen* är mycket troligt, även om de



Emil Sjögrens första arbetsplats, Franska reformerta kyrkan vid Humlegårdsgatan 13 i Stockholm. Fotot är taget under 1880-talet. Kyrkan finns fortfarande kvar, men dess exteriör syns inte från gatan. Gavelfasaden med sin port döljer sig ett antal meter in i ett fyrvånings jugendhus. Stockholms Stadsmuseum.

texter han hade till sitt förfogande var på tyska. De första var hämtade ur Emanuel Geibels och Paul Heyses *Spanisches Liederbuch* från 1852, översättningar av gamla folkliga spanska dikter, en källa som också Hugo Wolf skulle använda. Sommaren 1881 tonsatte Sjögren några av dessa dikter, några hade han gjort redan tidigare. Tillsammans blev det 7 *spanska sånger* opus 6. Tre av sångerna börjar med en drivande ostinatorytm i ganska långsam tretakt, som snart övergår i något annat, mera klangligt och »sjögrenskt«. Två av dessa tre sånger har särskilt levt vidare i många sångerskors repertoar: *Klinge, klinge, mein Pandero* och *In der Schatten meiner Locken*.

Det »spanska« i opus 6 är inte lika autentiskt som det är i *Carmen* – det liknar i de nämnda tretaktssångerna kanske mer en mjuk, exotiserad polonästakt än någon verklig spansk musik. En förlaga kan Robert Schumann ha stått för med sin »spanska« sång *Hidalgo* från 1840, även den med text av Emanuel Geibel och med samma polonäsliknande rytm. *Hidalgo* tonsattes för övrigt också lite senare av en svensk, J.A. Josephson, även den gången med samma typ av rytm. I de övriga sångerna i Sjögrens opus 6 finns ännu mindre något påtagligt genuint spanskt element. Sjögrens avsikt var ju inte heller den, utan främst att – på romantikens vis – mentalt förflytta lyssnaren till en annan plats. 7 *spanska sånger* är kanske (om man undantar Josephsons blygsamma sång) det första svenska musikverket som har denna typ av exotism med musikaliska medel. Dessutom finns här ett starkt inslag av Sjögrens moderna harmonik. Man kan säga att han utnyttjar den annorlunda ämnessfären till att befria sig ännu en bit från den svenska sångtraditionen. Det är typiskt för tonsättaren att han inte enbart bygger sina sånger på exotism och lokalfärg utan också på något annat – han har samtidigt ambitionen att framställa en person och/eller ett känsloläge.

En fristående sång från 1882 har samma spanska referensram: *Kontrabandiären*, också den till en anonym spansk text. Texten är en jagberättelse, en liten scen, där smugglaren kommer ner till byn och bjuder ut sina varor. Släktskapet med smugglarscenerna i *Carmen* är på det textliga planet mycket tydligt. Sången är skriven till Johannes Elmblad, kanske som en lättsam pendang till den tungt dramatiska *Bergmanden*. Kontrabandiären (smugglaren) själv är en stolt och gladlynt figur, och kanske är det inte helt fel att associera till en målning som en av Sjögrens vänner gjorde något år innan – Ernst Josephsons berömda Spanska smeder, ett porträtt av människor ur folket som utstrålar stolt självmedvetenhet på ett sätt som var ganska okänt i den svenska konsttraditionen. Viktiga skillnader finns: Josephson arbetade realistiskt och på platsen, medan Sjögrens sång, trots det frihetliga och realistiska innehållet, är ett stycke borgerlig underhållning, som eventuellt till och med har en fot kvar i traditionen från Geijers *Skjutsgossen* med dess enkla käckhet.

55

Kontrabandiären var ett bravurstycke, värdigt Elmblad, som i komiska roller kunde visa »en sorts märklig urkraft«, enligt en samtida amerikansk kritiker. Att han tyckte om att sjunga den och *Bergmanden* framgår av dirigenten Bruno Walters minnen. Han berättar där om hur han som 20-åring 1896 blev hembjuden till Elmblad i Breslau, där de båda tjänstgjorde, och fick ackompanjera honom i »Sjögrens kraftfulla kompositioner«.

Elmblads omvittrade dramatiska förmåga kom också till sin rätt i en annan sång som Sjögren skrev till honom denna tid: balladen *Slavens dröm* (1883) till text av den då oerhört populära amerikanske diktaren Henry Wadsworth Longfellow. Också här mutade han in ett för svensk solosång nytt område. Dikten är ett inlägg i slaveridebatten – den sjuke slaven på det amerikanska bomullsfältet hallucinerar om sitt afrikanska fosterland, innan

han dör. Om man bortser från den svenska översättningen, som tiden har gått ifrån, är dikten stringent och kraftfull. Sjögren anknyter här till Södermans ballader, och i hans musikaliska utveckling betyder *Slavens dröm* inte så mycket, men det är ämnet som är nytt och oväntat. Barndomens läsning av Held och Corvins världshistoria hade givit honom den dubbla upplevelsen av vikten av att bekämpa förtryck och fascination för det exotiska. Den kombinationen fanns i denna Longfellows dikt, och den återkommer i åtminstone en annan text som Sjögren valde, det oavslutade operaprojektet *Galjonsbilden*.

Ett element är gemensamt mellan *Slavens dröm* och *Bergmanden*: i båda dikterna finns en nostalgisk återblick på ett svunnet, oskuldsfullt, lyckligt tillstånd, gestaltat med en egen musik, i det första fallet friheten i Afrika, i det andra barndomen. Kan Sjögren ha valt dem också därför att de speglade hans eget liv, där ju minnet av de lyckliga åren före faderns död alltid måste ha funnits med?

En viktig händelse i Emil Sjögrens liv, rentav en vändpunkt, inträdde åren kring 1880. Det var de närmare kontakterna med Danmark. Dessa kontakter, både de personliga och de litterära, gav honom starka och inspirerande impulser. I Danmarks litteratur fanns en större vitalitet än vad den svenska då kunde erbjuda. Man hade haft en guldålder inom alla konstarter under förra hälften av 1800-talet, med namn med internationell räckvidd som H.C. Andersen och Sören Kierkegaard, och kritikern Georg Brandes hade nu på 1870-talet öppnat dörrarna för den samtida europeiska, särskilt franska litteraturen med dess nya tendenser.

Den första av Sjögrens danska bekantskaper var troligen författarinnan Helena Nyblom, dotter till konstnären Jörgen Roed och gift i Sverige med Uppsalaprofessorn Carl Rupert Nyblom.

Hon berättar i sina memoarer om sitt första möte med Emil Sjögren:

Det var på en utfärd till Skokloster med främmande arkeologer, vid vilket tillfälle Sjögren spelade orgel för dem i kyrkan. På ångbåten dit ut kom jag att sitta bredvid en mycket ung man, nästan en gosse, och vi började samtala utan att vara presenterade för varandra. Han hade ett litet runt ansikte och små, mycket intelligenta ögon och en ovanligt hög och späd röst. Hans samtal var på samma gång så innehållsrikt och muntert, så fullt av allvar och humor, att jag helt förtjust frågade min man: »Vem var den unga gossen jag samtalade med? Han var så intressant och rolig och så väldigt musikalisk.« Jag fick då veta att han hette Emil Sjögren och nätt och jämt hade debuterat med sina första sånger.

57

Hennes möte med de »främmande arkeologerna« borde ha ägt rum vid den internationella arkeologkongressen i Uppsala 1874, men Sjögrens tonsättardebüt var först två år senare, så tidpunkten är lite oklar. Vad som tyder på att detta blev inkörsporten till det danska för Sjögrens del är följande: i mars 1877 utkom en roman av den danske författaren Holger Drachmann med titeln *Tannhäuser*. I den finns ett stort antal dikter insprängda, och den danske tonsättaren Peter Heise gav i december 1878 ut en sångcykel, *Farlige Drømme*, tonsättningar av några av dessa dikter. Heises verk var tillägnat hans gamle vän, Carl Rupert Nyblom. Något senare var Sjögren i arbete med att också tonsätta dikter ur samma roman, men andra dikter! De två sångcyklerna är faktiskt ännu mer lierade med varandra, men mer därom i nästa kapitel. Det är känt att Sjögren umgicks med familjen Nyblom.

Hypotesen är att de bjöd hem honom efter det positiva mötet på båten, satte romanen *Tannhäuser* i händerna på honom och även visade honom Heises sånger. Sjögren skrev nu sju sånger till Drachmanns dikter, och innan han for till Berlin hösten 1879 lämnade han in dem till Musikaliska konstföreningen i Stockholm. Denna förening hade en årligen återkommande anonym kompositionstävling, där vinnaren belönades med att få sitt verk tryckt. De vann i tävlingen, och de blev tryckta 1880 som hans opus 3. Under studierna i Berlin fick han chansen att arbeta vidare på Tannhäusersångerna, som ett utvidgat korrekturarbete.

Sångerna i opus 3 gav honom nästa danska personkontakt, och den som ledde honom in i danska kretsar. Det var Henrik Hennings, musikförläggare och impresario i Köpenhamn. Hennings hade skaffat sig en juristutbildning och en konservatorieutbildning, och därefter kommit in på musikförlagsverksamhet. Han var bara några år äldre än Sjögren och hade 1880 blivit chef för Kongl. Hofmusikhandel, som han sex år senare också blev ägare till. Hennings var en energisk och initiativrik företagare – »drivfjädern i hela vår musikaliska värld«, skriver kritikern Charles Kjerulf – och han förenade sina affärsmannakvaliteter med en stor entusiasm och generositet. För Köpenhamns musikliv kom han att göra viktiga insatser genom att ordna gästspel av storheter som Rubinstein, von Bülow med flera.

Våren 1881 blev Emil Sjögren kontaktad av Hennings i två ärenden: han ville ge ut Tannhäusersångerna i Danmark, och han ville att tonsättaren själv skulle komma till Köpenhamn och ackompanjera några av dem på en konsert given av cellovirtuosens David Popper, detta som en reklam för den tänkta sångutgåvan. Sjögren markerar i sitt svar ett stort intresse för att komma, men ryggjar samtidigt inför Hennings marknadsföring av honom

med porträtt och biografi – han tycker inte han kan leva upp till reklamen, och inte heller att han kan komma »resande 50 mil för att accompagnera ett par sånger«. (Redan nu visar han en viss skandinavistisk inställning genom att strö in några danska ord och fraser i sitt brev.) Tannhäusersångerna blev utgivna i Danmark, men först på 1890-talet.

59
Två år senare kunde Emil Sjögren, genom en svensk mecenat som Ludvig Ohlson hade förmedlat, cigarrfabrikören Carl Bodach i Stockholm, göra en ny utlandsresa. Den gick i september 1883 till Köpenhamn, där han blev hjärtligt mottagen av Henrik Hennings, som av allt att döma hade åtagit sig att bekosta en del av Sjögrens uppehälle där. Han bodde hemma hos Hennings till att börja med. Hustrun, Betty Hennings, var en av tidens största skådespelerskor inte bara i Danmark utan i Norden, känd inte minst för sin lysande tolkning av Nora vid urpremiären på Ibsens *Et dukkehjem*. Hon inspirerade med sin mycket levande skådespelarkonst en mängd diktare, konstnärer och musiker; dit hörde J.P. Jacobsen, August Strindberg, Carl Larsson och Edvard Grieg. Sjögren gjorde redan nu ett litet bidrag, när han under denna vistelse skrev två småstycken till Betty. Det ena, en vals, nynnade hon på i sin dåvarande roll (i lustspelet *Unge Koner* av Fritz Lange); det andra lät Henrik Hennings utan tonsättarens vetskap orkestrera och spela på Café National, något som han inte helt uppskattade.

Ett av syftena med denna Köpenhamnsresa var att delta i en kompositionstävling. Det gällde pianomusik, och cirka 40 nordiska tonsättare deltog. Det bidrag Sjögren lämnade in var sviten *Erotikon*, och han vann tävlingen.

Titeln *Erotikon* hade Hennings föreslagit, den var hämtad från en pianosvit av den tysk-danske tonsättaren Adolf Jensen. Sjögrens fem satser långa verk inleds med ett schumannskt kling-

ande Allegro agitato och avslutas med en hymnartad Nocturne, som leds till en stor slutstegring. Det tredje stycket är det kanske mest kända, den läckert lekfulla *Au bord d'une source* (Vid en källa). Detta är inte primärt hemmusik, en stor del av klaviaturen tas i anspråk och det hela är betydligt mer krävande än det typiska 1800-talsstycket för amatörbruk. Sviten har inte förlorat den charm den måste ha utövat på tävlingsjuryn och även på Ludvig Norman, som hälsade den med »oblandad tillfredsställelse«, även om han tyckte att Sjögren gick en bit för långt i harmonisk frihet. *Erotikon* och sviten *På vandring* är i dag Sjögrens mest spelade pianomusik.

Tiden hos Hennings blev också en tid av arbetsro. Här kunde han påbörja sin första violinsonat, och en samling sånger ur en annan »Tannhäuser«, en roman av Julius Wolff, var redan på gång. Att döma av andras omdömen om Henrik Hennings hade han en muskförläggartanke med att dels bjuda på en lugn och stimulerande arbetsmiljö, dels »sparka igång« nya kompositionsprojekt hos Emil Sjögren, som var någon han trodde på.

I paret Hennings gästfria hem kom Sjögren i kontakt med de danska författar- och musikerkreter som blev så viktiga för honom. Bland dessa personer (ofta cirka fem år äldre än han själv) fanns inte sällan en internationell öppenhet i Georg Brandes anda, och en stor kreativitet. På litteraturens sida var J.P. Jacobsen en centralfigur. Bland de jämnåriga musikerna var många involverade i den 1874 av C.F.E. Horneman och Otto Malling stiftade Koncertforeningen, där bland annat nyare musik från kontinenten fick sin danska premiär, och där verk av Brahms, Gounod, Saint-Saëns och Schumann hörde till den flitigast använda repertoaren.

Förmodligen såg Henrik Hennings till att ganska snabbt presentera Sjögren för Holger Drachmann. Denna ledande kultur-

personlighet, både målare och poet, hade under 1870-talet varit politiskt mycket radikal och tillhört Brandes' läger, men sedan övergått till en konservativ, borgerlig hållning. Sjögren lärde också känna den originelle och tillbakadragne författaren Ernst von der Recke (som för övrigt hade varit med om att grunda Koncertforeningen).

Det fanns andra danska författare som intresserat Sjögren utan att han kunnat träffa dem. I ungdomen hade han tonsatt flera av H.C. Andersens dikter. Hans stora danska författaridol var emellertid J.P. Jacobsen – en beundran som han delade med många av sin tids svenska intellektuella. Jacobsen dog 1885 vid 38 års ålder, och Sjögren kom aldrig i någon personlig kontakt med honom. Han var en mångfasetterad författare, som närmade sig ett naturalistiskt synsätt i sina romaner men snarast var symbolist i sina dikter – en tidstypisk spännvidd, som också går att finna hos till exempel Strindberg. Jacobsens inflytande var under slutet av 1800-talet stort i Norden men också på tyska författare som Thomas Mann och Rainer Maria Rilke.

Bland tonsättarna var det en som kom att betyda särskilt mycket för Emil Sjögren: Peter Erasmus Lange-Müller. Det är ingen överdrift att säga att de fann varandra, både på det personliga och det konstnärliga planet. Vänskapen blev mycket viktig för dem båda under en lång tid. Lange-Müller var liksom Sjögren i hög grad sångtonsättare. På det området tog han över en rik dansk tradition, närmast före honom representerad av Peter Heise, och blev det sena 1800-talets främsta namn i den danska solosången. Han samarbetade också framgångsrikt med Drachmann i några musikedramatiska verk och skrev även ren instrumentalmusik. Lange-Müller kom från en högborgerlig familj och hade en bekymmersfri ekonomi men led av en kronisk huvudvärk som förpestade hans liv och omöjliggjorde regelrätta musikstudier.

Han blev en de små formernas mästare, med särskild begåvning för att låta färgrik och subtil harmonik uttrycka textens valörer i sånger.

62 Det sistnämnda låg nära Emil Sjögrens konstnärskap. Sjögren hade som tonsättare en sympati för fransk musik. De första spår-
ren av detta har vi sett med intresset för Saint-Saëns och Bizet. Denna inriktning var på inget sätt ett avståndstagande från ti-
dens nordiska eller tyska musik – tvärtom var en tonsättare som
Robert Schumann av oerhörd betydelse för honom. Profilen är
mycket densamma hos Lange-Müller, som av musikhistorikern
Kai Aage Bruun har beskrivits som

... den fine formidler mellem dansk-romantisk musiktradi-
tion og de strømninger, der udgik fra fransk musik omkring
Bizet, Delibes, Saint-Saëns, Fauré og d'Indy, fra Grieg og
den rigt fremblomstrende slaviske tonekunst.

Lange-Müller hade 1877 under en tid följt undervisningen i fuga
och harmonilära vid Pariskonservatoriet. Han var intresserad
av, men inte okritisk till, den nya franska musiken. Att intresset
aktivt delades av honom och Sjögren antyds av de noter med
fyrhändiga arrangemang av Saint-Saëns symfoniska dikter som
köptes av Sjögren i Köpenhamn 1883 och som sedan ägdes av
den danske vännen.

Förutom Lange-Müller var det en stor krets av danska musik-
människor som Sjögren kom i kontakt med. Tonsättaren C.F.E.
Horneman var en av dem som han värderade högst. Horneman
hade tillsammans med Edvard Grieg och August Söderman va-
rit medredaktör för tidskriften *Nordiske Musikblade*, som gavs ut
1872–75. Pianisten Fritz Schousboe hade tillbringat en säsong i
Stockholm ett par år tidigare, och Sjögren kände honom väl se-

dan dess; nu, i Köpenhamn, umgicks de mycket. Kritikern Angul Hammerich, som tidigt var mycket positivt inställd till Sjögren som tonsättare, hörde troligen också till vänkretsen, likaså kritikern Charles Kjerulf, stor Sverigevän och nära vän till Henrik Hennings. Sjögren skriver själv i brev om sitt umgänge med den norske tonsättaren Johan Svendsen, då verksam i Köpenhamn. Svendsen, en av tidens mest betydande musikpersonligheter, hörde liksom Sjögren till de musiker som Hennings var impresario åt.

63

VIDARE LÄSNING:

Om Henrik Hennings och hans betydelse kan man läsa bland annat i Bo Wallners *Wilhelm Stenhammar och hans tid* (Stockholm, 1991) där Hennings ägnas ett helt kapitel (del 1, s. 381–390) samt i Finn Benestads bok *Johan Svendsen* (Oslo, 1990). I Kai Aage Bruuns *Dansk musiks historie fra Holberg-tiden til Carl Nielsen*, del 2 (Köpenhamn, 1969) finns ett ingående kapitel om Peter Erasmus Lange-Müller, varur citatet är hämtat (s. 244). En informativ biografi är Helge Bonnén's *P.E. Lange-Müller* (Köpenhamn 1946).

INSPELNINGAR:

Några av de spanska sångerna hör till de Sjögrensånger som många tagit upp – bland andra Elisabeth Söderström och Hillevi Martinpelto. Margareta Hallin och Thomas Schuback tolkar dem alla utom en på Bluebell (ABCD 074). *Erotikon* är inspelad av Ingrid Lindgren på Bluebell (PRCD 070), av Anders Kilström på Caprice (CAP 21562) och av Bernt Wilhelmsson på Intim musik (IMCD 099).

ÖVRIGA REFERENSER:

Adolf Lindgrens uppsats om Emil Sjögren, den första i sitt slag, finns i *Svensk musiktidning* 1884, s. 1–2. Hans första recension av sångerna opus 2 står i Aftonbladet 24/12 1877. Studieresan till Berlin kommenteras mycket nära i Sjögrens brev till sin mor och till Hilda Klein, som finns på Kungliga biblioteket. De citerade breven från Berlin till modern är skrivna 10/10 1879 och 6/2 1880, de till Hilda Klein 6/3 1880 och 2/10 1879. Georges Beers och Isidor Dannströms brev finns på samma bibliotek och är daterade 30/11 1879 respektive 5/10 1879. Det citerade brevet till Elfrida Andréé återges i Eva Öhrströms bok *Elfrida Andréé* (Stockholm 1999) s. 198, och uppgifterna om Oscar Byström är hämtade ur Lenart Hedwalls bok *Oscar Byström* (Stockholm 2003). Sigrid Elmblads beskrivning finns i *Emil Sjögren in memoriam*, s. 24. Citatet av Bruno Walter är hämtat från hans *Ett liv i musik* (Stockholm 1946) s. 139. Det amerikanska uttalandet om Elmblad citeras i artikeln om honom i *Svenskt biografiskt lexikon*, vol 13 s. 380. Helena Nybloms hägkomst av sitt första möte med Sjögren finns i hennes bok *Mina levnadsminnen* (Stockholm 1922) s. 288. Detaljerna om datering av Drachmanns *Tannhäuser* och Heises sånger har angetts av Niels Martin Jensen i Peter Heise, *Sange med klaver*, del 3 (Köpenhamn 1990). Sjögrens första kontakt med Henrik Hennings är dokumenterat i ett brev till honom 15/4 1881 på

Kungliga biblioteket. Om Betty Hennings kan man läsa i Robert Neiiendams artikel om henne i *Ord och bild* 1940, s. 15–22, och detaljer om Sjögrens samröre med makarna Hennings ger han i brev till Hilda Klein 18/10 1883. Ludvig Normans recension av *Erotikon* är publicerad i hans postumt utgivna *Musikaliska uppsatser och kritiker* (Stockholm 1888) s. 158–162. Ernst von der Reckes tidiga medlemskap i Koncertforeningen är omnämnt i Torben Schousboes artikel »Koncertforeningen i Köbenhavn«, i *Dansk årbog for musikforskning* 1970, s. 171. De nämnda Saint-Saëns-noterna fanns 2005 i katalog 518 från Dan Fogs musikantikvariat.

Tannhäusersångerna opus 3

65

DET HAR MÅNGA gånger påpekats att den danska diktningen inspirerade Sjögren på ett särskilt sätt; sångerna till dansk text hör till hans allra främsta. Det är framför allt fyra diktare som det handlar om: först Holger Drachmann, snart därefter Ernst von der Recke och J.P. Jacobsen och betydligt senare Helena Nyblom. Det första exemplet, och ett mycket bra exempel, är de sju sångerna opus 3 till dikter ur Drachmanns roman *Tannhäuser*.

Att det blev sånger just över Tannhäusermotivet var kanske för Sjögren den här gången en slump. Det var annars ett omhuldat motiv i 1800-talets litteratur. I synnerhet hade många av de tyska romantikerna under 1800-talets första hälft bidragit med sin Tannhäuser: Clemens Brentano, Gottfried von Arnim, Ludwig Tieck, Heinrich Heine, Emanuel Geibel och – mest känd av alla – Richard Wagner. Två svenska författare skulle senare också bidra: Carl Snoilsky med en dikt och Axel Lundegård med en roman. August Söderman, Sjögrens beundrade kollega, hade på sin tid skrivit en Tannhäuserballad, en tonsättning av Geibels dikt. Sjögren själv måste ha fäst sig vid Tannhäuser, eftersom han ett par år efter sitt opus 3 skrev ett nytt häfte med Tannhäuser-sånger, den gången till dikter ur en populär versroman av den tyske författaren Julius Wolff.

Egentligen finns det två Tannhäusermotiv. Det ena är sagan om riddaren Tannhäuser som förlustar sig med kvinnor i Venusberget och sedan gör bot och förgäves ber påven att få bli

försonad – boten och försoningen står ursprungligen i centrum i denna myt. Det andra motivet är berättelsen om minnessångaren Tannhäuser, en historisk person, och hans deltagande i en sångartävling. De två motiven har ofta byggts samman, som hos Wagner.

66 Drachmanns roman anknyter, fast löst, till båda motiven. Romanen är en passionerad kärlekshistoria i en samtida, borgerligt-realistisk inramning och med fina impressionistiska naturskildringar. I berättelsen läggs dikter in, dels som motto för varje kapitel, dels som sånger sjungna av romanens personer, ofta vid pianot till eget ackompanjemang. Dikterna har alltså sina relationer till berättelsen, de speglar en sinnesstämning eller en situation. Eftervärlden har inte räknat *Tannhäuser* som roman till Drachmanns viktigaste alster, men de dikter den innehåller har hög halt. Vad var det i dem som så inspirerade Sjögren?

Dikterna är romantiska, men de har spontanitet och flykt, närhet till vardagsspråket och en öppenhet för sinnesintryck som var långt ifrån den konservativa svenska lyriken på Snoilskys och Carl David af Wirséns tid. De ligger i sin stämning i så fall närmare tidens svenska friluftsmåleri, Carl Larssons och andras. Här ett exempel:

Du sidder i Baaden, som svømmer,
Sænket i Bølgens Musik;
Dine dejlige Øjne drømmer,
Mod Skyerne vendt dit Blik.

Det sägs att Sjögren bar med sig Drachmanns roman under en lång tid. Han måste ha läst den med största engagemang, med tanke på hans stora intresse för ny skönlitteratur, och både naturskildringarna och kärlekshistorien bör ha tilltalat honom myck-

et. Inspirationen som går genom dessa sånger är förmodligen en frukt inte bara av upplevelsen av dikterna, utan av hela texten. Däremot har de sju sångerna inget drag av sångcykel i den meningen att de skildrar någon »handling« eller själslig process, som Schuberts och Schumanns berömda cykler. Sångernas ordning följer inte heller dikternas ordning i romanen.

Sjögren hade redan i tidigare sånger visat en tendens att ibland låta den sjungna melodilinjens svepa i en större båge än vad diktens meter anger. Det blir något typiskt för honom som sångton-sättare. Axel Helmer har diskuterat detta fenomen hos Sjögren. Ibland motverkas den naturliga textdeklamationen genom att den melodiska betoningen läggs på »fel« ord, men samtidigt ger den långa melodiska linjen många sånger en musikalisk spänning som den svenska solosången knappast kunde visa upp före honom. Förmodligen var det genom mötet med den drachmannska versens flykt som denna förmåga utvecklades och nådde den konstnärliga höjd som vi finner i opus 3. Förutom de stora linjerna har sångerna också en melodisk spontanitet, jämförbar med Drachmanns poetiska spontanitet. Emil Sjögren har långt senare av Ture Rangström kallats för en »idyllens revolutionär«, vilket kan uttolkas som att han ger idyllen en emotionell eller rent av existentiell laddning som får dess sötma att förtäas till en högre kvalitet. Så är det inte alltid hos Sjögren, men här. Och samma karakteristik kan passa Drachmanns dikter också.

I Adolf Lindgrens recension av opus 3 hette det att tonsättaren visserligen »med en viss orolighet söker sina mönster« och »ännu icke visar någon fast utpräglad originalitet« men däremot har »en afgjord, om än icke utomordentlig talang«. Sångernas stora potential skulle snart bli mer tydlig. Flera av dem är helt lysande, och samlingen har en spännvidd över de typiska sjögrenska områdena passion och ömhet. Här finns en kombination av

känslighet för texten och förmåga till större tonbygge, som ger dem en laddning. I den meningen är de mycket karakteristiska för sin upphovsman – och mogna.

68 *Jeg ser for mit Øje* är en kärlekssång vars text kommer i en av de mest laddade scenerna i romanen. En offentlig sångartävling är utlyst, där ett antal män rivaliserar om baronessans, Kamillas, gunst. Anton, huvudpersonen, med sin gamla och besvarade passion för Kamilla, är för djupt emotionellt påverkad för att kunna tävla med en sång – då träder hon i stället själv in, sätter sig vid pianot och sjunger den till honom, med »ögonfransarna som en mjuk skugga över kindens feberheta rodnad«. Sången börjar melodiskt enkelt, blygt, i svag nyans, men med en harmonik som hela tiden matar på med en lyrisk spänning. Det finns ett ganska enkelt flöde genom denna första del, som direkt hakar in i en mellandel, och i denna annonseras genast att passionen får ett större utlopp, genom sextondelsrörelse i ackompanjemanget och en melodi som gör större rörelser mot höjdpunkter i stark dynamik. Här kan man tala om en psykologisk realism, där allt är underordnat den nakna känslan. Den första musiken återkommer därefter, nu mer expansiv både i text och musik. Både i sin totala enhet mellan ord och ton och i sitt obrutna flöde från början till slut kan sången räknas till mästerverken i svensk vokal lyrik. Ändå är den inte alls unik bland Sjögrens cirka 200 sånger – man hittar många som håller samma klass.

Sover du, min Sjæl? avslutar Sjögrens opus 3, men är den första dikten i romanen, där den uttrycker Antons frustration över sitt liv. Läsaren förstår så småningom att det handlar om den förlovrade kärleken till Kamilla. I Sjögrens tolkning blir den ett starkt uttryck för livets korthet och dödens obarmhärtighet. Sångstämman blir i den korta sången mer och mer reciterande. Formellt struktureras inte sången av någon upprepning, utom inlednings-



Den danske poeten och konstnären Holger Drachmann vid den tid då
Emil Sjögren hade kontakt med honom.
Gravyr ur Ny illustrerad tidning 1885.

orden »Sover du, min Sjæl?« som får avsluta, på en frågande ton och på ett dominantackord. Den måste ha varit djärv för sin svenska samtid. I den nämnda recensionen talade Adolf Lindgren framsynt om denna sångs »storslagenhet i uppfattningen, enkelhet och kraft i den plastiska modelleringen«. Tonsättningen av de dramatiska orden »Det var Hammerens lyd! Slaar de Plankerne sammen?« kallade han »sublim«. – Denna sång refererar Sjögrenbeundraren Hjalmar Söderberg till i en av sina noveller, *Aprilviolerna* från 1922, en sorglustigt berättad kärlekskarusell till vilken sången ger en allvarston.

En tredje sång i samlingen ska nämnas: *Hvil over Verden*. Även den hör till de allra bästa och mest uttrycksfulla – för den store operasångaren John Forsell var detta »den vackraste sång som någon svensk diktat«. Men den har också ett annat intresse i vårt sammanhang. I förra kapitlet nämndes att den danske tonsättaren Peter Heise redan hade komponerat sånger till dikter ur Drachmanns roman, när Sjögren började göra det. Vad som är förbryllande är att en av Heises Drachmannsånger, *Det blinker med Perler*, har så många likheter med *Hvil over Verden*, i tonart, melodisk inledning och andra element, att den måste ses som en förlaga till den senare.

Hur har detta gått till? Förklaringen (se s. 57) skulle vara att Sjögren sett och spelat Heises sånger, som på många sätt är skrivna i en annan stil än hans egen musik, och att *Det blinker med Perler* fastnade i hans huvud tillräckligt mycket för att »infinna sig« i ny dräkt, när han mer eller mindre improviserade fram sin egen sång vid pianot. Att sådant kunde hända Sjögren framgår av några brev till Lange-Müller 1885. Han berättar där att han arbetar med en pianokonsert (som aldrig blev fullbordad) till vilken han hade »fått ett präktigt motiv« – som han senare insåg var mycket likt ett tema i Beethovens tredje pianokonsert! När han

berättar om denna insikt skriver han också att han löser problemet genom att ändra motivet något och sedan fortsätta arbetet. Kan ett liknande resonemang ligga bakom *Hvil over Verden*? Det ska tilläggas att Heises sång och Sjögrens är mycket olika till sin karaktär. Heises uttrycker snarast en romantisk skräckstämning: det är skogens oknytt och älvor som lockar med pärleskimret. Stämningen i Sjögrens är mer komplex, en inre oro får ett slags flödande, vemodigt uttryck som går till hjärtat.

71

VIDARE LÄSNING:

Om Tannhäusermyten i tysk litteratur kan man läsa i Dietz-Rüdiger Moser, *Die Tannhäuser-Legende* (Berlin 1977). Sven E. Svenssons studie »Emil Sjögrens vokala lyrik« finns i *Svensk tidskrift för musikforskning* 1935.

INSPELNINGAR:

Tannhäusersångerna opus 3 finns (så när som på en) i Nicolai Geddas och Jan Eyrans tolkning på Bluebell (ABCD 074) och komplett med Marie Anne Häggander och Ralf Gothóni samt Stefan Dahlberg och Stefan Bojsten på Musica Sveciae (MSCD 515).

Peter Heises sångcykel *Farlige drømme* till texter ur Drachmanns roman finns i Susanne Langes och Anne Ølands tolkning på Danacord (DCD 446).

ÖVRIGA REFERENSER:

Ture Rangströms epitet »idyllens revolutionär« myntades i hans artikel om Sjögren med anledning av dennes död 1918 (Ord och bild 1918, s 210). Adolf Lindgrens recension av sångerna opus 3 står i Aftonbladet 22/10 1880. Hjalmar Söderbergs berättelse *Aprilviolerna* ingår i volym 4 i hans samlade verk (*Yngre samtidsnoveller*, 1943). Brevet till Lange-Müller där den planerade pianokonserten nämns (i Kungliga biblioteket) skrevs 31/5 och 6/6 1885.

Tronföljarna i Sverige och Danmark

CIGARRFABRIKÖREN Carl Bodach, Emils stockholmske mecenat, hade delvis bekostat Emil Sjögrens tid i Köpenhamn. Sjögren fick sedan ett tillskott genom det Beskowska stipendiet, utdelat av Musikaliska akademien. Det medförde att han blev borta från Sverige i ytterligare två och ett halvt år. Resan förde honom till Wien, Merano i italienska Alperna, München och Paris, delvis i sällskap med den nyvunna vännen Peter Erasmus Lange-Müller, och slutligen till Berlin för en och en halv termin.

Den 21 februari 1884 tog han och Lange-Müller tåget från Köpenhamn till Hamburg och vidare över Berlin och Dresden till Wien. Lange-Müllers dagbok från resan finns bevarad. Den består till stor del av reflektioner, bland annat över reskamraten »Sjö«. »Hvorfor rejser vi saa godt sammen?« frågar sig dagboksförfattaren, och svarar själv: »fordi vi rider de samme Heste; kun er der den Forskil, at han hverken har Bidsel eller Sporre til sin, saa at jeg maa have den i Haandtøje« – och hellre det än att »rejse med En der kjører med Stude, eller med En, der har to veldresserede og velnærde Vallakker for sin Vogn.« Med andra ord: de var besläktade själar, och att resa med en oförutsägbar bohemnatur utan betsel och sporre var roligt och stimulerande, medan ett präktigt och kontrollerat ressällskap av stutar och valacker var otänkbart. Lange-Müller berättar:

Vi fik en Kupé for os selv, og tilbragte det meste af Natten med vage Fremtidsvuer. Vi følte os som Tronfølgerne i Sverrig og Danmark, og skulde i Tiden fremme den musikalske Skandinavisme til begge Rigers Gavn og til Nordens Ære overfor Tydskland; men først skulde vi nu lære at kjende hele den udenlandske »Misère« til Bunden! Det var første Gang at Modet begyndte at komme lidt op i Sjø. I Kbhn, og endnu mere i Hamburg havde han varet melancholsk, fortvivled og medtagen af Cognac ...

Tronföljarna i Sverige och Danmark – det var inte så långt från verkligheten som en modern läsare kan tro. De båda hörde definitivt till de ledande i sina respektive länder. Johan Svendsen ska till exempel fem år senare ha sagt, att Sjögren, Lange-Müller och Carl Nielsen var de enda betydande yngre tonsättarna i Norden, och ytterligare tio år framåt, 1899, ansåg Grieg att Sjögren, Lange-Müller och Christian Sinding var Nordens bästa yngre sångkompositörer. Som vi också kan se av citatet ovan var Lange-Müller, trots att han själv var depressivt lagd, en av de personer som kunde staga upp Emil Sjögren i hans svårare stunder, och detta hade stor betydelse i deras samvaro. I ett brev till Hilda Klein skriver Sjögren om sin kamrat: »På mig har han det bästa inflytande ... han har goda egenskaper öfverallt der jag har motsatsen, utom dess sina egna.«

Deras gemensamma tid i Wien beskriver Lange-Müller så här:

Saa begyndte et 6 Ugers Wienerliv, som ingenlunde var »Wienerleben«. Ikke et eneste fornøjeligt Minde, ikke et eneste stort Indtryk – dog var det naturligvis mest min egen sygelige Uimodtagelighed som bar Skylden. ... Jeg sad ...

og rodede ved Klaveret ... intet blev der gjort uden de to Stykker til Fru Hennings ... Kl 5 kom Sjö, og saa gik vi sammen til »Brauner Hirsch« og spiste vor Schnitzel, derpaa i Theatret eller Concert ... eller hjem at spille Brahms firhændigt – hans Kammermusik kjende jeg ikke forud – eller hen paa Florakafeen. De to sidste Ting var næsten de beste; det var tidt stemningsfulde Aftner oppe hos Sjö – hans hyggelige Værelse, som han med sin kvindelige Evne havde faaet saa pænt, hvor han kogte The til os.

75

I Emils trevliga rum fanns bland annat de ljusstaksmattor som Hilda Klein hade sytt åt honom och där hon broderat in titlarna på de verk som han planerat att åstadkomma i framtiden. De två styckena till Betty Hennings som Lange-Müller nämner var hans del av det pianoalbum som de två kompositörerna gemensamt tillägnade henne och som publicerades samma år.

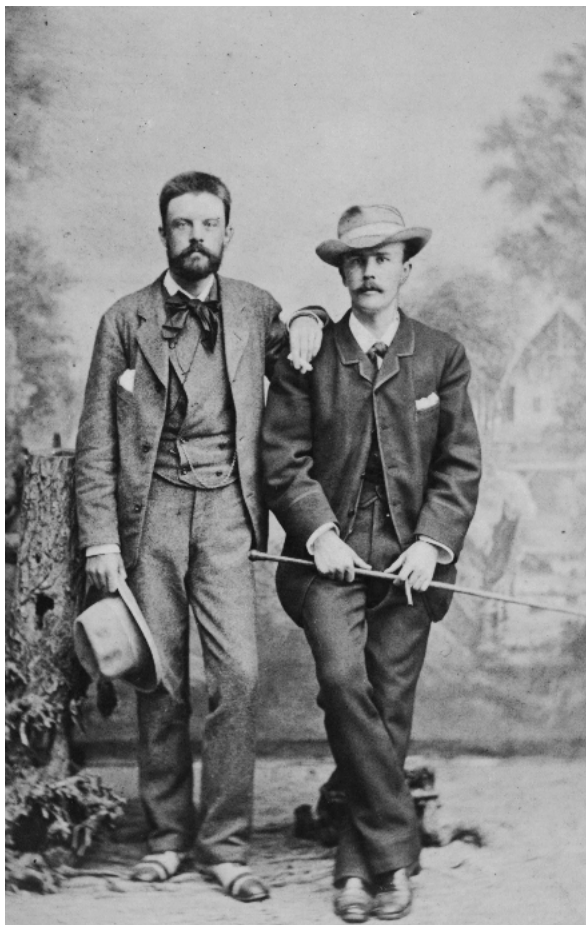
Sjögren börjar sin resa med studieambitioner; under tiden i Wien söker han upp Hermann Grädener, kompositions lärare vid Gesellschaft der Musikfreunde, för lektioner i instrumentation. Han uppskattar läraren men finner lektionerna mycket dyra, skriver han till Hilda Klein. Hade han kunnat använda stipendiet till studier i Stockholm hade han föredragit det och lärt sig lika mycket av Norman som av någon annan. Till staden Wien är han – just då – inte mer positiv än reskamraten: »Jag afskyr Wien – med undantag af den sköna operan.«

Lange-Müller lämnar Wien i april 1884 för att göra en tur till Italien i sällskap med sin danske kollega Otto Malling och hans hustru, men Emil stannar till i juni. Då möts de båda reskamraterna igen i den lilla staden Merano i italienska Alperna, på ungefär samma avstånd fågelvägen från München som från Venedig. De finner där en gemensam bostad, Villa Rosenberg, som senare

på hösten byts ut mot Villa Matschen i samma stad. Emil Sjögren var så vitt man vet ingen entusiast för bergvandring, men det var ett sätt för Lange-Müller att lindra sin huvudvärk. Troligen var det han som valde denna plats för en period av kompositionsarbete nära naturen. Platsen är vacker, »det dejligste Sted af Verden« enligt Lange-Müller, och de trivs ihop och arbetar bra; hösten i Merano tycks på så vis ha blivit den lyckligaste tiden under Sjögrens resa. Samtidigt bor Holger Drachmann med sin familj i Wien, och han står i kontakt med Lange-Müller och via honom också med Sjögren. I sin korrespondens med Lange-Müller är Drachmann lite spydig beträffande de två vännernas täta samvaro och kallar dem »Klister og Malle«, med anspelning på en komedi av Johan Ludvig Heiberg, *De uadskillelige*, som handlar om ett förlovat par som aldrig kan skiljas åt men aldrig gifter sig.

Båda har de ett samarbete med Drachmann: för Lange-Müllers del är det musik till skådespelet *Det var engang*, som senare skulle bli hans populäraste verk, älskat av danskarna långt in på 1900-talet, och för Sjögrens del balladen *Islandsfärd (Landnamfart)* för manskör och orkester till en dikt av Drachmann, ett verk beställt av det ärevördiga ordenssällskapet Par Bricole i Stockholm, där Ludvig Ohlson nu var dirigent för Stockholms bästa manskör. Balladen blir »et fortræffeligt Værk«, skriver Lange-Müller till Drachmann. Detta var Sjögrens andra verk för manskör och orkester, året innan hade han färdigställt en *Bacchanal*, också den för Par Bricole.

När Sjögren var i Merano hade han pianostycken under utgivning, albumet *Novelletter*. Nästa pianoverk, sviten *På vandring*, var på väg. Han skriver apropå dem till Hilda Klein:



Tonsättarvännerna Emil Sjögren och Peter Erasmus Lange-Müller under deras gemensamma vistelse i Merano hösten 1884
Musikmuseet.

... få se om kritiken finner dem sentimentala också. Det är verkligen »uforskammet« att säga det om de sista sångerna. Det kommer an på hur man vill nämna en sak vid namn. Passionen är inte sentimental eller känslsam.

78 Vad han reagerade på var Adolf Lindgrens recension av hans opus 12, *Sex sånger ur Julius Wolffs Tannhäuser*. Lindgren saknade det »friska« i *Kontrabandiären* och *Slavens dröm* som hade fått honom att hoppas på en »mera kraftig och realistisk skapelseperiod« hos Sjögren »än hans forna veka, erotiska svärmerier«. Lindgren fann de nya sångerna delvis »svaga, känslsamma och flyktigt utkastade«. Sjögrens kommentar visar på en tydlig självmedvetenhet beträffande den egna estetiken.

På vandring är en svit av sex »fantasistycken för piano«, tillägnade Lange-Müller. Den faller i någon mån inom den genre av musikstycken inspirerade av utlandsresor, ofta samlade som sviter, som blomstrade under denna tid, som ju var turismens barndom. Några specifika platser är inte angivna i titlarna, de är mer allmänt hållna (*I skogen*, *På sjön*), men att det handlar om alplandskapets natur är mer än troligt. Influenser från Lange-Müller finns här, och kanske är det detta verk som givit upphov till vad som något överdrivet sägs om Sjögren i *Grove's dictionary of music and musicians* från 1954: »Under en lång vistelse i Merano kom han under ett inflytande från Lange-Müller, som var djupgående och långvarigt.« Det första stycket i sviten, *Morgonvandring*, har en charmerande dur-mollblandad harmonik som är klart besläktad med Lange-Müllers tonspråk, och *I bykrogen* ligger till sin genre och sitt uttryck mycket nära den diverterande musik som denne samtidigt skrev till *Det var engang*. Hos båda tonsättarna finns det klangmåleri med hjälp av lätta dissonanser, men Sjögren går betydligt längre i detta, till exempel i de harmo-

niskt djärva inledningstakterna till det avslutande stycket i sviten, *Aftonstämning*.

I november 1884 var tiden i Merano slut. Sjögren for till München, där han sedan bodde i fyra månader. Kring nyår kom Lange-Müller dit också, efter en tid i Wien, och de stannade sedan i München till mars 1885.

Från München gjorde Emil Sjögren en hemlig resa (ej rapporterad hem till Sverige) – den gick till Venedig. Han hade varit där fem år tidigare med makarna Elmlblad, men den här gången är det bara Maggie Menzies-Elmlblad han ska träffa. Det handlar om en stark förälskelse mellan dem båda. Makarna Elmlblad var inte formellt skilda, men de levde under denna tid inte längre tillsammans. Emil hade, ända sedan han såg ett fotografi av Maggie 1877, varit förtjust i henne och skämtade redan den gången om att han inte skulle försöka ta henne från Johannes. Nu, 1885 i München, skriver Lange-Müller i sin dagbok:

79

I aften er Sjögren rejst til Venedig for at møde Maggie.

Den gamle Historie: at det altid er Andres Historie, som fængsler og fylder mig... Gud vare med den kjære Dreng, vilde jeg sige om jeg kunde mene noget dermed. Mine varmeste Ønsker følge ham; jeg ønsker af Hjertet at Forholdet maa knyttes mellem ham og Maggie, skjønt jeg derved mister min eneste Ven.

Han nämner också den skandal det kommer att utlösa. Något öppet förhållande med Maggie blev det inte den gången, och inte heller senare, men tanken på henne var något som förföljde Emil under hela utlandsresan, och den danske vännen var hans förtrogne i den saken. Hilda Klein hade vid resans start skrivit till Richard Andersson att Emil för sin egen arbetsros skull inte

fick träffa Elmlads, inte ens tänka på dem! Före Venedigturen skriver Emil själv till Lange-Müller om detta som »en allt uppslukande tanke, en malström, jag ej har kraft att stå emot«; den har lämnat honom »tom, en ruin i andligt hänseende«.

80 »Det var ofta gifta kvinnor Emil Sjögren drogs till«, har hus-trun Berta öppen hjärtigt berättat. Av dessa förälskelser var den för Maggie kanske den häftigaste. Han uttrycker värtaligt sin ambivalens inför henne i ett brev till Lange-Müller, skrivet i Paris:

Om hon plötsligt skulle komma i morgon till ex. – jag reser ändå måndag härifrån – jag hoppas hon ej måtte komma, hon har ett gudaögonpar – jag blifver till vax blott jag ser det – emellertid borde det fordras ett vulkaniskt utbrott denna gång för att få mig i flytande tillstånd ...

Sommaren 1885 genomgick Emil Sjögren en smärtsam upplevelse, antyds det i olika brev, och den sommaren »formades hans öde«, har Berta sagt utan att närmare förklara. Handlade det om Maggie och ett misslyckat försök att få till stånd en skilsmässa? Det är osäkert, men fullt möjligt. Hon sökte upp honom en sista gång i Berlin hösten 1885 – fortfarande samma ambivalens hos Emil. Två år senare tog hon sitt liv i Berlin.

Sjögren gjorde en annan resa från München i januari-februari 1885, denna gång av professionell och affärsmässig natur. Den gick till Leipzig och gällde möten med stadens kända musikförläggare, med Max Abraham i spetsen. Denne var legendarisk chef för Peters förlag och nära vän till Edvard Grieg. Syftet var givet: att få ett leipzigiskt förlagskontrakt, vilket ju gav bästa tänkbara möjlighet till internationell spridning. Kontakterna hade ordnats eller åtminstone underlättats av den gamle vännen Georges Beer, som var i Leipzig samtidigt. Sjögren skrev till Lange-Müller:



Maggie Menzies. Johannes Eltblads australiensiska hustru, »den sköna, rika bortskämda nyckfulla quinnan, med en ovanlig begåfning för musik«, som Emil Sjögren var häftigt förälskad i under 1880-talets första hälft, här fotograferad i Milano 1879.
Kungliga biblioteket.

»Lyckligt ankommen ... Beer har jag ännu ej träffat ... Fan måtte taga alla jernvegsresor, som ej har två sköna blå ögon som mål ...« I Leipzig handlar det om att marknadsföra sig: »Beer tänker bedja honom [Max Abraham] anmoda mig att ... göra ett arrangement af svenska folkvisor 2- eller fyrhändigt – vägen kan ju möjligen på detta sätt blifva öppnad.« Ett sådant arrangemang, förmodligen i Griegs efterföljd, finns också uppfört som ett opus 22 i hans rapport till Musikaliska akademien efter resan men tycks inte ha bevarats därefter. (Detta opustal togs över av de tre viktiga Jacobsen-sångerna.) Vad som främst kom ut av detta Leipzigbesök var att den första violinsonaten, som han hade påbörjat i Köpenhamn året innan och arbetade på under hela resan, blev utgiven av Peters förlag påföljande år, när den var färdig.

Under sitt besök i Leipzig fick Sjögren veta att han fått stipendium för att kunna fortsätta sin studieresa. Enligt »allmänna önsknigen hemma« skulle han använda det till att resa till Paris, säger han i brev till Lange-Müller. Säkert var detta Ludvig Ohlsons och Isidor Dannströms önskan. Redan fem år tidigare, under Emils tid i Berlin, hade Ohlson velat ha honom till Paris, och Dannström hörde själv till de många svenska sångare som studerat där. Idén var antagligen att förverkliga den europeiska bildningsresan, le grand tour, i klassisk anda. Våren 1884 skrev Sjögren till Hilda Klein om Paris:

Jag borde hafva varit der för längesen. Af det tyska har jag hört, läst och sett mycket vackert men jag vill nu se hvad jag duger till i Paris, ej hur Paris duger för mig.

Kanske var detta ett försök att anpassa sig till den »allmänna önsknigen hemma«, för i annat sammanhang talade Emil om Berlin som sitt första val.

Situationen liknade den som August Söderman befann sig i under sin utlandsresa 16 år tidigare. Söderman var i Dresden och ville själv fortsätta sin vistelse i Tyskland, men både hans hustru och Musikaliska akademiens preses Henrik Matthias Munthe, som administrerade respengarna, förordade Paris, med argumenten att han borde undvika en ensidig tysk orientering och att Parisbesöket skulle förbättra bilden av honom i Sverige. Argumenten var nog mer eller mindre desamma i Sjögrens fall.

83

I mars 1885 for både Sjögren och Lange-Müller från München till Paris. Sjögren tog in på ett hotell på rue de Verneuil och Lange-Müller på rue Jacob, båda i närheten av Montparnasse. Lange-Müller stannade kvar till mitten av maj, Emil till mitten av juni.

Vad Lange-Müller beträffar, reste han för egna pengar och behövde inte ta hänsyn till någon finansiärs önsknigar. Men Holger Drachmann skrev till honom: »Kan Paris i Grunden byde Jer saa overmaade meget – ja maaske Sjögren – men Dig?» och han utvecklade sin syn: »Hvor fjærnt er dog ikke hele det nuværende franske Kunst fra vort Tankesæt, vore Ønsker, Forhaabninger, vore dybeste Rørelser og vor letteste Spøg.«

Vad hade Paris då att erbjuda en besökande musiker, förutom att allmänt vara Europas kulturella centrum? Här följer några viktiga punkter.

Paris musikliv var av tradition dominerat av opera. En fransk tonsättares karriär gick länge via operor, och hela denna opera-produktion var välkänd i alla europeiska länder, inte minst i Sverige. Orgelbyggaren Cavaillé-Colls instrument hade givit organisterna stora möjligheter till klanglig rikedom och variation, och inspirerade till verk i symfoniska dimensioner. Sådana verk var till exempel Charles-Marie Widors orgelsymfonier. Den franska orgelskolan, som delvis utgick från Belgien, hade många

betydande musiker. César Franck hör dit, men han var dessutom viktig som kompositions lärare åt en krets av seriösa unga musiker. Även Saint-Saëns var känd som framstående orgelvirtuos. De franska symfoniorkestrarna fick under denna tid världsrykte för sin höga kvalitet, inte minst på blåarsidan. 1870 hade det bildats ett sällskap för att främja ny fransk instrumentalmusik, Société Nationale de Musique. Hit hörde Francks elever, Camille Saint-Saëns med flera. Det var inom detta sällskap som en »seriös«, icke operamässig fransk musik växte fram under 1870- och 80-talen. Den lade grunden för sådant som Debussys och Ravels produktion ett par årtionden senare. – Intresset för exotism var något både typiskt och viktigt för fransk musik. Där fanns både ett dokumentärt intresse för andra kulturers musik och teater, dokumenterat bland annat i de stora världsutställningarna, och ett utnyttjande hos tonsättarna av exotismen för att skapa något nytt och annorlunda.

Vad av detta kom Emil Sjögren i kontakt med? Det är troligt att han, som hade lärt sig spela fransk orgelmusik under studierna för Haupt i Berlin, gick och lyssnade på några av de stora Parisorglarna, men någon dokumentation av det finns tyvärr inte. När det gäller konserter fanns i Paris inte samma rika utbud som det han hade upplevt i Berlin och München. Några operor skriver Emil att han vill se innan han åker därifrån: *Carmen* och Delibes *Le Roi l'a dit*, båda kände han från Stockholm. De franska operasångarna kommenterar han erkännansamt i ett brev: »... när de sjunga bra här, göra de det också«. Exotismen i fransk vokal- och instrumentalmusik bör ha intresserat honom mycket, men om han lärde sig något nytt i det avseendet i Paris är svårt att säga.

Operavärlden och sångundervisningen i Paris attraherade de unga svenska sångarna. Så hade det varit under en större del av

1800-talet, men intresset tycks ha växt under de sista decennierna. Under 1880-talet fanns ett drygt trettiotal svenska sångare på professionell nivå i Paris. Deras liv där, med studier, engagemang etcetera, rapporterades flitigt i den nystartade *Svensk musiktidning*. De flesta av dem var där enbart för studier, men några fick också stora publikframgångar. Till dem hörde tenoren Theodor Björkstén. Han introducerades av Christina Nilsson i betydelsefulla parisiska salonger där han gjorde lycka – till exempel blev hans tolkningar av Gabriel Faurés sånger högt uppskattade av denne kräsne tonsättare. När Björkstén våren 1885 förlovade sig med sångerskan Hervor Torpadie deltog Emil Sjögren, som gammal vän till dem, i festen. Andra operasångare ingick i hans umgänge – han nämner att han reste hem i sällskap med Oscar Lejdström och Augusta Öhrström. Ytterligare en musikhänsliska nämns av Sjögren: impresarion Alexander Bull, son till den berömde norske violinvirtuosen Ole Bull. Alexander Bull, som senare blev Griegs ivrige promotor i Paris, försökte intressera Sjögren för en turné i Frankrike, men utan framgång.

85

När det gällde måleriet var Paris »nya konstens källa«, med Ernst Josephsons ofta citerade ord. Många av de konstnärer som Sjögren kände från Akademi-Klubben bodde eller hade bott i Paris när han kom dit. Han träffade Robert Thegerström och August Hagborg, säkerligen också sin gamle vän Hugo Birger. Den svenska konstnärskolonin var sammansvetsad och umgicks mycket, här på ett ännu mer informellt vis än hemma i Stockholm. Det finns all anledning att tro att Emil, som varit klubbens »ständiga gäst« sju-åtta år tidigare, fann sin plats i detta umgänge. De konstnärer han nämner i sina brev från Paris är inte så många. Skulptrisen Ida Erikson bjöd hem honom till sig. Hon skulle något år senare gifta sig med tjänstemannen och tonsättaren William Molard, fransman med norskt påbrå och radikal

wagnerian, och deras hem skulle bli en mötesplats för storheter som Paul Gauguin, Frederick Delius och August Strindberg. Inga vittnesmål berättar om att Sjögren fått kontakter av det slaget i Paris. Molard fanns dock med vid de svenska konstnärsfesterna redan då.

86 Några andra evenemang berättar han om i sina brev. Han går på en middag med de norska författarna Björnstjerne Björnson och Jonas Lie i början av Paristiden. Han blir senare på våren vittne till hyllningarna av Victor Hugo efter dennes bortgång, en stor sorgemanifestation med Hugo liggande på lit de parade under Triumfbågen, som blir mer folkfest än känslouttryck. Och han beskriver i ett brev en bejublad konsert med Christina Nilsson, biträdd av Björksten, i den stora konsertsalen i Trocadéro. Han fick också chansen att umgås i ett uppskattande hem så som han så ofta gjorde i Sverige, nämligen hos en fransk affärsman, J. Brinkman, och dennes familj. Brinkman var Sverigevän och importör av Cederlunds punsch. »Det finnes nu få, som man gör så stort nöje med att göra musik för som Brinkmans«, skriver Sjögren i ett brev hem.

Den musikaliska betydelsen av Emil Sjögrens tre månader i Paris år 1885 har tagits upp av flera av dem som skrivit om Sjögren. Sven E. Svensson drog en gång på stilistiska grunder slutsatsen att Sjögren under denna tid måste ha gjort bekantskap med César Francks musik– »den ende, med vilken Sjögren i sin mer avancerade harmonik visar en tydlig överensstämmelse«. Tanken har sedan traderats som ett faktum av andra, till och med med tillägget att han tog lektioner för Franck, vilket är ett missförstånd.

César Francks musik var emellertid inte något som ramlade över en utländsk besökare i Paris på 1880-talet. Den hördes visserligen på enstaka offentliga konserter, men den var fortfarande

mest en angelägenhet för en mindre krets. Det fanns två personer som före besöket i Paris skulle kunna ha preparerat Sjögren när det gäller Franck: dels Franck-eleven Jean Tolbecque, organist och cellist, som verkade i Stockholm 1881–82 och samarbetade med Sjögren, dels tonsättaren Johan Svendsen, som personligen hade lärt känna Franck och hans elever i Paris långt tidigare. Men det troligaste är att Emil Sjögren i Paris gick vidare på sina gamla franska intressen: Saint-Saëns, Bizet och Delibes, och att hans avancerade harmonik inte härrör från Franck utan mer var hans egen personliga reaktion på allehanda musik i hans omvärld. Berta Sjögren har vittnat om att hans egentliga intresse för César Franck kom först på 1890-talets slut.

87

Några veckor av sommaren 1885 tillbringade Emil Sjögren på Lange-Müllers sommarställe Aldersfred nära Helsingör och återvände sedan till Stockholm för resten av sommaren. Ett förnyat stipendium på 2 000 kronor tillät honom på hösten att åka till Berlin. Dit kom han i oktober, och där utnyttjade han nu tiden – som under sin tidigare utlandsresa – till eget kompositionsarbete och konsert- och operabesök. Han kom att stanna där till april 1886. Då hade sjukdom tillsammans med penningbrist försatt honom i en mycket svår situation, och han tvingades fara hem.

Under denna tid i Berlin gjorde han en ny bekantskap som skulle utvecklas till en viktig vänskap: den med den 20-årige violinisten Tor Aulin, som studerade för den franske virtuosen Emile Sauret i Berlin. Valborg Aulin, Tors äldre syster, var en Parisutbildad tonsättare, en av de mer begåvade i Sjögrens generation, och hade i några olika sammanhang varit hans konkurrent när det gällde pianostycken. Tor Aulin hade hunnit med förvånansvärt mycket för sina år. Han hade kommit in på konservatoriet i Stockholm vid elva års ålder, hade som 15-åring blivit

konsertermästare i Bernhard Fexers orkester där och som 17-åring antagits som elev av Sauret. Den skicklige eleven Aulin fick spela viola i Saurets egen stråkkvartett vid framträdanden i Berlin, bland annat tillsammans med Saint-Saëns.

Sjögren hade på hösten ännu möjlighet att göra ändringar i sin violinsonat innan den trycktes, och i detta arbete fick han nu en nyttig hjälp av Aulin, som gav förslag på några ändringar i violinstämman och som spelade verket »öfverdådigt bra« – »att sonaten var så bra, och klingar så friskt, trodde jag knappast«, skriver tonsättaren till Lange-Müller, som ju bevittnat dess framväxt under resans gång. Sonatens offentliga liv fick en mycket internationell start – den tillägnades Emile Sauret, gavs ut på Peters förlag och uruppfördes i februari 1886 i Stockholm av Sauret och den tjeckiske pianovirtuosen Felix Dreyschock. Några närmare detaljer om Sjögrens kontakt med Sauret har vi inte, men Aulin skänkte honom i Berlin noterna till en *Danse caractéristique* av Sauret, »som ett minne af den geniale Compositören«.

Om vi ser på vad Emil Sjögren komponerade under sin resa, är det en ganska diger lista: opustalen 11–22, som innehåller 21 sånger, 25 pianostycken och en violinsonat. Emil summerar själv detta i en skrivelse till Musikaliska akademien i december 1885. Uppenbarligen fanns det ett önskemål om något större orkesterverk som resultat av den långa stipendieresan: därav lektionerna i instrumentation hos Grädener i Wien, knoget med orkesterballaden *Islandsfärd* och arbetet på en pianokonsert under tiden i Paris, ett projekt som aldrig blev fullföljt. Bertas kommentar i ett senare sammanhang, att han inte hade »mod« att fullfölja ett större verk, kan ha gällt också här. Tonsättarens försvarar sig nu i denna skrivelse med att »frukterna af en sådan resa ej på en gång mogna«.

Han påpekar också att den svenska, danska och tyska kritiken har varit positiv till hans verk.

Och i efterhand kan det konstateras, att bland det Sjögren skrev under resan finns mycket högvärdig musik, som starkt skulle bidra till hans ställning som Sveriges främste tonsättare och också höras på den internationella arenan: den första violinsonaten, de åtta sångerna till texter av Ernst von der Recke, och pianosviterna *På vandring* och *Stämningar*.

VIDARE LÄSNING:

Någon mer sammanhängande skildring av Sjögrens och Lange-Müllers gemensamma resa finns inte publicerad. Anders Edlings avhandling *Franskt i svensk musik 1880-1920* ger inblickar i den svenska närvaron i Paris musikliv under perioden. De svenska konstnärernas liv i Paris har beskrivits av många. Sixten Strömbooms *Svenska konstnärstörbundets historia 1-2* (Stockholm 1945-65) är ett standardverk i sammanhanget. Mer vardagsnära bilder av konstnärskolonin får man i böcker som Thomas Millroths *Molards salong* (Stockholm 1993) där Ida Eriksson är centralfiguren, och Eva Bonnier, *Pariserbref* (Stockholm 1999). Sjögren nämns dock inte i någon av dessa tre böcker. Ett porträtt av Tor Aulin tecknas i Bo Wallners *Wilhelm Stenhammar och hans tid* (Stockholm 1991) del 1, s. 404-413.

INSPELNINGAR:

Sviten *På vandring* från Merano finns inspelad av Ingrid Lindgren på Bluebell (ABCD 1110).

Violinsonaten nr 1 i g-moll hör till de ofta inspelade Sjögrenverken. På skiva finns den i Dan Almgrens och Stefan Bojstens tolkning på Musica Sveciae (PRCD 9117-18), i Tobias Ringborgs och Anders Kilströms tolkning (Caprice, CAP 21500) och Per Enokssons och Kathryn Stotts tolkning (BIS 995). De sex sångerna ur Julius Wolffs *Tannhäuser* opus 12 hör också till mångas standardrepertoar, och inspelningar finns bland annat med Nicolai Gedda och Jan Eyron (Bluebell ABCD 074), Leif Aruhn-Solén och Viktor Åslund (Sterling CDA 1653) samt Miah Persson och Roger Vignolles (Hyperion CDA 67329).

ÖVRIGA REFERENSER:

Carl Bodach som mecenat nämns av Norlén i *Emil Sjögren in memoriam*. Peter Erasmus Lange-Müllers dagbok från hans och Sjögrens resa är bevarad i handskriftssamlingarna i Det Kongelige bibliotek i Köpenhamn, där Lange-Müllers papper har signum Tilg. 315. Svendsens utsaga om de främsta yngre tonsättarna relateras av Carl Nielsen i ett brev, tryckt i Carl Nielsen, *Brevudgaven*, vol. 1 (Köpenhamn 2003) s. 151. (Nielsen är själv skeptisk till att Svendsen verkligen sagt detta.) Griegs åsikt uttrycks i ett brev 1899 (Grieg, *Brev i udvalg* 1862–1907 (Oslo 1998) s. 17. Sjögrens brev till Lange-Müller och Hilda Klein finns i Sjögrens samling på Kungliga biblioteket i Stockholm. De citerade breven till Hilda Klein är daterade 3/5 1884, 9/8 1884 och 8/6 1884, och de till Lange-Müller 27/12 1884, 6/6 1885, 29/1 1885 och 12/12 1885. Lange-Müllers intresse för bergvandring nämns i Axel Kjerulfs artikel »Den danske romances sidste romantiker« i *Politiken* 1/12 1950. Berta Sjögrens formuleringar om Emil Sjögrens kärleksaffärer kommer från de intervjuer som Britta Frieberg har gjort med henne och ställt till förfogande för denna bok. Hilda Kleins brev till Richard Andersson finns i dennes samling på Statens musikbibliotek. Holger Drachmanns yttranden om Paris finns i *Breve fra og til Holger Drachmann*, vol. 3 (Köpenhamn 1970) s. 169 och 269; i samma bok återges Lange-Müllers förtjusning över Merano (s. 110)

och Drachmanns spydighet (s. 269). Sjögrens förehavanden i Paris är dokumenterade i ovannämnda brev till Lange-Müller och Hilda Klein, dessutom i brev till Hilma Malmström 31/3 1885, också på Kungliga biblioteket. Identifieringen av J. Brinkman är gjord med hjälp av ett bevarat brev från denne i Uppsala universitetsbibliotek. Citatet av Sven E. Svensson är från dennes artikel »Emil Sjögrens vokala lyrik« i *Svensk tidskrift för musikforskning* 1935, s. 65. Gabriel Faurés uppskattning av Björkstén har meddelats författaren av Fauré-biografen Jean-Michel Nectoux. Bertas ord om Sjögrens relation till César Franck finns i hennes handskrivna minnen på Statens musikbibliotek. Sjögrens skrivelse till Musikaliska akademien är bevarad i denna institutions arkiv i Statens musikbibliotek.

HILDA KLEIN, Emil Sjögrens väninna från hemmet på Drottninggatan, hade under många år arbetat för en plan, som till slut blev realiserad. I början av 1880-talet verkade den danske pianisten Fritz Schousboe i Stockholm och lärde känna Emil Sjögren, och Hilda förde då fram idén att de båda tillsammans skulle starta »ett bättre musikinstitut« i Stockholm. Hon försökte snart att inkludera också Emils gamle studiekamrat, Richard Andersson, i planerna. Syftet med det hela var att »höja musiken i Sverige« och ge ett modernare alternativ till konservatoriets undervisning, men också att hennes skyddssling Emil Sjögren skulle få ett mer meningsfullt arbete än det i pianoaffären, som han då hade kvar.

Att få med Richard Andersson på detta visade sig på det stadiet omöjligt – han var och förblev i Berlin, tyngd av studieskulder, som han försökte komma till rätta med genom ständig pianoundervisning. Schousboe lämnade snart Stockholm. Hilda Kleins ansträngningar misslyckades alltså den gången, men hon gav inte upp. Sommaren 1886, när både Sjögren och Andersson hade kommit tillbaka från utlandet, tog hon upp frågan igen. För Emil Sjögrens del var det hela mer akut nu än före hans stora resa – han hade nämligen i och med den slutat sin fasta anställning i Dannströms och Ohlsons pianoaffär. Han försökte livnära sig som musiker men hade ingen ordentlig inkomstkälla, förutom den begränsade organisttjänsten i Franska reformerta kyrkan, som han hade återtagit. I brev till Richard Andersson diskuterar

Hilda Klein med iver hur det nya institutet ska finansieras och hur lokalerna ska ordnas. Hon har själv inga pengar att investera (hon lever av en blygsam anställning på Ekonomiska Kartverket) men erbjuder sig att hyra en del av den lägenhet som kommer att behövas för skolans verksamhet. Undervisning kan bedrivas även i hennes rum, när hon är borta. Här blir det konkurrens: Emils mor Christina vill nämligen också hjälpa till på liknande vis. De två kvinnorna har aldrig uppskattat varandra särskilt – Christina Sjögren ogillar det inflytande Hilda haft över hennes son – och nu har situationen tillspetsats så mycket att Hilda känner sig undanskuffad och väljer att flytta ifrån pensionatet, efter 19 års boende där.

Sjögrens gamle arbetsgivare Isidor Dannström och Dagens Nyheters chefredaktör Rudolf Wall ställer båda upp som finansierare för den nya musikskolan. Richard Andersson, som med tiden blivit mycket intresserad av projektet, tar nu med sin pedagogiska erfarenhet en mer aktiv och större roll än vad Hilda Klein hade tänkt. Han sätter in annonser i tidningarna hösten 1886, och protester kommer från henne. Vad som utannonseras är nämligen en Richard Anderssons musikskola, Emil Sjögren finns inte med i dess namn. Båda musikerna borde ge namn åt skolan, menar Hilda, eftersom de har olika bekantskapskretsar och därför kan dra till sig mycket fler elever tillsammans. Orgelundervisning bör också ingå, säger hon, eftersom en sådan är »ifrigt eftersökt af de flesta om ej alla hvilka gå igenom folkskoleseminarium. Skulle ovillkorligen draga elever.«

I Richard Anderssons musikskola, som verkligen blev det långlivade aktiva bidrag till det svenska musiklivets höjande som det var tänkt att bli, tog Emil Sjögren under de två första läsåren hand om undervisningen i komposition, musikteori och orgel. Från orgelstudierna i Berlin hade han ett intyg på att han var,

eller borde kunna bli, en god orgellärare. För övrigt finns inga vittnesmål om några framgångar som lärare. Hustrun Berta, som på 80-talet var privatelev hos honom i musikteori, har sagt att han inte var någon »pedagog i egentlig mening« men däremot kunde bli »en efterföljansvärd rådgivare åt högt strävande, långt komna elever«. Några av de elever Sjögren hade i musikteori och komposition finns omnämnda i Bertas minnen. Två tonsättare som hörde till eleverna var Knut Bäck, verksam i Göteborg som musikkritiker, och Knut Andersson, som några år senare lämnade all musikalisk verksamhet. Andra av Sjögrens elever hette Algot Sjöberg, Hjalmar Olsson, Agnes Zander (som tonsatt barnvisor), Emmy Köhler (som skrivit *Nu tändas tusen juleljus*), Elin Törnberg Lamm och Signe Weinberg. Den sistnämnda var förlovad med en annan Sjögren-elev, den mest namnkunnige: Wilhelm Stenhammar.

93

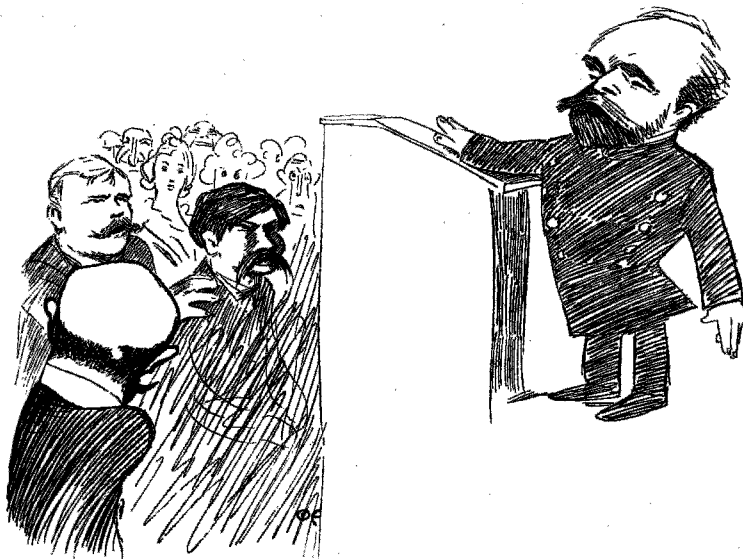
I sin skissartade självbiografi skriver Stenhammar helt kort: »Kompositionsstudier: Sjögren. Våren 1888 – det blev bara visor – « Om detta uttrycker en besvikelse eller bara är ett neutralt konstaterande är svårt att säga. Sjögren hade ju en kontrapunktisk skolning från Berlin, och möjligen levde han inte upp till förväntningar från Stenhammar på att undervisa i detta. Det kom i stället Joseph Dente att göra samma höst. Å andra sidan var Sjögren kanske den intressantaste i landet att diskutera »visor« med.

Bo Wallner nämner i sin stora biografi över Stenhammar ingenting om att denne skulle haft något att hämta i undervisningen för Sjögren – inte ens som en negativ upplysning. Något konkret är också svårt att känna till om det. Stenhammars musik visar generellt knappast några sjögrenska drag. Men kanske är det ingen tillfällighet att den 19-årige Stenhammar åstadkom sin enligt Wallner dittills »mest klangligt raffinerade musik« i *Sep-*

tember, ett av de tre körstycken han då skrev till dikter av J.P. Jacobsen – Sjögrens favoritpoet. Det klangligt raffinerade ger här associationer till Sjögren. Ett annat av körstyckena är *I Seraillets Have*, vars text Sjögren några år tidigare hade gestaltat i en av sina finaste solosånger, och då med ett klangligt raffinemang som dessförinnan knappast hade skådats i svensk musik. Stenhammar var i stort sett främmande för »exotism«, men han beundrade Sjögrens förmåga att framsuggerera en sådan med enkla, koncentrerade medel, berättar Wallner. Här finns alltså ett möjligt inflytande, vare sig det hade med undervisningen vid Richard Anderssons musikskola att göra eller ej.

Det är mycket troligt att den alltid generöse Emil Sjögren såg och uppskattade Stenhammars talang. Biografiska anknytningar finns onekligen dem emellan: Stenhammar tog 1887, som sextonåring, över organistjänsten i Franska reformerta kyrkan efter Sjögren. Henrik Hennings blev Stenhammars entusiastiske förläggare på 1890-talet. Vem gjorde honom uppmärksam på den nya svenska begåvningen? Det kan ha varit Stenhammars spelkamrat och nära vän Tor Aulin, men lika väl Sjögren, som säkert var den svensk som kände Hennings bäst, och som ju själv tillhörde förläggarens kontrakterade tonsättare.

Ett enda precist minne finns bevarat från Emil Sjögrens tid i musikskolan, i form av en replik som han fällde och som har traderats som en Sjögren-historia. Richard Andersson höll vid en av skolans elevuppvisningar ett litet anförande: »Utav alla pianokonsertter är Beethovens Ess-dur konungen. På samma gång skulle man också kunna säga att Chopins i c-moll är drottningen.« Då hördes Emil Sjögrens röst ur publiken: »Vem ä ä som ä änkehertiginnan av Dalarne då?« Anekdoten publicerades i pressen med illustration av skämttecknaren Oskar Andersson (signaturen OA). I Sjögrens replik är det lätt att läsa in en kritik



Den bekante musikern Richard Andersson höll en gång efter en elevuppvisning, till vilken inbjudits flera stora kompositörer, följande lilla tal:

»Mina herrar! Utav alla pianokonserter är Beethovens *Fas-dur konungen*. På samma gång skulle man också kunna säga att Chopins i C-moll är *drömmingen*.»

Här reste sig den även närvarande kompositören Emil Sjögren och frågade:

»Vem ä då som ä ärkehertiginnan av Dalarne då?»

En Emil Sjögren-anekdote berättad i Söndagsnisse av tecknaren
Oskar Andersson – OA. Mannen som sitter framför Sjögren är violinisten
och tonsättaren Tor Aulin.

mot brösttoner och retorik, i en anda som rimmar väl med satirikern Strindberg, eller med Albert Engströms senare skapelse, Kolingen. Den luriga »värmländska« humor som både Emil Sjögren och hans mor var kända för finns där också. Och kanske, slutligen, en aversion mot klassikerna. Den unge Sjögren »kunde ej med« Mozart, Beethoven och Chopin, i motsats till Richard Andersson, har det berättats, och hans replik kan ha fötts ur ett gammalt käbbel om detta med studiekamraten.

Emil Sjögrens samarbete med Tor Aulin har redan berörts i samband med den första violinsonaten, vars solostämman Aulin såg över instrumenttekniskt. Samarbetet fortsatte i form av samspel och genom att Aulin kom med violinistiska synpunkter på Sjögrens kompositioner och transkriberade en del av hans sånger för sitt instrument – senare skulle han också orkestrera både sånger och pianoverk. De två musikerna var nära vänner, särskilt under andra hälften av 1880-talet. De uppträdde då ofta tillsammans och åtnjöt en stor prestige. När en central telefonstation skulle invigas i Stockholm i juli 1887, ingick det till exempel i högtidligheterna att Aulin och Sjögren, tillsammans med två andra musiker, samspelade via det stockholmska telefonnätet – Aulin befann sig i Marieberg, Sjögren på Stallmästaregården. Paret Aulin-Sjögrens största, men inte sista, gemensamma projekt blev förändret till dopet av Sjögrens succé framför andra, violinsonaten nr 2 i e-moll, sommaren 1888 (mer därom senare).

Aulin och Sjögren hörde till de musiker som umgicks i familjen Magnussons hem. August Magnusson hade precis som Emil Sjögrens far startat som lärftkramhandlare i små förhållanden, och han hörde till de mest framgångsrika i branschen i Stockholm. Hans affär på Västerlånggatan i Gamla stan växte stadigt och blev till huvudstadens ledande modehus, och han öppnade 1886 en filial, ett »Magasin du Nord« på Drottninggatan. Han

var dessutom en inte obegåvad konstnär. Hans hustru Clary var en skicklig pianist, utbildad av Hilda Thegerström, och hon samlade gärna tidens sångare och musiker kring sig. Hon hade känt Emil Sjögren redan före hans stora utlandsresa – han dedicerade sången *Vug o Vove* till henne 1883. Emils nära relation till familjen Magnusson framgår av hans personliga brev från Hamburg 1891 till dottern, den 19-åriga Elin, och likaså av att hans mor var en mycket uppskattad gäst hemma hos dem. 97

Paret Magnussons hem, med Clary som centralfigur, hörde till Stockholms viktigaste privata musikaliska salonger ungefär från början av 1880- till början av 1890-talet. Ludvig Norman och Franz Neruda förekom där, men Emil Sjögren och hans vänner tycks ha stått i centrum: dit kom Lange-Müller när han var på besök, liksom sångarna Johannes Elmblad och Ellen Nordgren (mer känd som Ellen Gulbranson) och förutom Tor Aulin, senare också Stenhammar. Den musikrepertoar som särskilt favoriserades i den magnussonska salongen var Schumann, Brahms, Wagner och Tjajkovskij, bland annat representerade med orkesterverk som man spelade fyrhändigt, samt den unga nordiska musiken. Inte oväntat hörde Emil Sjögrens musik i högsta grad dit. Berta meddelar att den hade en »hedrad plats på fru Magnussons större musikaftnar« men att dessutom hennes musikbegåvade barn »alla älskade ... Emil Sjögrens musik och utförde den dagligen, ledda av sin kunniga moder«. Det var i denna trängre krets hon bevittnade följande:

Det var en afton senhösten [1887] i familjen Magnussons våning vid Östermalmsgatan. De hemmavarande voro samlade i ett litet rum intill salongen, då plötsligt, ivrig och brådskande den unge violinisten Tor Aulin trädde in. Han medförde ett renskrivet manuskript. Det var den samma

dag avslutade första satsen i en nyligen av Emil Sjögren påbörjad violinsonat nr 2 i e-moll, ämnad att utföras med Tor Aulin i violinstämman och honom själv vid pianot på en stor musikfäst i Köpenhamn. ... Tor Aulin var nu angelägen att med fru Magnusson ta del av detta nya verk Fru Magnusson ögnade i manuskriptet, full av förväntan gick hon in i salongen och satte sig vid flygeln, Tor Aulin kom efter med sin violin. ... Fru Magnussons skicklighet att läsa från bladet var stor, ej mindre förfaren var hon i konsten att spela kammarmusik ... Lika beundransvärd och tändande var Tor Aulins tolkning av violinstämman. Intrycket av denna e-mollsonats första sats så utförd och omedelbart därefter flere gånger omtagen var obeskrivligt ...

Att 1800-talets kulturella salonger var forum för begåvade och ofta välutbildade kvinnor som inte fick någon chans i det offentliga kulturlivet är välkänt, och detta passade mycket väl Emil Sjögren, som hade vuxit upp omgiven av kulturellt sinnade, självständiga kvinnor och sedan firat musikertriumfer som gäst hos olika stockholmsfamiljer. Och själv passade han som person in i sådana miljöer. »Han var alltid ytterst soignerad i sin klädsel«, och »blicken ur de vackra bruna ögonen glömmar man aldrig«, erinrar sig Signe Gyllenstierna. Citaten gäller den äldre Sjögren men kan kompletteras med Helena Nybloms tidigare anförda bild av den unge Sjögren, vars »samtal var på samma gång så innehållsrikt och muntert, så fullt av allvar och humor ...« Ännu viktigare: hans musik, med sina improvisatoriska drag och sin rikedom på ömsinta och passionerade tonfall, var som klippt och skuren för den intima atmosfär som man bör tänka sig hörde till salongen. Samspelet mellan violinist och pianist, eller mellan sångare och pianist, i nyskrivna Sjögrenverk inför införstådda

åhörare och ofta med tonsättaren själv vid pianot – det bör ha bäddat för stunder av samma »obeskrivliga« verkan som Berta Sjögren vittnar om ovan.

Att denna konstnärligt svärmiska miljö kunde ge upphov till erotiska svärmerier finns flera exempel på. Tor Aulin gifte sig med en av de trogna i det magnussonska umgänget, pianisten Ida Åquist, och han gifte sedan om sig under de mest dramatiska omständigheter med en annan kvinna som förekom i samma krets, Anna Bendixson. Emil Sjögren kom också att gifta sig med en ung kvinna i kretsen, men dessförinnan hade han haft en kärleksförbindelse med husets värdinna, Clary Magnusson, två år äldre än han själv. Hon är med stor sannolikhet den Emils »numro tre, den som är stundens gudinna«, som Hilda Klein bistert talar om – utan att nämna namn – i ett brev 1886 till Richard Andersson. (Nummer två hade varit Maggie Elmlblad, nummer ett långt tidigare Agnes Westermärk.) Sjögrens brev till vännen Lange-Müller 1890 innehåller dunkla antydningar om en stor, hemlig kärlek, och det finns slutligen bevarat ett kort brev till honom från Clary, daterat 1888, som talar klarspråk: »... kom – du träffar mig ensam – jag längtar gränslöst! ...«

99

Denna förbjudna relation blev för Emils del av stor och djup betydelse och tycks ha präglat honom länge. Men de två hade också den konstnärliga gemenskapen och därutöver ett intellektuellt samarbete. Rudolf Wall, chefredaktören på Dagens Nyheter, var positivt inställd till nya, yngre kulturskribenter, och Clary och Emil kom att tjänstgöra som musikrecensenter där under våren 1889, under den gemensamma signaturen »C«. Det skulle dröja 40 år innan en kvinna, Kajsa Rootzén, regelbundet började skriva musikkritik i stockholmspressen. Clary Magnusson var alltså något av en föregångare, om än under anonymitet. Recensionerna är välskrivna och framstår ett drygt sekel senare

som rätt »moderna« både vad gäller språk och värderingar. Vilka formuleringar som kommer från vem av dem kan vi inte veta, men Emil Sjögren bör hursomhelst ha stått bakom de åsikter som uttrycks. Allmänt går de i linje med smaken i den magnussonska salongen. Griegs stråkkvartett beröms i en recension för »den energi hvarmed den är skrifven, det varma blod som pulserar i den«. Brahms sägs imponera inte genom nya idéer men genom »behandlingen af de motiv han valt; deri är han en mästare. Man föres som på en bred ström ...« Schumanns pianokonsert räknas »bland det yppersta« i allt musikskapande, och »C« finner i Bizets enaktsopera *Djamileh* »mycket af det man älskar, beundrar i *Carmen*«. »C« refererar till »det sinliga, nästan exotiska välljud« som pianisten Alfred Grünfeld presterar, ett citat som på ett intressant sätt relaterar till Sjögrens eget sensuella skrivsätt för piano, karakteriserat av Sven E. Svensson på följande vis: »Få av de stora pianomästarna ha lyckats utvinna en så fyllig välklang ur pianots stålsträngar som Sjögren.«

Emil Sjögren ska, enligt Berta, till slut ha avstått från recense- randet, trots uppmuntran från Wall, därför att han inte gillade de »elaka småkvickheter på andras bekostnad, som smögo sig fram under hans penna«. Några tydliga exempel på sådant finns det dock knappast i »C«:s recensioner.

Sjögrens andra violinsonat var på väg 1887–88 – det verk som skulle bli den främsta draghjälpen i hela hans tonsättarkarriär. Första satsen, som hade provspelats av Tor Aulin och Clary Magnusson senhösten 1887, fick sin egen offentliga premiär i Köpenhamn påföljande februari. Sjögren och Aulin gjorde där tillsammans med sångerskan Selma Ek en konsert, vars huvudnummer var denna första sats. Att turnera med en enda sats ur en sonat i vardande är ovanligt, och sannolikt låg Sjögrens driftige förläggare, Henrik Hennings, bakom projektet. Reaktionen på



Clary Magnusson, beundrare av Emil Sjögrens musik och själv omåttligt beundrad av honom. Bild från 1880-talets senare hälft. Kungliga biblioteket.

den utbrutna satsen var starkt positiv. Sydsvenska Dagbladet rapporterar:

102

Man var enig om att detta arbete, kanske tillkommet under någon påverkan af Grieg, är ett särdeles värdefullt, friskt och frodigt stycke musik; och det råder intet tvifvel att Emil Sjögren, som redan vunnit erkännande, med denna violinsonat kommer att rycka upp ganska högt i rang bland nordiska komponister.

Detta kanske sagt med tanke på den nordiska musikfest som stundade i Köpenhamn – den första i sitt slag. Den ägde rum i juni samma år och hängde samman med en stor nordisk industriutställning. Den andra dagen av den veckolånga musikfesten, den 5 juni, ägnades åt svensk kammarmusik, inklusive vokalmusik av bland andra Söderman, Lindblad och Hallström, och då uruppfördes också Sjögrens nya violinsonat i sin helhet av Aulin och honom själv. I den inramningen blev den en höjdpunkt, något som naturligtvis passade Hennings marknadsföring och kanske var förutsett av honom. Mottagandet av e-mollsonaten blev gott i den danska pressen, på sina håll mycket gott. Den mest positivt intresserade recensenten var Angul Hammerich i Nationaltidende, som gjorde en lång, engagerad karakteristik av sonaten. »Det fornemme i Holdningen« i sonaten påminner honom om Ludvig Norman; dess andra huvuddrag är »det elegiske, bløde, en drømmende Lyrik med en stærk erotisk Aare«. Hammerichs recension återgavs i flera svenska tidningar.

Stark respons fick Sjögren hos Edvard Grieg, som bevisade musikfesten. Norrmannen hade redan två år tidigare skrivit till den svenska kollegan och uttryckt »Beundring af Deres store Talent og Håb om nærmere Bekjendskab«. Till vännen Frants

Beyer skrev han nu från musikfestens sista dag om ett besök han fått av Sjögren och den svenska sångerskan Ellen Nordgren, som han tyckte mycket om:

Så sang hun ... Sange af Sjögren, der kom med hende, ja det er en Lyriker af Guds Nåde. En ny Sang af ham (Det første Mødes Sødme) var vidunderligt vakker. Han er beslægted med Undertegnede, men blødere og – Gud bedre det – mer fantasirig, end Undertegnede for Tiden føler sig.

103

Grieg hoppas dock på inspiration från intrycken han fått vid musikfesten. Hans umgänge med Sjögren fortsatte. Denne skriver underfundigt hem till Hilda Klein om sitt 35-årsfirande den 16 juni: »... på min födelsedag var jag i Malmö tillsammans med Grieg och hans fru – Grieg höll festmiddag för mig, för sig själv också då blott några timmar skilja vårt inträde i lifvet ...« Ålderskillnaden var tio år och en dag! Och han fortsätter med ett enkelt konstaterande om Danmarksresan: »Som du vet hade både Tor och jag succès.«

»Jag har haft en glädje här, den nämligen, att jag fått sådan lust för att skriva«, meddelade Emil Sjögren i ett brev till Lange-Müller 1886. Sånger och pianostycken kommer fortfarande tätt från hans hand under 1880-talets andra hälft, verk som pianoalbumen *Tankar från nu och fordom* och *Fyra skizzer*, den ofta sjungna sången *Ro, ro ögonsten* och balladen *Der Vøgt von Tenneberg*. De allra viktigaste, *Jacobsensångerna* opus 22 och e-mollsonaten opus 24, tas upp i följande kapitel.

Hur bemöttes då Sjögrens musik i den svenska pressen under denna tid? Både med intresse och en viss skepsis, kan man sammanfatta det. Adolf Lindgren hade skrivit en större artikel

om Sjögren 1884, och var intresserad men inte alltid imponerad. Lindgren tycks ha upptagits av motsatsparet tyskt kontra franskt när det gällde Sjögren. 1883 hade han skrivit att tonsättaren »tager snarare svenskar och fransmän till mönster än tyskar«, något som han gillade, men när han tre år senare recenserade den första fiolsonaten menade han tvärtom att tonsättarens »musikbildning är för ensidigt tysk, han borde nu studera hos fransmännen«. Åsikten om vad Sjögren »borde« göra är typisk för hur han på den här tiden ofta bemöttes i Sverige – som en begåvning som behövde fostras för att fullt ut motsvara vad man väntade sig. En märklig och talande kontrast mot Griegs entusiasm!

Adolf Lindgren har en annan kritisk synpunkt på samma sonat: den lider enligt honom av »Sjögrens vanliga fel att ej kunna effektuera. Han är en drömmare, som är intressant att studera hemma vid pianot, men sällan gör kraftig verkan i konsertsalen.« Effektuera, verkställa vad? Det är ett verb som kräver ett objekt. Möjligen är det ett traditionellt musikaliskt förlopp som Lindgren menar att Sjögren inte verkställer, med spänningskurvor uppbyggda av motiv som bearbetas och av dissonanser som blir upplösta. Den typen av kritik skulle återkomma.

Under det sena 1880-talet började Sjögrens musik att synas och höras i utlandet – små tecken på en kommande internationell förankring. I Danmark var han känd alltsedan *Erotikon* vunnit pris 1883, och ännu mer så efter musikfesten 1888. Följande år talar han själv i ett brev om en »berömmelig krönika« om honom som ska publiceras i en engelsk musiktidning, och året därpå, 1890, sjunger Ragnar Grevillius Sjögrensånger på flera konserter i England. Emile Sauret hade uruppfört hans första violinsonat; en annan stor internationell violinist, Eugène Ysaye, besöker liksom Sauret Stockholm 1886 och spelar bland annat på konserter där också Sjögrens musik förekommer. Slutligen ska

nämnas att *Erotikon* framförs 1887 av den franska pianisten Marie Roger-Miclos på en nordisk konsert i Paris, organiserad av musikkritikern Oscar Comettant. Christina Nilsson uppträder på en större nordisk konsert, och salen är fullsatt. I publiken sitter celebriteter som Gounod, Saint-Saëns och Delibes. Detta är kanske mer en kuriositet än en händelse med konsekvenser, men i ljuset av Sjögrens intensiva relation med Paris 15 år senare är den anmärkningsvärd.

VIDARE LÄSNING:

Av Richard Andersson och hans undervisning tecknas en ingående bild i Bo Wallners *Wilhelm Stenhammar och hans tid*, del 1. Wallner har också skildrat familjen Magnussons musiksalong i samma arbete och dessutom i den omfattande skivtexten till Sjögrens samlade violinsonater (*Musica Sveciae*, PRCD 9117-18). Om August och Clary Magnusson kan man även läsa i *Svenskt biografiskt lexikon*; artikeln är skriven av Carl Henrik Carlsson.

Information om den första nordiska musikfesten finner man i boken *Nordiska musikfester/Nordic music days 100 years* (Stockholm 1988), bland annat programmet för festen 1888.

ÖVRIGA REFERENSER:

De brev från Hilda Klein till Richard Andersson som citeras finns i den senares arkiv på Statens musikbibliotek. I den ordning de citeras är breven från 27/6 1886, 16/10 1882 och 26/8 1886. Citatet från Berta Sjögren om maken som lärare kommer från hennes radioföredrag »Om och med Emil Sjögren« från 1953-54, och namnen på hans elever är hämtade från Britta Friebergs intervjuer med Berta. Stenhammars självbiografi är publicerad i *Musikmänniskor*, s. 150-159. Wallner diskuterar Stenhammars *September* i *Wilhelm Stenhammar och hans tid*, del 1, s. 189-192, och i samma bok (s. 145) återges anekdoten om Sjögrens replik om »änkehertiginnan«. Hans förhållande till klassikerna anges i Lizells skrift *Richard Andersson 1851-1918* (Stockholm 1919). Sjögrens brev till Elin Magnusson är publicerat i *Musikmänniskor*, s. 68. De musikaliska preferenserna i det magnussonska hemmet berättar Berta om i samma bok, s. 63, och även om sina intryck av provspelningen av

e-mollsonaten på s. 64. Citatet från Sigrid Gyllenstierna kommer från hennes artikel »Sjögrenminnen« i *Musikmänniskor*, s. 75. Det citerade brevet från Hilda Klein (27/6 1886) finns i Richard Anderssons samling på Statens musikbibliotek. Signaturen C:s recensioner publicerades i Dagens Nyheter under februari till april 1889. Recensionen om Grieg är från 8/3, om Brahms från 4/3, om Schumann från 6/4 och om Bizet från 27/2. Citatet från Sven E. Svensson om Sjögrens pianostil är från hans artikel »Emil Sjögrens vokala lyrik« i *Svensk tidskrift för musikkforskning* 1935, s. 66. Sjögrens upplevda obehag inför recenserandet har Berta talat om i *Musikmänniskor*, s. 56. Den citerade recensionen från Sydsvenska Dagbladet Snällposten är från 22/2 1888 och Angul Hammerichs recension i Nationaltidende från 6/6 1888. Edvard Griegs brev till Sjögren finns i Sjögrensamlingen på Nordiska museet. Hans citerade brev om Sjögren är publicerat i Edvard Grieg, *Brev til Frants Beyer* 1872–1907 (Oslo 1993) s. 136. Sjögrens rapport till Hilda Klein om Köpenhamn står i ett brev 25/6 1888. Adolf Lindgrens citerade recensioner i *Aftonbladet* är daterade 11/12 1886 och 17/2 1886.

Opus 22 och opus 24 – experiment och succé

» **V**ET DU VAD slags storhet jag sympatiserar med: J.P. Jacobsen. Han har ej skrivit så mycket, ej stått framför en publik och mottagit handklappningar och kransar, dock ville jag hellre vara såsom han än någon av dessa andra, som fara från triumf till triumf. Jag älskar denna förnäma hållning hos honom själv och i hans diktning.«

107

Detta skrev Emil Sjögren till Hilda Klein vid Jacobsens bortgång 1885. Realisten J.P. Jacobsen, med en naturvetenskaplig skolning och en stor psykologisk och språklig lyhördhet, en av huvudgestalterna i »det moderna genombrottet«, hade många beundrare i Sverige vid denna tid, och Sjögren hörde alltså till dem.

Jacobsens samlade dikter publicerades året efter hans död – dikter som läsekretsen dittills varit omedveten om, han var dittills känd enbart som en roman- och novellförfattare. Dikter ur denna samling togs snabbt upp av många tonsättare i Norden, senare också av Arnold Schönberg (*Gurre-Lieder*). Som många gånger tidigare reagerade Sjögren tidigt på en litterär nyhet, och 1887, året efter dikternas publicering, kom hans opus 22 ut, *Dikter av J.P. Jacobsen satta i musik*, på Elkan & Schildknechts förlag i Stockholm, i svensk översättning. Varför de tre sångerna gavs ut på svenska, i motsats till Sjögrens tidigare danska sånger, är oklart. Möjligen berodde det på att dikterna i sig var moderna och svårsmälta för en större publik. Det troliga är i alla fall att Sjögren tonsatte dem på danska, det språk som så många gånger tände hans inspiration. Den konstnärliga helhet han skapade har

alltså blivit lidande – som så ofta är fallet vid översättning av sångtexter.

De tre texterna är sinsemellan olika. Den första, *I Seraillets Have*, är en impressionistisk, naturlyrisk bild av ett saligt ögonblick i ett turkiskt landskap, inget annat. Den andra har ett drömtema, som återkommer i många av Jacobsens dikter, här utformat som ett slags vemodigt imperativ:

Bliv, o bliv i dine Drømmes Verden!

...

Dør du som Drømmer, dø da kan du rolig,
Hele din Verden med dig blegner hen.

Den tredje dikten, *Til Agnes*, är en formellt fritt utformad och innehållsmässigt komplicerad, smärtfylld kärleksdikt

Alle mine Ønsker du vet er dine Savn,
Alle mine Tanker jeg døber i dit Navn

Den slutar i ett hemligförklarande av en kärlek som ingen, inte ens diktaren, ska veta om. Wilhelm Stenhammar och Wilhelm Peterson-Berger tonsatte båda i sin ungdom, ovetande om varandra, samma två Jacobsendikter: dels en symbolistisk naturdikt (*Alle de voksende Skygger*) för kör a cappella, dels en balladpastisch (*Irmelin Rose*) för röst och piano. Deras val av Jacobsentexter tycks mer konventionellt än Sjögrens; denne gav sig, bortsett från *I Seraillets Have* (som ju Stenhammar också tonsatt) in på djupt personliga och existentiella dikter, och på 1890-talet återkom han till likartade Jacobsen-dikter i sångerna *Lad Vaaren komme mens den vil* och *Saa standsed og dér den Blodets Strøm*, vid sidan av mer lättsamma som *Pagen* och *Silkesko over gylden Læst*.



J.P. Jacobsen, ett ideal för Emil Sjögren och likaså den diktare som kanske starkast inspirerat honom.
Gravyr publicerad vid Jacobsens död 1885 i Ny illustrerad tidning.

sångstruktur. En grund ligger i de tre tonsatta dikterna. De beskriver innehållsligt en rörelse mot allt större subjektivitet, formellt en rörelse från bunden, rimmad vers mot frihet i fråga om både meter och rim. Detta återspeglas i musiken.

110 Den första sången, *I seraljens lustgård*, har en tydlig tonart, men inom den använder Sjögren harmoniskt fria vändningar till måleri med intensiv lyster, inte minst vid orden »fullt av dagg och doft«, där ett a-mollarpeggio följer direkt på ett ciss-mollackord. Hela sången har en släktskap med fransk sångkonst, kanske utan att det rör sig om någon direkt påverkan därifrån. Den hör också till de Sjögrensånger som publicerades i Frankrike (som musikbilaga till tidskriften *Le Monde musical* 1905).

Den andra sången, *Dröm*, inleds med en serie dissonanta ackord som avlöser varandra, därtill en reciterande sångstämma. Karaktären i sången är mycket nedtonad, som om textens budskap inte ger någon anledning för en melodisk kontur att avteckna sig och lyfta, vare sig i sångstämma eller ackompanjemang. Sången är mycket koncentrerad och väl sammanhållen genom de få melodiska gester och de karakteristiska ackordförlopp som finns.

I den sista sången, med den något valhänta svenska textöversättningen *Alla mina drömmar de glida mot din famn*, finns en större dramatik och utvecklade kontraster. Det recitativiska tonspråket följer och understryker diktens prosaartade metrisk oregelbundenhet. Man kan få en känsla av ett slags musikalisk-psykologisk realism, som förstärks av bristen på »vanlig« harmonik med traditionella kadenser och en tydlig tonal hemvist. Ackorden länkas till varandra genom gemensamma toner, genom halvtonsrörelser eller mer intuitivt, för den rent klangliga effekten. Diktens slut i en medveten ovisshet, en »mörkning« av en stark känsla, motsvaras i musiken av ett öppet slut, en recitativartad sångfras som följs av en mycket trevande avrundning i pianostämman, som

utan emfas återvänder till en inte särskilt starkt markerad grundtonart. Ett viskande, sorgset slut utan någon punkt.

Om den första av de tre sångerna i opus 22 hör till de konsertermässigt mest tacksamma i Sjögrens produktion så är de två andra kanske alltför introverta för att räknas dit. Däremot är de fascinerande prov på hans musikaliska oberoende. Några tydliga direkta förebilder till dem är omöjliga att finna. Det är typiskt för Sjögren att det knappt går att påvisa sådana förebilder, bara att peka på likartade fenomen i den samtida musiken. Axel Helmer, som studerat opus 22 ingående, nämner Hugo Wolfs och Modest Musorgskijs sånger som parallellfall när det gäller textnära, reciterande stil och harmonisk frihet. Sven E. Svensson kallar, i sin studie av Sjögrens sånger, opus 22 för »det impressionistiska genombrottet« hos tonsättaren, och han ser en eventuell föregångare i Liszt. Slutsatsen är dock att vad det än var för impulser som låg bakom dessa sånger så togs de upp av Sjögren på ett mycket personligt sätt. »Sjögren har lärt av alla«, sade den franske musikhistorikern André Pirro senare, vilket var ett annat sätt att säga att han förhöll sig självständig till alla.

I I I

Gränserna tänjdes alltså mycket långt i dessa verk, och den textgestaltande fantasin fick styra. Vad Sjögren inte bröt upp, inte här och inte någon annanstans, var musikens regelbundna uppbyggnad i fyrtaktsperioder – »här hade hans fantasi sin begränsning«, säger Sven E. Svensson med rätta.

Tendenser mot den frihet som opus 22 visar fanns redan i tidigare verk. Han skulle också använda stilmedlen därifrån i fortsättningen, men då alltid balanserade med mer traditionella stildrag.

Två opustal senare i verklistan, och cirka ett år senare i tiden, befinner sig den violinsonat nummer 2 i e-moll opus 24 som redan nämnts i flera sammanhang. Det var det verk som framför

andra följde honom resten av livet: han blev för många »e-moll Sjögren«. Till exempel var e-mollsonaten det verk som han spelade inför Johannes Brahms och Clara Schumann i Tyskland julen 1894; den framfördes av mästarviolinister som Eugène Ysaye och Jacques Thibaud, och den kom ut i en egen fransk utgåva 1907 (»seule édition autorisée en France et Belgique«) förutom Henrik Hennings utgåva i Köpenhamn (först under förlagsnamnet Kgl. Hofmusikhandel, senare under Det Nordiske Forlag).

Vad är det då som har gjort e-mollsonaten så starkt uppskattad? I de redan citerade omdömena efter premiären 1888 talades om ett »friskt och frodigt stycke musik«, om en förnäm hållning och en drömmande lyrik med en erotisk ådra. Allt detta rymts i sonaten, och den melodiska inspirationen kompletteras av en väl sammanhållen form. Signaturen »C« i Dagens Nyheter diskuterar i en av sina recensioner Sjögrens första violinsonat och hävdar då att den inte kan mäta sig med e-mollsonaten »i idéinnehåll och form«, ett omdöme som alltså bör härstamma från Sjögren själv eller från hans närmaste krets i form av Clary Magnusson.

Peterson-Berger utnämnde 1898, i polemik mot den klassicistiska stilen i Stenhammars stråkkvartetter, Sjögrens två första violinsonater till ideal för en nationellt nordisk kammarmusik:

De äro knippen af klingande visor utan ord, men ofta längtande efter ordet, skickligt sammanknutna i den häfdvunna sonatens godtyckligt valda band, hvilka lika gärna kunnat vara den friare suitens eller fantasi-cykeln. Det är i dessa sonater melodierna och deras lyriska känslolöshåll som äro hufvudsak; det tematiska tankearbetets och hela formgivningens dramatiska förlopp kommer först i andra rummet.

Peterson-Berger har poänger i sin beskrivning, men det finns också anmärkningar att göra till den. En är att Sjögren i sina »visor«, det vill säga solosånger, inte bara rättar in melodiken efter textfraserna utan ofta bygger den på ett större sätt, »utvidgar det vokalmusikaliska sammanhanget utöver texten«. Hans »klingande visor« har alltså redan i sig en instrumental sida. En annan sak är att Peterson-Berger i sin ideologiska iver att finna det nationella förbiser de formellt sammanhållande element som finns i e-mollsonaten. Konkret består den formella enheten bland annat i ett motiv på tre toner – ett helt eller halvt tonsteg upp och sedan tillbaka – som är en gemensam byggsten i många av sonatens temata, och som används allt tätare under sonatens lopp. En annan sammanhållande faktor är den fallande mollskala som avslutar både första och sista satserna. Men detta vore inte intressant om där inte fanns ett inspirerat melodiskt flöde genom hela sonaten.

113

Den första satsen, ett Allegro moderato, inleds med en svepande, elegant melodisk rörelse, huvudtemat, som rätt snart leder in i det breda, sångbara sidotema i G-dur som nog betytt mest för att göra e-mollsonaten älskad. Detta sidotema är det perfekta exemplet på Peterson-Bergers »klingande visor«. Temat är dock inte så mycket »visa« att det kan blomma helt självständigt. Det är just i sitt formella sammanhang, som ett slags förlösande kommentar till den föregående musiken, som det framträder med hela sin poetiska valör. En genomföring som är ganska kort och koncis – vilket är det vanliga hos Sjögren – leder på sonatformens konventionella vis till återtagningen av det första materialet.

Ett Allegretto scherzando följer, vars första del inte startar som »klingande visa« utan snarare som en klassisk-romantisk kammarmusik med livfulla, snärtiga pianorytmer. Snart infinder sig i detta en »visa« som ett andra tema i musiken. Allegrettot

avlöses av en mellandel, en trio (Più tranquillo) som är helt avrundad, som ett eget litet stycke. Här excellerar den sjögrenska »visan«, även om omfånget är violinens och inte röstens, i en vänlig, vek, nästan lite insmickrande melodi, som klart bygger på den nyssnämnda sammanhållande tretonsfiguren. Utan överledning återtas sedan allegrettot i exakt samma form som förut. – Emil Sjögren har själv berättat om Griegs hustru Ninas spontana reaktion när hon först hörde triodelen i denna sats: »Men Gud da, det er jo Edvard!« Han tillade: »Detta negativa erkännande både gladde och smärtade mig.«

Gestiken i den långsamma satsen, Andante sostenuto, innehåller också tretonsfiguren, den har dessutom en yttre likhet med den kända förförelsearian i Saint-Saëns opera *Samson et Dalila*, »Mon cœur s'ouvre à ta voix«, vilket kanske inte är en tillfällighet med tanke på det positiva intresse Sjögren hade för den franske tonsättaren. Lange-Müller »lånade« ofrivilligt ett tema från Saint-Saëns andra pianokonsert i den musik han skrev till skådespelet *Det var engang* under sin och Sjögrens gemensamma tid i Merano 1884, men han gav det en helt ny, nordiskt lyrisk karaktär. Så är fallet också här: det blir inledningen på en något svårmodig, passionerad musik, som utvecklas i långa linjer över detta enda tema, vilket har en typ av stilla synkoperat ackompanjering som är mycket typiskt för Sjögren.

I sista satsen, Con fuoco, ställs en snabbt jagande inledningsdel mot ett enkelt sidotema, åter med karaktär av inspirerad sång. Det första har tretonsfiguren på ett latent sätt, i molltonart och inlindad i en rörelse över en oktav. I sidotemat är denna figur helt central. I genomföringen som följer bryts tempot, och en reminiscens från den långsamma satsen, i dess gamla tempo, inträder, också den helt centrerad kring tretonsfiguren. Satsen leds sedan till en storslagen kulmination, men det som får avsluta hela

sonaten är den fallande mollskala i svag dynamik som vi redan hört i första satsen.

Man kan fråga sig om denna berömda sonat i en molltonart arbetar sig fram till en »seger« i dur, efter Beethovens modell. En tendens till detta finns, sidotemat i sista satsen som får bära den stora kulminationen har just en sådan potential, och den utnyttjas också. Men helheten präglas inte av någon »seger«, utan av det emotionella, passionerade, som kan vara »mörkt« eller »ljust« men ändå bärs av samma positiva livskänsla. Man kan om e-mollsonaten citera signaturen »C«:s, det vill säga Emil Sjögrens egen, karakteristik av Griegs stråkkvartett, och med rätta tala också här om »den energi hvarmed den är skriven, det varma blod som pulserar i den«.

115

VIDARE LÄSNING

Axel Helmer har studerat Jacobsensångerna op. 22 i Sjögrenkapitlet i sin avhandling *Svensk solosång 1850–1890*, Uppsala 1973, s. 287–289. Om e-mollsonaten finns en välgjord specialstudie, Eva Crastan Kaestners opublicerade licentiatarbete *Studien zu den Violinsonaten von Emil Sjögren*, Universität Zürich, 2004.

INSPELNINGAR

Av Jacobsensångerna är framför allt *I seraljens lustgård* inspelad – den finns i Ann-Sofi von Otters och Ralf Gothonis tolkning på Musica Svecia, MSCD 516. Violinsonaten op.24 i e-moll finns i många förnämliga tolkningar: med Nils-Erik Sparf och Lucia Negro på PRCD 504, med Tobias Ringborg och Anders Kilström på CAP 21667 och med Per Enoksson och Kathryn Stott på BIS 995.

ÖVRIGA REFERENSER

Brevet till Hilda Klein är återgivet i *Emil Sjögren in memoriam*, s. 36. André Pirros citerade yttrande om Sjögren är återberättat av Berta Sjögren i hennes självbiografiska anteckningar (Statens musikbibliotek). Citaten från Sven E. Svensson står i hans uppsats »Emil Sjögrens vokala lyrik«, *Svensk tidskrift för musikforskning* 1935, s. 61 och 69. Peterson-Bergers karakteristik av Sjögrens violinsonater är hämtad ur en recension i *Dagens Nyheter* 23/2 1898. Citatet om den vokalmusikaliska satsen är hämtat från Axel Helmer, *Svensk solosång 1850-1890* (Uppsala 1973) s. 282. Nina Griegs ord om e-mollsonaten är relaterade i Emil Sjögrens minnesord om Grieg i *Ord och bild* 1907, s. 482.

90-talet – elände och framgång

MAN KUNDE TRO att Emil Sjögrens succé på den nordiska musikfesten i Köpenhamn och det erkännande han fått där gjorde honom lyckligare och nöjdare. Kanske var det så, men han var periodvis mycket deprimerad. Lange-Müller får än en gång ordet för att skildra sin väns belägenhet. Han skriver i brev till Holger Drachmann i december 1888, då han varit i Stockholm i samband med en behandling av sin kroniska huvudvärk hos Ernst Westerlund, den berömde »Enköpingsdoktorn«:

117

Sjø holdt sig godt fra Drik den Maaned jeg var i Stockholm, men uhyre melancolsk og underlig opgivet-apatisk er han; der synes at være endnu mindre Livskraft i ham end i mig; godt er det, at vi har det unge entusiastiske Element ved Siden i Tor Aulin, rigtig en prægtig »Poike« – men som nok om ti Aar er ligesom vi Andre, da han har ganske samme Natur. Vi ligne igrunden hverandre som Trillinger – men det er der nu ingen der kan forstaae.

Tor Aulin, den kanske mest dynamiske aktören i Musiksverige vid sekelskiftet 1900, känner vi till i många roller, bland annat som viktig samarbetspartner till Wilhelm Stenhammar och som vän till August Strindberg och till Grieg. Att han i unga år bildade ett andligt »trillingskap« med de betydligt äldre Emil Sjögren och Lange-Müller är däremot mindre känt. Vilka drag var det som så

starkt förenade dem enligt Lange-Müller? Vad man i efterhand, och utifrån, kan se som gemensamt för dem är en känslig läggning med en depressiv tendens, en öppenhet gentemot det nya och en stor musikbegåvning. Den danske tonsättaren visar sig som en skarp iakttagare, när han vid samma Stockholmsbesök kommenterar »med-trillingarnas« mentalitet i sin egen dagbok:

118

Sjögren er en passiv, Aulin en aktiv Egoist; Sjø tænker aldrig paa Andre, Tor tænker altid paa sig selv. Men Egoismen er hos begge saa naiv (og er ogsaa saa uskyldig), at den ikke tænker paa at skjule sig, men optræder ganske aabent, med en nobel »Franchise«, som man vilde have Ret til at holde brutal, hvis det var det Lave i deres Natur, de fordrede Plads for; men det er det, som sagt, ikke – Sjögren kjenner ikke til Misundelse eller Faafængelighed; aldrig har jeg hørt ham sige et ondt Ord om noget Menneske, eller et Ord til egen Fordel, ikke have rørt en Haand i eget Interesse (ligesaa lidt som i Andres) ...

Bilden av Sjögren som en totalt oegennyttig person, utan missunnsamhet eller fåfånga, har förmedlats av många som kände honom; tillägget att han inte var beredd att göra någonting för andra är onekligen intressant, och kan kanske också vara en del av förklaringen till att han inte gjorde den karriär som motsvarade hans begåvning och som så många väntade sig av honom.

Bland de personer som frekventerade familjen Magnussons salong fanns en konstnärligt sinnad prästman, Evald Bergman, kyrkoherde i Jakobs och Johannes församling sedan 1882. Han hade andra beröringspunkter med Emil Sjögren förutom denna salong – han hade börjat sitt yrkesliv som adjunkt vid Nya elementarskolan under Emils sista år där, och samtidigt hade han

tjänstgjort i Klara kyrka, där den tonårige Emil varit vikarie-
 rande organist. Han kom nu att bli en betydelsefull bekantskap.
 1890 stod en ny kyrka färdig i Bergmans församling, en länge
 planerad S:t Johannes kyrka, som ersatte en gammal, bristfällig
 byggnad. Den var ritad i luftig, nygotisk stil av arkitekten Carl
 Möller. Wilhelm Heintze hade, som organist i Jakobs kyrka, stått
 för ett dispositionsförslag för den nya kyrkans orgel, som firman
 Åkerman & Lund fick i uppdrag att bygga. När Heintze läm-
 nade Stockholm för en tjänst i Lund vid nyår 1890 behövdes
 någon annan som kontrollant vid orgeluppsättningen. Bergman
 ordnade nu så att Emil Sjögren fick det arbetet. Lite senare fick
 han genom Bergmans försorg ett uppdrag som kanske intresse-
 rade honom mera: att skriva musiken till den kantat till kyrkans
 invigning som Carl David af Wirsén författade texten till. Kom-
 positionsarbetet sågs ha gått snabbt, bara på ett par veckor.

119

Pingstdagen 1890 invigdes högtidligen den nya kyrkan av
 ärkebiskopen och i kungens närvaro. Sjögrens kantat, för fem
 solister, kör och orgel, framfördes och fick ett entusiastiskt mot-
 tagande i pressen. Dagens Nyheter ansåg att den var »ett verk-
 ligt mästerverk« som »hedrar sin genialiske upphofsman«. Adolf
 Lindgren vill, i en senare recension av notutgåvan, placera ver-
 ket »bland de mest framstående i sitt slag« i svensk musik – det
 är dessutom »alltigenom inspireradt och individuelt«, vilket är
 högst ovanligt för en kantat. Han anser att Johanneskantaten sät-
 ter Emil Sjögren »i rangen bland de främste och skulle göra ho-
 nom väl förtjent af ett 'komponistgage' från riksdagens sida, i fall
 vi i likhet med norrmännen förstode att taga vara på vår konst«. Kommentarer-
 na röjer förtjusning över att Sjögren hade preste-
 rat ett större, sammanhängande verk av hög kvalitet, och därmed
 gjort det som musikvärlden så länge hade önskat av honom.

Det är lätt att hålla med recensenterna. Kantaten har ingen

hämmande anpassning till en konservativ kyrklig stil, den är i stället full av Sjögrens egen texttolkande harmonik och melodik. Därför får Wirséns ord en innerlighet och färgrikedom som de kanske inte skulle ha haft i sig själva. En hos Sjögren ovanlig, »modern« detalj är den taktväxling som finns i duetten för alt och sopran – ett kort inpass av 3/4-takt i en 4/4-musik.

120

Sjögren arbetade som tillförordnad organist i kyrkan under resten av år 1890. Det kan inte ha varit helt lätt, för han hade svårartad psoriasis och skrev på hösten till Lange-Müller att han på grund av den ibland varken kunnat »stå, ligga eller sitta – ansigtet har varit så svårt, att jag med svårighet kunnat vistas ute bland folk«. Av brevet framgår också att han fortfarande, för ekonomin, var »tvingad gå omkring och stämma«. När organisttjänsten för Johannes utlystes sökte han den. I samma brev till Lange-Müller uttrycker han dock motvilja mot tanken att »gå och bocka sig för alla sillstrypare i församlingen, bedja om deras röster«. Det kyrksamma Stockholm var ju inte riktigt hans värld. Han fick tjänsten i januari 1891, med dubbelt så många röster som konkurrenten, Johannes Stålhammar, och han hade därmed för första gången en större, fast inkomst som musiker.

Tjänsten som organist i Johanneskyrkan skulle Sjögren behålla livet ut. Kyrkorådets protokoll under hans första tre år berättar en del om hans relation till arbetsgivaren. Hans anhållan om att få göra en konsert i kyrkan under våren 1891 bifalls. Samma sommar ansöker han om sex veckors ledighet »för helsans vårdande«. Det handlade om en psoriasisbehandling på en klinik i Hamburg. Men han glömmer att lämna in läkarintyg, liksom merithandlingar för den vikarie han skaffat. Saken ordnas upp. Två år senare, våren 1893, levereras dock tunga klagomål mot honom. Det faktum att Evald Bergman just då inte var ordförande i kyrkorådet går möjligen att tolka som att man

i »beskyddarens« frånvaro passade på att hålla räfst med Emil Sjögren. Han har, utan att formellt ha anhållit om tillstånd, annonserat om en konsert i Johanneskyrkan. Och utöver detta prov på »egenmäktighet och ... förbiseende mot kyrkorådet« har han »äfvén i öfrigt gifvit anledning till anmärkning emot sig, i det han vid flera tillfällen visat sig icke på tillbörligt sätt sköta sin befattning såsom orgelnist«. Hans försyndelser är att han »vid tre särskilda gudstjensttillfällen ... icke i rätt tid infunnit sig vid orgeln« och »åtskilliga gånger uppspelat andra psalmmelodier än de föreskrifna«. Tonen är snäv och auktoritär, annonserandet av konserten kallas av kyrkorådets medlemmar (varav de flesta har höga titlar) för ett fräckt »tilltag«.

I 2 I

Sjögrens svar på anklagelserna är att han missförstått och begått »formfel« beträffande konserten (som han ansåg sig ha fått muntligt löfte om); att spela fel psalmmelodi »kan hända och händer fler än mig«; att förseningen sista gången berodde på »tillfälligt illamående« – och han ber sedan om överseende och lovar att bättra sig.

Den påstått självsvåldiga konserten gavs, stort anlagd, med sångerskan Sigrid Wolff, Aulinkvartetten och en kör. Några fler konserter försökte Emil Sjögren inte ordna i sin kyrka, begrip- ligt nog. Nästan alla ärenden gällande Sjögren som efter dessa upptuktelser tas upp i kyrkorådet handlar om en enda sak: han ber att få ta ledigt. Det beviljas alltid, mot att han själv ordnar sin vikarie. Efter tio års tjänstgöring anhåller han också om höjd lön – från 1 000 till 1 300 kronor om året. Det skäl han anger är lång tjänstgöring, men de som stöder hans anhållan hänvisar till hans medverkan i barngudstjänster varannan söndag, det vill säga utökad tjänstgöring. (Denna medverkan kan ha varit ett medvetet val från Emil Sjögrens sida; han var omvittnat barnkär, och långt senare skulle han skriva en liten samling barnvisor.) Kyrkostäm-

man beslöt höja lönen till 1 500 kronor, alltså mer än vad han begärt. Lönen kan jämföras med tidens årslön för en industriarbetare, cirka 1 000 kronor, och den för en läroverkslektor, cirka 3 000.

1 2 2 Om Emil Sjögren ofta vållade sin församling trassel genom sin alkoholkonsumtion och sin allmänna oförmåga att hålla ordning på praktiska saker, så fanns det en annan vågskål, en på plussidan, som alla omkring honom måste ha varit medvetna om: han var en makalös organist, vars musicerande drog besökare till kyrkan. Otto Olsson, en av hans vikarier och en mycket god vän, berättar:

Otaliga människor stämdes till andakt och tillbedjan av Emil Sjögrens spel. Hans improvisationsförmåga var fenomenal, starkt personlig och originell. Korallpreludierna voro oftast små mästerverk, som jag gärna velat ha upptecknade i notskrift. ... Då fanns det något som hette »gå och höra Sjögren spela«. Organisteleverna vid Musikaliska akademien och andra musikaliskt intresserade människor vallfärdade upp till Johannes kyrka, och det var för dem en verklig upplevelse att lyssna till dessa geniala, gnistrande ackordförbindelser ...

En av Sjögrens ansökningar om ledighet gällde sex månader från november 1894 och framåt, och skälet var att han »af Landt-grefven af Hessen vid besök här i staden inbjudits att i Tyskland studera musik«. Lantgreven av Hessen, Alexander Friedrich, tillhörde en av de europeiska furstliga familjer som inte längre hade något land att regera över. Hans far hade formellt varit tronpretendent till Danmark men av sagt sig anspråken och sedan i Bismarcks omdaning av Tyskland 1866 även blivit av med sitt

hessiska landområde. Alexander Friedrich, som föddes i Köpenhamn 1863, växte upp i Tyskland. Hans mor, prinsessan Anna av Preussen, var musikmänniska, och själv blev han en skicklig violinist och tonsättare, dock hämmad av två saker, dels hans ställning som gav honom alla resurser han önskade men försatte honom »utom tävlan« med andra musiker, dels den blindhet han led av sedan barndomen.

123

Förutom sina tyska musikerkontakter – Joachim Raff, Johannes Brahms, Joseph Joachim, Hans Pfitzner med flera – hade Alexander Friedrich också många nordiska. Niels Gade var en av de viktigare. Grieg hade han lärt känna under studier i Leipzig, och besökte honom nästan varje år från 1890, ett år då han (inkognito) gjorde en omfattande resa i Norden. Berta har berättat att Alexander Friedrich tyckte om e-mollsonaten och därför sökte upp Sjögren 1894 i Stockholm. Men de hade också gemensamma bekanta, förutom Grieg. Alexander Friedrich hade till exempel fått en sång utgiven av Henrik Hennings, och 1894 hade han som »musikalisk assistent«, det vill säga som hjälp med att läsa och skriva noter, anställt en av Sjögrens gamla kompositionselever från Richard Anderssons musikskola, Knut Andersson. Det var dock inte fråga om någon favoritelev – Sjögren sägs tvärtom ha haft svårt att umgås med honom.

Alexander Friedrich var musikaliskt en meningsfrände till Sjögren och Lange-Müller så till vida att han satte den franska musiken lika högt som den tyska. Som ung var han Wagnerbeundrare men ansåg att Berlioz, Saint-Saëns och Bizet var grovt underskattade i Tyskland. 1894 komponerade han efter resor i Turkiet och Nordafrika ett halvdramatiskt verk för baryton och orkester, *Fatthûme*, med en exotisk tendens som i sig vette åt franskt håll. Senare skulle han också fortbilda sig hos Gabriel Fauré vid konservatoriet i Paris.

Emil Sjögrens tid som gäst hos Alexander Friedrich innebar en chans för honom att vara några månader i sin ungdoms favoritstad, Berlin, där Alexander Friedrich då residerade. Julen tillbringade de hos lantgrevens syster på ett slott i Dessau, och dit bjöds Johannes Brahms och Clara Schumann, som var gamla vänner till familjen. Sjögren och hans värd spelade e-mollsonaten för dessa båda gäster. Vad Brahms tyckte om Sjögrens musik berättade denne aldrig för Berta. Om det hade varit fråga om en stark och positiv respons så hade eftervärlden förmodligen fått veta det.

Månaderna i Berlin hade Sjögren hoppats kunna använda till kompositionsarbete, och han påbörjade där sin tredje violinsonat, den som skulle tillägnas Alexander Friedrich, men krafterna svek. Vid återkomsten till Stockholm i mars 1895 var det illa ställt med honom: han var »klen och sluten, oförmögen till ihållande tankearbete« enligt Bertas minnen. Efter hemkomsten blev han drabbad av en särskild olycka. Hans mor Christina dog sent på hösten 1895, 74 år gammal, av skador hon fått när en berusad man sprungit omkull henne på en gata i Stockholm. Emil Sjögren förlorade plötsligt den människa som i mycket måste ha stått honom allra närmast, och han förlorade det hem han hade haft sedan skolåldern. Han ska ha gått i självmordstankar denna tid – om de uppstod i sorgen efter modern eller i en negativ, depressiv »frihet« efter hennes död vet vi inte.

Hur var det då med musikskapandet under dessa delvis ganska eländiga år? Även om inspirationen inte var så flödande som tidigare stod den inte stilla. Somligt blev aldrig fullbordat, som en Aladdin-musik och en pianokvintett, båda omnämnda 1891. Sjögren gjorde också en satsning på orkesterkomposition. I uppslagsverket *Svenskt porträttgalleri*, delen Tonkonstnärer och sceniska artister, utgiven 1897, nämns i artikeln om Sjögren några

få av hans verk, och allra först ett Festspel för orkester. Detta stycke trycktes som arrangemang för fyrhändigt piano 1892. Arrangören var den göteborgske affärsmannen och skicklige amatörmusikern Lars Gustaf Bratt, och förlagan anges just som *Festspel för orkester*. Ett orkesterpartitur är också bevarat; enligt uppgift från Berta blev det färdigställt av Axel Bergström, violinist i Aulinkvartetten. Det finns dock anledning att tro att idéerna om instrumentationen kommer från tonsättaren, idéer som han inte själv praktiskt kunde genomföra utan överlät åt Bergström. Bratts pianoarrangemang innehåller rikligt med uppgifter om denna instrumentation. Det framgår att blåsinstrumenten spelar en aktiv roll, inte minst träblåset, något som knappast var normen i tysk eller nordisk musik vid den här tiden. Snarare har Sjögren gått efter ett franskt orkesterideal, kanske hämtat från Saint-Saëns och Bizet. Festspelet är kort – dess ursprungliga titel var »förspel«! – men det har en tilltalande kombination av orkestral stil och tonsättarens särdrag i harmonik och melodik.

125

Sjögren läste, nu som alltid, skönlitteratur, och han inspirerades under det tidiga 1890-talet till sånger av hög valör. Ibland har de ett dödsfixerat innehåll som verkar relatera till hans mörka tankar denna tid, som i *Oktobertämning* (»Nästa år när våren kommer är jag borta«) och *Saa standsed og dér den Blodets Strøm* till text av J.P. Jacobsen. 1896, under Sjögrens mest kritiska tid, kom mycket få verk till. Bland dem finns en av hans mest fångslande sånger, *Lad Vaaren komme mens den vil*, också till en Jacobsendikt. Dikten – och sången – börjar med en jublande vårhyllning, men vänder sedan:

Mit Hjerte er ej Blomst, ej Blad,
 Og Vaaren gjør det ikke glad:
 Det har sin egen, sære Vaar,
 Naar?

Sången har ett öppet slut, i pianissimo, och det är inte långsökt att läsa in en dödslängtan också här.

126 För övrigt finns i periodens sånger hela det breda spektrum av känslolägen som Emil Sjögren kunde förmedla, och i många av dem utvecklar han sin förmåga till originell, texttolkande harmonik. Det gäller till exempel *Julens alla vackra klockor* och *Liten knopp, moders hopp* (även om den senare texten inte har åldrats med behag). En hårdare dissonansbehandling än Sjögrens vanliga dyker upp i sången *Visa*. Det klangliga språket i de här sångerna är allmänt fylligare än i Jacobsen-sångerna opus 22 (se föregående kapitel) men har bitvis samma frihet som han hade uppnått med dem. I denna tids sånger finns ibland en större likhet med fransk musik än vad som tidigare hade synts hos Sjögren.

Den sång från perioden som blivit mest beundrad är *Molnet*, skriven 1891 till en dikt ur Verner von Heidenstams genombrottsverk *Vallfart och vandringsår*. Den förnyelse som fanns i denna diktsamling hade väckt stor entusiasm när den kom 1888, och den banade vägen för en ung svensk lyrik. Dikten *Molnet* har den blandning av exotisk färg och psykologisk dramatik som Sjögren alltid uppskattade. Resultatet är en berättande sång, delvis reciterande över ett mycket enkelt pianoackompanjemang, vilket innehåller både »exotismer« och färgrika, ej tonartsbundna ackordföljder – en typ av sång man aldrig hade sett i svensk musik, och en stark helhet. Den välkomnades i pressen. Enligt recensenten i Nya Dagligt Allehanda kan »man ej undgå att finna Emil Sjögrens skrifsätt passa bra tillsammans med Heidenstams i klara, bestämda konturer framträdande, stämningsfulla realism«, och Aftonbladet talar om sångens »rika skatter af drömmande, svärmisk poesi och innerlig tontolkning med enkla medel«. Sången har ibland ställts i särklass bland alla Sjögrens. Peterson-Berger bedömde den i slutet av 1890-talet som »epokgörande«.



Helena Nyblom, tecknad av sonen Carl Göran Nyblom 1880 i Carl och Fredrika Linnells sommarresidens Lyran (numera konditori Lyran i Bredäng), en samlingspunkt för tidens kulturintresserade stockholmska borgerskap, livfullt skildrad i Lotten Dahlgrens bok *Lyran* (1913). Den unge Emil Sjögren var under en period anställd av paret Linnell för att undervisa Fredrikas autistiska son i orgelspel.
Uppsala universitetsbibliotek.

1894 publicerades en artikel »Emil Sjögren som viskompositör«, skriven av Helena Nyblom, i tidskriften *Ord och bild*. Det var den första större artikeln om musik i den dynamiska, relativt nya tidskriften. Den är ett sex sidor långt, insiktsfullt skrivet lovtal till tonsättaren. Han behärskar, säger författaren, den moderna musikens »rikedom af clair-obscurer, af ljusverkan och färgprakt«, men de är hos honom »icke till för sin egen skull«, utan »den noga passande omklädnaden för de tankar och känslor han har på hjärtat«. Efter en större genomgång och karakterisering av många sånger sammanfattar hon:

Det finns aldrig i Sjögrens visor något hopplappadt, aldrig ett par takter, om hvilka man skulle kunna säga, att de utan saknad kunde vara borta ... Så olika känslor de skildra, ha dock alla dessa känslor varit fullkomligt sanna för kompositören. Af sentimentalitet – denna karikatyr af den sanna känslan – finns intet spår på något ställe. ... Han lär oss att förstå nya skönheter, och man har ofta samma känsla i hans musikvärld, som om man skulle ha kommit till ett nyupptäckt land med en helt ny och rik flora, som lockar en till oemotståndliga utrop af hänförelse.

Har han då inga fel? frågar sig Helena Nyblom. Jo, ett: »att han har komponerat allt för litet«. Det vore på tiden »att Sjögrens landsmän något mera allmänt toge reda på, hvad de redan äro skyldiga denne store tonkonstnär«.

Det låter som en förebråelse. Sveriges största tonsättarbegåvning, som kunde skapa unika skönhetsvärden, tilläts hanka sig fram på en halvdan lön. Adolf Lindgren hade ju efter Johanneskantaten förklarat Sjögren vara värd ett statligt tonsättargage, »i fall vi i likhet med norrmännen förstode att taga vara på vår

konst. Men det göra svenskarne, som bekant, icke.« Kanske var detta bara två uttryck för en spridd åsikt? Faktum är i alla fall att Sjögren 1895, året efter artikeln i *Ord och bild*, fick ett statligt stipendium på 1.000 kronor. Musikaliska akademien hade då till sist vunnit gehör för ett gammalt önskemål om att få dela ut stipendier till svenska tonsättare. Stipendierna var av två slag: ett som de yngre kunde söka och ett som var en belöning åt de redan framstående. Sjögren skulle fortsätta att uppbära det senare varje år, med några uppehåll.

129

Även oavsett den statliga belöningen var Helena Nybloms artikel betydelsefull. Den befäste Sjögrens ställning i den litterära och kulturella världen. Han blev, på ett sätt som nog ingen annan i Sverige före honom, en författarnas tonsättare. 1897 invigdes det nya operahuset i Stockholm, och i den kungliga logen svävade två sjungande, muser på en målning nära taket, gjord av Georg Pauli. De sjunger från ett notblad där endast tre ord går att urskilja – »Emil Sjögren, Sångers«. (Se bokomslaget framsida.) En tydligare signal om hans roll som musikens främsta representant i det moderna Sverige kunde knappast ges.

Samtidigt med denna stigande berömmelse var Sjögren vid 1890-talets mitt i ett privat tillstånd av förfall. Men en radikal förändring skedde i hans tillvaro. Han blev »räddad« till ett lugnare och bättre liv, kanske helt enkelt räddad till livet, genom sitt äktenskap med en 13 år yngre, varmt kännande och viljestark kvinna, Berta Dahlman. De hade först träffat varandra hemma hos familjen Magnusson på 1880-talet. Berta var bästa vän med dottern Elin Magnusson, »lika ljus och blåögd som hon själv«, berättar Anna Levertin. 1888 hade Berta börjat ta lektioner i musikteori för Emil Sjögren, som hon avbröt för några år av andra studier, bland annat i Paris, men sedan återtog. Samtidigt började hon sjunga i den kör som han tillfälligt satte ihop för att framföra

sin egen musik i Johanneskyrkan. När Emils mor dog 1895, hade han och Berta redan »lärt att innerligt hålla av varandra«. Det förvånade Anna Levertin, och förmodligen många andra i kretsen, att »Berta, vacker och fräsch som hon var, förlovat sig med Sjögren med hans lilla uppnäsa och fnasiga hy«.

130 Vare sig det nu berodde på detta lyft i Emil Sjögrens liv eller på stora pendlingar i hans sinnestillstånd – när Otto Olsson först mötte honom våren 1897 var han inte bara »vänlig, tillgänglig och tillmötesgående« utan också »fylld av skaparkraft och ingivelse«.

Hösten 1897 behandlades Emil åter i Hamburg för sin psoriasis. Från denna höst finns Bertas många brev till honom bevarade. Hon arbetar på det planerade bröllopet, förklarar honom sin ömma kärlek, sorterar hans röriga notsamling och rapporterar från Stockholms musikliv. Deras bröllop skulle – enligt hennes plan – äga rum på Helgoland och följas av en resa till Italien, men hans sjukdom blir svårare. En följsjukdom kommer till, ansiktsros (erysipelas), en inflammation i sårig hud som kan sprida sig i kroppen och som på den tiden kunde vara dödlig. Sjukdomen »är i synnerhet farlig för supare«, står det i gamla Nordisk familjebok, och Emil Sjögren befann sig åtminstone i närheten av den kategorin. Han var under en del av hamburgertiden dödssjuk, men repade sig under den ditresta Bertas vård. Bröllopsplanerna ändras, och till sist är det i Malmö de vigs, två dagar före jul, av prosten Johan Axel Olin i dennes bostad och med två av hans barn som bröllopsvittnen och enda närvarande.

Berta har berättat att hon fick »kämpa mot två håll« för att få till stånd äktenskapet – mot sina föräldrar som väl lätt kunde ha tänkt sig ett lämpligare parti, och mot Emil »som kände sina brister«. Ett brev som hon mottog från honom i september 1897 låter ana var han uppfattade sig stå i förhållande till henne och



Bröllopsbild av Emil och Berta, tagen i Malmö 1898.
Det Kongelige bibliotek, Köpenhamn.

hur han såg hennes roll: »Ett skall du veta, mig har du hel och hållen nu – du lilla stora hjerta – du har i din tillgifvenhet för mig, låtit allt stråla i för mycket ljus, men ljussläckarnes antal är större än du tror, kanske är jag med bland dem sjelf.« Samma månad skrev han i ett annat brev: »Berta – tag din lust att lefva – ge mig något af den ...«

132

De närmaste månaderna efter bröllopet tillbringades i Köpenhamn, där Emil Sjögren återvann hälsan och tillsammans med Berta engagerade sig i att organisera några konserter med sina verk. Det var förmodligen som konvalescent han skrev ackompanjerande violinstämmor till två av sina sånger, *Og jeg vil drage* och *Alt vandrer Maanen*. De framfördes i det nya skicket – för sång, violin och piano – på en konsert med Tecla Rennie, en danskfödd sångerska av irländsk familj, bekant till Berta sedan hennes studier i Paris. Konserten ägde rum i Köpenhamn i februari, och en framgångsrik romansafon med samma sångerska gavs i Göteborg månaden därpå. Från och med nu är Berta Sjögren med egna ord något av en impresario för sin make, »en ej ointressant uppgift, som jag på sätt och vis kommit att behålla livet igenom«, säger hon 56 år senare i ett radioföredrag.

Emil Sjögrens ekonomi var prekär, dels genom sjukdomen, dels därför att akademien nu oväntat slutade tilldela honom stipendium. För att hjälpa honom startade Anna Levertin med hjälp av sin bror Oscar, som inte kände Sjögren privat men beundrade hans musik, en insamling för honom hösten 1897, som gav den icke föräktliga summan 2 000 kronor. I början av 1898 anordnades i Stockholm också en stor, framgångsrik Sjögrenkonsert »till understöd åt komponisten«. Det var Tor Aulin som stod bakom den, med stöd av bland andra Wilhelm Stenhammar. Hovkapellet deltog, liksom några av Sjögrens alla sångarvänner. Huvudattraktionen var Sjögren i orkesterdräkt. Aulin hade orkestrerat

tre sånger och pianosviten *På vandring*, och Stenhammar hade tagit sig an pianostycket *Heliga tre konungars ökenvandring*. *Bergmanden*, också på programmet, hade blivit orkestrerad redan på 1870-talet.

Paret Sjögren återvände till Stockholm på våren 1898 och flyttade in i en lägenhet på Lilljansplan 6, 2 trappor över gården. Tack vare penninginsamlingen kunde Emil Sjögren också skaffa en flygel. Hösten 1899 skrev Wilhelm Peterson-Berger ett reportage från det sjögrenska hemmet för tidningen *Idun*. Tonen är förvånansvärt känslösam för att komma från denne skribent som är känd för annat – kanske är den anpassad till tidningens kvinnliga läsekrets. Peterson-Berger hade ett par år tidigare givit ut några Sjögrensånger i arrangemang för piano. Han uttrycker nu sin beundran: hos Sjögren, säger han i *Idun*, »samverka alla musikens element på ett intensivare sätt än hos de flesta andra tonsättare till åstadkommande av stämning, omedelbart känslöintryck«. Han knackar på hos dem och blir mottagen av paret, »han med ett något trött ansikte, hon med en lysande klok och klar blick«. Mycket talande är den episod som Peterson-Berger sedan beskriver. Emil Sjögren sätter sig vid flygeln och spelar ett nyskrivet stycke, *Nordisk dityramb*, men hamnar vilse i den trassliga skissen. Då »kommer hans fru fram och visar honom till rätta. Hon vet att man från tredje sidan skall hoppa tillbaka till den första och från början av den andra till nederst på femte – hon kan det utantill, ty hon har två gånger kopierat stycket.«

Emil Sjögren hade alltid haft ett hjälplöst drag, och många hade givit honom ett nödvändigt praktiskt stöd: hans mor, Hilda Klein och Lange-Müller hade hört till dem. Äktenskapet betydde för honom trygghet, harmoni och förankring. Men det innebar också att hans handlingsfrihet blev mindre. Berta styrde hans tillvaro med fast och kärleksfull hand, och det blir för efter-

världen ofta lite osäkert vad som är »äkta Emil« och vad som är »Emil via Berta«, såväl i liv som i verk. Tiden efter giftermålet innehöll många triumfer för honom, men som person blir han alltså något mindre tydlig än tidigare.

VIDARE LÄSNING:

134

Om orgelbygget i Johannes kyrka kan man läsa i Mark Falsjös uppsats »Något om Emil Sjögrens orgel i S:t Johannes kyrka« i *Orgelforum* 2004, s. 148–164. Ralph Philipp Ziegler har skrivit en avhandling om *Alexander Friedrich, Landgraf von Hessen* (Berlin 2001). Helena Nybloms essä »Emil Sjögren som viskompositör« står i *Ord och bild* 1894, s. 368–373. Om Sjögrenkonserten med orkester 1898 och omständigheterna kring den har Bo Wallner skrivit i *Wilhelm Stenhammar och hans tid*, del 1, s. 599–604.

INSPELNINGAR:

Sångerna *Saa standsed og dér den Blodets Strøm, Lad Vaaren komme mens den vil* och *Molnet* finns inspelade med Anne Sofie von Otter och Ralf Gothóni på Musica Sveciae (MSCD 516).

ÖVRIGA REFERENSER:

Lange-Müllers beskrivning av Sjögren 1888 står i *Breve fra og til Holger Drachmann*, vol. 3 (Köpenhamn 1970) s. 405f. Lange-Müllers dagbok finns i hans samling på Det kongelige bibliotek i Köpenhamn (Tilg. 315). Reportaget om invigningen av Johanneskyrkan står i Dagens Nyheter 27/5 1890, och Adolf Lindgrens recension av noterna till kantaten i Aftonbladet 4/10 1890. Sjögrens brev till Lange-Müller om tjänstetillsättningen med mera är från 29/11 1890. Informationen om Sjögrens relation till församlingen är hämtad från Stockholms stadsarkiv, Kyrkorådsprotokoll för Jakobs och Johannes församlingar 1891 (K III: 44), 1893 (K III:46), 1894 (K III:47) och 1900 (K III:53). Citatet från Otto Olsson är ur hans uppsats i *Musikmänniskor* (Uppsala 1943) s. 70. Uppgiften om Alexander Friedrichs intresse för e-mollsonaten är hämtad från »Om och med Emil Sjögren«, ett radioföredrag av Berta Sjögren från 1953–54. Knut Anderssons funktion som lantgrevens assistent nämns i Zieglers avhandling, s. 77, och hans antipati mot Sjögren nämns i Bertas radioföredrag. Lantgrevens sympati för fransk musik och hans elevskap till Fauré tas upp av Ziegler på s. 47 resp. 107ff. Orden om Sjögrens sinnestillstånd vid återkomsten från Berlin kommer från Bertas stora manuskript på Statens musikbibliotek (en bunt med titeln »Sonat nr 3«). Recensionen av *Molnet* i Nya Dagligt Allehanda är daterad

11/12 1891, och den i Aftonbladet 21/10 samma år. Peterson-Bergers omdöme om sången stod i Dagens Nyheter 27/10 1898. Citaten ur Helena Nybloms essä (se ovan) är från s. 369 och 373. Anna Levertins ord om Emil och Berta står i hennes uppsats i *Musikmänniskor*, s. 115, det påföljande av Otto Olsson i samma bok på s. 69. Bertas »kamp« för äktenskapet har hon berättat om i intervjuerna med Britta Frieberg, som nedtecknat dem för denna bok. De omnämnda breven från Berta till Emil finns i hans samling på Kungliga biblioteket. Sin roll som impressario kommenterar hon i sitt nämnda radioföredrag. Peterson-Bergers artikel stod i *Idun* 27/9 1898 och är sedan publicerad i hans bok *Från utsiktornet* (Östersund 1951) s. 97–100.

UNDER 1880- OCH 90-talen fanns det ett livligt musikaliskt utbyte mellan Frankrike och Norden, med Sverige och Norge i spetsen. Franska musiker besökte dessa länder, särskilt Norge, Grieg och Johan Svendsen blev alltmer populära i Frankrike, och nordiska ungdomar studerade musik i Paris. I den svenska dagspressen rapporterades under 1890-talet om sammanlagt ungefär 60 konserter i Paris där svenskar och andra nordbor var involverade. Det handlar inte sällan om sångare som studerat där och som visar upp resultatet på elevkonserter eller på vanliga konserter. Där fanns till och med två kortlivade nordiska konsertserier vid mitten av decenniet. Den ena var arrangerad av »Union chrétienne de jeunes gens« (den franska motsvarigheten till KFUM) och den andra av Svensk-norska sällskapet i Paris.

Repertoaren på alla dessa konserter var blandad. Vid ett femtiotal tillfällen förekom verk av svenska tonsättare. Den oftast spelade av dem var Emil Sjögren, representerad nio gånger från och med 1895. En kvinnlig tonsättare som spelades nästan lika många gånger var Laura Netzel (med pseudonymen Lago), elev till organisten Charles-Marie Widor. Hon hade bland annat komponerat orkester- och kammarmusik och var även arrangör av arbetarkonserter både i Stockholm och i Paris. Laura Netzel tillhörde samhällets översta skikt, och det gjorde också den andra svenska kvinnliga tonsättare som förekom i Paris vid samma tid, Helena Munktell, också hon med en bred musikalisk kompetens.

Hon och Emil Sjögren var vänner sedan ungdomen. Hon var privatelev först till den populäre Benjamin Godard och därefter under många år till »mästerpedagogen« i den nyare franska musiken, Vincent d'Indy. Hennes verk framfördes kanske inte så många gånger i Paris under 1890-talet – tre gånger nämns de i den svenska dagspressen – men kvalitativt var uppförandena desto märkligare. Flera gånger blev hon nämligen spelad i Société nationale de musique, som brukar beskrivas som ett slags nav i den franska musikaliska uppblomstringen under sent 1800-tal. Sällskapet hade startats av Saint-Saëns, César Franck och andra 1871, och Helena Munktell var medlem i det, vid sidan av tonsättare som d'Indy, Fauré och Debussy.

Den musik av Sjögren som först framfördes i Paris var av allt att döma enstaka sånger eller pianostycken, och de förekom på brokiga konserter med många tonsättare, bland annat inom de två konsertserierna som nämnts ovan. Troligen var publiken vid sådana tillfällen till stor del nordisk.

En inbrytning för Sjögren i ett mer franskt sammanhang skedde i januari 1897, då violinisten Martin Marsick, professor vid Pariskonservatoriet, spelade hans e-mollsonat på en konsert i Salle des Agriculteurs tillsammans med pianisten Ludovic Breitner, som också var konsertens arrangör. Flera recensenter reagerade positivt på sonaten, som här fick sin offentliga Parispremiär, och i *Le Guide musical* stod följande att läsa:

De resurser som herr Sjögren här visar, i utvecklandet av originella och behagfulla motiv, är sådana att man ville se honom inte bara begränsa sig till ett fåtal verk. Jag hoppas att han, när han genom *Le Guide musical* får veta vilket mottagande detta verk fått när det första gången hördes i Paris, ska återuppta den penna han lagt ner.

Under 1800-talets sista år tycks förhållandet Sjögren–Paris ha intensifierats undan för undan. e-mollsonaten spelades flera gånger – Anna Aulin har berättat att hon hörde den franske violinisten Paul Viardot spela den 1897, och enligt Berta Sjögren spelades den också av Eugène Ysaye, tidens kanske främste violinist, och pianisten Raoul Pugno i Paris under 90-talet. Alla dessa tre violinister, Marsick, Viardot och Ysaye, hade för övrigt turnerat i Sverige tidigare, och Viardot hade särskilt livaktiga svenska förbindelser. De två franskskolade svenskarna Sven Kjellström och Alfred Roth spelade e-mollsonaten tillsammans både 1898 och 1899 i Paris, och svenska tidningar beskrev det senare framförandet som en »sannskyldig triumf« – tonsättaren hade »genom detta blifvit mera bekant i vida kretsar här, än han hittills varit«. Aftonbladets Parisreporter skrev 1901 att »åtskilliga« Sjögren-sånger då redan hade hörts både i Salle Erard och Salle Pleyel, två prestigefulla konsertsalar.

139

En närbild finns bevarad av hur Sjögrens musik kunde tas emot i dessa parisiska musikkretsar. I ett brev till kompositören 1897 berättar sångerskan Anna Bendixson (senare gift med Tor Aulin):

Min lärarinna Madame [Désirée] Artôt de Padilla, som i allt nästan har samma smak som jag i musikväg, kände blott till ett par af Edra sånger. Jag bad då få sjunga några af mina älsklingsånger för henne och gjorde det med påföljd att hon var rörd, ville höra mera och mera, icke endast en utan flera gånger, älskar dem nu med passion och sprider dem här till alla sina musikvänner. Hon njuter af alla originella, härliga harmonier liksom jag, och har jag lofvat söka få dem öfversatta till franskan för att kunna spridas. ... Då jag sjöng senast för henne Liten prins i vaggan blef hon kär i den och sade: »O om han hade komponerat den till mig.«

En bakgrund till denna attityd till Sjögren, både hos parisare och svenskar, var den franska entusiasmen för Edvard Griegs musik. I början av 1890-talet var Grieg den mest populära utländske kompositören i Frankrike. Hans pianokonsert spelades mycket ofta, gärna med Raoul Pugno som solist, och han kom själv till Paris 1889 och 1894 och gav bejublade konserter för fulla hus. Förtjusningen blev dock grumlad 1899, då Grieg fördömde rättsrötan i Dreyfusprocessen i ett privat brev som blev spritt i den internationella pressen. Förutom att det retade upp Dreyfusmotståndarna uppfattades det som en otillbörlig inblandning i franska angelägenheter, och Grieg blev därför av många fransmän ifrågasatt som person, vilket inte nämnvärt påverkade hans musiks popularitet. Det fanns dock kritiska röster – Debussy yttrade sig ett par gånger sarkastiskt om Griegs musik, och d’Indy var ännu mer negativ.

Det finns också dokumenterat vad Grieg tyckte om fransk musik. Han blev ombedd att bidra till en artikelserie i tidningen *Le Figaro* där kända personer uttalade sig med anledning av sekelskiftet 1900. Grieg lovordade där den franska musiken som en ledstjärna i »klarhet och precision« för nordiska tonsättare, ett botemedel mot »färgorgierna« och luddigheten i den tyska musik som följde efter Wagner.

»Madame Artôt de Padilla«, Sjögrenentusiasten i brevet ovan, bör ha varit Désirée Artôt, alltså den sångerska som hade parodierats i Akademi-Klubben i Stockholm 20 år tidigare (se s.) och som var en viktig lärare för svenska operasångare i Paris. Hon var en stor älskare av Griegs musik, hon lät sina elever öva in hans sånger och var personligt bekant med honom sedan länge. Men brevet kan också möjligen handla om hennes dotter, den 21-åriga Lola Artôt de Padilla, som skulle komma att framträda med Sjögrens sånger några år senare i Paris. Sången *Liten*

PORTRÄTT AF MIN LILLA HUND.

Visby Aug. 1898.
AF
EMIL SJÖGREN.

(Utgivet af Karl Stangenberg.)

»Porträtt av min lilla hund«. Foxterriern Donnie hade Emil och Berta Sjögren blivit bekanta med på en strand i Danmark. Den följde med dem och blev snart en viktig familjemedlem. Ett pianostycke tillägnat Donnie publicerades i Aftonbladets julnummer 1898 med en vinjett av tecknaren Karl Stangenberg. Donnie fick så småningom sin sorgemusik i preludiet i Sjögrens Preludium och fuga op. 49. Ur Sjögrens privata klippbok. Musikmuseet.

prins i vaggan, som modern, eller dottern, blev »kär i« enligt brevet ovan, hör till Sjögrens mest harmoniskt intrikata och är långt från Griegs klangliga värld. De »originella, härliga harmonier« brevskriverskan talar om var alltså något helt eget – och i detta fall med en viss fransk färgning.

142 I september 1900 reste paret Sjögren till England med avsikt att fortsätta till Paris, men blev förhindrade av Bertas fars sjukdom och återvände hem efter en månad hos vänner i Kent. Snart därefter, i oktober, kom Eugène Ysaye och Raoul Pugno till Stockholm på turné. De spelade bland annat Francks violinsonat, en relativ nyhet för Stockholmspubliken, och de sammanträffade med Emil Sjögren. Berta har berättat om mötet. Sjögrens helt nyskrivna tredje violinsonat spelades igenom av Ysaye och tonsättaren, med »Pugno som notvärdare och fru Sjögren som tolk och enda åhörare«. Sonaten ska ha blivit »mycket väl mottagen« av de båda musikerna, som uppenbarligen redan var väl bekanta med e-mollsonaten. Det samtal som sedan utspann sig handlade om César Franck och särskilt om hans *Prélude, choral et fugue* för piano, som Sjögren inte alls kände till. (Han hade haft »få tillfällen att fördjupa sig« i Francks musik överhuvudtaget, säger Berta.) Detta verk av Franck blev inspirationskällan till Sjögrens *Preludium och fuga* op. 39, som gavs ut 1904.

Emil Sjögrens position var något som debatterades i svensk press hösten 1900, av ett speciellt skäl, nämligen världsutställningen i Paris.

Sjögren var ju en intimest, med solosången, pianostycket, violinsonaten och orgelmusiken som sina domäner. Hans försök att skriva för orkester hade nästan aldrig blivit mer än försök. Detta var förmodligen en besvikelse för dem som ville se honom helt och fullt utveckla sina talanger. Så småningom hade han ändå fått ett ganska allmänt erkännande som landets främste tonsät-

tare, sådan som han var, med sin lyriska begåvning och det som ofta kallades hans »skönhetsinne«. Ett sätt att anpassa Sjögren till större sammanhang var att omskapa verk som han skrivit i de »intima« genrerna, sånger och pianostycken, till orkestermusik. Aulin och Stenhammar hade med framgång gjort ett sådant arbete inför orkesterkonserten i januari 1898 (se föregående kapitel), och andra skulle fortsätta längre fram – till exempel Hilding Rosenberg, som orkestrerade fyra Sjögrensånger på 1920-talet.

143

På världsutställningen sommaren 1900 skulle en konsert ägnas svensk orkestermusik, spelad av Pariskonservatoriets berömda orkester under ledning av Conrad Nordqvist. En kommitté hade gjort urvalet, vilket bestod av verk av Berwald, Norman, Söderman, Hallén, Rubenson, Alfvén och Stenhammar. När detta blev offentliggjort i april väckte det en stark motreaktion i pressen. Aftonbladet beskrev det hela ur ett tänkt framtidsperspektiv som en mörk stund i svensk musikhistoria: inför firandet av sekelskiftet 1900 ...

... kreerades i en hast konservatoriedirektören Albert Rubenson till representant för svensk tonsättning, under det Sveriges främste och mest nationelle då levande tonsättare, Emil Sjögren, icke alls fick vara med.

Andra tidningar hakade på opinionen för Sjögren och mot Rubenson. Planeringskommittén (Joseph Dente, Conrad Nordqvist, Wilhelm Stenhammar och Vilhelm Svedbom) besvarade kritiken i ett offentligt uttalande. De sade att det stred mot »den allmänna konstnärliga uppfattningen« att ta med verk på konserten som orkestrerats av någon annan än tonsättaren, och att Sjögren »sjelf delar samma mening, hvilket vi äro bemyndigade att meddela«. Det fanns motargument: till exempel hade vissa

av Södermans ballader orkestrerats av andra, och ändå ifrågasatte ingen att de var äkta Södermanverk. Polemiken mot Parisprogrammet fortsatte i flera tidningar, och längst drevs den i Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning, som skrev:

144 ... utan Sjögren är en för vårt land representativ konsert i Paris en orimlighet! ... *hällre ingen svensk konsert alls* än en med de fyra komiterades program!

Polariteten mellan Rubenson och Sjögren hade en historia, som möjligen var känd av de insatta: Rubenson, som själv var en gammal musikradikal, hade varit en av två personer som röstade mot invalet av Sjögren i Kungl. Musikaliska Akademien 1892. – Stenhammars roll i det hela var mångfaldig: han hade varit elev till Sjögren, han hade orkestrerat ett pianostycke av honom (men ville hålla detta hemligt), han satt med i planeringskommittén för konserten och var samtidigt representerad på den med en orkesterballad, *Flores och Blanzeflor*. Sjögren själv var ointresserad av detta rabalder. I ett brev till grosshandlare Ernst Bratt i Göteborg kommenterar han:

... jag har ej tänkt en minut på saken eller känt mig utesluten – då det ej blifvit någon kammarmusik, så låt dem då föra fram det, som komitén har uttalat sig för ... Stenhammar är ju på en sådan konsert sjelfskrifven både som dirigent och componist ...

De franska recensionerna av den svenska konserten gavs ut i svensk översättning. De var inte särskilt översvallande. Där återkommer uttryck som »föga originell«, »utdragen«, »matt« och »enformig«, även om många enskildheter får beröm, som ada-

giot i Berwalds *Sinfonie sérieuse* och tekniken i sista satsen i Alfvéns andra symfoni. Hade ett verk av Sjögren förbättrat bilden? Kritikern Adolf Lindgren ansåg det. Efter en orkesterkonsert i Stockholm ägnad Sjögren hösten 1900 skrev han i Aftonbladet att en »pittoresk komposition« som orkesterversionen av Sjögrens *På vandring* skulle ha varit mycket mer »egnad att slå an på fransmännen« än det spelade programmet.

145

Allt detta, de nordiska aktiviteterna i Paris och diskussionerna på hemmaplan, visar att det inte var något nytt och oprövat som påbörjades när Emil och Berta Sjögren på våren 1901 styrde kossan till Paris. Marken var väl förberedd. Resan bekostades och arrangerades enligt Berta av »vänner i Göteborg«. Sannolikt handlar det om familjen Bratt, som på många sätt var ett stöd för Emil Sjögren. Lars Gustaf Bratt hade tidigare arrangerat hans *Festspel*, och sonen, den förmögne affärsmannen Gustaf Franklin Bratt och hans hustru Olga (Wilhelm Stenhammars svägerska) hade varit mycket generösa mot honom, tagit emot honom i sitt hem och erbjudit honom respengar, som han inte alltid kunnat utnyttja.

En annan medlem av samma familj, sångpedagogen Gillis Bratt, hade gett Sjögrens rådet att ta in på Pension Vesque på rue Vaneau, ett par kvarter från Hôtel des Invalides, där man kunde bo och äta för 5 francs per dag. Värdinnan, Vivi Vesque-Westerholm, var född finlandssvenska, och många nordbor, som sångerskan Aino Ackté, målaren Jens Ferdinand Willumsen och arkitekten Ragnar Östberg, använde gärna detta pensionat. Det var inte bara billigt, det var också berömt för sin familjelika trevnad. Det skulle bli paret Sjögrens parisiska replipunkt för många år framåt. Deras rum på femte våningen vette mot en park med susande trädkronor, fågelsång och avlägsna klosterklockor, en inspirerande miljö för Emil Sjögren.

Granne med pensionatet bodde den unge musikforskaren André Pirro, även han gift med en finlandssvenska. De åt sina måltider på pensionatet, och de blev snart bordskamrater och vänner med paret Sjögren. Deras diskussioner om musik och annat underlättades av att Pirro talade flytande tyska. Han har gjort sig känd som forskare i barocktidens musik, bland annat skrev han den första större studien om Buxtehude, men han var också vid denna tid organist med en tjänst i en Pariskyrka (Saint Jean-Baptiste de Belleville), där han hade tillgång till en orgel byggd av den legendariske Cavaillé-Coll. André Pirro var lärare vid den viktiga musikpedagogiska institutionen Schola Cantorum och samarbetade där bland annat med Alexandre Guilmant och Vincent d'Indy. Sjögren tog snart efter sin ankomst kontakt med både Guilmant och d'Indy och gjorde också besök på Schola Cantorum, alltihop antagligen genom Pirros förmedling. Av dessa möten utvecklades det med Guilmant, tidens ledande franska konsertorganist, till en bestående, positiv kontakt. Kanske kom Guilmant ihåg att han redan 1885 fått ett verk av Sjögren dedicerat till sig, nämligen första stycket i pianosviten *På vandring* i ett orgelarrangemang av Alexander Wilhelm Gottschalg under titeln *Fantaisie* – ett resultat av Sjögrens möte med musikförläggarna i Leipzig det året.

Vad paret Sjögren siktade på – och säkerligen hade planerat före avresan – var en Emil Sjögrenkonsert i Paris. Nu sökte de upp Eugène Ysaye och Raoul Pugno för att försöka engagera dem till konserten, som var inbokad den 28 maj i den ärevördiga Salle Pleyel. De två kunde inte medverka, men de rekommenderade varsin elev, två unga musiker som skulle kunna spela gratis: violinisten Jacques Thibaud och pianisten Lucien Wurmser. Wurmser var modernistiskt orienterad, han hade uruppfört två av Debussys verk året innan (*Tarantelle styrienne* och, som ackompanjator,

Chansons de Bilitis). Jacques Thibaud skulle bli en av 1900-talets mest berömda violinister och var redan välkänd vid denna tid. Han hade debuterat som solist med Colonne-orkestern två år tidigare och genast blivit en eftertraktad artist. Valet av honom, och hans eget val att vara med, visar på uppskattningen av Sjögrens sonater. Som ersättning för sitt spel önskade sig Thibaud en violinkonsert av Sjögren, och att han verkligen ville ha den syns i det påminnelsebrev han skrev till tonsättaren: »Ni är en ängel om ni gör mig detta«. Återigen planerade Sjögren ett orkesterverk som han inte lyckades fullfölja; slutprodukten blev i stället ett *Poème* för violin och piano, färdigställt 1904 och tillägnat Thibaud. Det byggde på ett tidigare, oavslutat stycke kammarmusik och blev nu ett av de instrumentala verk där Sjögren mest närmade sig ett franskt uttrycksätt. Den tredje personen som medverkade i konserten var den sångerska Tecla Rennie som Sjögren redan samarbetat med i Köpenhamn och Göteborg.

147

Konserten i Salle Pleyel arrangerades av impresarion Arthur Dandelot, en storföretagare i branschen som bland annat skötte Saint-Saëns och Griegs Pariskonserter. Dandelot skulle ta hand om Sjögrens franska konserter även i fortsättningen. En kort men viktig positiv markering inför konserten, troligen med reklamvärde, kom från en mycket läst skribent. Det var Henry Gauthier-Villars, mest känd under pseudonymen »Willy«, en skarptungad musikkritiker, förkämpe för Wagner och Debussy, för övrigt gift med författaren Colette och medförfattare till hennes romanserie om Claudine. Dagen före konserten i Salle Pleyel skrev han i tidningen *L'Echo de Paris* (under sin pseudonym »L'Ouvreuse de cirque«) en lätt ironisk krönika, där han räknade upp vad de trendmedvetna parisiska musikälskarna ägnade sig åt just då, vid säsongens slut. Dit hörde »l'intéressant Scandinave Sjögren«. Den nordiska musiken var på modet.

Vad som i övrigt skedde i form av marknadsföring är obekant. Kanske handlade det till stor del om muntlig information i de nordiska kretsarna. Salle Pleyel blev i alla fall fullsatt, och recensenten i Dagens Nyheter, Erik Sjöstedt, rapporterade att »publiken till en öfvervägande grad utgjordes af skandinaver«, men ansåg också »de musikintresserade franska kretsarne rätt godt representerade«. Den stora nordiska kolonin slöt upp nu, liksom den tidigare gjort när Grieg konserterat i Paris. I publiken fanns, förutom den svenske ministern Åkerman, även den berömda operasångerskan Nellie Melba. e-mollsonaten inledde programmet, och den nya, tredje violinsonaten i g-moll avslutade det, tillägnad lantgreven av Hessen, Alexander Friedrich, som också han satt i publiken; däremellan ett större antal sånger och instrumentalstycken. Emil Sjögren själv satt bredvid pianisten och vände blad, och när kompositören skulle avtackas efter konserten var det bara motvilligt som han steg fram från denna position.

Veterligen kom det endast en mer utförlig recension av konserten, och den var kanske inte helt objektiv, eftersom det var Arthur Dandelot, impresarion, som skrivit den i den tidskrift han själv grundat, *Le Monde musical*. Han konstaterar att e-mollsonaten »med all sin poetiska tjusning« spelats förut i Paris, men anser att den i kvällens tolkning framstod »ännu mer graciös och färgrik«; emellertid tycks honom den nya sonaten »ännu vackrare«. I övrigt fanns det i några tidningar korta men erkännssamma ord: *Le Journal* talar om »de förtjusande verken av den framstående kompositören«. I *Le National Suisse*, som rapporterar från Paris, kallas Sjögren »den utan tvivel mest geniala och samtidigt mest nationella av alla samtida svenska kompositörer«.

Den svenska pressen bevakade konserten noga. Det var inga svenska musikrecensenter som skrev om den, utan parisreportrarna. Samtliga artister fick stort beröm, och konserten bedöm-

des som en seger. Theodor Lindblom i Aftonbladet såg den dessutom som en startpunkt: »Slår man första gången ett så stort slag här, så har man slagit sig igenom – och sedan, nästa gång redan, tror jag, ligger vägen öppen.«

VIDARE LÄSNING:

Om det fransksvenska musikutbytet och om Helena Munktell i Frankrike kan man läsa i Anders Edlings *Franskt i svensk musik 1880–1920*, s. 14–19 och 143–147. Griegs franska karriär beskrivs utförligt i Harald Herresthals *Rhapsodie norvégienne: norsk musikk i Frankrike på Edvard Griegs tid* (Oslo, 1994).

ÖVRIGA REFERENSER:

Artiklarna i dagspressen om musik i Paris är indexerade under »Konserter: Paris« i *Svenskt pressregister 1891–1894, 1895–1897, 1898–1900* (Lund 1973, 1985, 1989). Citatet ur *Le Guide musical* finns i ett odaterat klipp i Sjögrens klippsamling, Musikmuseet. Anna Aulin nämner Viardots framförande av e-mollsonaten i *Musikmänniskor*, s. 31. Att Ysaye och Pugno spelat den berättas av Berta Sjögren i hennes radioföredrag 1953–54. Kjellströms och Roths triumf med sonaten omtalas i *Tidning för musik och teater* 1899, nr 2, s. 5. Att Sjögrensånger redan ljudit i konsertsalarna omnämns i Aftonbladet 3/6 1901, liksom Sjögrens kontakt med Schola Cantorum. Det citerade brevet från Anna Aulin finns i Sjögrens brevsamling på Kungliga biblioteket. Debussys och d'Indys olika uttalanden om Grieg finns i Harald Herresthals och Ladislav Rezniceks bok *Rhapsodie norvégienne: norsk musikk i Frankrike på Edvard Griegs tid* (Oslo 1994) s. 216ff och 229ff. Detaljerna om paret Sjögrens Parisresa är hämtade från Britta Friebergs intervjuer med Berta, och de om mötet mellan Ysaye, Pugno och Sjögrens finns i hennes manuskript på Statens musikbibliotek. Adolf Lindgrens kritik av konsert-

programmet i Paris står i Aftonbladet 12/4 1900, och kommitténs svar i samma tidning 17/4. Det citerade inlägget i Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning kom 18/4. Brevet från Sjögren till Ernst Bratt, skrivet den 19/4 1900, finns i Statens musikbibliotek. 1900 utgavs i Stockholm *Recensioner i franska pressen öfver svenska orkesterkonserten ...*, som citeras. Adolf Lindgren skrev åter i Aftonbladet om konsertens program 31/10 1900. Britta Friebergs intervjuer talar om vännerna i Göteborg och om Gillis Bratt. Tidigare respengar erbjudna av Bratts nämns i Sjögrens brev till Lange-Müller 26/5 1891. Sjögrens liv på Pension Vesque har beskrivits av Carl Nordberger i Svenska Dagbladet 25/7 1943 (söndagsbilagan). Hans uppsökande av d'Indy nämns i Anders Edlings avhandling, s. 94. Kontakterna med Thibaud och Wurmser är beskrivna i Britta Friebergs intervjuer. Brevet från Thibaud till Sjögren, daterat 3/11 1901, finns i dennes brevsamling, Kungliga biblioteket. En tidigare förlaga till *Poème* finns bland utkast till kammarmusikverk i Sjögrensamlingen, Statens musikbibliotek. Korrespondens kring arrangerandet av konserterna finns i Sjögrenpapperen på Musikmuseet. Willys kommentar om Sjögren står i ett odaterat klipp i Sjögrens klippsamling på Musikmuseet. Erik Sjöstedts rapport om konserten står i Dagens Nyheter 2/6 1901, och Dandelots recension i *Le Monde musical* 15/6 1901. Kommentarer i Le Journal och Le National Suisse har datum 30/5 respektive 31/5 1901. Det sista citatet är ur Aftonbladet 3/6 1901.

Orgelspelaren och kontrapunktikern

PARALLELLT MED Emil Sjögrens hela bana som världslig tonsättare gick hans bana som organist – uttänkt av hans första egentliga lärare Ludvig Ohlson när han var 15 år, och uppbyggd först hos Ohlson själv, sedan vid konservatoriet i Stockholm och slutligen hos August Haupt i Berlin. Därifrån kom han hem som en kvalificerad organist, en Bachinterpret på en nivå som inte var så vanlig i Sverige, och med en orgelkomposition i Bachs efterföljd, *Preludium och fuga i g-moll* opus 4.

151

Han fick då inte någon betydande organisttjänst utan en mer perifer, den i Franska reformerta kyrkan 1881. Parallellt med den sysslan, som nog inte var så betungande, fungerade han säkert så som han gjort redan före Berlinstudierna, som vikarie i olika stockholmskyrkor och som ackompanjator till sångare vid diverse konserter i samma kyrkor. Detta fram till anställningen i Johanneskyrkan.

Det som är känt om Sjögrens mer aktiva deltagande i musikalivet som organist, är att han spelade Bach och åtminstone ett stycke ur den moderna franska orgelrepertoaren, Saint-Saëns *Bénédiction nuptiale*, som först förekom på konserter 1881 och sedan vid hans provspelning för Johanneskyrkan tio år senare. Inget tyder på att han aktivt studerade in nya orgelverk för att framföra dem solistiskt. På de konserter i Stockholm som han medverkade i var han i allmänhet en av många, inte solist. En person som nog aktiverade honom för äldre musik var vännen och musikerkollegan Oscar Byström, och därigenom finner vi

ett konsertprogram från Skeppsholmskyrkan 1893 där Sjögren vid en historisk konsert spelar ett verk av Frescobaldi. En överraskande kombination.

152 Sjögrens förmåga som improvisatör har tidigare berörts. Hur improvisationerna lät kan vi bara spekulera om utifrån existerande kompositioner och några vittnesmål. Ett av dem kommer från Karl Berggren, musikrecensent i Malmö, som långt senare erinrar sig hur han under ett sommarbesök i Stockholm 1904 »följde folkströmmen« in i S:t Johannes kyrka, utan att alls känna till Emil Sjögren. Han beskriver postludiet som en 10–15 minuter lång »fri fantasi över en av koralmelodierna som sjungits under högmässan«, utförd med »flödande ingivelse« och »formellt mästerskap«, och summerar: »Så starkt har jag aldrig senare ... upplevat kyrkomusikens betydelse vid gudstjänstfirandet.« Berta Sjögren har också gjort ett försök att skildra en sådan improvisation:

Plötsligt förstod jag att den [utgångsmusiken] skulle få ett större förlopp än vanligt, ty den tycktes riktad till en makt utanför denna världen och den mänskliga tanken och hade tagit form av en invokation, en åkallan. Under orgelns mäktiga brus, på nyskapade harmoniers vågor ilade den fram mot det avlägsna målet ... Det blev en djärv färd, förunderligt praktfull tills äntligen det hemliga målet var hunnet. Oändlighetens värld! Orgeln tystnade. Helt förvirrad tog jag trappan upp till orgelläktaren. Någon trevade sig upprörd ner förbi mig, det var Viktor Wiklund, kyrkans lärde kantor. »Det finns ej make«, viskade han fram.

Även om hennes text kan tyckas vara romantiserande och substanslös, har Berta Sjögren varit noga med formuleringarna,



Johanneskyrkan med sin orgelläktare. Fotot är taget av Otto Olsson, som ofta vikarierade för Sjögren på denna orgelpall och som betraktade den äldre kollegan som en mentor och inspiratör. Orgeln har sedermera byggts om och därvid fått en annan fasad. Likaså är kyrkorummet förändrat genom att predikstolen har flyttats till andra sidan och att bänkraderna har delats i två sektioner genom en mittgång. Bilden är tagen cirka 1914. Privat ägo.

som hon alltid var. Hon har haft problem med att beskriva sin upplevelse; i det handskrivna manuset finns många strykningar och ändringar, och tvärsöver alltihop har hon skrivit: »Försök att skildra. Svårt!« Det torrt konkreta som går att utläsa ur beskrivningen är bara att det bör ha varit en längre improvisation, att den innehöll oväntade ackordförbindelser och att orgelns dynamiska möjligheter utnyttjades. Men Viktor Wiklunds reaktion säger desto mer, och överensstämmer med andras. Det korta brev som den hyperkritiske Jean Sibelius skickade till Sjögren 1911 med texten: »Tack för musiken! Du gudaborne!« var gissningsvis reaktionen på en improvisation vid pianot någon kväll i Göteborg i vänners lag. Redan när Emil Sjögren avslutade konservatoriestudierna i Stockholm 1875 hade hans orgellärare Gustaf Mankell intygat att han hade »en särdeles skön gåva att kunna improvisera smakfulla och för kyrkan passande preludier«. Hela hans stilutveckling därefter torde ha skett i ett samspel mellan tre komponenter: mötet med andras musik, eget improviserande och eget komponerande.

I Berlin hade Sjögren utom orgelspel också lärt sig kontrapunkt, konsten att föra flera självständiga melodier framåt samtidigt på ett både levande och regelrätt vis. Opus 4, hans lärostycke från Berlin, är säkert genomfört. Preludiet är mycket långt och domineras av två block: ett med en kontinuerlig snabb rörelse i sextondelar och ett med ett lugnare tema. Fugan har ett tema som nog speglar 1800-talets uppfattning av Bach. Melodikern Sjögren, som har nära till det vokala, gör sig påmind på många ställen i hela verket, även i de kontrapunktiska vidareutvecklingarna. (Detta verk komponerades vid samma tid som Tannhäuser-sångerna opus 3 – se kapitel 4.)

Sjögrens kontrapunktiska kompetens tycks inte sätta spår, i alla fall inga tydliga, i huvuddelen av hans produktion. Tvärtom sak-

nas det i sånger, pianostycken och kammarmusikverk nästan alla drag av polyfoni. Däri liknar han Schumann och Grieg, men skiljer sig från till exempel Brahms och Stenhammar. Ett undantag gör Sjögren 1884 i pianosviten *På vandring*, där stycket *I bykrogen* har ett prydligt genomfört fugaparti. Kanske anknyter han där till Södermans *Ett bondbröllop* för manskör med dess skämtsamt fugerade »Öl och brännvin stora muggar nu vi ska få«.

155

Det tycks sedan ha dröjt ända till sekelskiftet 1900 innan Sjögren komponerade kontrapunktiskt. Då skedde det i ett pianoverk, och inspirationen hämtades från Frankrike, närmare bestämt från César Francks *Prélude, choral et fugue*. Det verk som kom fram ur denna inspiration var *Preludium och fuga för piano* opus 39. Någon större likhet i tonspråket med förebilden är det svårt att se. Francks fuga framstår som mer storvulen, med patetiska accenter och en pianostil i Liszts tradition. Den var kanske mer av ett efterföljansvärt exempel än en stilistisk förlaga för Sjögren. Preludiet i opus 39 har en för den mogna Sjögren typisk flexibilitet, man hamnar utan kännbar ansträngning snabbt i en ny och rätt avlägsen tonart och återvänder lika lätt till den första, allt i ett behagfullt, nästan improvisatoriskt melodiflöde. I fugan använder Sjögren på ett originellt och för honom otypiskt sätt tre olika rytmiska mönster för att profilera stämmorna mot varandra: trioler (som skapar styckets grundrytm), jämna åttondelar samt punkterade åttondelar, som markerar själva temainsatsen. En strikt fyrstämmighet bibehålls ända fram till styckets slut, och stämväven är tät. På fugans 63 takter hinner temat sättas in elva gånger, med ganska jämna mellanrum. Insatserna är hela tiden i tonarter som är nära besläktade med grundtonarten d-moll, och av preludiets harmoniska frihet märks här inte mycket, utom i ett kort parti i fugans mitt, där ackordskiftena är mycket täta, och just där finns en likhet med César Francks harmonik.

André Pirro, som bland annat var Bachforskare, satte denna fuga mycket högt – han ska rentav ha sagt, enligt journalisten Emil Cedercreutz, att han i samtiden »knappt känner en enda som vore kapabel att skriva någonting just i detta [kontrapunktiska] avseende jämförligt«.

156 Svensk chauvinism och stolthet över Sjögren kan ha »förbättrat« Pirros ord, men hans entusiasm är begriplig. Dels var det säkert oväntat för honom att finna denna kapacitet hos en så utpräglad lyrisk och stämningsinriktad tonsättare som Sjögren, dels präglas fugasatsen av en ledig och elegant stil.

1907 återkom Sjögren än en gång till samma form, denna gång i *Preludium och fuga a-moll* opus 49 för orgel, ett verk tillägnat Alexandre Guilmant och uruppfört av denne i Salle Gaveau i Paris 1908. Frihetsgraden i preludiet har här ökat sedan opus 39. Den harmoniska vandringen börjar redan efter ett inledande, myndigt tema, som både är en sorts portal till hela verket och en förbindelselänk mellan olika partier. Preludiets andratema leder in i ett nytt avsnitt som går mot stor stegring (i detta verk, i motsats till opus 4, finns dynamiska skiftningar och tempoändringar inskrivna av tonsättaren). De två temana bollas mot varandra för att till sist avslutas med det första temat, »portalen«. Fugatemat som följer tar mycket naturligt upp det föregående temats gestik och blir så en direkt fortsättning. Kontrapunkten är här mer fritt behandlad än i opus 39, och orgelns möjlighet att sprida ut stämmorna skapar ett luftigare klangligt intryck. Helheten binds samman genom en coda, där preludiets båda teman återkommer; den inledande »portalen« får avsluta.

Ytterligare en pianofuga finns, den ingår i *Tema med variationer* opus 48 från 1909, och slutligen skrev Sjögren på 1910-talet ett sista verk i formen, *Preludium och fuga i C-dur* för orgel. Han tycks ha arbetat länge på detta verk men hann inte slutföra det.

Otto Olsson har avslutat båda satserna, och en alternativ, större avslutning av fugan har gjorts av Birgit Lindkvist Markström med utgångspunkt från tonsättarens skisser.

Detta verk kom långt senare att tas i bruk på ett märkligt sätt av den danske tonsättaren Rued Langgaard. Dennes »orgeldrama« *Messis* från 1935 är uppdelat i tre aftnar, och sats 2 i den första av dem, *Vaager*, har kommentaren »Over temafragment af Sjögren«. I själva verket är fragmentet de första 38 takterna ur Sjögrens *Preludium och fuga i C-dur*, lätt omkomponerade. Vad som lockade Langgaard i detta stycke var dess inledande tema, som består av samma fyra toner som klocktemat i Wagners *Parsifal*. Detta tema går i olika gestalter igenom hela första aftonen av *Messis*. Att Sjögren verkligen hade tagit sitt tema från *Parsifal* är inte helt säkert. Hans tema är nämligen i sin gestik mycket likt det inledande temat i *Preludium och fuga i a-moll* opus 49. Liksom när det gäller andra inflytanden och reminiscenser hos honom är det svårt att dra en gräns mellan det genuint sjögrenska och det eventuellt lånade.

Samma år som Sjögren skrev opus 49, 1907, fullbordade han också sina *Legender*, religiösa stämningar i alla tonarter för orgel eller orgelharmonium, hans mest spelade musik för dessa instrument. Det är en samling av 24 stycken med likartad typ av harmonik och uttryckssfär som preludierna i opus 39 och 49, men i kortare format, gjorda för vardagsbruk och ofta och gärna spelade i dag av svenska organister. Guilmant spelade också några av dem på konserten i Salle Gaveau 1908.

Legender har framhållits som exempel på hur Sjögrens orgelimprovisationer kunde låta. Det gäller i så fall mest hans improviserade psalmpreludier (sådana preludier behövde på den tiden inte ta upp den kommande psalmmelodin). Däremot är det svårt att tro att dessa små idylliska stycken skulle ge en rättvis bild av hans

postludieimprovisationer, som ju enligt citaten ovan bar på ett större uttryck.

158 Ett karakteristiskt drag i de preludier och fugor som här har diskuterats är den positiva energi och verv som går genom dem, alltifrån opus 4, och som inte var en självklarhet hos en tonsättare som arbetade med dessa återblickande musikformer i sent 1800-tal och tidigt 1900-tal. Det verkar som om Sjögren, trots att han så många gånger förlorade modet inför större kompositionsuppgifter, har trivts bättre än många av sina kolleger med den kontrapunktiska konsten, när han väl satte sig i sinnet att tillämpa den. Tillsammans med den »särdeles sköna gåvan« att kunna improvisera ger det bilden av en fullfjädrad organist, men en som hade för många järn i elden och kanske för litet engagemang i kyrkliga ting för att helt förverkliga sig på det området.

VIDARE LÄSNING

Mark Falsjö har beskrivit tillkomsten av orgeln i Johanneskyrkan och omständigheterna kring den i »Något om Emil Sjögrens orgel i S:t Johannes kyrka« i *Orgelforum* 2004 nr 4, s. 148–164. Lennart Hedwall diskuterar opus 49 i »Emil Sjögren: preludium och fuga a-moll op.49 (1909)« i *Kyrkomusikernas tidning* 1966, s.8–10.

INSPELNINGAR

Ralph Gustafsson har spelat in Sjögrens samtliga orgelverk på Swedish Society (SCD 1083-84). Ingrid Lindgren har spelat in *Preludium och fuga opus 39*, samt *Tema med variationer opus 48* med avslutande fuga, på Bluebell (ABCD 093).

ÖVRIGA REFERENSER:

Sjögrens framträdande med Frescobaldiverket är nämnt i Lennart Hedwalls biografi *Oscar Byström* (Hedemora 2003) s. 357. Karl Berggrens beskrivning av orgelimprovisationen finns i tidningen *Arbetet* 15/6 1953. Bertas skildring har citerats från hennes manuskript (del med beteckning XI b) i Statens musikbibliotek. Brevet från Sibelius finns bland Nordiska museets Sjögrenbrev. Inspirationen från Franck till Sjögrens opus 39 nämns också i Bertas manuskript på Statens musikbibliotek. André Pirros uttalande är återgivet av Emil Cedercreutz i uppsatsen »Emil Sjögren i Paris« i boken *Typer och tänkesätt* (Helsingfors, 1917) s. 124. Uppgifterna om Langgaards *Messis* finns i Erik Haumanns artikel »Massis – en analyse« i den danska tidskriften *Organistbladet* 1985, s. 83–103.

EMIL SJÖGRENS lyckosamma konsert i Paris 1901 fick många efterföljare. Paret Sjögren tillbringade långa sejourer i staden. De var där några månader på våren varje år fram till krigsutbrottet 1914, utom 1905 och 1906, då hälsa och ekonomi satte hinder i vägen. Två gånger bodde de större delen av säsongen i Paris, det var 1903–04 och 1909–10. Sammanlagt blev det en tid i Paris på mellan tre och fyra år.

Ingen annan svensk tonsättare har lanserats så intensivt utomlands som Sjögren i Paris. Man arrangerade tretton konserter, helt ägnade åt hans musik, fram till kriget. De allra flesta ägde rum från 1908 och framåt, och fem under en och samma säsong, 1909–10. Hälften av konserterna gjordes i mer eller mindre etablerade konsertsalar, de andra hos privatpersoner och på diverse platser, som på det senare så berömda Café de la Rotonde, där Svenska föreläsningsföreningen i Paris ordnade en Sjögrenafton 1910.

Kompositionskonserter för en enda tonsättare var en konserttyp som knappast fanns i Sverige före Sjögren. Den direkta förebilden till dem kan ha kommit från Grieg. Den första Sjögrenkonserten ägde rum i Göteborg i april 1891, därefter ingen förrän efter giftermålet 1897. De kom sedan att bli karakteristiska för hans tonsättarkarriär. En sångare, en violinist och en pianist förslog långt för att åstadkomma en rikt varierad afton med hans musik, inom de flesta av hans genrer. Begränsningen som tonsättare var just i detta sammanhang en styrka.

Den typiska parisiska Sjögrenkonserten inleddes med en violinsonat, som följdes av ett knippe sånger, därefter pianostycken och ytterligare sånger. Ett några gånger återkommande avslutningsnummer var sången *Alt vandrer Maanen* med obligat violinstämma, som tycks ha varit den mest populära sången, tätt följd av *I seraljens lustgård* och *Der driver en Dug*.

162

Emil Sjögren var en person som, med Lange-Müllers tidigare citerade ord, inte rörde en hand i eget intresse. Vilka skötte då hans sak i den hårda världsstaden Paris, där det var svårt att tränga igenom bruset och väcka uppmärksamhet? Berta gjorde utan tvivel det största arbetet, det som låg närmast honom själv – tänkte ut vilka kontakter som skulle odlas och tog dessa kontakter. Förmodligen hade hon också hela tiden en agenda för hur man skulle gå vidare med »erövrandet av Paris«. Impressarion Arthur Dandelot skötte de affärsmässiga sidorna av de flesta konserterna och bör ha haft kompetenta synpunkter på projektet.

I övrigt fanns det en stor och intresserad personkrets som gjorde insatser. Man får en uppfattning av en del av denna krets via de franska översättningar som gjordes av Sjögrens sånger. En av de första som översatte var André Pirro, grannen och musikforskarkvällen. Som fransk musiker med en finlandssvensk hustru hade han goda förutsättningar för arbetet. Redan 1902 hade han översatt fem sånger, däribland *I seraljens lustgård*. Den entusiasm för Sjögren som Pirro visade i ord, även senare, gör det troligt att han med sina kontakter i musiklivet »hjälpde fram« honom i Paris.

I översättningsarbetet deltog också två personer med en annan inriktning än Pirro – två musikaliska radikaler. Den ene var Magnus Synnestvedt, son till den norske konsuln i Paris och en fransk sångerska. Synnestvedt var jurist men också musikkritiker. Han verkade för den nordiska, särskilt norska musiken i Paris och översatte bland annat Oscar II:s dikter till franska. Samti-

digt ingick han i den krets av modernister som hade Maurice Ravel som medelpunkt och som kallade sig »les Apaches«, med ett namn lånat från tidens parisiska gatugång. Också en annan medlem av »les Apaches« gjorde några översättningar. Det var musiksribenten Michel Calvocoressi, av grekisk familj och senare i sitt liv verksam i London. Det kan i efterskott tyckas märkligt att ett intresse för Sjögrens musik med dess romantiska bot-

163

ten kunde gå hand i hand med en avantgardistisk musiksyn, som innebar ställningstagande för Debussy, Ravel och Satie i början av 1900-talet. Men Ravel uttalade sig (i motsats till Debussy) erkännamt om Grieg och underströk dennes betydelse för de unga franska tonsättarna på 1890-talet. Detta var också den tid då Ibsen och Strindberg spelades mycket på parisiska avantgardescener. Sjögren hade en förbindelse till dem alla och hörde på många vis till samma sfär.

Det var ett stort antal sångare och instrumentalister som biträdde vid alla dessa Sjögrenkonserter och som också vid andra tillfällen framförde hans verk i Paris. De var av alla möjliga nationaliteter: svenskar och andra nordbor, fransmän, och människor från andra länder, stadigt eller tillfälligt bosatta i den franska huvudstaden. Drivkraften för deras arbete, som inte sällan gjordes ideellt, måste ha bestått i nordiskt engagemang och beundran för Sjögrens musik, i individuellt olika doseringar.

En av dessa musiker var den amerikanska sångerskan Minnie Tracey. Hon hade svenska kontakter redan på 1890-talet; 1899 hade hon varit solist på tonsättaren Lennart Lundbergs debutkonsert i Paris. Under en turné i Sverige 1901 hade hon kommit i kontakt med Sjögrens sånger och blivit förtjust – »The Sjögren songs have become a part of myself since my first tour in Sweden«, skrev hon själv i en artikel i tidskriften *Musical America*. Hon träffade Sjögren första gången i Köpenhamn vintern 1907,

och därefter fanns hon med på flera av de parisiska Sjögrenkonserterna, och sjöng hans sånger även på andra konserter. Även om Nordisk familjebok kallade henne »en högligen fångslände romanssångerska« hörde hon inte till den parisiska sångareliten – det har markerats av bland andra Berta, som fann hennes tolkningar något sentimentala. Men hon agerade med engagemang för att göra Sjögrens musik spridd i den parisiska salongsvärlden, där hon rörde sig.

Om Minnie Tracey inte var någon starkt lysande stjärna, fanns det andra som var det desto mer. Organisten Alexandre Guilmant var både som kompositör och orgelvirtuos en mycket betydande personlighet i det franska och internationella musiklivet. Att han spelade Sjögrens verk var ytterst prestigefullt, och han gjorde det två gånger på offentliga konserter i Paris.

En annan musiker, av samma kaliber men nästan ett halvsekel yngre, skulle också ge glans åt Sjögrens musik: det var Georges Enescu. Han hade kommit från Rumänien till Wien 1888 som sjuårigt violinistiskt underbarn. När han som 14-åring började vid Pariskonservatoriet hade han redan skrivit tre symfonier, influerade av Brahms. Han studerade violin för Martin Marsick (som uruppförde Sjögrens e-mollsonat i Paris) och komposition för Massenet och Fauré. Enescu hade framgångar på offentliga konserter i hela Europa och i de parisiska salongerna, bland annat hos furstinnan Hélène Bibesco, där Marcel Proust hörde till de återkommande gästerna, och bland hans närmaste musiker-vänner fanns Jacques Thibaud och Pablo Casals. Han var hela tiden verksam som tonsättare och blev för Rumänien vad Grieg och Bartók var för sina respektive länder – den store folktonsinspirerade nationalkompositören. Från ungdomens senromantiska, ibland överrika tonspråk gick han under hela sitt liv mot en alltmer sparsmakad och intrikat stil.



George Enescu, en av 1900-talets mest berömda violinister, var även mitt i en internationell karriär som pianist, dirigent och tonsättare under de år då han stod i kontakt med Emil Sjögren i Paris.
Muzeul National George Enescu, Bukarest.

Det var Minnie Tracey som sammanförde Enescu med Sjögren. Det skedde 1907, men det var inte Enescus första kontakt med svenska musiker; två år tidigare hade han uruppfört Helena Munktells violinsonat på Société nationale de musique. En av de mest anspråksfulla Sjögrenkonserterna (där Guilmant medverkade) ordnades i juni 1908 i den ganska nya Salle Gaveau. På denna konsert uppträdde Enescu tillsammans med Sjögren för första gången, i Sjögrens fjärde violinsonat. Att stjärnan Enescu engagerades för ett sådant större sammanhang var naturligt. Men han var också själv intresserad. Det var svårt att hitta tider då både den turnerande Enescu och Sjögren var i Paris; fanns sådana tillfällen, blev det gärna en gemensam konsert. 1909 spelade de den fjärde sonaten ihop på ett hem för kvinnliga studenter på Boulevard Saint-Michel, och några år senare, 1912 och 1913 spelade de e-moll-sonaten. Den senare gången avslutade Enescu med att uruppföra det verk som Sjögren tillägnat honom, den femte violinsonaten. »Hur rörd och stolt är jag inte att mästaren (»le maître«) har tänkt på att tillägna mig ett av sina verk!« skrev han till Berta.

Enescu var en generation yngre än Sjögren och olik honom i viktiga avseenden: han behärskade orkestern både som kompositör och dirigent redan som ung, och han var en offentlig person, som tog betydande initiativ i sitt lands musikliv. Att det ändå fanns en sympati mellan dem båda är uppenbart, också från de hjärtliga dedikationer Sjögren skrev på noter han skänkte Enescu. Denne hörde, liksom Calvocoressi, till dem som var insatta i den moderna franska musiken och samtidigt talade flytande tyska, vilket måste ha varit en stor tillgång för Sjögren, som aldrig lyckades lära sig tala franska mer än enstaka ord och korta fraser. Den dubbla tysk-franska tillhörigheten var kanske ännu mer positiv på det musikaliska planet. Enescu var en musiker som inspirerats av Brahms och av Fauré, två tonsättare som enligt en långlivad

tradition var oförenliga: i de områden där man uppskattade den ene förstod man inte att uppskatta den andre. Denna »omöjliga« Brahms-Fauré-kombination dyker upp hos en annan av Sjögrens musikervänner, Alexander Friedrich, som var vän till Brahms och elev till Fauré. Att just dessa båda violinister fick varsin sonat sig tillägnad säger något om det fransk-tyska stilistiska fält som Sjögren befann sig i med sina sena sonater.

167

I den långa raden av svenska musiker som bidrog vid Sjögrenkonserterna ska några här framhållas. En av dem är Emma Holmstrand, en svensk sångerska som efter Parisstudierna under några år var anställd vid Opéra-Comique och blev kvar i Paris, verksam som solist och sånglärare. En fransk reklambroschyr om henne innehåller, förutom lovordande recensioner, en dikt till henne, skriven av poeten och musikkritikern Edouard Schuré, där hennes röst skildras:

Man tycker sig känna hur i tystnad
en själ av kristall går förbi.

Hon var bland annat konsertgivare vid en Sjögrenkonsert våren 1910, och likaså vid en »till hälften Sjögren«-konsert samma vår. Bland sångerskorna hörde Ragnhild Cervin, gift Dardel, till de trogna, och återkom i flera Sjögrenprogram. Dessa sångerskor uppträdde också tillsammans med tonsättaren på diverse Pariskonserter, där sånger av honom ingick, särskilt under den intensiva vintern 1910, då han tycks ha varit som mest synlig i det parisiska musiklivet. Sven Kjellström var, enligt Berta, en av de musiker som gjorde en stor insats för Sjögren i Paris, och de turnerade även tillsammans i Sverige – mer därom senare. Dessutom övertog han Tor Aulins roll av instrumental rådgivare för Sjögrens senare violinsonater.

En annan svensk violinist som fanns med vid dessa konserter var Hans Ekegårdh, tillika en uppskattad målare, känd för sina många impressionistiska bilder av Place de la Concorde. Ekegårdh livnärde sig på att spela i violinstämman vid de legendariska Concerts Rouge, som gavs på ett kafé vid rue de Tournon nära Luxembourgträdgården. Somersset Maugham har givit en snabb-skiss av dessa kafékonserter i sin självbiografiska roman *Of human bondage*: inträdet var billigt och vinet prisvärt; det var trångt, cigarrettröken stod tät och stolarna var obekväma, men musiken var av hög kvalitet. Vid två tillfällen stod Sjögren för hälften av ett Concerts Rouge-program. Första gången, våren 1907, inleddes konserten med en Haydnsymfoni och slutade med Beethovens Eroica; däremellan enbart Sjögren (*På vandring* för orkester, emollsonaten, tyska Tannhäusersånger och *Novelletter* för piano). Andra gången, i januari 1910, bestod första hälften av Mendelssohn, Debussy och Fauré, andra hälften av Sjögren (ett likartat program).

Hur känd blev Emil Sjögren i Paris genom all denna offentliga musikverksamhet? Man kan göra olika jämförelser. I en studie över konsertrepertoaren i Paris säsongen 1912–13 innehåller listan på spelade tonsättare bara två nordiska namn: Grieg, företrädde ett 80-tal gånger, och Sjögren, 12 gånger. Om Griegs musik drog fulla hus så gjorde även Sjögren det på sina konserter – det framgår av rapporteringen i svenska tidningar.

Att Sjögrens namn var stort i den nordiska Pariskolonin är en självklarhet. I anslutning till denna koloni fanns en krets av personer, som hade släktband till den och därigenom kunde vara en språngbräda in i den franska musikvärlden – dit hörde André Pirro och Magnus Synnestvedt, som engagerade sig för Sjögrens sak. Dit hörde också Marguérite Caponsacchi, som gav Parispremiären på hans cellosonat. Hon var gift med organisten i Svenska

kyrkan, Daniel Jeisler. När det gäller franska musikerkolleger i övrigt är det svårt att generalisera, men det är fullt klart att hans musik fick ett gensvar även bland dem. Enligt en fransk recension 1908 hade hans namn »en god klang bland medlemmar i den estetiska oligarki, som benämnes 'Paris musikaliska värld'«. En fransk utgåva av e-mollsonaten gjordes 1907, och i tidskriften *Le Courrier musical* talas 1922 om Sjögren, »vars sonater våra violinister spelar«. Ett exempel på förankringen bland franska musiker är att Isidore Philipp, betydelsefull professor i piano vid Pariskonservatoriet, blev förtjust i Sjögrens pianomusik och lät sina elever spela den.

169

Under sina senare år i Paris hade paret Sjögren regelbundna mottagningar i sitt hem, ett slags egna musiksalonger. En sådan salong beskrevs 1909 entusiastiskt av den finlandssvenske skriftställaren Emil Cedercreutz:

Här uppe gled blicken över idel ljusa föremål, vita väggar, vita fönsterförlängor och vita syrener i massor, på flygel, étagèrer och bord. Vit var lokaltonen, vita lyste nothäftena i de elektriska ljusens strålar; och i vitt syntes i fonden fru Bertha Sjögren, kompositörens själfulla maka ... Vad som för året utgjorde exponenten för svenskt konstnärsliv i Paris var samlat hos Sjögrens. Den unga, begåvade sångerskan fröken Ragnhild Cervin nalkades sakta bildhuggaren Gottfrid Larsson ... I ett hörn stodo några yngre svenska målare, och vid flygeln satt redan greve Axel Raoul Wachtmeister i färd med att föredraga sina kompositioner. Journalistiken var representerad av fru Anna Levertin ... Några få utlänningar hade även fått tillträde ...

Jean Sibelius skrev 1911 i sin dagbok om hur han lämnade en sådan Sjögre afton »i vredesmod«, övermätt på Sjögren och särskilt på e-mollsonaten – »är det därför man kommit till Paris?« Sjögrens sonater, med sin brist på tematisk utveckling, kan inte ha varit symfonikern Sibelius favoritmusik. (Att han också kunde vara starkt uppskattande framgår av hans tidigare citerade brev till den »gudaborne« Sjögren, skrivet samma år.) Det fanns nog ett pretentiöst drag hos dessa salonger som retade Sibelius och som också gjorde att Sjögren själv inte riktigt trivdes med dem. En anekdot har bevarats om hur två svenska studenter, Georg Branting och Agne Beijer, knackade på hos Sjögrens under en sådan afton och blev mötta i dörren av Emil själv. Han gav dem lite pengar och uppmanade dem vänligt att gå någon annanstans, där de kunde ha roligare.

Minnie Tracey erbjöd sig även att »plantera« Sibelius musik på ett strategiskt sätt i de parisiska salongerna, och gjorde det också till en viss grad, men han visade sig mer avog än vad Sjögren gjort, han uttrycker en ren fientlighet mot henne i sin dagbok. Sibelius första symfoni hade bemötts väl av den franska kritiken, när den spelats vid världsutställningen 1900, men sedan fann han ingen större respons i Frankrike förrän långt efter andra världskriget, i dramatisk kontrast till det varma mottagande han fick i Tyskland, England och USA. Varför anammade dåtidens fransmän Grieg och Sjögren, men inte Sibelius? Det är svårt att ge en säker förklaring, men en parallell finns kanske i det faktum att Schumann älskades av den franska publiken, medan Brahms ignorerades. Den sensuella klangen och den expressiva gesten uppskattades starkt i fransk estetik, men det solida allvaret upplevdes inte sällan som frånstötande tungt och »tyskt«.

I Paris kunde paret Sjögren återfinna vänner från Stockholm, bland andra författarinnan Jane Gernandt-Claine. Som ung fick

hon genom den parisutbildade sångerskan Signe Hebbe en viss kontakt med den svenska operavärlden. I Paris mötte hon sin blivande man, upptäcktsresanden Jules Claine. Hans tjänstgöring som fransk konsul förde dem under 1890-talet runt i världen: till Mauritius, Kapstaden, Brasilien, Indien och Burma. Jane Germandt-Claine framstår i sina skrifter som en nyfiken och reflekterande människa, och med sina direkta intryck från alla dessa platser bör hon ha varit intressant för den exotiskt sinnade Emil Sjögren. En av hennes noveller, *Galjonsbilden*, publicerad 1898 i samlingen *Det främmande landet*, gav honom inspiration till att försöka sig på ett operaprojekt under 1900-talets första år.

171

Novellen utspelar sig i Sydafrika. En boerfamilj är på väg att söka ett nytt boställe med oxar och vagn. Mannen, Josiah, är knuten och tystlåten och behandlar de tre svarta han har med sig, »kaffern«, »hottentotten« och »buschmannen«, som djur. Hans mor är av samma mentalitet, men historiens huvudperson är den unga flicka av mystisk nordisk härkomst som de plockat upp och som ska bli hans brud. Hon är febersjuk och drömmande och lider av den kärlekslöshet som omger henne. När Josiah, oberörd, piskar ihjäl »buschmannen« går någonting sönder inom henne. Senare är han ute och jagar och krossas under ett stenblock och kan inte räddas; han befäller då sin mor att skjuta honom. När hon gjort det ber flickan: »Döda nu mig. Jag ska stå stilla«, men modern förstår inte vad hon säger. Flickan har i febriga drömmar förälskat sig i galjonsbilden till ett fartygsvrak nära stranden, och hon går i berättelsens slutscen rakt ut i vattnet, mot denna galjonsbild.

Historien har drag av symbolism men framför allt av realism, och bygger på kontrasten mellan en rå kolonialism och en dröm om skönhet och om ett annat liv. Den är inte något litterärt mästerverk. Likafullt är Sjögrens val av text mycket anmärkningsvärt, inte minst i relation till tidens svenska operalibretti, som

så ofta är fulla av nationell och regional historieromantik. Textvalet motsäger också den bild som ofta givits av Sjögren som ren idylliker. Här finns anledning att erinra om några av hans favoritböcker: Flauberts grymma roman *Salammbô* och barndomens viktiga lektyr, *Illustrerad världshistoria* av Held och Corvin, som framställde historien som en ständig kamp mot förtryck och orättvisa.

Operan blev inte slutförd. Enligt Berta var det när Emil Sjögren såg Debussys *Pelléas et Mélisande* i Paris 1903 som han förlorade tron på sitt eget projekt. (De bevarade skisserna till *Galjonsbilden*, ett förspel och några sånger, visar dock att han någon gång tog upp projektet igen, för i de bevarade skisserna finns en version kallad »lyriskt filmdrama«, något som kunde vara högaktuellt på 1910-talet men knappast möjligt åren kring 1900.) Det finns en del likheter mellan de båda intrigerna. Även i den franska operan finns den drömska, överkänsliga flickan som kommer från ingenstans och är olik alla andra (*Mélisande*), den hårde mannen som vill ha henne till hustru (*Goulaud*), och havet som lockande, symbolistiskt element.

Mötet med Debussys opera tycks alltså ha blivit en stark upplevelse för Sjögren. En gång kom han också att möta tonsättaren själv. Det var i februari 1914, när Debussy mot sin vana hade framträtt offentligt som pianist i en annan tonsättares verk, nämligen i Griegs violinsonat opus 13, tillsammans med den ungersk-amerikanske violinisten Arthur Hartmann. Vissa har velat se detta som en markering från Debussys sida gentemot de angrepp på Grieg som gjorts av d'Indy och andra, men det kan helt enkelt ha varit fullföljandet av en konsertidé som den dynamiske Hartmann hade framkastat. Debussy fann sig efter konserten till sin egen fasa trängd av autografjägare – detta har Hartmann återgivit, liksom hur han lyckades befria tonsättaren

från dem. Det bör ha varit i den situationen som Hartmann presenterade sin vän Emil Sjögren för Debussy. Språksvårigheter stod i vägen vid mötet, så det blev inte »någon annan hälsning dem emellan än en uttrycksfull, lång blick och en lika lång, varm handtryckning«, enligt vad violinisten Carl Nordberger berättat. Man får dock intrycket att någon mer kommunikation förekom, kanske via Hartmann som tolk. Nästa dag skrev nämligen Sjögren i ett brev till Nina Hagerup Grieg: »Debussy älskar Griegs kompositioner – jag vet att han tycker att Grieg är bland de få komponister som brutit nya banor (det fann jag också för 30 år sedan)«. Hur kunde Sjögren »veta« detta, som gick stick i stäv mot vad Debussy hade yttrat offentligt om Grieg? Givetvis kunde det vara genom någon mellanhand, men han hade ju faktiskt mött den franske tonsättaren själv kvällen innan.

173

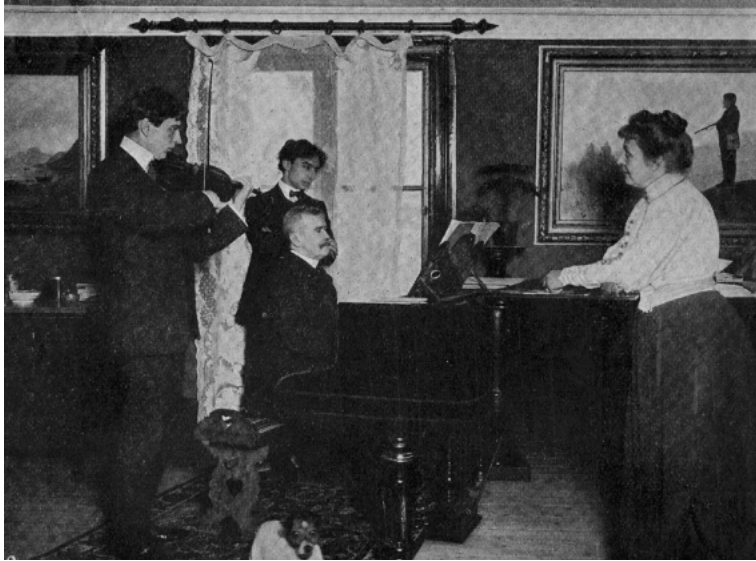
Socialt var Debussy något av en enstöring, och hans sympatiska kontakt med Sjögren kan tyda på att han hade hört och uppskattat dennes musik. Sannolikheten för det styrks av en senare händelse. 1916 spelade Sjögren pianostämman i några Debussysånger i Stockholm som illustration till ett föredrag om modern fransk musik. Också här var det ett undantag hos en tonsättare som annars bara spelade piano offentligt i sina egna verk. Det föranledde Debussy att skriva ett brev till honom:

Var övertygad om min tillgivna tacksamhet över detta tecken på samhörighet (confraternité) från ert land, ett tecken som är oändligt värdefullt för mig ... om jag någonsin kan hjälpa er med något så glöm inte att jag skulle vara glad att göra det!

Brevet kom på villovägar, och det öppnades inte förrän 1963, 45 år efter båda tonsättarnas död.

Även om det stora utländska genombrottet skedde i Paris så blev Sjögren känd också i andra länder. Hans verk tycks ha förekommit ganska regelbundet i Londons musikliv från tidigt 1890-tal och framåt, med e-mollsonaten som det mest kända. När den spelades 1895 i Queen's Hall kallades den i *The Musical Times* »ett verk som, genom temanas friskhet och deras rationella, konsekventa och effektfulla utveckling, borde få en permanent plats vid våra kammarmusikkonserter«. Å andra sidan var domen desto hårdare i samma tidning när Sjögrens *Heliga tre kungars ökenvandring* spelades våren 1899 i Stenhammars orkesterversion: den var »en uteslutande tråkig och poänglös utgjutelse som vi med säkerhet aldrig mer kommer att höra«. Hur som helst var Sjögren den enda svenska tonsättare som den engelska musikpubliken kände till 1906, vilket framhölls i en översikt som gjordes detta år i *The Musical Times*. Redan tio år tidigare hade han i engelsk press varit tillräckligt bekant för att kallas rätt och slätt »Sjögren«, utan förnamn eller annan bestämning.

Två speciella Sjögrenkonserter gavs i London 1907, den ena var helt ägnad honom, den andra fick han dela med Sibelius. Här var några av de parisiska krafterna inblandade: Minnie Tracey och violinisten André Mangeot, tillsammans med engelska musiker. 1904 var Sjögrens inbjudna att bo en vecka på slottet Road Manor i Bath hos en Henry Batten-Pooll, som de inte kände, och 1907 blev tonsättaren ombedd av journalisten George Bainton att skicka något verk i autograf för att återges i en (aldrig publicerad) bok om »present-day masters of music«. Två av hans verk gavs ut i England: pianosviten *Bilder och utkast* (Pictures and sketches, 1900) och *Julsång* för alt, kör och orgel (A Christmas Carol, året okänt). Den senare fick en stadig plats på repertoaren, och salufördes alltså i *The Musical Times* så sent som på 1970-talet.



Två unga franska musiker, violinisten André Mangeot och pianisten Pierre Augiéras, samråder med Emil Sjögren om tolkningen av dennes musik i hans hem på Malmsjö gård utanför Stockholm, iakttagna av Berta Sjögren. Ur tidskriften Idun 1907.

Också i Tyskland fanns ett gensvar för Sjögrens musik, även om det inte kunde jämföras med det i Frankrike. Walter Niemann skrev mycket positivt om hans första pianosonat när den gavs ut, och en tysk utgåva av sången *Ro, ro, ögonsten* skvallrar också om ett visst intresse. Paret Sjögren tillbringade en längre tid i Tyskland 1905, då han spelade in några pianoverk på Welte-Mignon. Hans, enligt Berta, »enda nöjesresa« gjordes hösten 1911 och gick till Heidelberg och därefter till Frankfurt. Där ordnades en kompositörsafton, den enda tyska Sjögrenkonsert som veterligen gavs, med några nordiska musiker och tonsättaren själv. På de stora svenska musikfester som arrangerades i Dortmund 1912 och Stuttgart 1913 hade Sjögren en naturlig plats och representerades med sånger och violinsonater vid båda tillfällena.

Sin största bas utanför Sverige och Paris hade Sjögren i Köpenhamn. Där hade den allra första Sjögrenkonserten i Bertas regi ordnats under konvalescensen 1898, och ytterligare fem sådana arrangerades under tonsättarens liv, tre av dem under första världskriget. Framstående danska musiker av en yngre generation deltog, flera av dem med fransk utbildning bakom sig. Även i Norge och Finland gjordes några Sjögrenkonserter – i Helsingfors 1899 med delvis samma orkesterarrangemang som framförts i Stockholm året innan.

De nordiska konserterna kan ses som utlöpare av de otaliga Sjögrenkonserter som gjordes inom Sverige från 1900-talets första år och framåt, i stora städer och på småorter. En del av dem framstår som ambitiösa, de flesta mer som ett slags musikalisk motsvarighet till föreläsningsturnéer i olika landsändar i folkbildningens anda. Konsertresor av det slaget låg i tiden – Aulin och Stenhammar hörde, liksom Sven Kjellström, till de mycket verksamma på det fältet. 1902 hade Sjögren, enligt Kjellström, uttryckt »en brinnande önskan« att göra en konsertturné norrut,

inspirerad av försäkringar från vännerna Nathan Söderblom, Hugo Bedinger och Kjellström om hur stort musikintresset var i Norrland. Tillsammans med bokhandlaren och impressarion Eric Ericsson i Ljusdal ordnade Kjellström en turné under ett par veckor i juli med honom själv, Sjögren och den tyskfödde sångaren Hans Hofer. De började och slutade med en konsert i Hudiksvall; däremellan gjordes konserter, nästan en per kväll, på en mängd orter: Bergsjö, Forsa, Delsbo, Bjuråker ... Musikerna bodde hos familjer, konserterna var fullsatta, »den ena festmåltiden avlöste den andra«, och »alla honoratiores tävlade om att få hylla Sjögren, den stillsamme, älskvärde mannen och ryktbare kompositören«. Att konserterna bara, eller till större delen, innehöll Sjögrens egen musik är underförstått i Kjellströms berättelse. En charmerande ögonblicksbild ges av Kjellström:

177

När hon [en liten flicka vid vägkanten] varseblev de tre främlingarna, Hofer med bredbrättad hatt och slängkappa med stor krage, Sjögren, liten och livlig, lätt pudrad på grund av en hudåkomma, och jag med fiollåda och notportfölj, vände hon sig till den mest värdige och frågade med tindrande ögon: »har cirkusen kommit nu«, varpå den djupa basen svarade »ach min söte fen, vi äro inge circuser«.

En annan turné gjordes våren 1908 i Mälardalen, med paret Sjögren – Berta som sångerska – och den franske violinisten André Mangeot. Denne var en av Sjögrens mest trogna franska anhängare, och han fick den fjärde violinsonaten sig tillägnad. Mangeot bosatte sig efter första världskriget i London där han blev betydelsefull som musiker och konsertarrangör. När en samlingsutgåva av Sjögrens violinsonater skulle göras på 1940-talet i Musikaliska Akademiens regi, var det Mangeot som stod för editionsarbetet.

Konserterandet varvades med organisttjänsten i Johanneskyrkan. Paret Sjögrens bostad i Stockholm byttes sommaren 1904 mot ett hus invid Malmsjö gård i Botkyrka söder om Stockholm, som de hyrde. Med Emil Sjögrens vitsiga formulering bodde paret »i en Malmsjöflygel«. Anledningen till flytten kan ha varit ekonomisk – de levde sparsamt inför Parisresorna – men en bit i det hela var förmodligen Emils alkoholvanor. Redan från 1896 finns ett litet meddelande bevarat från honom till Berta, där han ber om ursäkt att han inte kom som avtalat, »... men jag träffade tillsammans med Carl Larsson och Edelfelt«. Hon har gjort en anteckning på samma papper: »Under en stor del av mitt liv ... hade jag det så i mitt hem i Paris.« Och även i Stockholm, får man förmoda. En händelse som läkaren Gerda Kjellberg beskriver i sina memoarer avslöjar hur man i bildade Stockholmskretsar kunde beundra musikern Emil Sjögren och samtidigt se ner på personen. Scenen är Operakällaren under något av 1900-talets första år.

Plötsligt utropade fru Warenius: »Se, där sitter Emil Sjögren med sin fru. Nu går han ut i tamburen. Vi måste få tag i honom.« Sagt och gjort. ... Vi gingo ut genom baren och kommo snabbt i en bil hem till Bendt Harder. Ingen av oss tänkte på fru Berta ... Jag förstår ej hur Emil Sjögren kunde bli så berusad, ty mig föreföll det som om han tillbringade hela kvällen och natten vid flygeln – det var underbar musik, som vi fingo höra. Men faktum kvarstår, att Emil Sjögren ej visste var han var ...

Sådana episoder – med ett cyniskt utnyttjande av Emil Sjögrens törst – ville Berta givetvis undvika. Samtidigt var han, under mer civiliserade former, den uppskattade musikgäst i många hem som han alltid varit. Ett av dem var makarna Birger och Ebeth Mör-

ners, där han tonsatte mannens dikter och ackompanjerade hustrun när hon sjöng dem. Ett annat konstnärligt hem var familjen Nyblom, där hustrun Helenas dikter inspirerade Sjögren till utsökta sånger på senare år. Ett tredje var Nathan och Anna Söderbloms hem i Stabby prästgård i Uppsala.

Emil Sjögrens 50-årsdag sommaren 1903 firades mycket diskret på Malmsjö. Bland de få gästerna fanns Hjalmar och Anna Branting, som båda i egenskap av journalister skrev om sitt besök i Social-Demokraten respektive Stockholms-Tidningen. De hörde till paret Sjögrens umgänge, vilket främst berodde på en vänskap mellan hustrurna men ändå visar på Emils politiska fördomsfrihet, alternativt vänstersympatier. En annan födelsedagsartikel skrevs av Tor Aulin, som jämförde den modeste Sjögrens födelsedagsfirande med den pompa som omgav Edvard Grieg på hans samtidiga 60-årsdag.

179

Detta var en tid då de moderna svenska författarna gärna uppsökte Emil Sjögren för samarbete. 1899 utlystes en tävling om en ny svensk »folksång«. Heidenstam skickade sitt textförslag, den berömda dikten *Sverige*, till Emil Sjögren:

Släpp nu Djäfvulen lös första natt och rasa som en däre, så
är det hela snart gjort – väldigt och åskande, så att kyrkhvalf
kunna ramla. Du får inte säga nej. Toner eller lifvet!

Det kom emellertid aldrig någon tonsättning från Sjögren. Stenhammar skulle som bekant visa sig mer lyckosam några år senare.

Även Strindberg kontaktade Sjögren för två olika projekt. Det var hösten 1904, och det ena gällde ett »tonmålande ackompanjemang« till dikten *Vargarne tjuta*, för ett deklamerat framförande. Kanske var detta något Sjögren brukade ägna sig åt – i alla fall hade han gjort så i Tyska kyrkan våren 1899, då han improviserat

ett »preludium« till en diktläsning. Strindberg föreslog honom också en tonsättning av balladen *På sista udden*, och skickade honom samtidigt, utan speciella kommentarer, *Kronbruden*, *Svanevit* och *Ett drömspel*, alltså just de tre dramer på vilka känd musik senare gjorts av andra: Ture Rangström, Jean Sibelius och Ingvar Lidholm. Inte heller Strindbergs förslag till Sjögren blev realiserade, ovissat varför.

En annan positiv författarkontakt var Hjalmar Söderberg. I sina verk nämner denne Sjögren oftare än någon annan tonsättare, förutom Wagner. I Söderbergs roman *Den allvarsamma leken*, publicerad 1912, hänger »tio eller tolv små porträtt av stora komponister« över Lydias piano när hon skilt sig och skaffat egen bostad: där hänger Händel, Beethoven etcetera – och sist i raden Sjögren.

VIDARE LÄSNING:

Om Sjögrens konserter i Paris står det att läsa i Anders Edlings *Franskt i svensk musik 1880–1920* (Uppsala 1982) s. 93–97, och om Enescu i Noel Malcolms *George Enescu : his life and music* (London 1990). Jane Gernandt-Claine har skrivit en självbiografi: *Mitt vagabondliv* (Stockholm 1929). Debussys och Arthur Hartmanns vänskap och deras framförande av Griegsonaten 1914 har beskrivits av den senare i boken *Claude Debussy as I knew him* (Rochester, 2003). En intressant belysning av det tidiga 1900-talets »folkbildande« konsertturnéer i Sverige ges av Bo Wallner i *Wilhelm Stenhammar och hans tid*, del 2, s. 54–63.

ÖVRIGA REFERENSER:

Programmen till Sjögrens Pariskonserter finns bland Sjögrens samlade program i Musikmuseet. I denna samling finns också annat källmaterial till konserterna. Tidpunkter för franska översättningar av sångerna framgår av olika konsertprogram. Synnestvedts och Calvocoresis medlemskap i »les Apaches« beskrivs bl.a. av Roland-Manuel i hans bok *Maurice Ravel* (Paris 1948). Berta Sjögrens uppgifter om Minnie Tracey finns i den senares brev i Sjögrenpapperen på Nordiska museet. Traceys artikel om Sjögren och Sibelius, »Music masters of Scandinavia«, publicerades i *Musical America* 26/10 1916. Enescus citerade brev till Berta Sjögren, daterat 11/2 1913, finns i hennes korre-

spondens på Kungliga biblioteket. Sjögrens dedikationer till Enescu finns i bevarade noter i Georges Enescu-museet i Bukarest. Föreställningen om Fauré och Brahms som oförenliga har författaren hört om på en föreläsning av Roland-Manuel vid Sorbonne på 1960-talet. Broschyren om Emma Holmstrand finns under hennes namn i »Fonds Montpensier« i musikavdelningen vid Bibliothèque Nationale i Paris. Avsnittet om Concerts Rouge finns i kapitel 44 av Maughams *Of human bondage*. Den franska recensionen, av J.F. Piallat, översattes i Stockholms Dagblad 21/8 1908. Citatet ur *Le Courrier musical* har hämtats ur Sjögrens klippsamling på Musikmuseet. Emil Cedercreutz artikel om Sjögren finns i hans bok *Typer* (Helsingfors 1917) s. 117–126. Citatet och uppgifterna om Sibelius i Paris är hämtade ur dennes publicerade dagböcker, *Dagbok 1909–1944*, utg. Fabian Dahlström (Hförs 2005) s. 109. Agne Beijer har själv berättat för författaren om sitt möte med Sjögren i Paris. Sjögrens skisser till Galjonsbilden finns i hans samling i Statens musikbibliotek. Carl Nordbergers ord om mötet med Debussy står i hans artikel om Sjögren i Svenska Dagbladet 25/6 1943 (söndagsbilagan). Det citerade brevet från Sjögren till Nina Hagerup Grieg från 6/2 1914 finns bevarat i Griegsamlingarna i Bergens offentliga bibliotek. Debussys brev till Sjögren, den 28/5 1916, finns i Sjögrens korrespondens i Kungliga biblioteket. Citaten ur *The Musical Times* är från den 1/1 1895 och den 1/4 1899.

Breven från Batten-Pool och Baiton finns i Sjögrens korrespondens på Kungliga biblioteket. Han berättar om Mary Olsons roll för konserten i Frankfurt i brev till Wilhelm Hansen 9/11 1911 (Det kongelige bibliotek, Köpenhamn). Hans turné med Sven Kjellström har beskrivits av denne i artikeln »Minnen från konsertresor i Hälsingebygden«, i *Hälsingerunor* 1950, s. 14–18, och exakta uppgifter om konserterna finns i Axel V. Sundkvists bok *Sven Kjellström—institutet för rikskonserter* (Umeå, 1978) s. 153–156. Turnén med Berta Sjögren och André Mangeot dokumenteras i programmen i Sjögrensamlingen i Musikmuseet. Sjögrens not till Berta om utebliven träff 1896 finns i hans korrespondens i Kungliga biblioteket. Citatet av Gerda Kjellberg är taget ur hennes bok *Hänt och sant* (Stockholm 1951) s. 108–109. Artiklarna med anledning av Sjögrens 50-årsdag finns i Social-Demokraten och Stockholms-Tidningen den 17/6 1903 och Dagens Nyheter den 16/6 samma år. Heidenstams kontakter med Sjögren är beskrivna i uppsatsen »Emil Sjögren, Heidenstam och Strindberg« i *Fataburen* 1946, s. 187–194. Brev från Strindberg beträffande samarbete finns i *August Strindbergs brev*, vol. 15 (Stockholm 1976) s. 79 och 83. Citatet ur Hjalmar Söderbergs *Den allvarsamma leken* står på s. 138 i utgåvan i Delfinserien (Stockholm 2003).

1900-talets Sjögren och den »franske« Sjögren

MITTEN AV 1890-talet var som vi sett en svår period för Emil Sjögren, och det var också en tid då han inte förmådde komponera mycket. Äktenskapet innebar en ny självtillit och en nystart som tonsättare, och under resten av hans liv kom nya verk inom alla de genrer som han tidigare hade gjort till sina. En relativt stor produktion – ungefär lika stor som den som tillkommit dessförinnan. Den innehöll sex nya sonater (tre för violin och piano, en för violoncell och piano, två för piano), sånger och pianostycken och, som förut nämnts, verk i den av Sjögren återupptagna fugaformen.

Sjögren stod i sin 1900-talsproduktion »på höjden av sin skaparkraft«, säger Sven E. Svensson i sin uppsats om tonsättarens sånger. Han ger en rad bra exempel på detta, bland annat tonsättningarna av dikter av Jane Gernandt-Claine (opus 50), Ernst Josephson (opus 53), Li-Tai-Po (opus 54 och 59) och Helena Nyblom (opus 63). Allra mest betydelsefulla anser han att den fjärde och femte violinsonaten var, och dessutom de fristående styckena för violin och piano, *Poème* och *Morceau de concert* opus 45. Cellosonaten framhålls också, liksom *Legender* för orgel. I pianomusiken nämner Svensson den andra pianosonaten, variationerna opus 48 och de två scherzorna opus 52.

Man kan lätt instämma i Svenssons värdering. Till höjdpunkterna i Sjögrens produktion hör dessa violinsonater, och allra mest den sista (mer om den i följande kapitel). Hans cellosonat är kanske den främsta svenska sonaten för sitt instrument. De

sånger Svensson nämner hör också till tonsättarens bästa, inte minst Nyblom- och Li-Tai-Po-sångerna. Det finns överhuvudtaget goda skäl för sångare som letar efter intressant, sällan framförd svensk musik att botanisera i de senare delarna av Sjögrens samlade sånger. De två pianosonaterna hör till de första i sitt slag i Sverige, och de har i mycket samma kvalitéer som violinsonaterna. I pianomusiken ligger den konstnärliga verkan, som alltid hos Sjögren, till stor del i det klangliga och gestiska och mindre i det tematiska förloppet.

Men alla har inte delat den positiva bedömningen av de sena verken. »Sjögren är bäst i sin tidiga och sin mittersta period«, skriver den tyske tonsättaren och musikhistorikern Walter Niemann 1918 i sin bok om nordisk pianomusik. Säkerligen hade Peterson-Berger varit inflytelserik för att etablera denna bild. Han hade vid sekelskiftet tvärt svängt från sin stora Sjögrenbeundran; nu var det bara »den tidigare Sjögren« han satte högt, medan han såg de nya verken som typiska för tidens förfall och kritiserade dem för allmän brist på ingivelse. Stilen i dem beskrevs av Peterson-Berger som ett »nervöst sammanflickande af själfupprepningar, torra och reflekterande i stämningen«, harmoniken som ett »planlöst modulerande«.

På andra håll kunde de sena Sjögrenverken helt enkelt ignoreras. Strindberg skrev till exempel 1908 i ett brev till sin vän Tor Aulin:

Emil Sjögren, som en gång hade några naturtoner och hörde sång i lufterna, gick till [Johan] Lindegren och höll på att råka in i kyrkotonarterna, men flydde, och så sjöng han som en fogel i det fria – en tid! Hvarför han tystnade, det vet jag inte, hösten kom väl tidigare för honom enligt hans naturordning. Sen ha vi ingen!

Förutom faktafelet om kontrapunktikern Lindegren, som aldrig var lärare till Sjögren, kan man här notera ett för Strindberg ovanligt lyriskt, ömsint tonfall, som antyder att han som så många andra hade berörts starkt av Sjögrens musik. Ovetskapen om att Sjögren fortfarande komponerade är i alla fall uppenbar.

Grieg och Schumann var lätta att se som förebilder i den unge Sjögrens fritt flödande musik, därmed hade den en nordisk-romantisk hemvist, som de senare verken inte längre passar in i. Peterson-Berger hade 1896 berömt Sjögren i en tidningsartikel för att han var »germansk« och inte som »de andra« svenska musikerna tog intryck av »detta Paris, där det undervisas så mycket, men läres så litet« och som dominerades av »en ytlig virtuosuppfattning eller en borneradt elegant salongssmak«. När Sjögren sedan började sina regelbundna resor till »detta Paris« måste det i Peterson-Bergers ögon ha framstått som ett svek.

Det är sant att man ofta får leta förgäves i de sena verken efter den lödiga melodik i svepande linjer som är så typisk för Sjögrens mest älskade verk från 1870- och 80-talen. Det är nog utgångspunkten för Peterson-Bergers kritik av det »torra och reflekterande«. Bo Wallner kallar stilen i de sena violinsonaterna för en lek »med det ornamentala«, fylld av »figurationer, arabesker och lätta, jämna rörelser«, och den beskrivningen kan också gälla för andra Sjögrenverk från samma tid. Den musikaliska satsen blir också ofta uttunnad, sparsmakad, jämfört med tidigare. En del nya drag finns alltså i den sena produktionen, men den är samtidigt en direkt fortsättning på den gamla. Skisser från 1880- och 90-talen tas upp av Sjögren och fullbordas under 1900-talets början. Och han styrs fortfarande av sitt omtalade »skönhetssinne«; han har dessutom tillägnat sig en stor kompositorisk erfarenhet, och han har alltjämt den högt utvecklade känsla för sångtext som gjort honom så berömd. Förmågan till lyrisk gestik och förtätad

stämning finns också kvar. Det som Peterson-Berger kritiserade som »planlöst modulerande« kan likaväl beskrivas som en utökad harmonisk färgpalett – han hade arbetat på den under hela sitt tonsättningsliv.

186 Två sånger kan här tas fram som exempel på den »sena stilen«: *Høst* ur opus 63 (1914) och *Die Treppe im Mondlicht* ur opus 59 (1912). Dikten *Høst* av Helena Nyblom är en betraktelse över naturens höstfärger och människans åldrande, en vacker men kanske inte så originell text. Sjögrens komposition har en regelbundet formad sångstämma som flyter fram i enkla perioder, med en oskuldsfull lätthet. Den kontrasterar verkkningsfullt mot sångens harmonik, som med ständiga skiftningar rör sig i en durmollblandad klangvärld, som ger en stark lyskraft åt diktens två motiv: höststämningen och människolivets korthet. Vemodet gestaltas med en intensitet som griper tag i lyssnaren. Här finns vitaliteten från tidiga sånger som *Hvil over Verden*, förenad med den sene Sjögrens klangliga raffinemang.

Det är en stor stilistisk skillnad mellan denna sång och *Die Treppe im Mondlicht*, daterad Ovansjö juli 1911. Emil Sjögren placerade själv i ett brev den senare bland det bästa han hade gjort. Den är en av hans tre tonsättningar av dikter av Li-Tai-Po, hämtade ur Hans Bethges samling av kinesiska dikter i tysk översättning, *Die chinesische Flöte*, tolkningar som blivit mest kända genom Gustav Mahlers *Das Lied von der Erde* men som också tonsattes av många andra, bland dem Sigurd von Koch.

Inledningen till *Die Treppe im Mondlicht* består av tonalt obestämda ackord, några grader mer dissonanta än vad man brukar finna hos Sjögren, som alternerar med lika obestämda, snabba tonslingor. Om *Høst* hade en långtgående färgharmonik under en melodi med enkel visstruktur, så är denna sång en kombination av många olika element: klangskimmer, tonkaskader, tal-

sångsliknande recitativ och vokal dramatik, och dessa element är väl sammanhållna, liksom förhållandet mellan ord och ton är helgjutet. Det finns beröringspunkter med fransk musik, och sången bör ha passat väl in i tidens franska musikmiljö, där Faurés och d'Indys elever i sina kompositioner smälte samman impulser från Wagner, Franck och Debussy. Som estetisk helhet är *Die Treppe im Mondlicht* självständig gentemot tysk, fransk och nordisk sångtradition.

187

Under Sjögrens livstid gjordes i svensk press knappast några kopplingar mellan hans verk och den nyare franska musiken, men det blev annorlunda efter hans död. Man har då ofta talat om släktskapet med fransk musik hos honom, och även, som Sven E. Svensson, om hans »impressionism«. Det är framför allt harmoniken man har tänkt på: den fria och personliga behandlingen av ackordföljder och av mjukt dissonanta ackord (ibland klingande som de lösa strängarna på en gitarr) som inte blir upplösta på konventionellt vis, åtminstone inte genast, utan får utöva sin egen effekt. Tekniken används för att måla atmosfärer och sinnesstämningar. Det är ofta i en viss typ av textsammanhang som Sjögren använder sådan klangmusik: för att uttrycka ett svävande, undflyende tillstånd, exotism eller ömma, drömska, hemliga känslor. Exemplet är många. Bland dem finns de kända sångerna *Ro, ro ögonsten* och *Molnet*. Rötterna till detta fenomen går mycket långt tillbaka i hans musik – redan på 1870-talet uppskattades han i konstnärskretsarna i Stockholm för sin förmåga att hitta »harmonien i disharmonien«, och redan i några av de tidigaste sångerna dyker sådana uttrycksfulla, sjögrenska ackord upp. Tonsättaren dröjer gärna vid dem, och understryker dem ibland med hjälp av oväntade rytmiska accenter och förlängningar. Här finns ofta en mångtydighet, en öppenhet för olika tolkningar: interpreten kan lägga mer betoning på dessa klangverk-

ningar eller på den mer konventionella harmoniska »styrfart« som för musiken framåt.

188 Var den sjögrenska »disharmonien« ett franskt drag? Så såg man det i alla fall inte då – inte enbart. Adolf Lindgren höll 1884 upp ett varnande finger och menade att Sjögrens »stundom dimmiga och irrationella harmonisering« var inspirerad av tysk musik och att det var genom studium av fransk musik han borde kunna botas från den! Den tyska musik Lindgren tänkte på var förmodligen Wagner, och han kan ha sett inflytandet i till exempel det långa nonackordet som inleder Tannhäusersången *Du schaust mich an* från samma år, 1884.

Att franska impulser så småningom också fick en inverkan på Sjögrens musik är säkert. Däri var han representativ för sin tids svenska tonsättare: flera av dem, som Helena Munktell, Valborg Aulin, Lennart Lundberg och Erik Åkerberg, studerade komposition i Paris. De franska impulsgivarna hos Sjögren hette först Georges Bizet, Léo Delibes och Camille Saint-Saëns. Element av en fri dissonansbehandling kunde man hitta hos dessa och även hos den populära Offenbach, inte minst ett fritt bruk av skalans sjätte och sjunde ton som kryddande tillägg till en durtreklang. Lange-Müller skrev i sin dagbok att den sjätte tonen är Delibes »Kæphest« som givit honom triumfer – »han substituerer den for den 5te, hvor det lader sig gøre«. I den musik som Lange-Müller och Sjögren skrev under sin gemensamma resa 1884 syns sådana tillagda sexter som ett tydligt stilelement: exempel är Lange-Müllers *Aria pastorale* ur *Det var engang* och Sjögrens sång *Alt vandrer Maanen*, som för övrigt skulle bli den mest framförda sången på Sjögrenkonserterna i Paris.

Slutsatsen av allt detta är att den unge Sjögren var en egen-sinnig modernist, som tog sitt material där han hittade det och inspirerades till nya stilgrepp från olika håll – till exempel non-



»... i största hast nedskriver jag dessa nedanstående små noter – jag gör det genom din man – Bertas alltid tillgifne Claude Debussy, Paris.« Ett kort musikfragment tillägnat hustrun Berta, där Emil Sjögren skämtsamt gör sig till medium för Claude Debussy. Statens musikbibliotek.

ackord från den tyska musikfären och tillagd sext från den franska — och gjorde dem till sina egna. Då franska tonsättare som Franck, Fauré och Debussy gick in på nya vägar i slutet av 1800-talet var deras utveckling delvis en konsekvens av vad Wagner och Liszt tidigare hade gjort, och kanske anammade Sjögren på egen hand romantikernas harmonik på ett jämförbart, besläktat sätt. Senare franska impulser hos honom faller in i det mönstret: de hamnade inte på ett oskrivet blad utan sögs upp i en redan existerande sjögrensk klangvärld. När originella ackordföljder i hans pianostycke *Heliga tre konungars ökenvandring* från 1890 visar stora likheter med sången *Maria Lucrezia* av Saint-Saëns, eller när han i sången *Ett drömacckord* från 1902 bitvis hamnar väldigt nära Faurés kända sång *Spleen*, så har Sjögren ändå inte gått utanför sin egen stil. Som vi ser finns alltså sådana »franska lägen« hos Sjögren inte bara i produktionen efter 1900 utan också tidigare. Det är ungefär från 1890 som man börjar hitta verk som kan ge sådana starka franska associationer.

Kanske var det denna närhet till det franska som fick en parisrecensent att skriva: »Helt oväntat för att vara av en artist från nordliga länder, tycktes mig Sjögrens musik uppfattad av hela salongen från första tonen: ingenting verkade stötande, och dock innehåller den faktiskt något nytt.«

Sjögrens egen syn på den nya franska musiken vet vi inte så mycket om, men den får en sidobelysning av en episod som Berta har berättat, förmodligen från tiden efter 1910:

Med intresse lyssnade han till de verk av César Franck, Chabrier, Fauré, Debussy och Ravel, som av andra utfördes i hemmet i en annan del av huset. Blev det så tal om fransmännens modernitet kunde han oförmedlat utbrista: »Bach är lika modern«.

Samma blandning av ett positivt intresse och en viss distans visar sig i det musikfragment han skänkte till Berta någon gång kring 1905, där han gjorde sig till ett medium för Debussy: »... i största hast nedskriver jag dessa nedanstående små noter – jag gör det genom din man – Bertas alltid tillgifne Claude Debussy, Paris«. Noterna har titeln »Öfvertoner«, syftande på en idé som då var vanlig i Sverige, nämligen den att Debussy komponerade efter ett eget system, en »övertonsteori«. Det var en uppfattning som kom från Tyskland och som var helt okänd i Frankrike. Sjögrens nio Debussy-takter var ett musikaliskt skämt, men de ger kanske ändå en liten fingervisning om vad han ansåg att Debussy stod för: en statisk, halvdissonant, gåtfull klangmusik.

191

VIDARE LÄSNING:

Bo Wallner gör en karakteristik av Sjögrens sena violinsonater i skivtexten till utgåvan av dem i *Musica Sveciae* (PRCD 9117-18). Anders Edling utreder hans stilistiska relationer till fransk musik i *Franskt i svensk musik 1880-1920* (Uppsala 1982) s. 97-139. Sven E. Svensson detaljstuderar hans sånger, inte minst med tanke på »impressionism«, i artikeln »Emil Sjögrens vokala lyrik« i *Svensk tidskrift för musikforskning*, 1935, s. 44-80.

INSPELNINGAR:

De tre sista violinsonaterna finns på ovannämnda *Musica Sveciae*-skiva, med Bernt Lysell och Esther Bodin (nr 3), Lennart Fredriksson och Ulrika Berglund (nr 4) samt Leo Berlin och Greta Erikson (nr 5). Tobias Ringborg och Anders Kilström har spelat in *violinsonat nr 3* på CAP 21500, och *sonaterna nr 4 och 5* på CAP 21714, där även *Poème* och *Morceau de concert* finns med. Många av de sena pianoverken har tolkats av Ingrid Lindgren i hennes skivserie med Sjögrens pianomusik på Bluebell (ABCD 064: *pianosonat nr 1*, två *impromptus*, *Lyriska dikter* och *Bilder och utkast*; ABCD 070: *pianosonat nr 2* och *Stämningar*; ABCD 093: variationer på *Kungssången*, *tema med variationer opus 48*, *Valse Caprice*). *Violoncellsonaten* finns på den sistnämnda skivan med cellisten Ola Karlsson; den är också inspelad av Petja

Svensson och Bengt-Åke Lundin på Caprice (CAP 21590) och av Åke Olofsson och Margot Nyström på Proprius (PRCD 9041). Några av de sena sångerna, inklusive *Häst Die Treppe im Mondlicht*, finns på skivan Emil Sjögren, Sångers vol. 2 i Musica Sveciae (Arte CD 7126) med Anne Sofie von Otter och Ralf Gothóni respektive Per-Arne Wahlgren och Stefan Bojsten.

ÖVRIGA REFERENSER:

Citatet från Sven E. Svensson är taget ur hans ovannämnda artikel, s. 52. Walter Niemanns uttalande står i hans *Die nordische Klaviermusik* (Leipzig 1918) s. 51. Strindbergs citerade brev är publicerat i *August Strindbergs brev*, del 16 (Stockholm 1989) s. 162. Peterson-Bergers kritik av de nya verken är citerad från Dagens Nyheter 22/3 1901, och hans ord om den »germanske« Sjögren står i samma tidning 9/5 1896. Bo Wallner-citatet om den sena stilen är taget ur skivtexten till Sjögrens violinsonater, PRCD 9117-18. Orden om »harmonien i disharmonien« (jfr s. 40) står i Carl Larsson, *Jag* (Stockholm 1931) s. 136. Adolf Lindgrens citerade recension är från Aftonbladet den 11/12 1886. Citatet från Lange-Müller är hämtat ur J. Clausen, *P.E. Lange-Müller* (Köpenhamn 1938) s. 85. Den franska recensionen, skriven av J.F. Piallat, återgavs på svenska i Stockholms Dagblad 21/8 1908. Bertas ord om Sjögren lyssnande på fransk musik finns i hennes handskrivna kommentar »Emil Sjögrens arbetsrum«, bevarad bland Sjögrenpapperen på Nordiska museet. Sjögren uttrycker sin höga uppfattning om *Die Treppe im Mondlicht* i brev till Wilhelm Hansen 26.10 1911 (Det kongelige bibliotek, Köpenhamn). Sjögrens Debussy-skämt finns i Sjögrensamlingen på Statens musikbibliotek, kapseln »Skisser och fragment«. Idén om Debussys övertonsteori kan man läsa om i Anders Edlings artikel »La réception de Debussy en Suède jusqu'en 1926« i *Cahiers Debussy* 24 (2000) s. 24.

Villa Ovansjö och de sista åren

SOMMAREN 1907 såldes Malmsjö gård, och paret Sjögren blev tvungna att flytta därifrån – ett hårt slag för tonsättaren, som därigenom för lång tid miste sin arbetsro. I tre år letade de efter ny bostad, och tillbringade då sin tid i Sverige på Skogshöjds sanatorium i Södertälje. Vänner försökte hjälpa dem att skaffa en egen villa, och planer på ett nybygge fanns. Något eget hus blev det inte förrän på hösten 1910, då de, efter sin längsta och intensivaste period i Paris, av en slump fick reda på att en villa i Knivsta, Villa Ovansjö, var till salu. De tyckte om den och kunde köpa den tack vare en »belöning« Emil Sjögren hade fått – kanske den gåva som Wilhelm Hansens förlag hade givit honom året innan. Huset var byggt något decennium tidigare och vackert beläget vid sjön Valloxen. Det står kvar än och används i kommunal regi till föreningsverksamhet. Det ligger vid Emil Sjögrens väg.

Att bo i villa i Knivsta, beläget vid Stockholm–Uppsalabanan, anknöt till det förortsboende som var högmodernt vid denna tid, då fashionabla villasamhällen kring Stockholm var i full färd med att byggas upp, till exempel i Bromma, Danderyd och Saltsjöbaden. Knivsta var samtidigt tillräckligt långt bort från Stockholm för att något anknyta till den tendens som fanns bland tidens kulturpersonligheter att skaffa sig ett hem på landet: Carl Larsson, Anders Zorn, Erik Axel Karlfeldt, Verner von Heidenstam, Wilhelm Peterson-Berger och Hugo Alfvén var några av dem. För Sjögrens del var det dock inte fråga om att rota sig i en bondsk

hembygd, nedärvd som för Zorn eller förvärvad som för Carl Larsson. Han var alltför mycket stockholmare för det, och deltog nästan inte alls i tidens vurm för national- och regionalromantik. Poängen med Knivsta var mer att ha en lugn och inspirerande miljö kring sig – och nu som förut, ur Bertas perspektiv, att hålla ett avstånd till de alkoholrika konstnärsmiljöerna i staden.

194

Berta har i en uppsats beskrivit livet på Ovansjö. Det är rofyllt och regelbundet. Makarna har varsitt instrument som står utom hörhåll för varandra i huset, Emil för sitt arbete, Berta för den undervisning som hon ger i både piano och sång för att underlätta ekonomin. Vardagarna börjar för Emil Sjögrens del klockan 11 och delas mellan kompositionsarbete, promenader och läsning, dels tyst, dels högt för de närmsta vännerna. Hans högläsning beskrivs som konstnärlig, med dramatisk nerv och levandegjord dialog.

Berta berättar ingående om tillkomsten av den femte violinsonaten i a-moll, det sista större verk Sjögren skrev. Hennes skildring blir en blandning av dagbok över det idylliska Ovansjölivet och journal över projektet med sonaten, vilket speglar hennes dubbla roll av maka och impresario. Arbetet upptog en stor del av år 1912 och avslutades i början av 1913. Liksom vid flera av de tidigare sonaternas tillkomst blev den långsamma satsen färdig först. Under arbetet med den avled Bertas mor Hanna Dahlman, och det helt nyskrivna andantet spelades på hennes begravning i S:t Johannes kyrka. Tonsättarens krafter tröt därefter, men sommaren inspirerade honom till fortsatt sonatarbete. Berta kommenterar hans ansträngning med att koncentrera det motiviska arbetet: »det var som om han sökte att i ett enda ackord göra en hel genomföring«, och citerar hans egna ord från sitt sista levnadsår:



En Knivstaidyll, fågad med bristfällig fototeknik: Emil och Berta i roddbåt på sjön Valloxen. I bakgrunden deras hem, Villa Ovansjö. Kungliga biblioteket.

Det är inte sant, att jag ej genomarbetar mina motiv,
men – jag överarbetar dem inte.

196

I detta Sjögrens sista verk i sonatform, tillägnat en av 1900-talets främsta violinister, George Enescu, förenar han den sångbara lyrismen i de första violinsonaterna med den figurerade och harmoniskt mycket rörliga stil han hade uppnått sedan dess. Formen är mindre enkel än i de närmast föregående. Visserligen finns här, som i alla Sjögrens sonater, partier som tas i repris exakt likadana, men det drömska, expressiva andante som inleder första satsen återkommer mitt i den och utvecklas, helt utanför sonatformens regelbok, och återkommer i sonatens slut som ett slags påminnelse, mitt i ett vitalt, skämtsamt allegro. Den femte violinsonaten är i sin helhet den mest spännande av de tre sista, och mäter sig gott med e-mollsonaten. Redan tidigt gällde den för att vara ett slags summering av hans violinsonater.

Åter till livet på Ovansjö. Hushållet sköttes av »fröken Hildur, hemmets vackra och värderade vårdarinna«, assisterad av »fru Pettersson, husets närboende präktiga faktotum«, och trädgården av »Widén ... en förfaren arbetare, som i hög grad ägde Emil Sjögrens bevågenhet«. Det sociala livet tycks ha varit rikt, om inte alltid intensivt. Dit kom tonsättarvännerna Alfvén och Stenhammar, sångare som John Forsell och Karin Branzell, violinisterna Julius Ruthström och Sven Kjellström och dessutom vännerna Anna och Hjalmar Branting och Nathan Söderblom. I samband med sällskapslivet beskriver Berta sin makes sätt att föra ett samtal:

Hans konversation är fångslande, full av djupsinniga reflexioner, paradoxer, anekdoter och det mest naiva och älskliga skämt. Ordvalet – aldrig trivialt – är personligt, stundom

utsökt, även ur fonetisk synpunkt, frasen (med åren alltmer kort) är liksom övertänt och formad på förhand. Han undviker metaforer, som han ej själv funnit på.

Det är troligt att hon här också hade hans musik i tankarna – i samma uppsats skriver hon att Sjögren hade »en med varje år mer tilltagande lidelse för 'den rena satsen'«.

197

På Ovansjö befann sig ofta, enligt Berta, »en liten skara musiker – sångare, sångerskor, och instrumentalister – som kommo på längre eller kortare tid till Ovansjö och fyllde huset med tjusningen av sin ungdom ... lyckliga att under 'mästarens' egen diskreta ledning få tränga in i hans tondiktning och med honom föra den ut i världen«. En av dem var sångerskan Ragnhild Cervin-Dardel som hörde till Sjögrens vapendragare i Paris under hans tid där. En annan flitig gäst var den unge löjtnanten Arvid Hydén, sångelev till Berta och en av Sjögren mycket uppskattad interpret av hans sånger, som under dessa år ofta konserterade med honom. Till de livfulla ungdomarna räknade Berta kanske också den franska musikerduon André Mangeot och Pierre Augiéras, som hade bott hos Sjögrens på Malmsjö och som entusiastiskt ägnade sig åt hans musik; likaså den unga pianisten Nathalie Radisse, framgångsrik elev till Isidore Philipp. Sjögren hade lärt känna henne i Paris och inbjudit henne till Sverige 1915, där hon under några perioder försörjde sig som fransklärare, samtidigt som hon försökte hitta speltillfällen. Hon återkom till Stockholm på 1920-talet och spelade ny fransk musik. Pierre Augiéras dog i förtid och lämnade efter sig en son, François Augiéras, som blev en kontroversiell fransk författare. Arvid Hydén bosatte sig senare i Paris och sysslade där med import av svenskt brännvin. Stig Claesson, *Slas*, skildrar honom som en avsigkommen äldre parissvensk i boken *Om vänskap funnes*.

Knivsta låg inte långt från Uppsala, där Sjögren hade en stor och mycket uppskattande publik. Sjögrenkonserter hade gjorts där tidigare. 1901 berättade den nyblivne Uppsalastudenten Nils Taube i ett brev om sitt musicerande med en sjungande kamrat – en stämmingsfull bild:

198 Ibland går vi efter maten upp på Vestgöta nation, han och jag, och så släcker vi gasen och han sjunger [Schuberts] Erlkönig och Ave Maria och några sånger av Emil Sjögren som jag kan ackompanjera utantill. Och alla de andra sitta och lyssna längs väggarna.

I april 1916 ordnade studentkårens och Allmänna sångens ledning en kårafton med Sjögren och hans musik på Östgöta nation. Det sjöngs manskör, bland annat hedersgästens kompositioner, hyllningstal hölls av Nathan Söderblom och Hugo Alfvén, och studenter framträdde tillsammans med tonsättaren i sånger och enstaka satser ur violinsonaterna, i en mer än fullsatt sal. Samma höst blev det åter en Sjögrenkonsert i Uppsala med bland andra Arvid Hydén och Nathalie Radisse.

Under kriget var Parisresor givetvis en omöjlighet. Paret Sjögren gjorde då som så många andra konstnärer – de lät Köpenhamn bli ett substitut. För Sjögren var det givetvis ett kärt mål i sig. De bodde där i sex veckor våren 1916 och sedan en längre period vintern 1917. En ungdomsvän till Berta, Marie Heiberg, och hennes man Peder hade givit Emil Sjögren ett nytt danskt hem att vistas i. Gamla vänner fanns kvar, som Lange-Müller och Ernst von der Recke, dessutom familjen Wilhelm Hansen, som hade övertagit Hennings roll som ledande musikförläggare.

Det danska musiklivet hade starkt förändrats åren kring 1910 genom det kraftfulla etablerandet av Carl Nielsen som den le-

dande danske tonsättaren. Den tonsättare som före honom åtnjöt den största respekten i Danmark var Lange-Müller, även om han varken var stilbildande eller dynamisk. Det var däremot Nielsen, som skrev en nydanande musik på klassisk grund och med folkliga rötter, bland annat de symfonier som skulle ge honom ett världsrykte. Med Nielsen som måttstock blev Sjögren kanhända inte längre så intressant. »Sjögren er intet første Rangs Talent; han tager sig det for let og vil egentlig Intet Nyt«, hade den unge Nielsen skrivit i sin dagbok 1891 efter att ha spelat emollsonaten. Oförståelsen var ömsesidig: Sjögren förmodade heller aldrig uppskatta Nielsens musik. En intresserad publik hade han i alla fall ännu i Köpenhamn, och det gjordes i mars 1917 en succéartad Sjögrenkonsert på Casino i Köpenhamn, den sista i Danmark och likaså den sista kompositörskonsert som han själv deltog i. Efter den reste han tillbaka till Sverige.

199

Emil Sjögren hade alltid lidit av dålig hälsa. Hans hjärta var svagt, och han hade drabbats av ett par mindre slaganfall 1899, därtill av en lunginflammation 1912. Sommaren 1917 inträdde det sjukdomstillstånd som han kom att dö av den 1 mars följande år. Det handlade om ytterligare lunginflammation och hjärtproblem. Han och Berta bodde den sista tiden på pensionat i Stockholm för att kunna ha nära till behandling. En av Sjögrens ungdomsvänner, den danske musikkritikern Charles Kjerulf, som i februari 1918 befann sig på samma pensionat och som på nära håll hade sett Emil Sjögrens usla tillstånd och förstod att slutet var nära, berättar hjärteknipande:

Han vilde absolut, jeg skulde høre noget af ham, inden jeg rejste. Selv satte han sig til Klaveret, mens en god Ven af ham foredrog nogle af hans nyeste Sange – jeg vidste, det var hans sidste. En blid og vemodig, fin og stiltfærdig Musik

– den skæreste Lyrik. Det var især en lille kinesisk Vise ...
nej, jeg maatte flytte mig. Jeg turde ligefrem ikke lade ham
se mit Ansigt – jeg følte, der i det Øjeblik stod for meget at
læse paa det.

200 Den »kinesiska« visan var den enkla, utsökta sången *Nono san,*
lilla fru Måne, skriven till en japansk dikt 1917.

Emil Sjögrens begravning förrättades av Nathan Söderblom i
S:t Johannes kyrka. I sitt griftetal gjorde Söderblom en karakter-
istik av vännen:

Vem gav dig, Emil Sjögren, framför andra i vårt land,
denna flödande rikedom av motiv och tonföljder, överrask-
ningar och rytmer? Mycket var dig givet, men du räknade
det icke för ditt. Du strödde givmild ut det dig anförtrodda.
Redskapet är förbrukat, det lägges undan i graven. Men
dina spelande tankar och dina känslors brus överleva dig
i uttryck, som äro svenska, men icke nationalklädda, utan
allmängiltiga och mänskliga. ... Du var rädd att göra någon
för när, även då omdömet formade sig till en udd. Du var
mer mån om andras ära än om din egen. Det skapande snil-
let trädde blygt tillbaka för dem som för tillfället tolkade
dess odödliga verk.

Författaren Tor Hedberg sammanfattade människan Emil Sjö-
gren i några minnesord – bilden kompletterar Söderbloms:

Hur väl minnas vi icke hans stilla, försynta väsende, den
lågmalta tenorstämman, det halvt blyga, halvt ironiska le-
endet under mustaschen. Något barnsligt, hjälplöst, frånva-
rande var det över honom, något brustet även, osällt – icke

utan skäl har väl Tannhäusersagan så fångslat honom och inspirerat honom till några av hans skönaste sånger.

Konstnärsvänner hedrade hans minne på olika sätt. Hugo Alfvén ledde Orphei Drängar i Sjögrens *Under vita liljor* vid begravningen, och han skrev senare på året en *Elegi (Vid Emil Sjögrens bår)*, ett verk för stor orkester som inleds med Sjögrensången *Saa standsed og dér den Blodets Strøm*. Elegin uruppfördes vid Musikaliska Akademiens årssammankomst i oktober 1918, som blev en minneshögtidlighet för Sjögren. Carl Milles skisserade för hans grav ett Orfeusmonument – det var hans första närmande till detta motiv, som sedan skulle bli viktigt för honom. Gravskulpturen kom aldrig till stånd. Emil Sjögrens stoft ligger under en förhållandevis enkel gravvård på Stockholms Norra Begravningsplats.

201

VIDARE LÄSNING:

Berta Sjögren har levande beskrivit Ovansjö och den sene Sjögren i sin uppsats »Hos Emil Sjögren på Ovansjö« i *Musikmänniskor* (Uppsala 1943) s. 49–68. Signe Gyllenstiernas »Sjögrenminnen« i samma bok, s. 75–85, kompletterar.

INSPELNINGAR:

Sjögrens femte violinsonat finns inspelad av Leo Berlin och Greta Eriksson på samlingsutgåvan i *Musica Sveciae*, PRCD 9117–18, och av Tobias Ringborg och Anders Kilström på *Caprice* (CAP 21714). Hugo Alfvéns *Elegi (Vid Emil Sjögrens bår)* finns med Norrköpings symfoniorkester dirigerad av Niklas Willén (Naxos 8.557828).

ÖVRIGA REFERENSER:

»Belöningen« som bekostade köpet av Ovensjö nämns av Berta i anteckningarna som Britta Frieberg gjort efter intervjuer med henne. I övrigt är uppgifterna om Ovensjö hämtade ur de ovannämnda uppsatserna i *Musikmänskors*. Citatet om Sjögrens kompositionsteknik står där på s. 57, det om hans konversation på s. 60 och det om de unga gästande musikerna på s. 58. Nils Taubes brev är citerat i Adam Taubes bok *Mest medvind* (Uppsala 2006) s. 25. Citatet från Nielsen kommer ur Carl Nielsen, *Brevudgiven*, del 1, s. 180. Sjögrens oförståelse för Nielsen har rapporterats av Otto Olsson till Britta Frieberg, som ställt anteckningarna till förfogande. Sjögrens slaganfall nämns i en notis i Stockholms Dagblad 11/12 1899. Charles Kjerulfs minnen av Sjögrens sista tid publicerades i Politiken 3/3 1918. Nathan Söderbloms ord om honom finns i *Emil Sjögren in memoriam*, s. 90, och Tor Hedbergs i hans bok *Minnesgestalter* (Stockholm 1927) s. 93. Uppgiften om Carl Milles projekt kommer från Erik Näslunds biografi *Carl Milles* (Stockholm 1991) s. 207.

FRÅN EMIL SJÖGRENS anseende som Sveriges främste tonsättare till hans relativt undanskymda position i dag – hur har den vägen sett ut? Det kan vara intressant att peka ut några stationer.

Efter Sjögrens död publicerades två intressanta, välskrivna artiklar, som visade en meningsskiljaktighet om vart han hörde, estetiskt och ideologiskt. Peterson-Berger skrev 1918 en uppsats i minnesboken *Emil Sjögren in memoriam* med titeln »Emil Sjögren och 80-talet«, där han menar att tonsättaren står i ett »inre frändskapsförhållande till epokens [1880-talets] konstnärliga och kulturella ideal«. Hans musik innehåller »verkningsfulla överträdelser av de gamla harmonilagarna, som tillsammans möjliggör en mer suggestiv, med naturalismen och impressionismen befryndad skildring av känslor och stämningar«, vilket ger »en motsvarighet till det fransk-svenska måleriet och – i än högre grad – till J.P. Jacobsens psykologiskt känsliga stämningslyrik«. 80-talets »andliga atmosfär var en 'européism', som, om den slagit djupare rötter, säkert länt hela mänskligheten till lycka och förkovran«, säger Peterson-Berger i världskrigets slutskede, och räknar Sjögren till denna européism. Det handlar givetvis om franskt kontra tyskt. Det var ju dessa två kulturer som för- enats hos Sjögren, och det var konflikten dem emellan som framstod som det mest förödande i kriget.

En minnesartikel av en betydligt yngre tonsättare, Ture Rangström, kom i Ord och bild 1918. Kriget ger för honom en helt

annan belysning på Sjögren: »Han tillhörde en tid, som genom ett gapande svalg är skild från vår, och han tillhörde den med sin fulla, slösande vitalitet.« Rangström polemiserar också mot bilden av Sjögren som 80-talist: dennes musik är »ett öppet ja till livets alla värden ... Den har alltid rätt – ty den har känslans styrka. Och den kan icke bindas vid ett 80-tal.« Sjögren knyts av Rangström till idyllen – även om han var en »idyllens revolutionär« med »frisk musikalisk nystavning«.

Vad var rätt och fel beträffande Sjögrens förhållande till 80-talisterna? Peterson-Berger stod i det här fallet för en mer distanserad bedömning och hans beskrivning träffade något mycket väsentligt hos Sjögren. Rangströms definitiva placering av honom i idyllen, i en »gammal god tid«, tycks i efterhand ensidig, även om den var gjord med kärlek. Den gör inte rättvisa åt Sjögrens gestaltsförmåga eller åt hans stora uttrycksregister. Inte desto mindre blev detta länge den dominerande synen.

Det var inte bara kriget som förminskade Sjögrens roll i Sverige, det var också musiklivets utveckling. Sverige fick fasta symfoniorkestrar, i Göteborg 1905, i Gävle 1911 och i Stockholm 1914. I det praktiska musiklivet, och i vad som förväntades av en tonsättare, flyttades tyngdpunkten därmed en bit mot det symfoniska. Wilhelm Stenhammar blev i Sverige en tolk för Carl Nielsens och Jean Sibelius orkestermusik. Han var vän till dem båda och var själv en skicklig symfoniker, liksom Hugo Alfvén. Man lyfte även fram den försummade Franz Berwald och hans symfonier. Sverige hade inte någon tonsättare av Nielsens eller Sibelius rang som kunde bli galjonsfigur för det moderna, men ändå försvann Sjögren så småningom från rollen som Sveriges främste tonsättare, såsom hans vän Lange-Müller gjort i Danmark. Det är svårt att säga när det skedde. Ännu 1918 kunde Sjögren beskrivas av Walter Niemann i hans bok om den nordiska pia-



Emil Sjögren på äldre dagar med cigarett vid örat och en mild humor i ögonvrån.
Kungliga biblioteket.

nomusiken som »Sveriges mest betydande moderne tonsättare« och därtill den ende »som man kan karakterisera som geniartad ('genialisch'), om inte genial« – detta trots att Stenhammar blir lika utförligt behandlad i boken. – Efter Stenhammar och Alfvén kom en skara av yngre tonsättare, Rangströms generationskamrater, som nog i allmänhet kunde skriva under på dennes formulering om »ett gapande svalg« mellan dem och Sjögren – liksom på den respekt han var värd.

Berta Sjögren gjorde vad hon kunde för att upprätthålla minnet av sin make och hans position. Hon planerade under många år en fransk utgåva av hans samlade sånger – ännu 1933 betecknades den i ett parissvenskt konsertprogram som ett projekt under arbete. För det ändamålet fullföljde hon uppgiften att översätta alla sånger. Hon ville starta ett internationellt Emil Sjögrensällskap med svenske kronprinsen som hedersordförande, och hon ville göra Ovanjö till »en fristad för musiker och diktare«. Dessa två projekt gick om intet, men på Nordiska museet invigdes 1938 »Emil Sjögrens arbetsrum«, en donation från Berta. De samlade sångerna kom ut i fyra band 1949–53, inte i Frankrike utan i Sverige, på initiativ av Musikaliska Akademien och med statligt stöd, likaså 1957 de fem violinsonaterna.

I Frankrike klingade Sjögrenintresset av under 1920- och 30-talen. Några Sjögrenkonserter av samma typ som de tidigare arrangerades i Paris i början av 20-talet, och i någon mån fortsatte franska musiker att spela hans violinsonater. Berta, som 1929 bosatte sig i Paris, ordnade där under mellankrigstiden nya »musikaliska salonger« för vänner och för unga svenska musiker, men dynamiken i det hela var försvunnen. Enescu framförde den femte violinsonaten i Rumänien 1923 och hade åtminstone tankar på att spela alla sonaterna där. Eftersom Sjögrens musik var i det intima formatet är förekomsten av den svår att dokumen-

tera, men enstaka indicier finns på dess internationella spridning. Att han är mycket rikt representerad på Bibliothèque Nationale i Paris och British Library i London är inte så förvånande; mer anmärkningsvärt är det att nationalbiblioteken i Prag och i Bukarest (annars dåligt försedda med svensk musik) har en del Sjögrennoter.

Några hyllande texter om Emil Sjögren publicerades i Sverige på 1930- och 40-talen – en stor studie av Sven E. Svensson om hans sånger 1935, och ett flertal uppsatser om personen Sjögren i boken *Musikmänskior: personliga minnen av bortgångna svenska tonsättare* från 1943, där han är en av de mest omskrivna. I det praktiska musiklivet var det kanske annorlunda. Med åren försämrades förutsättningarna för hans musik, när det blev allt mindre vanligt att sjunga romanser och spela violin och piano i hemmen. I hemmamusicerandet levde Peterson-Bergers pianomusik kvar mer än Sjögrens, inte minst för att den var mer gjord för det ändamålet och mer lättspelt. Stenhammar, Alfvén och Peterson-Berger hade alla komponerat för blandad kör a cappella och där givit värdefulla bidrag till repertoaren, som med glädje togs upp av det folkrörelsemässiga Kör-Sverige som höll på att växa fram. Sjögren hade inte skrivit något a cappella-stycke för blandad kör, bara för manskör, och då kanske inte på samma nivå som de nämnda kollegernas körmusik. Hans orgelverk råkade ut för samma öde som andra från hans epok: de försvann ur kyrkorna när den så kallade orgelrörelsen på 1930-talet började dominera i det kyrkliga musiklivet med sina antiromantiska ideal.

Jämförelsen mellan Sjögren å den ena sidan och Stenhammar, Nielsen och Sibelius å den andra har en annan, viktig aspekt. De sistnämnda tonsättarna var alla inriktade på tematisk utveckling i Beethovens tradition, och i synnerhet Sibelius drev en sådan kompositionsteknik långt. Detta var inte Sjögrens starka sida,

även om han i den femte violinsonaten kanske rörde sig i en sådan riktning. När Nielsen och Sibelius under mellankrigstiden blev tongivande också i Sverige slog denna syn igenom. Då en skivserie med svensk kammarmusik gavs ut på 1940-talet hade den ansvariga kommittén inte tagit med Sjögren. Det var uppseendeväckande inte minst med tanke på e-mollsonatens internationella framgång och status, och protester kom, vilket ledde till en debatt i tidskriften *Musikvärlden* 1945. Dag Wirén, som var med i kommittén, menade att Sjögrens kammarmusik visserligen är »äkta och inspirerad, men ... lider av många tekniska brister«. Sjögrens gamle vän och medmusikant Sven Kjellström ville veta vad dessa brister bestod i. Han fick inget konkret svar, men Nils Wallin kommenterade med en beskrivning av sonaterna: »När man tillägnat sig stämmingsvärlden i dem, återstår inte mycket, ty Sjögren har ... inte ställt upp några större musikaliska problem att lösas.« Kjellström undrade då: »måste problemställning och problemlösning vara det väsentliga för att skapa lödig och hållbar musik?« Denna kloka fråga förblev obesvarad, och någon vidare diskussion blev det inte. Förmodligen valde kommittén bort Sjögrens sonater – trots det som Wallin uppskattande kallade det »stämmingsdjupa« i dem – i en ambition att befria musiklivet från romantisk barlast, hävda kvalitet och formtänkande och ge plats åt den unga musiken. Liksom Rangström hade gjort några decennier tidigare markerade man också här sin modernitet gentemot Sjögrens svärmiska och intuitiva musik.

Det ska tilläggas att Sjögren som sångtonsättare inte varit lika ifrågasatt. Dag Wirén sade i den ovannämnda debatten att en skivutgivning med svenska sånger självklart skulle ha inkluderat Sjögren. Tio år senare, 1953, skrevs ett halvdussin tidningsartiklar till hans 100-årsminne, och i dem riktas fokus framför allt på sångtonsättaren. Curt Berg i Dagens Nyheter nämner inte ens

sonaterna men hävdar att »Sjögren i sina bästa sånger når lika högt som sin tids största musikgenier«. Britta Frieberg i Svenska Dagbladet gör en mer allmän och nyanserad översikt av liv och produktion för att slutligen precisera vad av Sjögren som håller bäst, och det är i sångerna man gör »de rikaste fynden«, menar hon.

I en annan av 100-årsartiklarna spådde författaren, Karl Berggren i Arbetet, att Sjögrens musik, som då »satts på undantag«, skulle komma att väcka mer intresse i en framtid som skulle präglas av en »syntes av expressionism och romantik«. Han har fått ganska rätt. Romantiken kan anammas och anses »fin nog« i alla musikkretsar. Att Sjögren har en plats i musiklivet bevisas av att han är representerad på åtskilliga skivor från de senaste 10–15 åren, i tolkningar som ofta fått god respons även i andra länder. Violinsonaterna har återfått sin position bland de främsta i den svenska repertoaren, vilket på sitt sätt är ett senkommet svar på Sven Kjellströms fråga från 1945 om »lödig och hållbar musik«. Sjögrens samlade orgelmusik finns på skiva, och en notutgåva av den är under arbete, liksom en ny, kritisk utgåva av violinsonaterna. Det Emil Sjögrensällskap som Berta drömde om blev förverkligat lagom till 150-årsdagen av tonsättarens födelse, om också i något anspråkslösare former än vad hon hade tänkt.

För att summera är det nu helt möjligt att uppskatta Emil Sjögren efter förtjänst – mannen som en gång i tiden beundrades av ett samfällt kollektiv av musiker, konstnärer och författare som »Sveriges främste tonpoet«.

VIDARE LÄSNING:

Peterson-Bergers uppsats »Emil Sjögren och 80-talet« står i boken *Emil Sjögren in memoriam* (Stockholm 1918). Rangströms artikel heter också »Emil Sjögren in memoriam« och finns i *Ord och bild* 1918, s. 203-211.

ÖVRIGA REFERENSER:

Walter Niemanns omdöme står i hans *Die nordische Klaviermusik* (Leipzig 1918) s. 51. Det nämnda konsertprogrammet gäller en större konsert på Svenska studenthemmet i Paris 1933, bevarad i Studenthemmets arkiv. Bertas planer på ett sällskap och ett konstnärshem talar hon om i brev till Anna Branting 18/10 1925 och 3/1 1926, Anna Brantings brevsamling, Arbetarrörelsens arkiv. Den citerade och refererade debatten i *Musikvärlden* återfinns i årgång 1945: nr 4, s. 30, nr 7, s. 28, nr 8, s. 29 och nr 10, s. 30. Curt Bergs artikel står i *Dagens Nyheter* 16/6 1953, Britta Friebergs i *Svenska Dagbladet* 14/6 (söndagsbilaga) 1953, och Karl Bergrens i *Arbetet* 15/6 1953. Övriga 100-årsartiklar stod i *Stockholms-Tidningen* 29/5, *Upsala* 15/6, *Göteborgs-Posten* 16/6 och *Borås Tidning* 27/6 1953.

Vokalmusik

SÅNGER FÖR EN RÖST O PIANO:

Holder du af mig (B. Björnson) ms 1873, tr. 1884

211

Det første Mødes Sødme (B. Björnson) ms 1873, tr. 1888*Fyra dikter* (H. Ibsen, B. Björnson) op 1, 1876

Agnes, min dejlige Sommerfugl

Jeg giver mit Digt til Vaaren

Det første Mødes Sødme (annan version än ovan)

Dulgt Kjerlighed

I de sidste Øieblikke (anonym) ms 1876, 1892*Tag emod Kransen* (B. Björnson) ms 1876, tr 1898*Tre sånger för basröst* op 2, 1877

Bergmanden (H. Ibsen)

Romans (H. Montgomery-Cederhjelm)

Serenad (Lord Byron)

Sju sånger ur Tannhäuser (H. Drachmann) op 3, 1880

Saa sød var Sommernattens Blund

Hvil over Verden, Du dybe Fred

Du sidder i Baaden, som svømmer

Og jeg vil drage fra Sydens Blommer

Jeg ser for mit Øje

Vidt kredsede Du, min vilde Fugl

Sover Du, min Sjæl?

7 spanska sånger op 6, 1881 (E. Geibel & P.Heyse)

Klinge, klinge, mein Pandero

Murmeldes Lüftchen, Blütenwind

In dem Schatten meiner Locken

Am Ufer des Flusses, des Manzanares

Händlein so linde, Herz gleich dem Winde

Und schläfst du mein Mädchen

Dereinst, dereinst, Gedanke mein

- 212
- Slavens dröm*, ballad (H. W. Longfellow) op 8, 1883
Kontrabandiären (anonym) op 9, 1883
Vug o Vöve (H. Drachmann) 1883
Aftonstjernan (H. W. Longfellow) 1884
Fyra dikter op 11, 1884 (E. von der Recke)
I Vaaren knoppes en Lind saa grøn
De røde Roser i Lunden staae
Der driver en Dug over Spangebros
Og kan min Hu du ej forstaae
Sechs Lieder aus Julius Wolff's Tannhäuser op 12, 1884
Du schaut mich an mit stummen Fragen
Jahrlang möcht' ich so Dich halten
Wie soll ich's bergen;
Hab' ein Röslein Dir gebrochen
Vor meinem Auge wird es klar
Ich möchte schweben
Fire Digte op 13, 1884 (E. von der Recke)
Alt vandrer Maanen sin Vej i Kvæld
Mig tyktes, du stod ved mit Leie
Jeg sadled min Hest en Morgenstund
Alt falder Løvet i Lunden tæt
Fortunios visa (A. de Musset – H. Molander) 1885
An Eine, fünf Lieder op 16, 1886
Holde Frau, allzulange (F. W. Weber)
Weil' auf mir, du dunkles Auge (N. Lenau)
Das macht, es hat die Nachtigall (T. Storm)
Langsam ihr funkelnden Sterne der Nacht (J. Winter)
Leh'n deine Wang' an meine Wang' (H. Heine)
Ro, ro, ögonsten (A. [T.] Gellerstedt) 1886
Så far då väl! (Th. Moore – K. A. Melin) 1886
Dikter af J. P. Jacobsen op 22, 1887
I Seraljens lustgård
Dröm
Alla mina drömmar de glida mot din famn
O säg du enda kära (Th. Moore – K. A. Melin) 1887
Det komma skall en sorgens tid (Th. Moore – K. A. Melin) 1887

- Prinsessen* (B. Björnson) 1887
De vare elleve Svende (H. Drachmann) 1888
Ur Sulima (H. Drachmann) 1888
Der Vogt von Tenneberg, ballad (J. V. von Scheffel) op 25, 1890
Sommarens sista ros (Th. Moore – K. A. Melin) 1890
I drömmen du är mig nära (efter danskan av T. Hedberg) 1890
Falks sång (H. Ibsen – H. Molander) 1890
Den långa dagen (J. L. Runeberg) 1891
Molnet (V. von Heidenstam) 1891
Fyra nya sånger 1892
 Och inte vill jag sörja (E. Fredin)
 Saa standsed og dér den Blodets Strøm (J. P. Jacobsen)
 O, Du, som allt för mitt hjerta är (visa från Livland – A. Jäderin)
 I dödens tysta tempelgårdar (Byron)
Pagen (J. P. Jacobsen) 1892
Silkesko over gylde Læst (J. P. Jacobsen) 1892
Julens alla vackra klockor ringen! (D. Fallström) 1892
Liten knopp, moders hopp ([A.] T. Lind) 1893
Serenata (H. Nyblom) 1894
Säg om all naturen har sin fägring mist (V. B:son Lind) 1895
Den avundsvärde (V. von Heidenstam) 1895
Solskyar (V. B:son Lind) 1895
Hvem staar der for Borgen? (H. Drachmann) 1895
Liten prins i vaggan (T. Hedberg) 1896
Lad Vaaren komme, mens den vil (J. P. Jacobsen) 1896
Hur lätt bli människornas kinder beta! (V. von Heidenstam) 1899
Balladen om fru Slöje (B. Mörner) 1899
Offene Arme und pochende Brust (J. Wolff) 1899
Riddar Algotssons visa: Blanche de Namur (A. Strindberg) 1901
Ung Charlie ä' min älskling (skotsk folkvisa) 1901
Fröding-sånger op 34, 1902
 Ett drömackord
 Sådant är livet
 Min hustru
 Hvem står på lur vid dörr'n?
 En vårvintervisä

Panis angelicus, hymn, 1902
Vårsång (E. A. Karlfeldt) 1902
Din röst (A. Widstrand) 1902
Der Gräfin Fluch, ballad (v Scheffel) ms 1885, omarb, op 37, 1903
Fick kärlek följa sitt lopp och skölja (Byron – G. Fröding) 1904
Tre män satte ut sin båt emot väst (C. Kingsley – A. Prydz) op 38, 1904
Jag drömmer så sällsamma drömmar (J. Gernandt-Claine: ur Gallionsbilden)

214

1904
Vår (A. Strindberg) 1904
Hur ljuv den stund (Th. Moore – C. R. Nyblom) op 43:1, 1905
Provence (Oscar Fredrik) op 43: 2, 1905
Orientale (V. Hugo – E. Bäckström) op 43: 3, 1905
Intet är som väntans tider (E. A. Karlfeldt) 1906
Kärlekssånger (J. Gernandt-Claine) op 50, 1909
 Du skulle få vad allra fagrast sänder
 Giv icke rosor, skymning
 Tänd stjärnor
Tolv små visor: Till Sveriges barn! (A. M. Roos, B. S[j]ögren), E. Collin) 1909
Skogen sover, ängen drömmer (A. Wahlenberg) op 67, 1909
Salomos afton (O. Levertin) 1910
Svarta rosor och gula: tre dikter (E. Josephson) op 53, 1911
 O, gräv mig en grav
 Generationer
 Ack, vad vår levnad är flyktig
Wenn nur ein Traum das Dasein ist (Li-Tai-Po – H. Bethge) op 54: 1, 1911
Die geheimnisvolle Flöte (Li-Tai-Po – H. Bethge) op 54: 2, 1911
En gammal spelmans visa (W. Hagelstam) op 55: 1, 1911
Valsen med sorgens kavaljer (J. Gernandt-Claine) op 55: 2, 1911
Die Treppe im Mondlicht (Li-Tai-Po – H. Bethge) op 59, 1912
Sommaridyll och Elegi (L. von Kræmer, B. Mörner) op 62, 1913
Fem dikter (H. Nyblom) op 63, 1914
 Höst
 Vår eller Vinter
 Hvis Sorgene vil
 Huldren synger
 Venezia

- Lille Erik och hästen Blacka* (E. Sjögren) 1916
Min moder (Z. Topelius) op 65, 1917
Till Österland och andra sånger, op 66, 1917
 Till Österland (V. Rydberg)
 Mädchen mit dem roten Mündchen (H. Heine)
 Var du en solig dag (H. Montgomery-Cederhielm)
 Nästa vår när våren kommer (D. Fallström)
Österhavets dotter (H. Montgomery-Cederhielm) 1917
Fyra sånger; op 68, 1918
 Bogfinken (H. Nyblom)
 Nono San, lilla fru Måne (anonym, övers. K. Hirn)
 Jutta kommer till Folkungarne (V. von Heidenstam)
 Mitt fattiga liv (E. Lundberg-Nyblom)

215

SÅNGER FÖR FLERA RÖSTER O PIANO:

- O, kom med mig i stjerneglans!* (E. Geibel) 2 röster o piano, 1891
Som en stråle sitt sken öfver vågorna slår (Th. Moore – C. R. Nyblom) ms ca
 1900
Du väna ros! (T. Gelhaar) 3 röster o piano, 1904

MANSKÖR A CAPPELLA:

- Kvinnoögat* (Th. Moore) 1878
Vårluft (Z. Topelius) 1897
Sakta, sakta, stilla sjungen (V. von Heidenstam) 1901
Tag bålen bort (Th. Moore) 1901
Min hedersvän, töm din pokal (Th. Moore) 1902
Ej finns en glädje på jorden vid (J. L. Runeberg) 1904
Ein neues Trinklied (O. Ernst) op 42, 1905
Under hvita liljor (C. Snoilsky) 1914

KÖR MED ACKOMPANJEMANG:

- Bacchanal* (T. Souchay – H. Molander) soli, kör o orkester, ms 1883,
 op 7, 1887
Islandsfärd (H. Drachmann) manskör o orkester, ms 1884–85, op 18, 1925
Kantat vid invigningen av S:t Johannes kyrka (C. D. af Wirsén) soli, kör o
 orgel, op 26, 1890
Julsång (En jungfru födde ett barn i dag) altsolo, kör o piano/orgel, 1891

Kantat vid minnesfesten över Jacob Berzelius (G. Retzius) solo, kör o piano,
op 30, 1898

Sex hymner och psalmer, soli, kör o orgel/piano, op 51, 1909

Zecherlied (T. Souchay) för soli, manskör och orkester, op 60, 1911

Instrumentalmusik

PIANO, 2 HÄNDER:

216 Ett antal oppublicerade *Fantasistycken*, bevarade i Statens musikbibliotek

Sorgmarsch i anledning av H. M. änkedrottning Josefinas död, 1876

Festpolonaise, ms 1875

Impromptu i marschform, ms 1876

Trebelli-polka, 1877

Albumblad, 1882

Erotikon, op 10, 1883

Fire Klaverstykker over motivet B H (tills med P. E. Lange-Müller) 1884

Sex novelletter, op 14, 1884

På vandring, op 15, 1884

Stemninger, op 20, 1886

Polka-caprice, 1887

Nenia..., till minne av Anna Klemming, 1889

Heliga tre konungars ökenvandring 1890

Tankar från nu och fordom, op 23, 1890

Fyra skizzer, op 27, 1890

Preludium C-dur, 1892

Lyriska dikter, op 31, 1899

Bilder och utkast, 1900

Fantasistykke G-dur, 1900

Marche nuptiale, Prélude pathétique et Intermezzo, Prélude funèbre, op 33,

1901

Sonat nr 1 e-moll, ms 1901, op 35, 1903

Två impromptus, op 36, 1902

Preludium och fuga d-moll, op 39, 1904

Élégie sur le motif E-b-b-a, op 41:1, 1904

Le Pays lointain, op 41: 2, 1905

Humoreske, op 41: 3, 1905

La Tourterelle, op 41: 4, 1905

Sonat nr 2 A-dur, op 44, 1905

Thème avec variations, op 48, 1909
Holger Drachmanns sista färd till Skagens klitter, 1908
Vid Valloxens strand, ms 1910
Scherzo-fantaisie, op 52:1, 1911
Scherzo, ms 1907, op 52: 2, 1911
Sju variationer över den svenska Kungssången, op 64, 1915
Valse-caprice, opus posth, 1917

PIANO, 4 HÄNDER:

Fest-polonaise E-dur, op 5, 1880
Fest-polonaise B-dur, 1881

VIOLIN OCH PIANO:

Sonat nr 1 g-moll, op 19, 1886
Sonat nr 2 e-moll, op 24, 1889
Zwei Fantasiestücke, op 27, 1890
Zwei lyrische Stücke, op 29, 1898
Sonat nr 3 g-moll, op 32, 1900
Poème, op 40, 1905
Morceau de concert sur deux mélodies populaires suédoises, op 45, 1905
Sonat nr 4 b-moll, op 47, 1908
Sonat nr 5 a-moll, op 61, 1914

VIOLONCELL OCH PIANO:

Sonat A-dur, op 58, 1912

ORGEL:

Preludium och fuga nr 1 g-moll, op 4, 1880
24 Legender, op 46, 1907
Preludium och fuga nr 2 a-moll, op 49, 1909
Preludium och fuga nr 3 C-dur, ms 1908?-14, opus posth. (Skisser sammanställda av Otto Olsson. Preludiet resp. fugan avslutade av Otto Olsson, fugan senare av Birgit Lindkvist Markström)

ORKESTER:

Festspele, op 28, 1892 (färdigställt av Axel Bergström)

- Aftonstämning 79
 Alla mina drömmar 110-111
 Alt vandrer Maanen 132, 162, 188
 Au bord d'une source 60
 Bacchanal opus 7 76
 Bergmanden 33, 37, 45, 55-56,
 133
 Bilder och utkast 174
 Der driver en Dug 162
 Dikter av J.P. Jacobsen opus
 22 103, 107-111
 Dröm 110
 Ett drömackord 190
 Du schaut mich an 188
 Erotikon opus 10 59-60, 104-105
 Fem dikter av Helena Nyblom
 opus 183
 Festpolonäs 33
 Festspel 125, 145
 Fire Klaverstykker over motivet
 B.H. (av P.E. Lange-Müller och
 Emil Sjögren) 75
 Fyra skizzer 103
 Fyra sånger opus 2 36
 Det første Mødes Sødme 35, 103
 Galjonsbilden (ofullbordat) 56,
 171-172
 Der Gräfin Fluch opus 37 34
 Heliga tre konungars ökenvand-
 ring 133, 174, 190
 Holder du af mig 35
 Hvil over Verden 70-71
 Høst 186
 I bykrogen 78, 155
 I seraljens lustgård 94, 110, 162
 I skogen 78
 In der Schatten meiner Locken 54
 Islandsfärd 76, 88
 Jeg ser for mit Øje 68
 Julens alla vackra klockor 126
 Julsång 174, 176
 Kantat vid invigningen av St. Jo-
 hannes kyrka opus 26 119-120
 Klinge, klinge mein Pandero 54
 Kontrabandiären opus 9 55, 78
 Kvinnoögat 40
 Kärlekssånger opus 50 183
 Lad Vaaren komme mens den
 vil 108, 125-126
 Legender opus 46 157-158, 183
 Liten knopp, moders hopp 126
 Liten prins i vaggan 139-140, 142
 Maecenas krossade förhopp-
 ningar 39
 Molnet 126, 187
 Morceau de concert opus 45 183
 Morgonvandring 78, 146

- Nono San, lilla fru Måne 199–200
 Nordisk dityramb 133
 Novellletter opus 14 76, 146
 Og jeg vil drage 132
 Oktoberstämning 125
 Pagen 108
 Poème för violin och piano opus
 40 147, 183
 Preludium och fuga (för orgel)
 g-moll opus 4 50, 151, 154
 Preludium och fuga (för piano)
 d-moll opus 39 142, 155
 Preludium och fuga (för orgel)
 a-moll opus 49 156–157
 Preludium och fuga (för orgel)
 C-dur (utan opustal) 156–157
 På sjön 78
 På vandring opus 15 60, 76, 78–79,
 89, 133, 145–146, 168
 Ro, ro, ögonsten 176, 187
 Romans 45
 Saa standsed og dér den Blodets
 Strøm 108, 125, 201
 Scherzo opus 52:2 183
 Scherzo-fantaisie opus 52:1 183
 Sechs Lieder aus Julius Wolffs
 Tannhäuser opus 12 78, 168
 Serenad 45
 Silkesko over gylden Læst 108
 Slavens dröm opus 8 34, 55–56, 78
 7 spanska sånger opus 6 54
 Sju sånger ur Tannhäuser opus 3
 (Holger Drachmann) 58–59,
 65–71
 Sonat för piano nr 2 opus 44 183
 Sonat för violin och piano nr 1
 opus 19 82, 88–89, 104
 Sonat för violin och piano nr 2
 opus 24 96, 98, 100, 102, 111–
 115, 123–124, 139, 148, 164,
 168, 170, 199, 208
 Sonat för violin och piano nr 3
 opus 32 124, 142, 148
 Sonat för violin och piano nr 4
 opus 47 166, 177, 183
 Sonat för violin och piano nr 5
 opus 61 166, 183, 194, 196
 Sonat för violoncell och piano opus
 58 168, 183
 Sorgmarsch i anledning av H.M.
 änkedrottning Josefinas död 33,
 35
 Sover du, min Sjæl? 68, 70
 Stämningar opus 20 89
 Svarta rosor och gula opus 53 183
 Tankar från nu och fordom opus
 23 103
 Tema med variationer opus 48 156,
 183
 Tre sånger för en basröst opus
 2 36–37, 45
 Trebelli-polka 36
 Die Treppe im Mondlicht opus 59
 186–187
 Under vita liljor 201
 Visa 126
 Der Vogt von Tenneberg opus
 25 34, 103
 Vug o Vove 97

PERSONREGISTER
(omfattar ej Emil och Berta
Sjögren, ej namn i de finstilla
avsnitten, ej heller Inledning)

- Abraham, Max 80, 82
Ackté, Aino 145
Albrechtsberger, Johann Georg 49
Alexander Friedrich, lantgreve av
Hessen 122–124, 148, 167
Alfvén, Hugo 12, 143, 145, 193,
196, 198, 201, 204, 206, 207
Andersen, Hans Christian 56, 61
Andersson, Cecilia (Richards An-
derssons mor) 30, 49
Andersson, Knut 93, 123
Andersson, Oskar 94
Andersson, Richard 30, 32, 38,
46–47, 49, 79, 91–92, 94, 96, 99,
123
Andrée, Elfrida 49
Anna av Preussen 123
von Arnim, Gottfried 65
Artôt, Désirée 39, 139–140
Artôt de Padilla, Lola 140
Aspelin, Emilie 15
Aspelin, Carl Fredrik 15
Augiéras, François 197
Augiéras, Pierre 197
Aulin, Anna, f. Bendixson 99, 139
Aulin, Tor 87–88, 94, 96–100,
102–103, 117–118, 132, 139,
143, 167, 176, 179, 184
Aulin, Valborg 87, 188
Bach, Johann Sebastian 47–48, 50, 221
151, 154, 190
Bainton, George 174
Bartók, Béla 164
Batten-Pooll, Henry 174
Bedinger, Hugo 177
Beer, Georges 35–36, 48, 80, 82
van Beethoven, Ludwig 32, 70, 94,
96, 115, 168, 180, 207
Beijer, Agne 170
Berens, Herman 28–29
Berg, Curt 208
Berggren, Karl 152, 209
Bergman, Evald 118–120
Bergström, Axel 125
Bergström, Paul U. 16
Berlioz, Hector 123
Berwald, Franz 29, 49, 143, 145,
204
Bethfe, Hans 186
Beyer, Frants 102–103
Bibesco, Hélène 164
Birger, Hugo 39–40, 85
Bizet, Georges 37–38, 62, 84, 87,
100, 123, 125, 188
Björkstén, Teodor 85–86
Björnson, Björnstjerne 36, 86
Bodach, Carl 59, 73
Bolander, Oscar 29

- van Boom, Jan 29, 32
 Bottesini, Giovanni 40
 Brahms, Johannes 60, 75, 97,
 100, 112, 123–124, 155, 164,
 166–167, 170
 Brandes, Georg 56, 60–61
 Branting, Anna 179, 196
 2 2 2 Branting, Georg 170
 Branting, Hjalmar 179, 196
 Branzell, Karin 196
 Bratt, Ernst 144
 Bratt, Gillis 145
 Bratt, Gustaf Franklin 145
 Bratt, Olga 145
 Bratt, Lars Gustaf 125, 145
 Braunstein, pianolärare 24
 Breitner, Ludovic (Ludwig) 138
 Brentano, Clemens 65
 Brinkman, J. 86
 Bruun, Kai Age 62
 Bull, Alexander 85
 Bull, Ole 85
 Burns, Robert 35
 Buxtehude, Dietrich 146
 von Bülow, Hans 58
 Byström, Oscar 49–51, 151
 Byström, Oscar Thomas 51
 Bäck, Knut 93
 Bäckström, Edvard 35
 Calvocoressi, Michel 163, 166
 Caponsacchi, Marguérite 168
 Cardon, Anna Elisabeth 22
 Cardon, Johan 39
 Cardon, Oscar 39
 Casals, Pablo 164
 Cavillé-Coll, Aristide 83, 146
 Cedercreutz, Emil 156, 169
 Chabrier, Emmanuel 190
 Chopin, Frédéric 32, 94, 96
 Claesson, Stig 197
 Claine, Jules 171
 Colette 147
 Comettant, Oscar 105
 von Corvin, Otto 17, 23–24, 56,
 172
 Dahlman, Hanna 194
 Dandelot, Arthur 147–148, 162
 Dannström, Isidor 27, 33, 46–47,
 49–50, 82, 91–92
 Dardel, Ragnhild, f. Cervin 167,
 169, 197
 Debussy, Claude 84, 138, 140,
 146–147, 163, 168, 172–173,
 187, 190–191
 Delibes, Léo 62, 84, 87, 105, 188
 Delius, Frederick 86
 Dente, Joseph 93, 143
 Dostojevskij, Fjodor 20
 Drachmann, Holger 11, 57–58,
 60–61, 65–71, 76, 83, 117
 Dreyfus, Alfred 140
 Dreyschock, Felix 88
 Edelfelt, Albert 178
 Ek, Selma 100
 Ekegårdh, Hans 168
 Ekström, Per 42
 Elmblad, Johannes 30, 32, 37–38,
 46, 51, 55, 79–80, 97
 Elmblad, Karl Martin 51
 Elmblad, Maggie, f. Menzies 46,
 79–80, 99
 Elmblad, Petrus 30

PERSONREGISTER

- Elmblad, Sigrid 51
 Enescu, Georges 164-167, 196,
 206
 Engström, Albert 96
 Ericsson, Eric (bokhandlare,
 Ljusdal) 177
 Erikson-Molard, Ida 85-86
 Fauré, Gabriel 62, 85, 123, 138,
 164, 166-168, 187, 190
 Fexer, Bernhard 88
 Flaubert, Gustave 172
 Forsberg, August 51
 Forsell, John 70, 196
 Franck, César 84, 86-87, 138, 142,
 155, 187, 190
 Frescobaldi, Girolamo 152
 Frieberg, Britta 209
 Fröding, Gustaf 11
 Gade, Niels 123
 Gauguin, Paul 86
 Gauthiers-Villars, Henry 147
 Geibel, Emanuel 54, 65
 Geijer, Erik Gustaf 55
 Gellerstedt, A.T. 35
 Gernandt-Claine, Jane 170-172,
 183
 Godard, Benjamin 138
 Gottschalg, Alexander Wilhelm
 146
 Gounod, Charles 60, 105
 Grevillius, Ragnar 104
 Grieg, Edvard 12, 37-38, 59, 62,
 74, 80, 82, 85, 100, 102-104,
 114-115, 117, 123, 137, 140,
 142, 147-148, 155, 161, 163-
 164, 168, 170, 172-173, 179, 185
 Grieg, Nina Hagerup 37, 114, 173
 Grünfeld, Alfred 100
 Grädener, Hermann 75, 88
 Guilmant, Alexandre 146, 156-157,
 164, 166
 Gulbranson, Ellen, f. Nordgren 97,
 103
 Gustaf VI Adolf 206
 Gyllenstierna, Signe 98
 Hagborg, August 85
 Hallén, Andreas 143
 Hallström, Ivar 102
 Hammerich, Angul 63, 102
 Hartmann, Arthur 172-173
 Haupt, Karl August 46-47, 84, 151
 Haydn, Joseph 168
 Hebbe, Signe 171
 Hedberg, Tor 200
 Hedlund, Hans 40
 Heiberg, Johan Ludvig 76
 Heiberg, Marie 198
 Heiberg, Peder 198
 von Heidenstam, Verner 11, 126,
 179, 193
 Heine, Heinrich 35, 65
 Heintze, Wilhelm 49, 119
 Heise, Peter 57-58, 61, 70-71
 Held, Friedrich Wilhelm 17,
 23-24, 56, 172
 Hellerström, Erik 17
 Helmer, Axel 35-36, 67, 111
 Helsing, Theodor 17
 Hennings, Betty 59, 75
 Hennings, Henrik 58-60, 63, 94,
 100, 102, 112, 123, 198
 Heyse, Paul 54

- Hierta, Lars Johan 23
 Hofer, Hans 177
 Holmstrand, Emma 167
 Horneman, Christian Frederik
 Emil 60, 62
 Hugo, Victor 86
 Hydén, Arvid 197–198
 2 2 4 Håkanson, Knut 12
 Händel, Georg Friedrich 180
 Hörlin, Hugo 40
 Ibsen, Henrik 20, 36–37, 59, 163
 d'Indy, Vincent 62, 138, 140, 146,
 172, 187
 Jacobsen, Jens Peter 11, 59–61, 65,
 94, 107–111, 125, 203
 Jaël, Alfred 40
 Jeansson, Gunnar 34
 Jeisler, Daniel 169
 Jensen, Adolf 59
 Joachim, Joseph 123
 Josefina, drottning 33, 35
 Josephson, Ernst 11, 38–39, 42, 55,
 85, 183
 Josephson, Jacob Axel 39, 54
 Josephson, Ludvig 39
 Jönsson, Måns 42
 Karl XIV Johan 23
 Karl XV 33
 Karlfeldt, Erik Axel 193
 Kiel, Friedrich 46–48
 Kierkegaard, Sören 56
 Kindstrand, pianolärare 24
 Kjellberg, Gerda 178
 Kjellström, Sven 139, 167, 176–
 177, 196, 208–209
 Kjerulf, Charles 58, 63, 199
 Klein, Hilda 47, 51, 74–76, 79, 82,
 91–92, 99, 103, 107, 133
 von Koch, Sigurd 186
 Kullman, Harry 22
 Köhler, Emmy 93
 Lagergren, August 49
 Lange, Fritz 59
 Lange-Müller, Peter Erasmus 11–
 12, 61–62, 70, 73–83, 87–88, 97,
 99, 103, 114, 117–118, 120, 123,
 133, 162, 188, 198–199, 204
 Langgaard, Rued 157
 Larsson, Carl 11, 40, 52, 59, 66,
 178, 193–194
 Larsson, Gottfrid 169
 Lejdström, Oscar 85
 Levertin, Anna 22, 129–130, 132,
 169
 Levertin, Oscar 132
 Li Tai Po 183–184, 186–187
 Lidholm, Ingvar 180
 Lie, Jonas 86
 Lindblad, Adolf Fredrik 102
 Lindblom, Theodor 149
 Lindegren, Johan 184–185
 Lindgren, Adolf 45, 67, 70, 78,
 103–104, 119, 128, 145, 188
 Lindkvist Markström, Birgit 157
 Liszt, Franz 29, 111, 155, 190
 Lizell, Sven 32
 Longfellow, Henry Wadsworth 55–
 56
 Lundberg, Lennart 163, 188
 Lundegård, Axel 65
 Lundgren, Elisabeth 51–52
 Magnusson, August 96

PERSONREGISTER

- Magnusson, Clary 97–100, 112
 Magnusson, Elin 97, 129
 Mahler, Gustav 186
 Malling, Otto 60, 75
 Malmström, Hilma 22
 Mangeot, André 174, 177, 197
 Mankell, Abraham 27
 Mankell, Gustaf 28–30, 49, 154
 Mann, Thomas 61
 Marmontel, Antoine François 29
 Marsick, Martin 138–139, 164
 Massenet, Jules 164
 Maugham, Somerset 168
 Melba, Nellie 148
 Mendelsohn-Bartholdy, Felix 168
 Menzies, Florence 46
 Milles, Carl 201
 Molard, William 85–86
 Montgomery-Cederhielm,
 Hugo 35
 Moore, Thomas 40
 Mozart, Wolfgang Amadeus 32, 96
 Munktel, Helena 137–138, 166,
 188
 Munthe, Henrik Matthias 83
 Musorgskij, Modest 111
 Möller, Carl 119
 Mörner, Birger 178–179
 Mörner, Ebeth (Elisabeth) 178–179
 Neruda, Franz 97
 Netzel, Laura 137
 Nielsen, Carl 74, 198–199, 204,
 207–208
 Niemann, Walter 176, 194, 204
 Nilsson, Christina 85–86, 105
 Nordberger, Carl 173
 Nordqvist, Conrad 143
 Norlind, Tobias 47
 Norman, Ludvig 32–33, 38, 45, 60,
 75, 97, 102, 143
 Nyblom, Carl Rupert 56–57, 179
 Nyblom, Helena 56–57, 65, 98,
 128–129, 179, 183–184, 186
 Offenbach, Jacques 36, 188
 Ohlson, Ludvig 24, 27–29, 33,
 46–49, 59, 76, 82, 91, 151
 Olin, Johan Axel 130
 Olsson, Hjalmar 93
 Olsson, Otto 12, 122, 130, 157
 Oscar I 16, 20
 Oscar II 162
 Padilla, Mario 39
 Palmquist, Maria Fredrika 22
 Pauli, Georg 129
 Peterson-Berger, Wilhelm 12, 108,
 112–113, 126, 133, 184–186,
 193, 203–204, 207
 Pfitzner, Hans 123
 Philipp, Isidore 169, 197
 Pirro, André 111, 145, 156, 162,
 168
 Popper, David 58
 Proust, Marcel 164
 Pugno, Raoul 139–140, 142, 146
 Radisse, Nathalie 197–198
 Raff, Joachim 123
 Rangström, Ture 67, 180, 203–204,
 206, 208
 Ravel, Maurice 84, 163, 190
 von der Recke, Ernst 61, 65, 89,
 198
 Rennie, Tecla 132, 147

- Rilke, Rainer Maria 61
 Roed, Jørgen 56
 Roger-Miclos, Marie 105
 Rootzén, Kajsa 99
 Rosenberg, Hilding 143
 Roth, Alfred 139
 Rubenson, Albert 143–144
 Rubinstein, Anton 48, 58
 Runeberg, Johan Ludvig 35
 Ruthström, Julius 196
 Saint-Saëns, Camille 47–48, 50,
 60, 62, 84, 87–88, 105, 114, 123,
 125, 138, 147, 151, 188, 190
 Satie, Erik 163
 Sauret, Emile 87–88, 104
 Scharwenka, Philipp 37
 Schousboe, Fritz 62, 91
 Schubert, Franz 67, 198
 Schumann, Clara 32, 112, 124
 Schumann, Robert 12, 46, 54, 60,
 62, 67, 97, 100, 155, 170, 185
 Schuré, Edouard 167
 Schönberg, Arnold 107
 Sibelius, Jean 154, 170, 174, 180,
 204, 207–208
 Sinding, Christian 74
 Sjöberg, Algot 93
 Sjögren, Christina, f. Lifgren 15,
 17, 20, 92, 96, 124
 Sjögren, Gösta 15, 17, 22
 Sjögren, Johan Gustaf 15–16
 Sjöstedt, Erik 148
 Snoilsky, Carl 65–66
 Stenhammar, Wilhelm 12, 93–94,
 97, 108, 112, 117, 132–133,
 143–145, 155, 174, 176, 179,
 196, 204, 206–207
 Strindberg, August 11, 40, 59,
 61, 86, 96, 117, 163, 179–180,
 184–185
 Stålhammar, Johannes 120
 Svedbom, Vilhelm 143
 Svendsen, Johan 63, 74, 87, 137
 Svensson, Sven E. 86, 100, 111,
 183–184, 187, 207
 Synnestvedt, Magnus 162, 168
 Söderberg, Hjalmar 70, 180
 Söderblom, Anna 179
 Söderblom, Nathan 177, 179, 196,
 198, 200
 Söderholm, August 16–17
 Söderman, August 12, 32–36, 56,
 62, 65, 83, 102, 143–144, 155
 Söderman, Eva 83
 Taube, Nils 198
 Thegerström, Hilda 29, 32, 39, 97
 Thegerström, Robert 39–40, 85
 Thibaud, Jacques 112, 146–147,
 164
 Tieck, Ludwig 65
 Tirén, Johan 40
 Tjajkovskij, Pjotr 97
 Tolbecque, Jean 87
 Torpadie, Hervor 85
 Tracey, Minnie 163–164, 166, 170,
 174
 Trebelli, Zelia 36
 Törnberg Lamm, Elin 93

PERSONREGISTER

Wachtmeister, Axel Raoul 169
 Wachtmeister, Gustaf 20
 Wagner, Richard 30, 65–66, 97,
 140, 147, 157, 180, 187–188, 190
 Wall, Rudolf 92, 99–100
 Wallin, Nils 208
 Wallmo, Nils 51
 Wallner, Bo 93–94, 185
 Walter, Bruno 55
 Weinberg, Signe 93
 Wennberg, Isabella 50
 Vesque-Westerholm, Vivi 145
 Westerlund, Erik 117
 Westermarck, Agnes, f. Olden-
 burg 36, 99
 Viardot, Paul 139
 Widor, Charles-Marie 83, 137
 Wieniawski, Henri 39
 Wiklund, Viktor 152, 154
 Willumsen, Jens Ferdinand 145
 Wirén, Dag 208
 af Wirsén, Carl David 66, 119–120
 Wolf, Hugo 54, 111
 Wolff, Julius 60, 65
 Wolff, Sigrid 121
 Wrangel, Fredrik Ulrik 22
 Wurmser, Lucien 146
 Ysaye, Eugène 104, 112, 139, 142,
 146
 Zander, Agnes 93
 Zorn, Anders 193–194
 Åkerberg, Erik 188
 Åkerman, Henrik 148
 Åquist, Ida 99
 Öhrström, Augusta 85
 Östberg, Ragnar 145
 Österlind, Allan 39



ANDERS EDLING, f. 1946, disputerade 1980 på en avhandling om franska influenser i svensk musik 1880–1920, där Emil Sjögren intar en viktig plats. Därefter har han periodvis forskat i och skrivit om denna periods musikhistoria, vid sidan av sitt arbete som musik- och handskriftsbibliotekarie vid Uppsala universitetsbibliotek. Han var en av initiativtagarna till Emil Sjögren-sällskapet 2003.



» **D**ET FINNS EJ MAKE!« »Sveriges förste tonpoet.« Vid förra sekelskiftet var Emil Sjögren allmänt betraktad som landets främste tonsättare.

Hans verk sträcker sig från solo- och körsånger och verk för orgel och piano, till kammarmusik, framför allt de fem violinsonaterna, av vilka den mest berömda, e-mollsonaten, renderat honom smeknamnet Emoll Sjögren. Däremot saknas nästan helt orkesterverk.

Sjögrens musik har på senare år mött ett växande intresse, inte minst genom en ström av inspelningar.

Den franskoriterade musikforskaren Anders Edlings bok kastar nytt ljus över Sjögrens verk och liv – passionerat genom kvinnor, tragiskt genom kronisk sjukdom.

Boken om Emil Sjögren ingår i den serie porträtt av svenska tonsättare som ges ut av Kungliga Musikaliska Akademien och Bokförlaget Atlantis. Böckerna i serien är förhållandevis korta och lättillgängliga med rikt bildmaterial, utförliga verkförteckningar och information om tillgängliga inspelningar.

ATLANTIS

ISBN 978-91-7353-327-0



9 789173 533270