



# MUSIKEN I TOMAS TRANSTRÖMERS DIKTNING

EN STUDIE I VERBAL MUSIK

Inst. för kulturvetenskaper  
Magisteruppsats (15 hp)  
i Musikvetenskap  
Termin och år: HT 2018  
Författare: Carita Forslund  
Handledare: Marita Rhedin  
Examinator: Ola Stockfelt

## **University of Gothenburg**

Department of Cultural Sciences

Title: Music in Tomas Tranströmer's Poetry. A Study in Verbal Music

Author: Carita Forslund

Master's Thesis (15 credits) in Musicology

Mentor: Marita Rhedin

Examinator: Ola Stockfelt

Keywords: musicology, poetry, verbal music, music in literature

## **ABSTRACT**

The poetry of the Nobel Prize Laureate Tomas Tranströmer (1931–2015) is well known for its richness of musical references and components. The poet himself was a high level amateur pianist, and he was even promoted an honorable membership of the Royal Swedish Academy of Music. Until this thesis was written, the poetry of Tranströmer's has not been in focus of any musicological studies as far as I know.

This thesis proposes a categorisation of the different functions of music in Tranströmer's poems. A total of 63 poems out of 235 have been identified with some kind of musical content, that is about 27 percent of the complete catalogue of Tranströmer's poems. Most poems that were identified with a musical content could be connected to more than one of the musical categories.

In order to understand how Tranströmer uses music in his poetry, theories by literary scholars Steven Paul Scher (his theory on verbal music) and Werner Wolf (his three forms for "musicalisation" of literature) have been applied.

With this thesis, my aim is to add a musicological perspective to a research field which (surprisingly) is dominated by literary studies. Musicological studies would definitely broaden and deepen the understanding of the meaning of music in literature.

1. Inledning	4
1.1 Bakgrund	4
1.2 Avgränsning	5
1.3 Syfte och frågeställningar	6
1.4 Material och metod	6
1.5 Teoretiska utgångspunkter	7
1.5.1 Musikalisering av litteratur	7
1.5.2 Verbal musik	8
1.5.3 Sfärernas musik och etosläran	9
1.5.4 Musikdefinitioner och musikens ontologi	10
1.5.5 Några lyrikanalytiska begrepp: vers, strof, metafor och symbol	11
1.6 Tidigare forskning	13
1.6.1 Något om den historiska relationen mellan poesi och musik	13
1.6.2 Intermedialitet och musik-litterär forskning	15
1.6.3 Forskning om musik i litterär text	16
1.6.4 Konstnärlig forskning	19
1.6.5 Forskning om Tomas Tranströmers poesi	20
2. Musik i Tomas Tranströmers dikter	21
2.1 Kategorisering	22
2.1.1 Musik som symbol	23
2.1.2 Instrument som metafor eller liknelse	24
2.1.3 Musik och natur, djur	25
2.1.4 Musikord i titel	25
2.1.5 Musiktema eller mycket musik i sig	26
2.1.6 Sång	26
2.1.7 Musikpersoner, tonsättare	27
2.1.8 Klockor, klanger	27
2.1.9 Musik som metafor eller liknelse	28
2.1.10 Musik som mänsklig aktivitet	28
2.1.11 Urljud (trummor, lurar)	29

2.1.12 Formell/strukturell analogi med musik	29
2.2 Kvantitativ fördelning	31
3. Närläsning av tre dikter	32
3.1 Musiken i Schubertiana	32
3.2 Musiken i Allegro	36
3.3 Musiken i Ostinato	41
4. Dikterna och teorin	43
4.1 Tranströmers dikter som verbal musik	43
4.2 Problem med teorierna	44
4.2.1 Argument för ett musikvetenskapligt perspektiv	46
5. Konklusion	48
6. Källor	49
6.1 Litteratur	49
6.2 Artiklar	51
6.3 Otryckt material	52
7. Bilagor	52

# 1. Inledning

## 1.1 Bakgrund

Kopplingen mellan musik och poesi är förmodligen lika gammal som människans förmåga till en språklig relation med musik. Att studera hur musik skildras eller gestaltas i litteraturen har hittills varit ett område för textanalys. Det är min avsikt att med det här arbetet föra in ett mer musikfokuserat perspektiv. Inom litteraturvetenskapen frågar man: Vad händer med texten när den gestaltar musik? Jag vill vända på frågan: Vad händer med musiken när den gestaltas i textform? Det är en fråga som hör det intermediala fältet till – forskningsområdet där man studerar mötet och interaktionen mellan olika konstarter.<sup>1</sup>

För att vara Sveriges mest omtalade poet, känd för sin musikalitet både som pianist och poet, så är studierna om Tomas Tranströmers poesi ur ett musikperspektiv förvånansvärt frånvarande. Kungliga Musikaliska Akademien skrev följande i sin motivering när Tranströmer utnämndes till hedersledamot:

Få samtida poeter har lika övertygande betonat samhörigheten mellan poesi och musik som Tomas Tranströmer. Hans livslånga kärlek till musiken är väl dokumenterad i hans poesi och i hans eget musicerande på hög nivå.<sup>2</sup>

I detta arbete presenteras en läsning av Tomas Tranströmers dikter med musikvetenskapliga ögon, för att undersöka hur han använder sig av musik i sina texter och vilken betydelse han därmed tillskriver musiken.

Det finns fler läsare än jag som har vittnat om att Tranströmers poesi rentav känns som musik – att den kan ge ett slags musikupplevelse trots sin skrivna form. Det handlar om något som sträcker sig längre och bortom det rent ordliga. Tonsättaren Bengt Emil Johnson ägnade en essä åt att försöka lista ut hur det kom sig att han upplevde en

---

<sup>1</sup> En introduktion till området ges i Lund, Hans, red. 2002. *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*. Lund: Studentlitteratur

<sup>2</sup> Ur Brev från Kungliga Musikaliska Akademien 2011-12-13 till Tomas Tranströmer

så tydlig ”klanglighet” i Tranströmers poesi.<sup>3</sup> Författaren Teju Cole beskriver det som ”ett slags orörlighet i dikterna som är omöjlig att skilja från oerhörd hastighet, på samma sätt som Arvo Pärts musik kan låta långsam och snabb på samma gång.”<sup>4</sup> Magdalena Wasilewska-Chmura konstaterar att Tranströmers diktning inbjuder till ”intensivt lyssnande.”<sup>5</sup> Det är min ambition med den här uppsatsen att presentera en idé om vad denna musikaliska upplevelse kommer sig av.

## 1.2 Avgränsning

Den amerikanske forskaren Steven Paul Scher var pionjären som formaliserade och etablerade ”word and music studies” som ett intermedialt forskningsfält där litteraturvetenskap och musikvetenskap kan mötas. För att på ett tydligt sätt avgränsa mitt arbete inom det enorma område där ord och musik på olika sätt interagerar, har jag valt att använda mig av Schers tydliga områdesindelning.

Scher ringade in tre huvudområden där de flesta av studierna rör sig: *musik i litteraturen*, *litteratur och musik*, och *litteratur i musiken*.<sup>6</sup> Det första området, *musik i litteraturen*, undersöker hur musik beskrivs, frammanas och imiteras med hjälp av ord i litteraturen. Detta område innefattar Schers teori om ”verbal musik”. Det andra området, *litteratur och musik*, inbegriper all slags vokalmusik, där text och musik är sammanbundna och tillsammans bildar en enhet, ett verk. Det tredje området, *litteratur i musiken*, omfattar musikaliska verk som tar sig an litterära teman utan att använda sig av ord, vad som inom konstmusiken brukar kallas programmusik eller tondikter – ordlös musik som vill förmedla en given historia.

---

<sup>3</sup> Johnson, Bengt Emil. 1997. Spår av klanger. Anteckningar om akustiken i Tomas Tranströmer Lyrik. I antologin *Tomas Tranströmer*. Jönköping: Poesifestivalen i Nässjö, Konst- och Kulturavdelningen, Landstinget i Jönköpings län

<sup>4</sup> Cole, Teju. 2013. Undergörande ord i nattlig ensamhet. *Svenska Dagbladet* 2013-10-26

<sup>5</sup> Wasilewska-Chmura, Magdalena. 2015. Tystnaden och stillheten i Tomas Tranströmers diktning. *Signum* nr 4/2015

<sup>6</sup> Scher, Steven Paul. 2004. Literature and Music. I W. Bernhart and W. Wolf, ed. *Word and Music Studies, Essays on Literature and Music (1967–2004) by Steven Paul Scher*. Amsterdam/New York: Rodopi. s.173–201

Av dessa tre områden har musikforskare i huvudsak ägnat sig åt de två sistnämnda. Det här arbetet rör sig inom det första, *musik i litteraturen*, vilket hittills mest betraktats som ett litteraturvetenskapligt område. Här saknas andra perspektiv än litteraturvetenskapens, som huvudsakligen ägnar sig åt textanalys och språkliga frågeställningar. Musikforskningen skulle kunna belysa frågor som fokuserar på musikens funktioner och betydelser på ett djupare sätt, såväl språkligt som narrativt, med utgångspunkt i den kunskap som musikvetenskapens olika forskningsområden besitter.

### 1.3 Syfte och frågeställningar

Syftet med denna uppsats är att undersöka musikens roll och funktion i Tomas Tranströmers poesi, och försöka förstå vad det är som får musiken att kännas så närvarande i hans dikter. Några konkreta frågor hade jag med mig när jag gav mig in i materialet:

- Hur gestaltas musik i Tomas Tranströmers dikter?
- Vilka olika funktioner har musik i dikterna?
- På vilket sätt är musiken en del av dikternas innehåll respektive form?

Med denna undersökning som utgångspunkt vill jag också beröra frågor som rör relationen/gränsen mellan musik och litteratur, samt densamma mellan musikupplevelse och musik.

### 1.4 Material och metod

Studiematerialet utgörs av utgåvan *Tomas Tranströmer. Samlade dikter och prosa 1954–2004* (Bonnier Pocket 2012) som innehåller Tranströmers samtliga tretton diktsamlingar. De självbiografiska prosatexterna som också ingår i utgåvan berör jag inte, av det uppenbara skälet att de inte är dikter.

För att verkligen lyfta fram och synliggöra musiken i Tranströmers poesi, och samtidigt separera de olika funktionerna som musiken har i dikterna, har jag valt att kategorisera materialet. Det har gått till så, att jag har läst alla dikter, identifierat tolv tyd-

liga kategorier av musikförekomst, och sorterat in dikterna i dessa kategorier. På det här sättet har materialet öppnat sig och blivit överblickbart.

Därtill har jag valt att närläsa tre dikter enligt textanalytisk metod, men med musikvetenskapliga ögon.

## 1.5 Teoretiska utgångspunkter

Med begreppet *musikalisering* har den österrikiske forskaren Werner Wolf velat skapa ett verktyg för att analysera text som på olika sätt använder musik för att åstadkomma vissa stilistiska effekter.<sup>7</sup> Wolfs teori utgår nästintill ordagrant från den amerikanske forskaren Steven Paul Schers formuleringar kring *verbal musik*.<sup>8</sup> Begreppet verbal musik, som lanserades redan 1970, är fortfarande en välanvänd utgångspunkt för många analyser på området – inga bättre alternativ har hittills lagts fram, vilket jag återkommer till i avsnittet om tidigare forskning. Därför har jag valt att använda mig av Schers och Wolfs teorier som ingång till mina resonemang och analyser.

I diktanalyserna är musikens roll som metafor och symbol oundgänglig, varför jag här nedan även nämner något om den historisk-kulturella laddning som musikbegreppet bär med sig. Det är mycket gamla föreställningar om musikens väsen som gjort (och gör) det möjligt för poeter att, med hjälp av musik, gestalta en dimension som befinner sig bortom den världsliga.

### 1.5.1 Musikalisering av litteratur

Werner Wolf definierar i artikeln ”Musikalisering av litterär berättelse” (2002) tre former för musikalisering av skönlitteratur:

- *ordmusik* – tonvikten ligger på språkets och bokstävernas akustiska dimension.
- *formella eller strukturella analogier med musik* – den narrativa texten formas så att den ”komponeras” som en musikalisk form, imitation av exempelvis sonatform.

---

<sup>7</sup> Wolf, Werner. 2002. Musikalisering av litterär berättelse. I H. Lund, red. *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*. Lund: Studentlitteratur. s. 203-212

<sup>8</sup> Scher, Steven Paul. 1970. Notes toward a Theory of Verbal Music. *Comparative Literature, Vol. 22, No. 2, Special Number on Music and Literature*. Duke University Press/University of Oregon. s. 147-156



- *imaginära innehållsliga analogier* – ”översättning” av de ”effekter” som en faktisk eller fiktiv musikalisk komposition kan ha på en lyssnare till poetiska bilder, som försöker återge stämningen och utvecklingen i den musikaliska kompositionen. Egentligen, skriver Wolf, handlar imaginära innehållsliga analogier snarare om en litterarisering av musik än en musikalisering av litteratur.

### 1.5.2 Verbal musik

Werner Wolfs tre musikaliseringstekniker har sitt ursprung i Steven Paul Schers analys av de olika mötespunkterna mellan musik och litteratur, som han lade fram redan 1970. I artikeln ”Notes toward a Theory of Verbal Music” (1970) presenterade Scher en skiss, här i min svenska översättning, över relationen mellan musik och litteratur. (Bild 1).

Vad Scher kallar *verbal musik* har Wolf alltså senare omdefinierat till *imaginära innehållsliga analogier*, men i sin beskrivning av vad det är hänvisar han tillbaka till Scher:

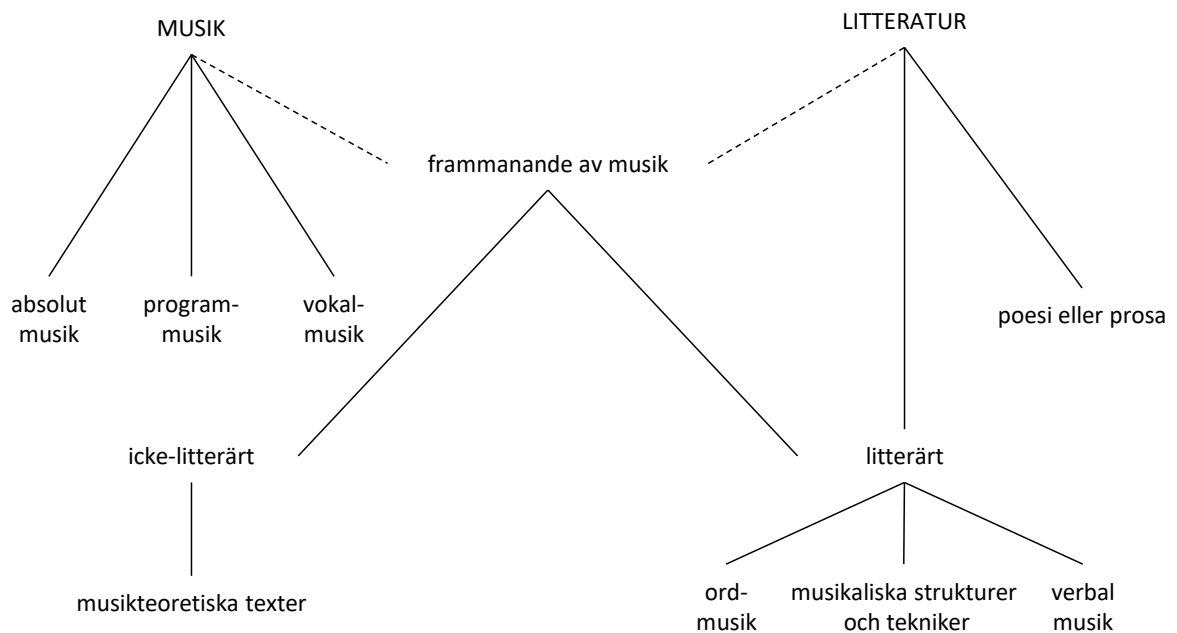


Bild 1. Steven Paul Schers schema över icke-litterärt och litterärt frammanande av musik.

Eftersom ”imaginära innehållsliga analogier” alltid refererar till specifika musikverk och alltså utgör en musikalisk-litterär motsvarighet till ”ekfras” (som en variant av intermedialitet mellan måleri och litteratur), tillhör de också vad Steven Paul Scher har kallat ”verbal musik” [...].<sup>9</sup>

Wolf lutar sig alltså mot Schers beskrivningar av verbal musik – jag har inte funnit att Wolf har utvecklat Schers teori mer än i sin benämning av den.

Scher identifierar två typer av verbal musik: dels den som syftar tillbaka på ett givet musikaliskt verk, dels den som beskriver en fiktiv musik, som poeten själv skapar.

Rather than capturing a poetic semblance of musical sound or imitating musical form, verbal music aims primarily at poetic rendering of the intellectual and emotional implications and suggested symbolic content of music. Two basic types of verbal music can be distinguished. When the poet draws on direct musical experience and/or a knowledge of the score as his source we may speak of *re-presentation* of music in words : he proceeds to *describe* either a piece of music which he himself identifies or which is identifiable through inference [...]. Poetic imagination alone, inspired by music in general, serves as the source of the second type of verbal music ; and it involves direct *presentation* of fictitious music in words : the poet creates ”a ’verbal piece of music,’ to which no composition corresponds.”<sup>10</sup>

I läsningen av Tomas Tranströmers dikter är Schers teori kring verbal musik både relevant och mycket användbar; den ”lyssnar” noggrant efter musiken i texten och är öppen för poetens eventuella ”egenkomponerade” verbala musikstycken. Eftersom Schers beskrivningar av verbal musik är betydligt mer djupgående och omfattande än Wolfs motsvarighet har jag valt att utgå ifrån Schers begrepp.

### 1.5.3 Sfärernas musik och etosläran

Musikens funktion i poesin har ofta flera nivåer. Musiken har ofta en metaforisk eller symbolisk betydelse utöver den konkreta skildringen av en musikupplevelse, vilket vi kommer att se längre fram. Denna symbolik kommer ur idén om sfärernas musik, som kan härledas till den grekiske filosofen och matematikern Pythagoras musiklära på 500-talet f. Kr. Pythagoras utvecklade en teori om att naturens och livets sanna väsen utgjor-

---

<sup>9</sup> Woolf, 2002, s. 206

<sup>10</sup> Scher, 1970

des av tal och talförhållanden. Han upptäckte att även musikens tonintervall kunde beskrivas genom matematiska relationer.

Iakttagelsen att musiken baseras på matematiska talförhållanden överfördes på tillvaron i dess helhet – på kropp och själ, på abstrakta begrepp som likhet och olikhet, vänskap och fiendskap, i sista hand på hela universum. Musiken betraktades som prototypen för harmonin i universum, *sfärernas harmoni*. [...] Pythagoras själv avvisade tanken om en musik som ljuder i universum, men hans efterföljare tog fasta på denna tanke.<sup>11</sup>

I kombination med antikens etoslära, som beskrev den rådande uppfattningen om de olika musikskalornas påverkan på det mänskliga sinnet, lades här grunden för ett spektrum av idéer om musikens väsen.

Musik blev ett medium som poeter kunde använda sig av i sina försök att gestalta svårbegripliga övermänskliga fenomen, eller som metafor för känslor. Under romantiken nådde poeternas idealiserande bild av musiken förmodligen sin höjdpunkt, och att föreställningen om sfärernas musik levde kvar visar exempelvis följande strof av Lord Byron:

There's music in the sighing of a reed;  
There's music in the gushing of a rill;  
There's music in all things, if men had ears:  
Their earth is but an echo of the spheres.

ur *Don Juan* av Lord Byron (1788–1826)<sup>12</sup>

#### 1.5.4 Musikdefinitioner och musikens ontologi

Är textanalysens musikaliserings teorier färgade av en musikdefinition? För den avslutande diskussionen i denna uppsats är det nödvändigt att ha med sig den musikvetenskapliga vinkeln på ”problemet” med definitionen av musik.<sup>13</sup> Jag har inte för avsikt att presentera ett svar, utan vill bara lyfta fram en möjlig problematik. Det ligger i sakens

---

<sup>11</sup> Benestad, Finn. 1978. *Musik och tanke. Huvudlinjer i musikestetikens historia från antiken till vår egen tid*. Stockholm: Rabén & Sjögren. s. 20–21

<sup>12</sup> citat hämtat ur Fragos, Emily (ed.). 2009. *Music's Spell. Poems about Music and Musicians*. London: Everyman's Library. s. 50

<sup>13</sup> Presentation av problemet med musikdefinition finns exempelvis i Ruud, Even. 2016. *Musikkvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget. s. 50-51

natur att man förenklar ett begrepp när man inte är insatt i dess komplexitet, och jag tycker mig uppfatta att det bland textanalytiker finns en något förenklad uppfattning om musikens beskaffenhet.

En vanligt förekommande definition är att musik är ljud som har organiserats på ett visst sätt av en människa, i avsikt att uppfattas som musik. Men tänk om lyssnaren inte uppfattar att det är musik? Vem har då fel? Musik är kanske i själva verket det som händer i lyssnaren när hen uppfattar ljud som musik – oberoende av avsändarens avsikt – oavsett om ljudets avsändare är en kompositör med avsikt att sända ut just musik, en fågel som kvittrar, eller en bilmotor. Är begreppet musik kopplat till en värdering av ljud, och är det inte precis detta som musikestetiker försökt komma bort från?

Som ett exempel på en musikforskarens försiktiga inlägg återger jag här Lars Lilliestams korta definition:

Så: om vi ska vara så djärva att försöka oss på en sammanfattande, öppen och allmän definition av musik skulle det kunna vara icke-verbala av människan organiserade ljud som hon på olika sätt använder socialt och tillskriver betydelser.<sup>14</sup>

Detta är oerhört intressant att fundera över. Måste musik vara icke-verbal? Det är en fråga som jag återkommer till längre fram. Lilliestam fortsätter, vilket ringar in frågan med den här uppsatsen:

Att sedan musik ofta förekommer tillsammans med text adderar ytterligare en dimension och gör musik till ett synnerligen komplext och mångdimensionellt fenomen.<sup>15</sup>

### **1.5.5 Några lyrikanalytiska begrepp: vers, strof, metafor och symbol**

Inom litteraturvetenskapens lyrikanalys talas det mycket om versmått och versfötter. Jag kommer inte att ha anledning att fördjupa mig i det, men några begrepp är ofrånkomliga. Ordet *vers* till exempel. Inom lyrikanalysen är en vers detsamma som en rad i en dikt – till skillnad från en vers inom musiken, som betecknar vad som inom lyrikanaly-

---

<sup>14</sup> Lilliestam, Lars. 2006. *Musikliv. Vad människor gör med musik – och musik med människor*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag. s. 24

<sup>15</sup> *ibid.*

sen skulle kallas för *strof*. Eftersom jag ägnar mig åt att analysera dikt i det här arbetet håller jag mig till lyrikanalysens begrepp.

En vers är alltså en rad, en strof är en sammanhängande enhet som bildas av flera verser. En dikt kan bestå av en eller flera strofer, och en strof består av två eller fler verser.

*Versmått* är ett samlingsnamn för olika slags former rytmer, taktarter och rim som traditionellt används som form för dikter. *Versfot* betecknar den minsta enheten för en versrads ”taktart” eller rytm. En versfot beskriver betoningsmönstret i en vers.

Vad gäller *metaforbegreppet* lutar jag mig mot den klassiska definitionen som kommer från Aristoteles: ”Metafor är att ett ord som betecknar en sak förs över till en annan sak”.<sup>16</sup> En metafor är en stilfigur som påminner om en liknelse, men där effekten bygger på att man inte uttalar att det är en liknelse. För att låna en snabb demonstration från språkforskaren Peter Cassirer:

Grovt sett vidgas och intensifieras bilden alltifrån det bildliga uttrycket (han äter grisaktigt/ grisigt) över liknelsen (han äter som en gris) till metaforen (han är en gris).<sup>17</sup>

Slutligen vill jag nämna begreppen *symbol* och *symboliken*, som kan tyckas besläktade med metaforen, men som egentligen inte har med bildspråk att göra. Symboliken handlar om vad ord eller företeelser står för. För att symboler ska vara begripliga måste de vara överenskomna, alltså konventionella. Ett exempel på en väletablerad symbol för kristendomen är korset.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Aristoteles. 2005. *Om diktkonsten*. Tredje tryckningen. Stockholm: Alfabeta Bokförlag. s. 56

<sup>17</sup> Cassirer, Peter. 1986. *Stilistik och stilanalys*. Stockholm: Biblioteksförlaget. s. 96

<sup>18</sup> Elleström, Lars. 2011. *Lyrikanalys. En introduktion*. Upplaga 1:13. Lund: Studentlitteratur. s. 90–91

## 1.6 Tidigare forskning

### 1.6.1 Något om den historiska relationen mellan poesi och musik

För att ge en ingång till det intermediala forskningsområdet ”word and music studies” känns det relevant att först redogöra kortfattat för den historiska relationen mellan konstarterna poesi och musik. Den ordagranna betydelsen av ordet lyrik är litterär text som ackompanjeras av spel på instrumentet lyra. Under antiken utgjorde vad vi idag betraktar som två olika konstformer, musik och poesi, en och samma konstform. Dikter skrevs för att sjungas. Så småningom började poesin stå på egna ben liksom instrumentalmusiken – samtidigt som den sjungna dikten förstås också fortlevde.<sup>19</sup>

Dikten fortsatte länge att vara en muntligt framförd text, vilket inte är underligt då läs- och skrivkunnigheten ännu inte tillhörde gemene man. Användningen av versformer var en metod för att underlätta möjligheten att memorera dikten.<sup>20</sup> Det var faktiskt inte förrän i början av 1900-talet som poesin etablerade sig som en tystläst litteratur. Då öppnade sig nya uttrycksmöjligheter för dikterna, som inte längre var i samma behov av rim. Betydelsen av diktens spatiala dimension fick ta plats, det vill säga den rumsliga aspekten av orden på boksidans papper. Den visuella upplevelsen av en dikt blev lika viktig som den temporala, som är kopplad till ljudflödet.<sup>21</sup>

Eftersom den här uppsatsen handlar om litterär gestaltning av musik, har jag inte för avsikt att gå igenom alla slags relationer mellan musik och text som utvecklats genom tiderna, det skulle bli övermäktigt. Däremot är det relevant att få en bild av hur po-

---

<sup>19</sup> Elleström, 2011, s. 12-18

<sup>20</sup> Se kapitlet Talspråkligt memorerande i Walter J. Ong (1990) *Muntlig och skriftlig kultur*, s. 72-83

<sup>21</sup> Lilja, Eva. 2002. Metrik och intermedialitet. I H. Lund, red. *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*. Lund: Studentlitteratur. s. 139

eter de senaste seklerna sneglat på musiken och försökt imitera och integrera element därifrån, i försök att komma åt musikens uttrycksförmåga bortom orden.<sup>22</sup>

Under modernismen, i 1900-talets begynnelse, försökte många poeter imitera musikaliska kompositionsformer som ett slags stilistik, och vissa ville sätta fokus på ords och bokstävers akustiska beskaffenhet; ljud och klanger. Det sistnämnda fenomenet dök först upp inom dadaismens allkonstverk senare inom ljudpoesin, och gränsen till musikens text-ljud-kompositioner är flytande.<sup>23</sup>

I början av 1900-talet etablerade sig samtidigt en annan riktning av modernistisk poesi som en tystläst litterär friform. Även här har det sedan första början funnits ett starkt intresse för att gestalta musik, om vilket går att läsa i essäboken *Musiken i dikten* (1969). Förutom ett antal essäer kring det generella intermediala fenomenet musik-poesi granskas även musikens roll i verk av specifika poeter som Elmer Diktoinius, Hjalmar Gullberg, Gunnar Ekelöf och Erik Lindegren. Dessutom avslutas boken med en svensk översättning av poeten T. S. Eliots klassiska essä från 1942, ”Poesins musik”.<sup>24</sup>

Faktum är att poeternas intresse för, ja rentav beundran av, musik som konstnärligt uttryck hade tagit rejäl fart redan under romantiken. ”Där ordet upphör, där börjar musiken” deklamerade den tyske författaren Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773–98). Under romantiken upphöjde de unga poeterna musiken som ett konstnärligt ideal, en förebild som konst, och sammanblandade dessutom musikupplevelsen med religiösa föreställningar och gärna en gnuttu magi. Wackenroder och hans vän Ludwig Tieck (1773–1853) formulerade sig utförligt kring detta, vilket musikforskaren Finn Benestad sammanfattar i sin bok *Musik och tanke*:

---

<sup>22</sup> Jan Ling återger sin syn på samspelet mellan språk och musik i inledningen till *Europas musikhistoria – 1730*, (1983): ”Personligen uppfattar jag det som om språk och musik samverkar i ett medvetandegörande om vår omvärld. Språket har naturligtvis sin största betydelse vid ackumulering av kunskap, för att kunna beteckna omvärlden. Men dess poetiska roll närmar sig musikens. Musiken förefaller emellertid unik i sin förmåga att gestalta intellektuellt ogripbara upplevelser som t ex glädje, sorg, kärlek, hat.” s. 6

<sup>23</sup> Se de två efter varandra följande essäerna Olsson, Jesper, Konkret poesi och Clüver, Claus, Ljudpoesi, i Lund (red) 2002, s.149–163

<sup>24</sup> Fehrman, Carl, red. 1969. *Musiken i dikten. En antologi*. Stockholm: Bokförlaget Pan/Norstedts

De kallar musiken ”drömmens land”, ”himla-andarnas språk”, ”det sista andedraget”. De ser i musiken ett ”främmande, helt nytt förtrollande själsligt väsen”, ”luftiga, sköna molnformationer”, de uppfattar tonkonsten som ”de osynliga andarnas stumma sång och maskerade dans”. Tonerna fyller dem med ”saliga aningar”, de är fyllda av ”det allra obegripligaste, det saligaste och den allra mest hemlighetsfulla gåta”. Musiken lär oss att ana ”närvaron av den gudomliga saligheten”, och den kan försätta människan i en stämning, där man känner sig som ”i ett hinsides liv av förklarad skönhet”.<sup>25</sup>

Åtskilliga diktare har ägnat sig åt musikaliska imitationer och skildringar de senaste 200 åren. Olika metoder har, som jag nämnde ovan, använts i försöken att komma åt musikens förmåga att uttrycka något som inte kan fångas med ord.

### 1.6.2 Intermedialitet och musik-litterär forskning

Plattformen där olika konststartsdiscipliner samverkar kring gemensamma frågeställningar benämns idag av forskningen som ett ”intermedialt” fält. De intermediala studieområdena är givetvis många eftersom det finns beröringspunkter mellan alla konstarterna.

Det finns en inriktning inom litteraturen där man i verbal form gestaltar ett bildkonstverk, det kallas *ekfras*.<sup>26</sup> Begreppet *musikalisk ekfras* används ibland som benämning för en musikalisk tolkning av ett bildkonstverk.<sup>27</sup> Werner Wolf föreslår att hans *imaginära innehållsliga analogier* skulle kunna ses som en musikalisk-litterär motsvarighet till ekfras.<sup>28</sup> Inom *ikonografien* studeras hur bildkonsten skildrar olika företeelser, exempelvis musik och musicerande, då kallas det *musikikonografi*.<sup>29</sup>

Det är intressant att det inte riktigt har etablerat sig några vedertagna begrepp för studiet av musik i ett poetiskt kontext, med tanke på hur nära de två konstarterna trots allt står varandra, även när de inte är ihopflätade som sånger. De bästa analysbegreppen

---

<sup>25</sup> Benestad, 1978, s. 210-211

<sup>26</sup> Lund, Hans. 2002. Litterär ekfras. i Lund (red) 2002 s. 183–192

<sup>27</sup> Bruhn, Siglind. 2002. Musikalisk ekfras. i Lund (red) 2002. s.193–202

<sup>28</sup> Wolf, 2002, s. 206

<sup>29</sup> Ett internationellt sällskap som samordnar forskning på området är Répertoire International d'Iconographie Musicale (RIDIM). {Hyperlink <https://ridim.org>} (Åtkomst 2019-05-17)



jag har hittat är alltså de tidigare nämnda litteraturforskarna Steven Paul Schers *verbala musik* och Werner Wolfs tre former av *musikalisering av litterär berättelse*. Dessa personer har också haft en avgörande betydelse för utvecklingen av intermediala studier som rör litteratur och musik.<sup>30</sup>

I teoriavsnittet redogjorde jag för hur den amerikanske forskaren Steven Paul Scher identifierat tre huvudsakliga forskningsområden för relationen mellan text och musik.<sup>31</sup> Eftersom jag i detta arbete enbart rör mig inom det han kallar *musik i litteraturen*, så håller jag mig inom dess ramar i det här avsnittet som handlar om tidigare forskning. *Musik i litteraturen* är alltså ett fält som handlar om hur musik gestaltas, beskrivs eller frammanas med hjälp av ord i litteraturen. Jag har redan konstaterat att detta område mestadels har attraherat litteraturvetenskapliga forskare. Jag har haft svårt att hitta några musikvetenskapliga ingångar till området. Däremot har jag fått intrycket att musikkompetensen bland forskarna som studerar detta generellt håller en hög nivå, men deras huvudsakliga intresse kretsar nästan uteslutande kring frågor som rör språket och tekniker i relation till den litterära gestaltningen. Personligen är jag mer intresserad av vad som händer med musiken när den ”skrivs in” i texten, eller kanske snarare ”skrivs om” till ord. Kan musik överföras från auditiv till verbal form?

### **1.6.3 Forskning om musik i litterär text**

Det verkar finnas få musikforskare som studerar hur musik gestaltas i litteraturen vilket är förvånansvärt med tanke på hur mycket material som finns här rörande musikens mångfacetterade betydelse och funktion – inte bara för texten och det litterära verket, utan för människan. Litteraturen utgör ett vidsträckt utforskat landskap för fältstudier,

---

<sup>30</sup> Det finns en internationell plattform för diskussioner inom ämnet. The International Association for Word and Music Studies (WMA) grundades 1997 av forskaren Werner Wolf med säte i Graz, Österrike. Sällskapet anordnar regelbundet en konferens (2017 arrangerades den i Stockholm) och utger skriften *Word and Music Studies*. På hemsidans presentation står det: ”The WMA aims to coordinate the manifold activities in the field and to provide an international forum for musicologists and literary scholars with interest in intermediality studies, crossing cultural boundaries and expanding traditional disciplinary categories.”

<sup>31</sup> Scher, 2004, s. 175

för jag har faktiskt inte funnit något enda exempel på musikforskare som gett sig ut i dessa marker.

En som nästan kvalificerar sig som musikforskare är Axel Englund, som 2012 disputerade med avhandlingen *Still Songs: Music In and Around the Poetry of Paul Celan*. Englunds bakgrund som musikvetare och tonsättare har med all säkerhet satt sin prägel på ämnesval och forskningsperspektiv. Avhandlingen lades emellertid fram som ett litteraturvetenskapligt arbete vid Stockholms universitet. I avhandlingen undersöker Englund musikens betydelse för Paul Celans liv och verk. Det är en djupgående studie av den tyske poeten Paul Celans relation till och användande av musik i sin diktning, och livsverkets relation till sin samtid. Studien förhåller sig starkt till Celans erfarenheter som judisk överlevare under andra världskriget.

Inom litteraturvetenskapen har jag hittat ganska många olika forskare som intresserat sig för musik i ”skriftpoesi”, som Pär-Yngve Andersson benämner det.<sup>32</sup> Med skriftpoesi menar han poesi som är avsedd att ses i skrift och läsas tyst, till skillnad från höglästa poesiriktningar som spoken word och poetry slam. Forskare som studerar musik inom området ”skriftpoesi” behandlar oftast författarens musikintresse som ett språkligt fenomen, ett stilistiskt grepp.

Magdalena Wasilewska-Chmura genomför i sin avhandling *Musik, metafor, modernism. En linje i den svenska modernismens poetologiska reflexion* en noggrann genomgång av hur modernismens poeter, med Gunnar Ekelöfs idéer som inkörspport, debatterade försöken att överföra musikaliska grepp till lyriken i syfte att åstadkomma olika önskvärda effekter. De önskvärda effekterna hade väldigt mycket med känslor att göra. Trots att Wasilewska-Chmuras studie handlar om musik så upplever jag att musikperspektivet är frånvarande: alltså, vad händer med musiken när den ”skrivs in” i poe-

---

<sup>32</sup> Andersson, Pär-Yngve. 2016. Det djupast personliga och det gemensamma: Musikens funktioner i några nordiska poeters verk. I U. Langås og K. Sanders, red. *Nordisk litteratur i samspill med andre kunstarter*. Kristiansand: Portal forlag. s. 206–223

sin? Författaren har inte haft för avsikt att granska något annat än de rent språkliga och poetologiska aspekterna på musikaliseringsen av dikten.<sup>33 34</sup>

I den nordiska antologin *Litteratur inter artes* (2016) finns ett par intressanta artiklar som närmar sig musiken i poesin. Pär-Yngve Andersson skriver om musikens funktioner i verk av poeterna Anna Greta Wide, Tor Ulven och Göran Sonnevi.<sup>35</sup> Han beskriver exempel på hur specifika tonsättare påverkat författarnas stilistiska grepp både vad gäller formstruktur och i viss mån innehåll, bland annat i form av försök till ekfraser, och han hänvisar också till Werner Wolfs innehållsliga analogier.

I samma antologi skriver Ingrid Nielsen om poesins strävan efter att ”bli musik” med dikter av Jo Eggen, Göran Sonnevi och Ann Jäderlund som exempel.<sup>36</sup> Nielsen inleder intressant med att försöka bena ut olikheterna tillika dragningskraften mellan poesi och litteratur.

Musikken deler materiale med naturen, altså med den sosiale virkelighetens ”outside”, på det vis at fugler, vind og vann lager lyder som kan ha en musisk kvalitet, mens litteraturen deler materiale med det diskursive, konvensjonelle språket, som vi gjennom ulike sosiale og institusjonelle praksiser bruker for å ordne og holde fast en livsverden.<sup>37</sup>

Hon fortsätter med frågor kring vad det innebär, när poesin försöker röra sig från språkets diskurs i riktning mot musikens omedelbarhet, och menar att det inte begränsar sig till att vara en fråga om konststartsöverskridande:

Hvilken historisk, kulturell og eksistensiell funksjon har det, at lyrikken på denne måten trekker språkmaterialet bort fra diskursen, i retning av musikk? Jeg tror det er klokt ikke å essensi-

---

<sup>33</sup> Wasilewska-Chmura, Magdalena. 2000. *Musik, metafor, modernism. En linje i den svenska modernismens poetologiska reflexion*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International

<sup>34</sup> Poetologisk – som rör poetiken, dvs den rådande estetiken inom poesin. [författarens kommentar]

<sup>35</sup> Andersson, 2016, s. 206–223

<sup>36</sup> Nielsen, Ingrid. 2016. Det lyriske begjær: å bli musikk. Om noen dikt av Jo Eggen, Göran Sonnevi og Ann Jäderlund. I U. Langås og K. Sanders, red. *Nordisk litteratur i samspill med andre kunstarter*. Kristiansand: Portal forlag. s. 189–205

<sup>37</sup> Nielsen, 2016, s. 190

alisere her, men heller undersøke hvordan de musiske kvalitetene i lyrikken kan ha ulike historiske funksjoner.<sup>38</sup>

Nielsen bekræfter Schers varaktige inflytning over det musik-litterære studiefeltet gjennom å spegla sine diktanalyser mot hans tre definierade litterära former som frammanar musik – ”ordmusik”, ”verbal musik” och språklig imitation av ”musikaliska strukturer och tekniker”.<sup>39</sup> Samtidigt som hon framhåller Schers teori som ”klassisk” redogör hon för dess begränsningar. Hon visar hur de tre poeternas dikter överskrider gränsen mellan konstarterna och mer eller mindre ”blir” musik.

Det är lyrikere som i høyeste grad skriver interartuell lyrikk, men som går langt ut over Schers teori som utelukkende legger vekt på hvordan kunstformene står i interne utvekslinger. Som vi skal se, er dette lyrikk som på ulike måter forsøker å bevege seg ut av de indre-estetiske rommene.<sup>40</sup>

Interaksjonen mellom musik och poesi är, enligt Nielsen, inte enbart en fråga ett inbördes estetiskt utbyte mellan konstarterna, utan involverar vår upplevelse av och samspel med omvärlden.

Interartuell litteratur skaper bevegelse og overganger mellom ulike estetiske materialer, ganske i tråd med Schers klassiske teori om emnet. Men forholdet mellom kunstartene er ikke bare et estetisk anliggende; det handler også om forholdet mellom språket og den sansbare verden, mellom kunstgjort språk og naturlig lyd. Og ikke minst handler forholdet og overgangen mellom kunstartene om språkets *konsentriske* makt over oss og lyrikkens kraft till å overskride denne makten, og bevege seg *eks-sentrisk*.<sup>41</sup>

#### 1.6.4 Konstnärlig forskning

Fredrik Nybergs doktorsavhandling i litterär gestaltning *Hur låter dikten? Att bli ved II* (2013) är intressant ur det avseendet att den handlar om poesins akustiska dimensioner, men utan att hänfalla åt diktens relation till musik. Nyberg har studerat diktuppläsning-

---

<sup>38</sup> ibid.

<sup>39</sup> Se Bild 1

<sup>40</sup> Nielsen, 2016, s. 192

<sup>41</sup> ibid, s. 205

ens konst, och givetvis förekommer kopplingar till musikvärlden i hans bok, exempelvis i avsnittet om text-ljudkompositioner, men de utgör ingen huvudsak.<sup>42</sup>

Ur ett musikperspektiv är diktuppläsning intressant, eftersom den akustiska sidan av poesi mycket lätt kan knytas till musik. Precis som med fallet text-ljudkompositioner på 1960-talet och nutida *spoken word* (den höglästa diktform som kan påminna om rap) är det ibland, när de musikaliska inslagen blir starka, svårt att dra en gräns mellan vad som är poesi och vad som är musik. Båda konstarterna är närvarande.

Enligt min uppfattning har det sällan varit med samma självklarhet som musik betraktats som närvarande i tystläst dikt.

### 1.6.5 Forskning om Tomas Tranströmers poesi

Även om den inte specifikt handlar om musiken i Tranströmers poesi vill jag nämna Niklas Schiölers avhandling *Koncentrationens konst. Tomas Tranströmers senare poesi* (1999), vars syfte är att ”på textanalytisk väg komma åt egenarten i Tranströmers diktning”.<sup>43</sup> Schiöler presenterar textanalyser av exempelvis ”Kort paus i orgelkonserten”<sup>44</sup> och ”Sorgegondol nr 2”<sup>45</sup>, två dikter som innehåller ”mycket musik” enligt min kategorisering (se bilaga 1), men här är det inte musiken som i första hand står i fokus för analyserna, utan Tranströmers förmåga att förmedla stora tankar med hjälp få ord.

Några artiklar har också varit behjälpliga och inspirerande i sammanhanget. Eric Sellins (1990) personliga fundering kring Tranströmers musikalitet är fascinerande då den, menar jag, misslyckas med att komma åt ”kärnan”, det verkligt intressanta. Efter tre sidor har han fortfarande inte sagt särskilt mycket mer än att Tranströmers dikter är väldigt ”musikaliska”.<sup>46</sup>

---

<sup>42</sup> Nyberg, Fredrik. 2013. *Hur låter dikten? Att bli ved II*. (diss.) Göteborg: Göteborgs universitet

<sup>43</sup> Schiöler, Niklas. 1999. *Koncentrationens konst. Tomas Tranströmers senare poesi*. Stockholm: Albert Bonniers förlag. s. 18

<sup>44</sup> Schiöler, 1999, s. 156–166

<sup>45</sup> *ibid.* s. 175–180

<sup>46</sup> Sellin, Eric. 1990. Musical Tranströmer. *World Literature Today: A Literary Quarterly of the University of Oklahoma*, 1990, 64 (4). s. 598–600

En analys av dikten ”Schubertiana”, skriven av Staffan Bergsten, har jag haft mer nytta av,<sup>47</sup> liksom Jimmie Svenssons läsning av dikten ”Allegro”.<sup>48</sup> Svensson reflekterar kring Tranströmers användning av musik som ”bild” i sina dikter, och anknyter till den antika läran om sfärernas musik:

Det bildliga är dock något som dikten utforskar och leker med, vilket i sin tur har bäring på musiken som tema genom hela Tranströmers författarskap. Musik är nämligen sällan musik enbart i faktiskt, bokstavlig mening, någon som kan förstås mot bakgrund av idéer från antiken.<sup>49</sup>

Jag återknyter till båda dessa diktanalyser längre fram.

I en artikel av Magdalena Wasilewska-Chmura berörs musiken och dess relation till tystnaden i Tranströmers dikter, och hon jämför med tonsättaren John Cages experiment med frånvaron av förväntade ljud. I följande citat reflekterar hon kring Tranströmers dikt ”Kort paus i orgelkonserten”.

Liksom hos Cage framstår tystnaden här alltså som en öppning för en ny förmimelse- och uppfattningsförmåga. Där Cage förmimmer ett totalt ljudfält, erfar Tranströmer överskridanden av olika slag, i detta fall från verkligheten till minnets psykologiska dimension. Tystnaden är det tillstånd av primär och yttersta harmoni som människan och världen strävar efter. Hos Tranströmer har tystnaden en akustisk karaktär, den förnims och bär på ett metafysiskt budskap, som i prosadikten ”Funchal”: ”En högtalare som utsänder tystnad”: Tranströmers diktning är en sådan högtalare som inbjuder till intensivt lyssnande.<sup>50</sup>

## 2. Musik i Tomas Tranströmers dikter

I Tomas Tranströmers 235 dikter förekommer musik på ett tydligt identifierbart sätt i 63 stycken, alltså i nära 27 procent av dikterna. För en komplett bild av min sortering hän-

---

<sup>47</sup> Bergsten, Staffan. 1978. Om Tomas Tranströmers dikt Schubertiana. *Artes, Tidskrift för litteratur, konst och musik*. Nr. 4/1978. s. 99–115

<sup>48</sup> Svensson, Jimmie. 2018. Haydn & jag. Om musiken i Tranströmers ”Allegro”. *Populär poesi*, nr 38. s. 69–75

<sup>49</sup> Svensson, 2018, s. 72

<sup>50</sup> Wasilewska-Chmura, 2015

visar jag till bilaga 1 som heter ” Kategorisering av musiken i Tomas Tranströmers poesi. 63 dikter och 12 kategorier”.<sup>51</sup>

## 2.1 Kategorisering

För att skaffa mig en överblick över materialet har jag alltså sorterat in musikförekomsterna i tolv olika kategorier, och i Tabell 1 anges hur många dikter som kan kopplas till varje kategori. De flesta dikter som innehåller musik passar in på fler än en kategori.

Kategorierna så att säga uppstod under läsningen av dikterna, som en del av läsprocessen. Jag har försökt fånga vidden av musikens olika roller i dikterna. Säkerligen finns det en del att anmärka på – jag är medveten om att jag gjort subjektiva val och bedömningar. Jag har helt enkelt varit tvungen. Alternativet var att avstå från att göra en sortering, men jag ansåg att mitt arbete krävde en.

Kategori	Antal dikter
Musik som symbol	30
Instrument som metafor eller liknelse	26
Musik och natur, djur	26
Musikord i titel	18
Musiktema eller mycket musik i sig	15
Sång	12
Musikpersoner, tonsättare	10
Klockor, klanger	8
Musik som metafor eller liknelse	8
Musik som mänsklig aktivitet	6
Urljud (trummor, lurar)	5
Formell/strukturell analogi med musik	3

Tabell 1. Sammanställning av musikkategoriernas fördelning i Tomas Tranströmers dikter.

<sup>51</sup> Härpå följande hänvisningar till olika dikter och diktsamlingar av Tranströmer pekar alla till samlingsvolymen Tranströmer, Tomas. 2017. *Samlade dikter och prosa 1954–2004*. Stockholm: Bonnier Pocket

En kategori som kan uppfattas som problematisk är den som fångar upp dikter med ”musiktema eller mycket musik i sig”. Vad innebär det att en dikt har ”mycket musik i sig”? Det är helt enkelt en bedömning jag gjort, som betyder att en dikt kanske inte har musik som sitt huvudsakliga tema, men att musik ändå har en påtaglig plats eller viktig roll i dikten, ibland i en del av dikten. ”Carillon” (ur *Det vilda torget*, 1983) är ett exempel på detta. Av diktens 15 strofer handlar endast två uttalat om musikaliska fenomen – samtidigt kanske alla strofer ”egentligen” handlar om klockspelet som titeln pekar ut?

En svårighet har varit att bedöma vad som ska räknas som musik och inte. När musikrelaterade ord har förekommit i dikterna har det varit lätt, exempelvis namn på musikinstrument, musikteoretiska ord, tonsättares namn, och så vidare. Men det har funnits många svårbedömda fall. Musik består ofta av ljud och toner i relation till varandra, men också i relation till tystnad. Det förekommer mycket tystnad i Tranströmers diktning, liksom många ljud som inte benämns med termer som kan kopplas till musik, men som ändå bidrar till en ”klanglighet”, för att använda tonsättaren Bengt Emil Johnsons ord.<sup>52</sup> Jag har valt att i min sortering fokusera på tydliga musikanknytningar, och tar alltså inte upp alla dikter där andra typer av ljud eller tystnad benämns. Ibland är dock gränsen flytande även här, och då har min egen subjektiva bedömning fått bestämma.

Med dessa reservationen framlagda vill jag framhålla att denna sortering dels lyfter fram den rika och varierande musikförekomsten i Tomas Tranströmers dikter, dels har gjort materialet lättare att överblicka.

Här följer en kort genomgång av kategorierna, var och en illustrerad med några exempel, för att ge en uppfattning om hur musik kan ”låta” i Tomas Tranströmers poesi.

### **2.1.1 Musik som symbol**

Musikens allra vanligaste funktion i Tranströmers dikter är symbolisk. Musiken symboliserar ofta något som är ”större” än det mänskliga, det obegripliga, och ibland symboli-

---

<sup>52</sup> Johnson, 1997



serar den något som är större än naturen och världen. I vissa dikter upplever diktjaget en kraftig känsla av frihet, och den friheten symboliseras ofta av musik.

Några exempel:

Musiken. Och jag står fångad / i dess gobeläng, med / höjda armar – lik en figur / ur allmogekonsten.

*ur Morgon och infart (1954)*

Där den ende överlevande får sitta / vid norrskenets ugn och lyssna / till de ihjälfrusnas musik.

*ur Skepparhistoria (1954)*

En musik gjorde sig lös / och gick i yrande snö / med långa steg.

*ur C-dur (1962)*

Musiken är ett glashus på slutningen / där stenarna flyger, stenarna rullar. // Och stenarna rullar tvärs igenom / men varje ruta förblir hel.

*ur Allegro (1962)*

## 2.1.2 Instrument som metafor eller liknelse

Att likna naturen vid musikinstrument är återkommande i Tranströmers dikter. Ett instrument behöver en instrumentalist. Vem är det som spelar på instrumenten? Associationerna blir existentiella och anknyter även till den nyss nämnda symboliken.

Ett musikinstrument kan förknippas med och symbolisera många olika saker. Förutom kopplingar till en eller flera musikstilar, musiker, tonsättare och så vidare, säger ett musikinstrument kanske även något om kultur, historia, etnicitet, politik, estetiska värderingar, plats, myt eller om religion. Tranströmers metaforer öppnar för en hel värld av möjliga associationer, fria för läsaren. Ofta står klangen i fokus, men också frånvaron av den.

En gitarr börjar knäppa i snåret och molnet vandrar // långsamt som den sena vårens gröna släde / – med det gnäggande ljuset förspänt – / kommer glidande på isen.

*ur De fyra temperamenten (1958)*

Den svarta flygeln, den glänsande spindeln / stod darrande mitt i sitt nät av musik.

*ur Balakirevs dröm (1905) (1958)*

Jag såg en sån båt byggas, den låg som en stor luta / utan strängar / i fattigravinen: byn där man tvättar och tvättar i ur- / sinne, tålmod, vemod.

*ur Båten – byn (1978)*

### 2.1.3 Musik och natur, djur

Naturen gör sig ofta påmind i form av musikliknande ljud, vilket i sig är ett förhöjande av naturen. Ibland beskrivs fenomen i naturen som musikinstrument, som någon högre makt spelar på. Den här kategorin flyter då lätt ihop med den förra.

Likt kopparlurar / trädens krökta rötter ger ton och löven / skingras förskrämda.

*ur Fem strofer till Thoreau (1954)*

Disiga tomrum mitt i skogen / som klingar sakta mot varann.

*ur November med skiftningar av ädelt pälsverk (1962)*

Ur vinterdunklet / stiger ett tremulo // från dolda instrument

*ur I den forsande stäven är vila (1954)*

En dold stämgaffel / i den stora kölden / utsänder sin ton.

*ur Vinterns formler (1966)*

Det hörs ett ihåligt ljud, en tankspridd trumma. Ett föremål som blåsten åter och åter dunkar mot något som jorden håller stilla.

*ur Början på senhöstnattens roman (1978)*

Kopplingarna till sfärernas musik är återigen tydlig, och den här typen av besjälning av naturen är vanlig inom lyriken.<sup>53</sup>

### 2.1.4 Musikord i titel

Många dikter har musikord i sin titel. Allegro, C-dur, Lamento, Nocturne, Schubertiana, Preludium, Postludium, Ostinato. Vissa av dessa dikter handlar konkret om musik, medan andra inte nämner musik alls. I dessa sistnämnda fall ger titeln troligen en indikation om hur dikten bör läsas. En dikt som heter Nocturne ska kanske läsas (eller lyssnas

---

<sup>53</sup> Elleström, 2011, s. 85

på?) som ett stycke stämningsskapande nattmusik? Jag återkommer till detta längre fram i de tre diktanalyserna.

### **2.1.5 Musiktema eller mycket musik i sig**

Många av dikterna som har en musikterm som titel kan tyckas ha musik som ett övergripande tema, även om inte någon musikterm nämns i dikten i övrigt. *Ostinato* är en sådan dikt. Utan att alls benämna musik i dikten, förutom i titeln, så handlar egentligen hela dikten om musik. Se vidare analysen i nästa avsnitt.

Andra dikter som innehåller mycket musik på ett mer direkt sätt är till exempel *Allegro*, *C-dur* och *Schubertiana*. I dessa dikter spelas och lyssnas det på musik, och musik används i hög grad som symbol för något ”större”. I boken *Lyrikanalys* beskriver Elleström fenomenet så här:

När musiken står i centrum för en litterär text får den [...] ofta en symbolisk eller metaforisk betydelse. Inte minst är det vanligt att musiken får stå för det utsägliga och det bortommänskliga. Det är alltså ganska naturligt att främst lyriken, som ofta tänjer och vränger på språkets gränser och möjligheter, har en tendens att åkalla musiken som den konstform där vi befrias från orden och ändå på sätt och vis når längre än orden.<sup>54</sup>

Detta är en kategori som innefattar hela eller stora delar av dikter. Det är svårt att exemplifiera på ett komprimerat sätt, varför jag i stället hänvisar till diktanalyserna i nästa kapitel. Alla tre dikterna är tydliga exempel på denna kategori.

### **2.1.6 Sång**

Mänsklig sång förekommer ganska sällan i Tranströmers dikter. Fågelsång är desto vanligare, men den har jag valt att inte räkna, såvida den inte sammankopplas med mänsklig sång eller musik på annat sätt. Exemplevis i prosadikten *Göken* (1996):

En gök satt och hoade i björken strax norr om huset. Den var så högröstad att jag först trodde att det var en operasångare som utförde en gökimitation.  
*ur Göken (1996)*

---

<sup>54</sup> *ibid.*, s. 23

Jag kan inte se någon röd tråd mellan de olika användningarna av sång i dikterna. Sång uttrycker ibland någon form av mänskligt liv. Sång kan också visa på (glädje)utrop:

Och alla frågetecken började sjunga om Guds tillvaro.  
*ur C-dur (1962)*

Allt sjunger. Ni ska minnas det. Res vidare!  
*ur Stationen (1983)*

### 2.1.7 Musikpersoner, tonsättare

Personer ur musikhistorien figurerar i några av Tranströmers mest kända dikter. Personerna kan vara både berömda tonsättare och musiker, som Palestrina, Schubert, Liszt, Wagner och Haydn, och några mindre kända. Gemensamt är att de kommer ur den västerländska/europeiska konstmusiktraditionen.

Jag Edvard Grieg rörde mig som en fri man bland människor.  
*ur En konstnär i norr (1966)*

Det är våren 1827. Beethoven / hissar sin dödsmask och seglar.  
*ur Inomhuset är oändligt (1989)*

### 2.1.8 Klockor, klanger

Kyrkklockor brukar höras vid dop, bröllop och begravningar. När kyrkklockor hörs är det ofta en signal till omgivningen om att något livsförändrande har skett. Någon är ny i livet, eller någon har dött. Inom poesin är detta en effektfull symbolik som även förekommer i Tranströmers dikter.

Kyrkklockornas klang gick till väders ...  
*ur Klängen (1962)*

Men kyrkklockorna måste gå under jorden. / De hänger i kloaktrummorna. / De klämtar under våra steg.  
*ur Den skingrande församlingen (1973)*

Det är ganska tyst. / Klångandet från kyrkklockornas ämbar / som hämtat vatten.  
*ur November i forna DDR (1996)*

### 2.1.9 Musik som metafor eller liknelse

Jag upplever inte att musik förekommer som metafor i samma utsträckning som den har en symbolisk funktion.

I första exemplet nedan är det ett hammarslag på tåghjul som liknas vid kyrkklockor och ”världsomseglarklang”, tveklöst ett ljud av stor dignitet. En klang som omfattar hela världen. Metaforen vilar på kyrkklockornas symboliska funktion – de klingar vid livsförändrande milstolpar. Denna symbolik överförs och förstärker högtidligheten i tågresan genom att hammarslaget på tåghjulet metaforiskt beskrivs som en domkyrkoklockklang.

Och ute går en man längs tåget med en slägga. / Han slår på hjulen, det klämtar svagt. Utom just här! / Här sväller klangen ofattbart: ett åsknedslag, / en domkyrkoklockklang, en världsomseglarklang / som lyfter hela tåget och nejdens våta stenar. / Alla sjunger. Ni ska minnas det. Res vidare!

*ur Stationen (1983)*

I dikten C-Dur liknas en känsla av upprymdhet vid musik, och fulländningen beskrivs metaforiskt som grundtonen C.

En musik gjorde sig lös / och gick i yrande snö / med långa steg. / Allting på vandring mot ton C.

*ur C-Dur (1962)*

### 2.1.10 Musik som mänsklig aktivitet

Nog är det intressant att notera att musik i Tomas Tranströmers dikter mycket sällan framställs som en mänsklig aktivitet. Författaren är känd för sina enastående metaforer, och även när en konkret sysselsättning som att musicera beskrivs får själva musicerandet en större betydelse. Den musicerande handlingen har en annan funktion än den att framkalla musik. Exempelvis en terapeutisk funktion, en social eller en symbolisk.

Jag spelar Haydn efter en svart dag / och känner en enkel värme i händerna

*ur Allegro (1962)*

Vi tränger ihop oss framför pianot och spelar med fyra händer i f-moll, två kuskar på samma ekipage, det ser en aning löjligt ut.

*ur Schubertiana (1978)*

Drömde att jag ritat upp pianotangenter / på köksbordet. Jag spelade på dem, stumt.

*ur Sorgegondol nr 2 (1996)*

### **2.1.11 Urljud (trummor, lurar)**

Känslan av det förgångna, nutidens koppling till utrid och evighet, illustreras ibland med bronslurar och trumljud. Här finns en koppling till arkeologiska fynd från brons- och järnålder:

Trumman som överröstar / den innelåsta evighetens bultande nävar.

*ur Siesta (1958)*

Bronsålderslurens / fredlösa ton / hänger över det bottenlösa.

*ur Preludium (1954)*

Ett gny av sammanväxta toner. / En lång hes trumpet ur järnåldern. / Kanske från inne i honom själv.

*ur Skyfall över inlandet (1966)*

Det finns en symbolik kopplad till dessa instrument som går djupare än till arkeologiska fynd. Trumman kan tänkas stå för hjärtats slag, tidens gång, en betydelse den ofta stått för i rituella sammanhang. Den långa tonen från lurarna kan associeras med en bordun-ton, en ton som ligger oförändrad under all annan musik. I religiösa sammanhang har man talat om en ”evig ton” som symbol för något gudomligt. En parallell kan naturligtvis ses i tidigare nämnda sfärernas musik.

Signifikant för poesi är ju att öppna läsarens föreställningsvärld för möjligheter, och jag upplever att Tranströmer utnyttjar musikens symboliska värden maximalt.

### **2.1.12 Formell/strukturell analogi med musik**

Tranströmers relation till musik i sina dikter visar sig tydligast i innehållsliga, verbala, beskrivningar. Det går även att finna strukturella analogier, dock sällan så tydliga som

de Werner Wolf beskriver med sitt musikaliseringsbegrepp, det som Steven Paul Scher kallade ”musikaliska strukturer och tekniker” (Bild 1).

Jag har funnit att Tranströmer ofta gör en slags verbal gestaltning av musikalisk form, vilket han (kanske inte alltid?) signalerar genom titeln på sådana dikter. Ostinato, som får en närmare analys längre fram, är det tydligaste exemplet jag sett. Ostinato är en kort dikt bestående av två sapphiska strofer. Ostinato är inom musikteori en benämning på en rytmisk figur som upprepas. I dikten beskrivs naturens, i synnerhet havets, återkommande rörelser. Upprepning illustreras alltså verbalt. Dikten består av två sapphiska strofer – även versmåttet, det vill säga diktens strukturella rytm, upprepar sig. Genom att texten i de två stroferna dessutom framstår som ganska lika, ungefär som ett tema med variation, illustreras upprepning på ytterligare ett plan.

## 2.2 Kvantitativ fördelning

När musik väl förekommer i en dikt så går det ofta att koppla musiken till flera roller och funktioner, vilket Tabell 2 visar. Dikten Allegro kvalificerade sig till åtta av kategorierna, och Schubertiana till sju. Fyra dikter prickade in sex av dem.

Tabell 2. De sex Tomas Tranströmer-dikter som innehåller musik på flest olika sätt enligt kategorisering.

Diktens titel	Allegro (1962)	Schubertiana (1978)	Preludium (1954)	Elegi (1954)	C-dur (1962)	Sorge- gondol nr 2 (1996)
Musik som symbol	X	X	X	X	X	X
Instrument som metafor eller liknelse	X	X	X	X		X
Musik och natur, djur			X	X	X	
Musikord i titel	X	X	X	X	X	
Musiktema eller mycket musik i sig	X	X	X	X	X	X
Sång					X	
Musikpersoner, tonsättare	X	X		X		X
Klockor, klanger	X					
Musik som metafor eller liknelse	X				X	X
Musik som mänsklig aktivitet	X	X				X
Urljud (trummor, lurar)			X			
Formell/strukturell analogi med musik		X				



### 3. Närläsning av tre dikter

Schubertiana och Allegro är de dikter som prickade in flest kategorier i min sortering över musiken förekomst i Tranströmers poesi. Jag har valt ut dessa två för en närmare läsning. Den tredje dikten, Ostinato, valde jag främst därför att den är ett särskilt intressant exempel på verbal musik. Förutom titeln, som är en musikterm, finns inga ord i dikten som anspelar på musik. Ändå är den full av musik.

#### 3.1 Musiken i Schubertiana

##### Schubertiana

###### I

I kvällsmörkret på en plats utanför New York, en utsiktspunkt där man med en enda blick kan omfatta åtta miljoner människors hem.  
Jättestaden där borta är en lång flimrande driva, en spiralgalax från sidan.  
Inne i galaxen skjuts kaffekoppar över disken, skyltfönstren tigger av förbipasserande, ett vimmel av skor som inte sätter några spår.  
De klättrande brandstegarna, hissdörrarna som glider ihop, bakom dörrar med polislås ett ständigt svall av röster.  
Hopsjunkna kroppar halvsover i tunnelbanevagnarna, de framrusande katakomberna.  
Jag vet också – utan all statistik – att just nu spelas Schubert i något rum därborta och att för någon är de tonerna verkligare än allt det andra.

###### II

Människohjärnans ändlösa vidder är hopskrynkade till en knytnäves storlek.  
I april återvänder svalan till sitt fjolårsbo under takrännan på just den ladan i just den socknen.  
Hon flyger från Transvaal, passerar ekvatorn, flyger under sex veckor över två kontinenter, styr mot just denna försvinnande prick i landmassan.  
Och han som fångar upp signalerna från ett helt liv i några ganska vanliga ackord av fem stråkar  
han som får en flod att strömma genom ett nålsöga  
är en tjock yngre herre från Wien, av vännerna kallad »Svampen«, som sov med glasögonen på  
och ställde sig punktligt vid skrivpulpeten om morgonen.  
Varvid notskriftens underbara tusenfotingar satte sig i rörelse.

###### III

De fem stråkarna spelar. Jag går hem genom ljumma skogar med marken fjädrande under mig  
kryper ihop som en ofödd, somnar, rullar viktlös in i framtiden, känner plötsligt att växterna har tankar.

#### IV

Så mycket vi måste lita på för att kunna leva vår dagliga dag utan att sjunka genom jorden!  
Lita på snömassorna som klamrar sig fast vid bergsslutningen ovanför byn.  
Lita på tysthetslöftena och samförståndsleendet, lita på att olyckstelegrammen inte gäller oss och att det plötsliga yxhugget inifrån inte kommer.  
Lita på hjulaxlarna som bär oss på motorleden mitt i den trehundra gånger förstörade bisvärmen av stål.  
Men ingenting av det där är egentligen värt vårt förtroende.  
De fem stråkarna säger att vi kan lita på någonting annat.  
På vad? På någonting annat, och de följer oss en bit på väg dit.  
Som när ljuset slocknar i trappan och handen följer – med förtroende – den blinda ledstången som hittar i mörkret.

#### V

Vi tränger ihop oss framför pianot och spelar med fyra händer i f-moll, två kuskar på samma ekipage, det ser en aning löjligt ut.  
Händerna tycks flytta klingande vikter fram och tillbaka, som om vi rörde motvikterna i ett försök att rubba den stora vågarmens ohyggliga balans: glädje och lidande väger precis lika.  
Annie sa »den här musiken är så heroisk«, och det är sant.  
Men de som sneglar avundsjukt på handlingens män, de som innerst inne föraktar sig själva för att de inte är mördare  
de känner inte igen sig här.  
Och de många som köper och säljer människor och tror att alla kan köpas, de känner inte igen sig här.  
Inte deras musik. Den långa melodin som är sig själv i alla förvandlingar, ibland glittrande och vek, ibland skrovlig och stark, snigelspår och stålwire.  
Det envisa gnolandet som följer oss just nu  
uppför  
djupen.

Dikten Schubertiana ur samlingen *Sanningsbarriären* (1978) har en titel som anspelar på Schubertiaden, en musikalisk sammankomst kring Franz Schuberts musik, en social mötesplats för likasinnade som initierades av Schuberts vänner efter tonsättarens alltför tidiga bortgång vid endast 31 års ålder. En Schubertian skulle då vara en person som går på Schubertiad, eller i förlängningen en som ansluter sig till Schuberts beundrarskara. Jaget i Tranströmers dikt är en person som ser på världen med Schuberts musik som utgångspunkt.

I dikten förekommer två verk av Schubert. De nämns inte vid namn, men beskrivs så tydligt att de är lätta att identifiera: Stråkkvintett i C-Dur och Fantasia i f-moll för fyrhändigt piano, op. 103. Båda verken tillkom under Schuberts sista levnadsår, 1828.

Schubertiana är en dikt som består av fem numrerade delar. Att söka efter en strukturell analogi med något av musikverken i dikten ger inte mycket. Både kvintetten och pianofantasin består av fyra satser vardera. Stråkkvintetten ska framföras av en ensemble bestående av fem instrument – där finns en möjlig strukturell koppling att tänka sig, varje strof i dikten kanske är tänkt att representera var sitt ”instrument”, eller var sin stämma. Det är dock en koppling som verkar lite långsökt. Litteraturforskaren tillika Tranströmerbiografikern Staffan Bergsten tycker sig emellertid uppfatta likheter mellan diktens slutrader och de båda musikverkens avslutningar:

Men *en* formell likhet mellan kvintetten, fantasin och dikten ”Schubertiana” förtjänas att framhållas. Det gäller slutraderna:

Det envisa gnolandet som följer oss just nu  
uppför  
djupen.

Det är ett förbluffande slut. Inte bara så att de båda tvåstaviga slutraderna markant avviker från diktens i övrigt mycket långa rader; de utgör också en paradox i innehållsligt hänseende. De öppnar rumsliga perspektiv i två rakt motsatta riktningar och uttrycker ändå en enhetlig rörelse. Parallellen till pianofantasins avslutande femton takter understryks av ”det envisa gnolandet som följer oss just nu”. Detta gnolande är den genomgående melodins sista återvändande i kompositionen, vilket leder fram till en tung slutkadens i f-mollfortissimo — varefter följer en mycket kort, mycket djärv och oväntad modulation innan kompositionen kommer till ro på grundackordet. Denna idé, eller detta infall, att i sista sekund överraska åhöraren finner vi också i stråkkvintettens allra sista takter. Ett våldsamt crescendo leder i femte takten från slutet fram till ett uthållet dominantackord som upplöses i tonikan C i de näst sista takterna. Så händer, efter en kort paus, i allra sista takten det förbluffande att alla fem instrumenten unisont gör ett hopp upp till tonen Dess innan de återvänder till C. Manövern gör ett närmast humoristiskt intryck, och samtidigt som den bekräftar att stycket nu är definitivt slut tycks den vilja säga att ingenting är entydigt givet: allt det som kompositionen handlat om, lidande och livsbejakelse, seren kontemplation och hjärtslitande sorg, allt är sidor av samma sak; storheten förminskas inte av ett litet skämt, munterheten stör inte det stora allvaret.<sup>55</sup>

Jag ber om overseende med det långa citatet, men jag tyckte det var intressant att Staffan Bergsten här, när han beskriver hur musiken låter, illustrerar vad Steven Paul Scher kallar ett icke-litterärt framkallande av musik – nämligen en beskrivning av musik med

---

<sup>55</sup> Bergsten, 1978

hjälp av den musikteoretiska begreppsapparaten.<sup>56</sup> Det är raka motsatsen till vad Tomas Tranströmer gör.

Dikten inleds, utifrån min närläsning, med att jagpersonen befinner sig på en plats med en så fantastisk utsikt över New York att ”en enda blick kan omfatta åtta miljoner människors hem”. Både utsikten och insikten är svindlande. Ögonblicksbilder av livet som pågår inne i staden, vars lampor tillsammans på håll liknas vid en galax, räknas upp, och en av dem är vetenskapen om att någon i galaxen just nu lyssnar på Schubert.

Diktens andra strof fortsätter på samma tema, men omfattar nu inte bara staden utan funderingar kring fantastiska fenomen på jorden. Strofen hade kunnat formuleras i form av frågor kring fantastiska fenomen som människan, på grund av sin begränsade fattningsförmåga, inte förmår leverera svar på: Hur är det möjligt att människohjärnan är så ändlös trots att den inte är större än en knytnäve? Hur kommer det sig att svalan hittar tillbaka till exakt samma plats varje år, trots att hon måste flyga över två kontinenter? Hur kan det vara möjligt att en smått komisk ung man med fåniga vanor är den som lyckas fånga livets under med musik? Underverket Schubert jämförs med underverket hjärnan. På så vis förstår vi tonsättarens och musikens dignitet enligt diktjaget.

Diktens tredje del är den kortaste, men kanske den starkaste. Det är här musiken gestaltas med ord för första gången. Hela strofen igen:

De fem stråkarna spelar. Jag går hem genom ljumma skogar med marken fjädrande  
under mig  
kryper ihop som en ofödd, somnar, rullar viktlös in i framtiden, känner plötsligt att  
växterna har tankar.

Diktjaget som lyssnar på kvintetten upplever en fjäderlätt skogspromenad följt av en serie omtumlande och svårbeskrivna känslor. Den plötsliga känslan av att växterna har tankar tyder på en upplevelse av ögonblicklig insikt om ett slags större medvetande, och det var musiken som gav upphov till insikten. Beskrivningen av skogspromenaden, och de efterföljande erfarenheterna, ska naturligtvis inte förstås bokstavligt. Diktjaget kryper varken ihop som en ofödd eller rullar viktlös in i framtiden, utan försöker med dessa bilder illustrera en överväldigande känsla, där reglerna kring tid och rum och tyngdlagar

---

<sup>56</sup> Se Schers schema över relationen mellan musik och litteratur, s. 8

upphör. Det är en känsla som musiken ger upphov till. Detta är ett exempel på lyckad verbal musik enligt Scher:

Successful authors of verbal music achieve an ingenious intermingling of the basic principles of spatial and temporal perception to a degree of simultaneity which ultimately creates a verbal semblance of a pictorial (three-dimensional) artistic medium beyond the limitations of aesthetic perception characteristic of any one art form.<sup>57</sup>

Den verbala musiken har alltså förmågan att med ord förmedla upplevelsen av att tid och rum smälter ihop, och flera konstarters estetiska gränser överskrids och överlappar varandra. Här öppnas nya möjligheter bortom gränsen för vad en konststart kan åstadkomma på egen hand.

## 3.2 Musiken i Allegro

### Allegro

Jag spelar Haydn efter en svart dag  
och känner en enkel värme i händerna.

Tangenterna vill. Milda hammare slår.  
Klangen är grön, livlig och stilla.

Klangen säger att friheten finns  
och att någon inte ger kejsaren skatt.

Jag kör ner händerna i mina haydnfickor  
och härmar en som ser lugnt på världen.

Jag hissar haydnflaggan – det betyder:  
»Vi ger oss inte. Men vill fred.«

Musiken är ett glashus på sluttningen  
där stenarna flyger, stenarna rullar.

Och stenarna rullar tvärs igenom  
men varje ruta förblir hel.

Dikten Allegro ingår Tomas Tranströmers bok *Den halvfärdiga himlen* från 1962. Dikten är består av sju tvåradiga strofer, och varje strof utom den sista innehåller ord som

---

<sup>57</sup> Scher, 1970

förknippas med musik: Haydn, tangenter, klang, musik. Den sista strofen är dock inte utan musik, eftersom den fungerar som en fortsättning på näst sista strofen.

Titeln utgörs av musiktermen Allegro, vilket är en beteckning för högt tempo i ett musikstycke, även ofta namnet på en av delarna i ett längre musikstycke. Till det yttre är dikten fylld till brädden av musik, samtidigt, som vi ska se, handlar den om något annat.

Jag spelar Haydn efter en svart dag  
och känner en enkel värme i händerna.

Tangenterna vill. Milda hammare slår.  
Klangen är grön, livlig och stilla.

Diktjaget har haft en ”svart dag”, en dålig dag, och har satt sig vid pianot – det tyder tangenter och hammare på – och spelar musik av Haydn. Den enkla värmen i händerna tolkar jag som en upplevelse av lugn och kärlek. Spelet sker liksom av sig självt, ”tangenterna vill”, fingrarna behöver bara följa med. En känsla av trygghet i det.

Ett pianos mekanik består av hammare som slår på strängar. Här slår hammare milda slag. Det finns ett motsatsförhållande här, en spänning, mellan den hårda hammaren och de milda slagen, precis som i nästa vers, där klangen både är livlig och stilla på samma gång. Hur känns en sådan känsla? Ett lugn eller en trygghet i kombination med att vara upplivad? Klangen är även grön. Färgen grön associeras kanske generellt med ungdomlighet, något nytt och fräscht, sommar. Svaret kommer eventuellt i nästa strof:

Klangen säger att friheten finns  
och att någon inte ger kejsaren skatt.

Genom musiken blir diktjaget förvissad om att det finns en frihet, och att det är möjligt att inte vara följsam. Vad det nu är han är upprörd över, vad det nu är som orsakat honom en dålig dag, så finns det en väg ut. Klangen säger honom detta.

Jag kör ner händerna i mina haydnfickor  
och härmar en som ser lugnt på världen.

Jag hissar haydnflaggan – det betyder:  
»Vi ger oss inte. Men vill fred.«

Det finns ett uttryck som heter att man knyter näven i fickan, alltså att man döljer sin ilska. Kan det vara det som haydnfickorna anspelar på? Diktjaget kan dölja sina upp-

rymda, eller är det upprörda, känslor bakom musiken, och kanske även få utlopp för dem där. I nästa strof hissar han haydnflaggan. Det vanliga är att hissa vit flagg, vilket signalerar att man ger sig, och vill ha fred. När haydnflaggan hissas tillkommer okuvligheten. Man vill ha fred, men tänker inte ge sig för att få det. Det verkar som att musiken skapar nytt mod hos den nyss modfällde. Genom musiken hämtar han ny kraft och ny vilja att stå upp för sin sak och inte ge sig.

Musiken är ett glashus på slutningen  
där stenarna flyger, stenarna rullar.

Och stenarna rullar tvärs igenom  
men varje ruta förblir hel.

Här, i de två avslutande stroforna bekräftas musikens oövervinnerliga styrka. Musiken liknas vid ett glashus. Musiken är alltså genomskinlig, en osynlig kraft, som inga stenar kan krossa. Trots att den är ett glashus så kan stenarna rulla tvärs igenom utan att krossa rutorna. Detta är en ofantlig beskrivning av musikens kraft. Musiken är en slags superkraft. Den syns inte, den är skör som glas, kanske betyder det att den besitter en väldig känslighet, samtidigt som den är upphöjd, den ”står över” det världsliga.

Dikten Allegro beskriver musiken som en källa att hämta kraft ur. Musiken framstår som en symbol för styrka och frihet, där finns ett ”jävlaranamma”, en rebelliskhet som den får som tillägnar sig musiken. Diktjaget hämtar sin styrka ur musik av Haydn, en företrädare för wienklassicismen, men kanske är slutraderna om stenarna som rullar även en blinkning mot den musikstil som är mer förknippad med ungdom och uppror: rock’n’roll. Dikten publicerades 1962 när rockmusiken var ung (när rockgruppen Rolling Stones precis var i färd med att bildas, så blinkningen var nog inte riktad ditåt).

Det är intressant att reflektera kring valet av just tonsättaren Haydn i dikten. Det kan visserligen vara så enkelt att författaren skrev en självbiografisk dikt, och att det var ett stycke av Haydn han faktiskt spelade. Men troligare är att Haydn var ett välavvägt och mycket medvetet val. Joseph Haydn slet som hovkompositör i 30 år. Han levererade hundratals verk: symfonier, stråkkvartetter, pianokonsertter, operor och annat, tills hans

arbetsgivare dog. Haydn blev självbestämmande konstnär vid 58 års ålder. Fri. Men jag vill ändå tro att han alltid var fri inåt, inuti sin musik.

Dikten Allegro skildrar en upprymdhet som musiken ger upphov till, från första strofen till den sista. Det börjar med en enkel värme i händerna, när pianot förvandlas till ett fredligt vapen, och slutar med en känsla av oövervinnerlighet. Musiken står för en oslagbar superkraft, och den överförs till diktjaget när han hänger sig åt musiken och musicerandet. Inne i musiken är människan oövervinnerlig.

Precis som dikten är större än sina ord, är musiken ännu större, den liksom omsluter dikten. Den känslan har jag när jag läser dikten. Jag upplever helt tydligt en känsla av att vara inuti musiken snarare än inuti dikten. Tranströmer lyckas förmedla den känslan. Den upplevelsen är kanske personlig, men den är inte unik. Som tonsättaren Bengt Emil Johnson uttryckte det:

I själva verket hör jag denna klang hela tiden, bakom, bortom... eller innerst inne i varje dikt av Tomas Tranströmer jag läser. Jag försöker inte tolka, tyda den. Jag *lyssnar*. Jag lyssnar *efter* den.<sup>58</sup>

Är dikten Allegro vad Werner Wolf skulle kalla för en musikaliserad text? Den uppfyller inte kriterierna för ”ordmusik”; det finns inga akustiska effektförsök i dikten. (Ordmusik är inte detsamma som de allitterationer och assonanser som välljudande ordval ger upphov till – sådan ”musikalitet” visar Tranströmer alltid prov på!) Inte heller kan jag se att diktens form eller struktur försöker efterlikna någon musikalisk kompositionsform, den har alltså inga ”formella eller strukturella analogier med musik”. Möjligen, om man tittar på diktens visuella grafiska form på baksidan, så påminner kanske de långsmala stroforna om pianotangenter.

Däremot går det att finna ”imaginära innehållsliga analogier” – här finns definitivt en ambition att beskriva och förmedla upplevelsen av musiken. Visserligen framgår inte av dikten exakt vilket musikstycke det rör sig om, vilket är ett krav för att texten ska kvalificera sig till Wolfs kategori. Vi känner dock till tonsättaren och att det rör sig om

---

<sup>58</sup> Johnson, 1997, s. 34



ett musikstycke för piano som kanske heter Allegro. Det ringar in ganska många fakta, det är möjligt att föreställa sig nästan exakt hur det låter, om man kan sin Haydn.

Steven Paul Schers beskrivningar av verbal musik är friare än Wolfs imaginära innehållsliga analogier. Scher föreslår två varianter av verbal musik: den ena uppstår när poeten refererar till ett specifikt musikverk i sin text, då handlar det om ”*re-presentation of music in words*”. Den andra varianten av verbal musik är en slags originalmusik ”komponerad” av poeten, den kallar han ”*presentation of fictitious music in words*”.<sup>59</sup> (Jfr. sid. 9). I fallet med Tranströmers Allegro hamnar vi någonstans mitt emellan. Vi kan föreställa oss en typisk Haydn-musik utifrån beskrivningen i dikten, utan att få veta exakt hur melodin eller ackorden lät. På ett sätt ger det en större frihet till en positiv upplevelse för läsaren, som kan ”fylla i” med sin egen föreställning och egna preferenser om musiken, utifrån den känsla av upprymdhet som beskrivs i av diktjaget i dikten. Det blir på sätt och vis en omvänd musikupplevelse: känslan kommer först, sedan (föreställningen om) musiken.

Detta fenomen är återkommande i Tranströmers dikter. Poeten beskriver känslan av musiken så bra, genom metaforer och bilder, att man som läsare också kan förnimma den. Som Jimmie Svensson skriver:

Bildlig är musiken i dikten också i den enkla bemärkelsen att detta är en dikt och inte musik. Dikten kan inte *vara* musik. Däremot kan den genom ordens klang, genom likhet med musikalisk form och struktur eller genom att på olika sätt, till exempel genom metaforer, försöka översätta musikens effekter, i någon mån *härma* musik (liksom diktjaget ”härmar en som ser lugnt på världen”).<sup>60</sup>

Jag är inte säker på att Jimmie Svensson har rätt när han slår fast att en dikt inte kan vara musik. I det här fallet är den kanske inte det, men möjligheten finns, som vi snart ska få se, i andra fall där dikten framträder som en verbal musikkomposition. Det är en fråga som involverar definitionen av begreppet musik och även en filosofisk fråga som rör musikens ontologi, alltså dess väsen.

---

<sup>59</sup> Scher, 1970

<sup>60</sup> Svensson, 2018, s. 72

### 3.3 Musiken i Ostinato

#### Ostinato

Under vråkens kretsande punkt av stillhet  
rullar havet dånande fram i ljuset,  
tuggar blint sitt betsel av tång och frustar  
skum över stranden.

Jorden höljs av mörker som flädermössen  
pejlar. Vråken stannar och blir en stjärna.  
Havet rullar dånande fram och frustar  
skum över stranden.

Dikten Ostinato från debutsamlingen *17 dikter* som gavs ut 1954 är ett lysande exempel på hur musik kan utgöra det huvudsakliga temat, med en stark symbolisk betydelse, utan att den benämns med ett enda ord i stroferna. Endast titelordet anger en koppling till musik. Jag upplever även att ett fermattecken bildas i diktens första vers ”under vråkens kretsande punkt av stillhet”, men det är nog inte lika uppenbart.

Ett ostinato är ett rytmiskt mönster som upprepar sig i ett musikstycke. Det finns ingen mall för hur detta rytmiska mönster ska konstrueras, men ett nutida och populärt exempel är ledmotivet i filmen *Hajen*, det pulserande maniska temat som hörs varje gång hajen närmar sig. Ett annat är det rytmiska mönstret i Ravels *Bolero*.

Den här diktens rytmiska mönster utgörs till det yttre av en upprepning av den sapfiska strofformen. En sapfisk strof består av tre elvastaviga verser följt av en femstavig vers. Dikten Ostinato består av två sapfiska strofer. Tranströmer var tydligt förtjust i denna form, han använde den ofta. Både versfot och strofform upprepar sig i den här dikten, vilket man kan se som exempel på en strukturell analogi med musik, enligt Wolfs och Schers analysmodeller.

Det intressanta med denna dikt är att även dess inre innehåll speglar idén om en musikalisk struktur. Vad Tranströmer gör är att med ord beskriva naturens och livets rörelser som en ständig upprepning, och han illustrerar upprepningen genom att upprepa beskrivningen i två strofer. I två strofer beskrivs havets kraftfulla rullande vågor mot

stranden. Och vinden. Här skrivs naturens cykliska upprepningar fram. Naturens rytmer och rörelser – ett förlopp som ständigt, med små variationer, upprepar sig – beskrivs genom diktens titel som ett ostinato, alltså som en musik. Tranströmer musikaliserar inte bara texten utan idén om naturen, som om naturens rörelser vore ett musikverk.

Dikten är inte bara ett dubbelt exempel på vad Werner Wolf kallar ”strukturell analogi”, genom både sin upprepade strofform och sin verbala gestaltning. Den är dessutom, på samma gång, ett exempel på verbal musik; den är ett verk som förmedlar en bildlig/känslomässig musikupplevelse genom sin ordliga gestaltning. Den exemplifierar alltså tre typer av musikalisering av litteratur.

Dikten har ytterligare en nivå som är symbolisk. Om naturens rörelser är ett musikverk, vem är det som spelar? Musiken som gestaltas är inte den mänskliga. Kanske står ordet ostinato här för vad som i den antika föreställningsvärlden kallades *musica mundana*, eller *musica universalis* – den för det mänskliga örat ohörbara musiken som uttrycker naturens harmoni och balans. Kopplingen mellan Tranströmers lyrik till den pytagoreiska världsbilden har tidigare gjorts av Magdalena Wasilewska-Chmura.<sup>61</sup> Havets rytmiska vågor är emellertid hörbara för människan, så förmodligen syftar poeten inte på just sfärernas harmoni i antikens betydelse här. Att Tranströmer hörde musik i naturen råder det dock ingen tvekan om.

En intressant fråga att fundera över är hur definitionen av musik ska göras. Är musik något som skapas med avsikt av en avsändare/kompositör, eller är det mottagarens/lyssnarens upplevelse som avgör vad som är musik? I det första fallet, om musik skapas av en kompositör, så innebär det att naturens musik är avsiktligt komponerad av någon/något, och det är knappast en människa. I det andra fallet är det upp till var och en att lyssna till naturens ljud och uppleva det som musik. Ett tredje alternativ är att Tomas Tranströmer är kompositören av det verbala musikstycket Ostinato.

I de två första alternativen finns musikupplevelsen som ett narrativt tema inuti dikten, och diktens läsare får ta del av en beskrivning av en musikupplevelse. Musiken

---

<sup>61</sup> Svensson, 2018, s. 72–74

är berättelsen. Musikupplevelsen blir alltså *indirekt*. I det tredje alternativet utgör dikten själva musikverket, och musikupplevelsen blir *direkt*.

## 4. Dikterna och teorin

### 4.1 Tranströmers dikter som verbal musik

Det råder ingen tvekan om att Tomas Tranströmers dikter är rika på musik. Musik förekommer som beskrivningar, gestaltningar, metaforer, symboler och så vidare.

Av Werner Wolfs tre former för ”musikalisering” av litteratur är två identifierbara i Tranströmers dikter. Strukturella analogier med musik är, som vi har sett i exemplen, ibland svåra att se eftersom de är finurligt invävda i innehållet. Det är inte så enkelt att man kan identifiera en taktart eller musikalisk strofform. Tranströmer tycks ha arbetat mer ”inifrån” och integrerat musiken i hela dikternas väsen. Det som Wolf kallar imaginär innehållslig analogi och Scher verbal musik är det som mest tydligt utmärker Tranströmers produktion. Ibland, som i Schubertiana, beskriver författaren ett specifikt verk, vilket rimmar väl med Schers och Wolfs teorier. Men oftare klär poeten naturen i musikaliska kläder, som om den vore ett musikverk. Då blir det lite svårare att applicera Wolfs och Schers teorier i analysen, eftersom de bygger på en musikteoretisk musikdefinition som begränsar sig till ett konkret musikverk med en mänsklig tonsättare. Denna problematiska begränsning med Schers teori påpekar även Ingrid Nielsen som talar om en ”teoretisk blindhet”. Hon anser att Scher bortser från att konstformerna inte bara interagerar med varandra, utan även med människornas föreställningar och tankevärldar.<sup>62</sup>

Tranströmer illustrerar gärna naturfenomen som musik – kopplingen till idén om sfärernas musik är många gånger påtaglig – och han beskriver känsloupplevelser med hjälp av musikmetaforer. Detta sker inte sällan samtidigt, vilket ger både en rymd och ett djup åt dikten som hos mig som läsare kan framkalla en inre musikupplevelse, som

---

<sup>62</sup> Nielsen, 2016, s. 189

kan liknas vid dem som Alf Gabrielsson beskriver i sin bok *Starka musikupplevelser* – jag återkommer till dem lite längre fram.<sup>63</sup>

I fallet med dikten *Ostinato* har jag visat att vi faktiskt kan betrakta hela dikten som en musikalisk komposition, trots sin skriftliga och verbala form. I denna dikt utmanas verkligen Wolfs musikaliseringsformer. Tranströmer visar att det är möjligt att i diktform uttrycka såväl musikalisk struktur som innehåll, utan att vare sig imitera en specifik struktur eller att alls nämna musiken med ord, förutom i titeln. Det är endast titeln som ger oss läsare en ledtråd om hur vi ska läsa – eller rättare sagt lyssna på – den.

## 4.2 Problem med teorierna

I mitt försök att läsa Tranströmers dikter med utgångspunkt i teorierna kring ”musikalisering av litteratur” och ”verbal musik” har jag ställts inför några frågor. En av dem handlar om gränsdragningen mellan musik och litteratur. Steven Paul Scher anser att verbal musik är ett strikt litterärt fenomen, trots att begreppet i sig tyder på att det är en form av musik:

[...] verbal music is a *literary* phenomenon. Its texture consists of artistically organized words which relate to music only inasmuch as they strive to suggest the experience or effects of music, while necessarily remaining within the boundaries of the medium of literature.<sup>64</sup>

Vidare konstaterar han:

Realizing the ultimate impossibility of a transformation in basic artistic material, poets and writers who nevertheless attempt verbalizations of music must be content if they succeed in achieving a relatively true verbal semblance of the musical medium.<sup>65</sup>

Låt oss titta igen på skissen över relationen mellan litteratur och musik (Bild 1). Där har han placerat ”frammanande av musik” mitt emellan musik och litteratur, och föreslår att

---

<sup>63</sup> Gabrielsson, Alf. 2008. *Starka musikupplevelser. Musik är mycket mer än bara musik*. Möklinta: Gidlunds förlag. s. 135-137

<sup>64</sup> Scher, 1970

<sup>65</sup> *ibid.*

det finns två former för det: det icke-litterära, som innefattar musikteoretiska beskrivningar av musik, och det litterära, dit den verbala musiken hör. Enligt Scher är det icke-litterära frammanandet av musik något som hör musikens konststartsområde till, medan den verbala musiken tillhör litteraturen. Varför gör han en sådan gränsdragning? Vad innebär det?

No matter how similar to music purely verbal constructs may be, in the nature of their material they remain fundamentally different from works whose medium is primarily musical, such as absolute, vocal, or program music. Literary texts cannot transcend the confines of literary texture and become musical texture. Literature lacks the unique acoustic quality of music; only through ingenious linguistic means or special literary techniques can it imply, evoke, imitate, or otherwise indirectly approximate actual music and thus create what amounts at its best to a verbal semblance of music in literature. Firmly anchored in the literary realm, manifestations of music in literature promise to be most rewarding for literary study.<sup>66</sup>

Schers resonemang bottnar i en definition av musik som inte sträcker sig bortom musikens egenskap av klanglig källa. Men han är samtidigt inte konsekvent, eftersom han anser att även musikteoretiskt beskriven och/eller noterad musik ska räknas till musiken. Sådan text kan väl knappast heller kan sägas äga några särskilda akustiska, alltså lyssningsbara, kvaliteter? Är det inte dessutom troligt att den litterärt gestaltade musiken framkallar en starkare musikupplevelse än partituret?

Jag har svårt att tro att Scher var oinsatt i musikontologiska frågor, som handlar om vad som egentligen utgör ”musikverket” – är det exempelvis tonsättarens intention, det nedtecknade partituret, eller det klingande uppförandet?<sup>67</sup> Schers klassificering av musikens uttryck framstår därför som överraskande förenklad. Berodde det på att hans ingång och intresse i grunden kom från ett litteraturvetenskapligt håll?

Återigen aktualiseras frågan om vad som egentligen definierar musik. Är det den akustiska dimensionen av ljud som klingar, eller kan musikens väsen tänkas sträcka sig bortom det? Frågan blir oundvikligen av filosofisk art.

---

<sup>66</sup> Scher, 2004, s. 180

<sup>67</sup> Benestad 1978, s. 218. Kapitlet om Musik i de stora filosofiska lärosystemen ger en bra bild av komplexa frågeställningarna kring musikens mening, betydelse och väsen.

Nya sätt att uppleva skapar behov av nya sätt att beskriva. Språket finslipas och begreppsapparaten blir ständigt bättre. Kanske när man ett stilla hopp om att man en gång skall förstå musikens väsen? Men det hoppet har människan haft genom årtusenden, vilket ju denna översikt visat. Den enda konklusion, som kanske har historisk beviskraft, kan nog verka en smula banal i sin enkelhet: *Musik är det som människorna vid varje enskild tidpunkt upplever som musik.* Förståelsen av musikens väsen skulle med andra ord vara avhängig av tid och rum, kulturkrets, socialt sammanhang, utbildning, ja, i själva verket av allt det som bidrar till att forma en människas livsinställning.<sup>68</sup>

Enligt denna Benestads fundering skulle det ju vara möjligt att betrakta verbal musik som musik, om människan upplever den som musik.

På samma sätt borde blotta tanken på musik, och musikupplevelsen som följer av den tanken, kunna räcka som indikator på att musik har ”ägt rum”. Om en tanke ger upphov till en musikupplevelse borde alltså tanken på musiken kunna utgöra musiken. Om en verbal beskrivning ger upphov till en musikupplevelse borde beskrivningen kunna utgöra själva musiken.

I Alf Gabrielssons bok *Starka musikupplevelser* (2008) finns ett avsnitt som handlar om upplevelser av ”inre musik”, alltså människor som (oberoende av varandra) haft upplevelser av musik som varken hörts eller framförts av någon annan. Musik som har kommit inifrån dem själva.<sup>69</sup> Kan detta jämföras med upplevelsen av musik som kommer ur en text?

Scher skriver att verbal musik framkallar en ”föreställning” om musikupplevelser. Är det också vad personerna som upplevt ”inre musik” varit med om? Eller har de faktiskt upplevt musik?

#### **4.2.1 Argument för ett musikvetenskapligt perspektiv**

Det finns en diskrepans mellan litteraturforskning och musikforskning vad gäller synen på musik. Även inom musikvetenskapen, i synnerhet bland dem som ägnar sig åt musikfilosofiska eller musikpsykologiska områden, råder olika uppfattningar om huruvida det

---

<sup>68</sup> Benestad, 1978, s. 352

<sup>69</sup> Gabrielsson, 2008, s. 135-137

är musikens akustiska beskaffenhet som bör vara utgångspunkten, eller om det borde vara musikupplevelsen.<sup>70</sup>

Inom litteraturvetenskaplig forskning av ”musikaliska” fenomen tycks en något cementerad och gammaldags definition på musik råda. Den utgår ifrån klassiska musikteoretiska parametrar som rytm, metrik, musikaliska kompositionsformer och akustiska effekter av bokstavljud/fonem. Det behöver inte vara fel, dessa aspekter är både intressanta och verkliga, och att detta är litteraturforskarnas fokus är heller inte konstigt eftersom det är textanalys de i huvudsak ägnar sig åt. Men nog skulle det vara uppfriskande om blicken höjdes en aning, så att större sammanhang framträdde och fler forskningsområden kom till tals, exempelvis det musikpsykologiska.

Ingrid Nielsen närmar sig något oerhört spännande med sin läsning av poeterna Eggen, Sonnevi och Jäderlund, som hon beskrev som

[...] eksempler på litteratur der musikken, og musisk lyd, er till stede som mangfoldig motivkrets og formmessig inspirasjon. [...] Men musikken er ikke bare noe de skriver om. Hos [Eggen og Sonnevi] står musikken også i et indre, intimt forhold til den poetiske skapelsen. Musikken inspirerer diktene, den gjør noe med dem, og tar dem bort, så å si, fra språkets denotasjoner (hos Eggen), og bort fra den sikre og bestandige virkeligheten (hos Sonnevi). Hos Jäderlund er det ikke den kunstferdige musikken, men en naturmusisk lydlighet som skaper rytmiske ekko inn i diktene, og som på denne måten setter språket i bevegelse i retning av noe utenfor den menneskelige ordningen av verden.<sup>71</sup>

Eftersom litteraturforskningen i huvudsak handlar om att studera textliga och språkliga fenomen, så betraktas användningen av musik i texten mestadels som ett stilistiskt verktyg för författarna. Jag får inte uppfattningen att musiken betraktas som en jämställd interagerande konst. Ingrid Nielsen, som är litteraturvetare, försöker emellertid se bortom litteraturens konstgräns, och pekar på något intressant som hon anar där, i mötet med musiken som konst. Hon inkluderar betydelsen av konstarnas ideologiska kontexter, vilket förenklat handlar om de skapande och upplevande människornas föreställningsvärldar, att konstarna inte är autonoma utan handlar om människornas

---

<sup>70</sup> Ruud, 2016, s. 311-312

<sup>71</sup> Nielsen, 2016, s. 192



upplevelser. Här finns något spännande att upptäcka även från musikvetenskapligt håll. I mötet mellan de två forskningsdisciplinerna kan kanske en ny förståelse för intermediära skapelser öppna sig.

## **5. Konklusion**

Med mitt arbete har jag visat, med Tomas Tranströmers musikrika dikter som exempel och utgångspunkt, att det finns anledning för den musikvetenskapliga forskningen att intressera sig mer för hur musik gestaltas i litteraturen. Litteraturen erbjuder ett nästan gränslöst landskap för fältstudier av exempelvis musikens metaforiska och symboliska betydelser. Det vore också bra att förse litteraturvetenskapen med en större palett av frågeställningar kring musikdefinitioner och musikupplevelser, men framför allt saknas de musikvetenskapliga rösterna i diskussionen kring och analysen av litterär gestaltning av musik.

Under arbetet med den här uppsatsen har jag blivit alltmer intresserad av vad som händer om vi söker efter en musikdefinition med utgångspunkt i musikupplevelsen i stället för i ett på förhand definierat musikmedium. Jag är förvissad om att en musikupplevelse framkallas av ett musikaliskt fenomen, men är öppen för idén om att det fenomenet inte nödvändigtvis måste utgöras av akustiska ljud. Jag ser fram emot framtida upptäckter på det området.

## 6. Källor

### 6.1 Litteratur

Andersson, Pär-Yngve. 2016. Det djupast personliga och det gemensamma: Musikens funktioner i några nordiska poeters verk. I U. Langås og K. Sanders, red. *Nordisk litteratur i samspill med andre kunstarter*. Kristiansand: Portal forlag. s. 206–223

Aristoteles. 2005. *Om diktkonsten*. Tredje tryckningen. Stockholm: Alfabeta Bokförlag.

Benestad, Finn. 1978. *Musik och tanke. Huvudlinjer i musikestetikens historia från antiken till vår egen tid*. Stockholm: Rabén & Sjögren.

Cassirer, Peter. 1986. *Stilistik och stilanalys*. Stockholm: Biblioteksförlaget.

Elleström, Lars. 2011. *Lyriskanalys. En introduktion*. Upplaga 1:13. Lund: Studentlitteratur.

Englund, Axel. 2012. *Still Songs: Music In and Around the Poetry of Paul Celan*. Farnham, Surrey, England: Ashgate Publishing.

Fehrman, Carl, red. 1969. *Musiken i dikten. En antologi*. Stockholm: Bokförlaget Pan/Norstedts.

Fragos, Emily (ed.). 2009. *Music's Spell. Poems about Music and Musicians*. London: Everyman's Library.

Gabrielsson, Alf. 2008. *Starka musikupplevelser. Musik är mycket mer än bara musik.* Möklinta: Gidlunds förlag.

Johnson, Bengt Emil. 1997. Spår av klanger. Anteckningar om akustiken i Tomas Tranströmer lyrik. I antologin *Tomas Tranströmer*. Jönköping: Poesifestivalen i Nässjö, Konst- och Kulturavdelningen, Landstinget i Jönköpings län.

Lilliestam, Lars. 2006. *Musikliv. Vad människor gör med musik – och musik med människor.* Göteborg: Bo Ejeby Förlag.

Lilja, Eva. 2002. Metrik och intermedialitet. I H. Lund, red. *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel.* Lund: Studentlitteratur.

Ling, Jan. 1983. *Europas musikhistoria –1730.* Uppsala: Esselte Herzogs.

Lund, Hans, red. 2002. *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel.* Lund: Studentlitteratur.

Nielsen, Ingrid. 2016. Det lyriske begjær: å bli musikk. Om noen dikt av Jo Eggen, Göran Sonnevi og Ann Jäderlund. I U. Langås og K. Sanders, red. *Nordisk litteratur i samspill med andre kunstarter.* Kristiansand: Portal forlag. s. 189–205.

Nyberg, Fredrik. 2013. *Hur låter dikten? Att bli ved II.* (diss.) Göteborg: Göteborgs universitet.

Ong, Walter J. 1990. *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet.* Göteborg: Bokförlaget Anthropos.

Ruud, Even. 2016. *Musikkvitenskap.* Oslo: Universitetsforlaget.

Scher, Steven Paul. 2004. Literature and Music. I W. Bernhart and W. Wolf, red. *Word and Music Studies, Essays on Literature and Music (1967–2004) by Steven Paul Scher*. Amsterdam/New York: Rodopi.

Schiöler, Niklas. 1999. *Koncentrationens konst. Tomas Tranströmers senare poesi*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.

Tranströmer, Tomas. 2017. *Samlade dikter och prosa 1954–2004*. Stockholm: Bonnier Pocket.

Wasilewska-Chmura, Magdalena. 2000. *Musik, metafor, modernism. En linje i den svenska modernismens poetologiska reflexion*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.

Wolf, Werner. 2002. Musikalisering av litterär berättelse. I H. Lund, red. *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*. Lund: Studentlitteratur. s. 203-212

## 6.2 Artiklar

Bergsten, Staffan. 1978. Om Tomas Tranströmers dikt Schubertiana. *Artes, Tidskrift för litteratur, konst och musik*. Nr. 4/1978. s. 99–115

Cole, Teju. 2013. Undergörande ord i nattlig ensamhet. *Svenska Dagbladet* 2013-10-26.

Scher, Steven Paul. 1970. Notes toward a Theory of Verbal Music. *Comparative Literature, Vol. 22, No. 2, Special Number on Music and Literature*. Duke University Press/University of Oregon. s. 147–156

Sellin, Eric. 1990. Musical Tranströmer. *World Literature Today: A Literary Quarterly of the University of Oklahoma*, 1990, 64 (4). s. 598–600

Svensson, Jimmie. 2018. Haydn & jag. Om musiken i Tranströmers ”Allegro”. *Populär poesi*, nr 38. s. 69–75

Wasilewska-Chmura, Magdalena. 2015. Tystnaden och stillheten i Tomas Tranströmers diktning. *Signum* nr 4/2015.

### **6.3 Otryckt material**

Brev från Kungliga Musikaliska Akademien 2011-12-13 till Tomas Tranströmer.

## **7. Bilagor**

Bilaga 1: Kategorisering av musiken i Tomas Tranströmers poesi. 63 dikter och 12 kategorier.

Kategorisering av musiken i Tomas Tranströmers  
poesi. 63 diktter och 12 kategorier.  
Sammanställt av Carita Forslund.

Dikt	Musiktema eller mycket musik i sig	Musik ord i titel	Ur ljud (trum or, lurar)	Musik som metafor liknelse	Instrument som metafor liknelse	Musik som symbol	Musikperso ner, tonsättare	Klockor, klanger	Musik och natur, djur	Musik som mänsklig aktivitet	Formell/ strukturell analogi med musik	Sång
Preludium (1954)	X	X	X		X	X			X			
Ostinato (1954)	X	X				X			X		X	
Fem strofer till Thoreau (1954)					X							
Skepparhisto ria (1954)				X								
Morgon och infart (1954)				X		X						
I den forsande stäven är vila (1954)					X	X			X			
Sång (1954)		X	X						X			X
Elegi (1954)	X	X			X	X	X Bach		X			
Han som vaknade av sång över taken (1958)		X				X						
De fyra temperament en (1958)					X				X			

Kategorisering av musiken i Tomas Tranströmers  
poesi. 63 diktter och 12 kategorier.  
Sammanställt av Carita Forslund.

Dikt	Musiktema eller mycket musik i sig	Musik ord i titel	Ur ljud (trum or, lurar)	Musik som metafor liknelse	Instrument som metafor liknelse	Musik som symbol	Musikperso ner, tonsättare	Klockor, klanger	Musik och natur, djur	Musik som mänsklig aktivitet	Formell/ strukturell analogi med musik	Sång
Siesta (1958)			X		X	X					X Omkväde	
En man från Benin (1958)					X							
Balakirevs dröm (1958)	X				X	X	X Balakirev			X		
Klangen (1962)	X	X				X						
November med skiftningar av ädel pälsverk (1962)									X			
C-dur (1962)	X	X		X		X			X			X
När vi återsåg öarna (1962)				X	X							
Lamento (1962)		X							X			
Allegro (1962)	X	X		X	X	X	X Haydn	X		X		
Nocturne (1962)		X				X						

Kategorisering av musiken i Tomas Tranströmers  
poesi. 63 dikter och 12 kategorier.  
Sammanställt av Carita Forslund.

Dikt	Musiktema eller mycket musik i sig	Musik ord i titel	Ur ljud (trumm or, lurar)	Musik som metafor el liknelse	Instrument som metafor el liknelse	Musik som symbol	Musikperso ner, tonsättare	Klockor, klanger	Musik och natur, djur	Musik som mänsklig aktivitet	Formell/ strukturell analogi med musik	Sång
En vinternatt (1962)	X		X		X	X			X			
Hommages (1966)							X	X				
Vinterns formler (1966)					X	X			X			
Morgontåg (1966)							X Palestrina		X			X
Skyfall över inlandet (1966)			X			X			X			
En konstnär i norr (1966)	X						X Grieg		X	X		X
Långsam musik (1966)	X	X				X						
Namnet (1970)					X							
Preludier (1970)		X				X						
Den skingrade församlingen (1973)					X			X				



Kategorisering av musiken i Tomas Tranströmers  
poesi. 63 dikter och 12 kategorier.  
Sammanställt av Carita Forslund.

Dikt	Musiktema eller mycket musik i sig	Musik ord i titel	Urjud (trumm or, lurar)	Musik som metafor el liknelse	Instrument som metafor el liknelse	Musik som symbol	Musikperso ner, tonsättare	Klockor, klanger	Musik och natur, djur	Musik som mänsklig aktivitet	Formell/ strukturell analogi med musik	Sång
Elegi (1973)		X										
I (1974)				X					X			
IV (1974)				X					X			
V (1974)						X	X Ej namngiven			X		
Början på senhöstnatte ns roman (1978)					X							
Schubertiana (1978)	X	X			X	X	X Schubert			X	X	
Galleriet (1978)												X
Båten – byn (1978)					X	X						
Efter en lång torka (1978)					X				X			
Kort paus i orgelkonser ten (1983)	X	X				X						
Stationen (1983)						X		X				X

Kategorisering av musiken i Tomas Tranströmers  
poesi. 63 dikter och 12 kategorier.  
Sammanställt av Carita Forslund.

Dikt	Musiktema eller mycket musik i sig	Musik ord i titel	Ur ljud (trumm or, lurar)	Musik som metafor el liknelse	Instrument som metafor el liknelse	Musik som symbol	Musikperso ner, tonsättare	Klockor, klanger	Musik och natur, djur	Musik som mänsklig aktivitet	Formell/ strukturell analogi med musik	Sång
Svarta vykort (1983)						X						X
Postludium (1983)		X										
Codex (1983)	X				X		X Ileborgh, Mayone, Kaminski					
Carillon (1983)	X	X			X	X		X				
Näktergalen i Badelunda (1989)						X			X			X
Inomhuset är oändligt (1989)							X Beethoven					
Madrigal (1989)		X				X						X
April och tystnad (1996)					X	X						
Sorgegondol nr 2 (1996)	X				X	X	X Liszt, Wagner			X		

Kategorisering av musiken i Tomas Tranströmers  
poesi. 63 dikter och 12 kategorier.  
Sammanställt av Carita Forslund.

Dikt	Musiktema eller mycket musik i sig	Musik ord i titel	Ur ljud (trum or, lurar)	Musik som metafor el liknelse	Instrument som metafor el liknelse	Musik som symbol	Musikperso ner, tonsättare	Klockor, klanger	Musik och natur, djur	Musik som mänsklig aktivitet	Formell/ strukturell analogi med musik	Sång
November i forna DDR (1996)								X				
Från juli 90 (1996)				X					X			
Göken (1996)									X			X
Tre strofer (1996)									X			
Som att vara barn (1996)									X			
Två städer (1996)					X							
Kraftledninga rna – haiku (1996)						X			X			
Löven viskade – haiku (1996)					X			X	X			
Midvinter (1996)					X				X			
Gnolar i dimman (2004)												X

Kategorisering av musiken i Tomas Tranströmers  
poesi. 63 dikter och 12 kategorier.  
Sammanställt av Carita Forslund.

Dikt	Musiktema eller mycket musik i sig	Musik ord i titel	Urjud (trumm or, lurar)	Musik som metafor el liknelse	Instrument som metafor el liknelse	Musik som symbol	Musikperso ner, tonsättare	Klockor, klanger	Musik och natur, djur	Musik som mänsklig aktivitet	Formell/ strukturell analogi med musik	Sång
Glittrande städer (2004)						X						
Min lycka svälde (2004)									X			X
Gå tyst som ett regn (2004)								X				