Analys av en analys

Dag Wiréns "analysmetod" och dess adekvans för andra verk av Wirén

Per-Henning Olsson

C-uppsats 2000
Institutionen för musikvetenskap
Uppsala universitet
Analys av en analys

Dag Wirén's "analysmetod" och dess adekvans för andra verk av Wirén.

Per-Henning Olsson

C-uppsats, ht-2000
Handledare: Gunnar Ternhag
Institutionen för musikvetenskap, Uppsala Universitet
Per-Henning Olsson

Analys av en analys
Dag Wirén’s "analysmetod" och dess adekvans för andra verk av Wirén.

C-uppsats skriven vid Institutionen för musikvetenskap, Uppsala Universitet, ht-2000.

ABSTRACT

Denna uppsats går ut på att analysera Wiréns analys, att se vilken "analysmetod" han använder. Med analysmetod menas vad han tar upp respektive inte tar upp i analysen. Sedan undersöks om analysmetoden kan vara adekvat för andra verk av Wirén. För att få reda på det, prövas metoden på Sträckkvartert nr 3 av Wirén.

Efter ett inledande avsnitt om Wiréns liv och verk presenteras Wiréns musikaliska stil och värderingar. Vad som finns skrivet om Sträckkvartert nr 3 handlar följande avsnitt om.

Uppsatsens ena huvuddel är analysen av Wiréns analys som går igenom texten del för del. Man kan se att Wiréns analysmetod har sin tyngdpunkt på motrutfaceringen, idéassociationerna. Anledningen är förmodligen att Wirén använder sig av metamorforståelsen när han komponerade Sträckkvartert nr 4, och metamorfostekniken lägger stor vikt just vid idéassociationerna. I analysen finns en avsaknad av harmonisk analys, något som kan bero på att verkets närmast är fritonal, eller att analysen gavs ut för läsare som kanske inte skulle få ut någonting av harmonisk analys.

I andra huvuddelen prövas analysmetoden på Sträckkvartert nr 3 av Wirén. Resultatet blir att analysmetoden i hög grad kan vara adekvat för andra verk av Wirén eftersom den har sin tyngdpunkt på idéassociationerna, något som stämmer bra överens med Wiréns kompositionsteknik, metamorforståelsen. Undantaget för analysmetodens adekvans är avsaknaden av harmonisk analys, vilken gör att man tappar en dimension, harmoniken.
FÖRORD ........................................................................................................... 3

INLEDNING ........................................................................................................... 4
  BAKGRUND ........................................................................................................... 4
  SYFTE OCH FRÅGOR .............................................................................................. 5
  AVGRÄNSNING ..................................................................................................... 5
  METOD .................................................................................................................... 6
  KÄLLOR ................................................................................................................... 6
  FORSKNINGSläGE .................................................................................................. 7
  DISPOSITION ......................................................................................................... 7

LIV OCH VERK ..................................................................................................... 9

MUSIKALISK STIL OCH VÄRDERINGAR ............................................................... 13

SKRIVET OM STRÅKKVARTETT NR 3 ................................................................... 17
  RECEPTIONER ....................................................................................................... 17
  ÖVRIGA TEXTER .................................................................................................. 18
    Steg mot metamorfösteknik och allvarligare ton ............................................. 18
    Tredje kvartetten värderad ............................................................................. 19

ANALYS AV WIREN'S ANALYS ....................................................................... 21
  BAKGRUND ......................................................................................................... 21
  ANALYS .................................................................................................................. 22
    Inledning ........................................................................................................... 22
    Sats I ............................................................................................................... 23
    Sats II ............................................................................................................. 23
    Sats III ............................................................................................................ 24
    Sats IV ............................................................................................................ 24
    Sats V ............................................................................................................. 24
    Avslutning ....................................................................................................... 24

DISKUSSION OCH SAMMANFATTNING ............................................................. 25
  Diskussion .......................................................................................................... 25
  Sammanfattning ................................................................................................. 27

ANALYS AV STRÅKKVARTETT NR 3 ................................................................. 28
  ANALYS ENLIGT WIREN .................................................................................. 28
    Inledning .......................................................................................................... 28
    Sats I .............................................................................................................. 28
    Sats II .......................................................................................................... 30
    Sats III .......................................................................................................... 31
    Sats IV .......................................................................................................... 32

- 1 -
Förord


Jag vill tacka följande personer för att de har bidragit till att min uppsats ser ut som den slutligen gör: Min handledare, docent Gunnar Ternbäg, som har diskuterat och kritiserat mina texter, och som har svarat på både stora och små frågor; Per Broman för att han tog sig tid att läsa uppsatsen och för att han gick igenom och diskuterade innehållet med mig på ett meningsfullt sätt. Ett särskilt tack också för att han försåg mig med recensionerna av Wiréns tredje sträckkvartett; professor Erik Kjellberg för synpunkter och idéer; Anders Edläng, musikbibliotekarie på Carolina Rediviva, som hjälpte mig att hitta litteratur; Lars Berglund för att han gav mig uppslag till bra litteratur. Sist men inte minst Helena Leetmaa och Siv Olsson, som har diskuterat såväl språk som innehåll under hela arbetets gång.

Uppsala i februari 2001

Per-Henning Olsson
Inledning

Bakgrund

Ingen vil vel give sig til at foretage en funktionstonal analyse af Pierre Boulez' "Pli selon Pli" eller lede efter klassisk sonateform i Palestinas Marcellus-messe. Alligevel skal man ikke undervurdere de problemer, der rejser sig i den forbindelse. Erkendelsen er afhængig af de kriterier, den analytiske terminologi, som forskeren har mulighed for at kende til. Og ikke mindst, når det drejer sig om formanalyse rejser der sig det hovedspørgsmål: hvilken art analytisk relevans skal man tilstræbe, hvilken er mulig? Skal man nærmere sig kunstværket "subjektivt" eller "objektivt"? Skal man m.a.o. søge at analysere kunstværket således, som det umiddelbart fremtræder for betruger den anno 1965? - eller skal man gå rent historisk til værks, altså prove at tilnærme analysen de teoretiske og kompositionstekniske forestillingskategorier man må antage godt kunne have været komponistens egne?1


Att jag överhuvudtaget väljer att skriva om Dag Wirén beror på att han är dåligt uppmärksammad i musikforskningen och att det följaktligen finns få analyser av Wiréns musik.

1 Nielsen 1971, s.VIII.
2 Fortsättningsvis kommer "Wiréns analysmetod" att stå utan citationstecken.
Syfte och frågor

Uppsatsen syfte är:

- att i Wiréns analys försöka att se vilken metod Wirén har använt och att redogöra för dess för- och nackdelar.

Frågor som då ska besvaras är: Vad tar Wirén upp i analysen? och följaktligen: Vad hoppar han över? Motivisk utveckling, harmonisk utveckling, melodik, harmonik, form (översiktlig eller detaljerad), karakter eller bakgrund? Varför tar han upp det han tar upp?

- att undersöka om analysmetoden kan vara en adekvat metod för andra verk av Wirén, och i så fall varför den är det.

Tillvägagångssättet är att pröva metoden på Stråkkvartett nr 3 av Wirén. Om man utgår från Wiréns analys av den fjärde stråkkvartetten, hur kommer då en analys av Stråkkvartett nr 3 att se ut? Och på resultatet kan man se: Kan metoden vara adekvat för andra verk av Wirén? I så fall: Varför är den adekvat? Vilka för- och nackdelar har metoden?

- att presentera Stråkkvartett nr 3 och ge en utförlig bild av verket.

Stråkkvartett nr 3 används främst som undersökningsobjekt för analysmetoden, men för att göra det mer intressant har jag även tagit tillfället i akt och valt att ge en så utförlig bild av verket som möjligt. En anledning till det är att Wiréns tredje stråkkvartett är dåligt uppmärksammad i musikforskningen.

Avgränsning


Metod

För att i Wiréns analys se vilken metod som har använts, kommer jag att gå igenom sats för sats och redogöra för vad Wirén tar upp. Sedan kommer jag utifrån min analys att sammanfatta vad han tar upp, vad han inte har tar upp, och vilket språk han använder. Efter det diskuterar jag varför analysen ser ut som den gör och vilka för- och nackdelar analysmetoden har. Sedan kommer jag att prova analysmetoden, genom att använda den på Stråkkvartett nr 3. Detta för att se om det kan vara en adekvat analysmetod för andra verk av Wirén, och i så fall varför?

Min metod är delvis hermeneutisk; genom att analysera Wiréns analys, och se på innehåll och språk, kan man försöka att förstå Wiréns metod och värderingarna bakom. Analyserna av Stråkkvartett nr 3 kommer också att ha ungefär samma form som Wiréns analys av Stråkkvartett nr 4, eftersom även det har betydelse för analysen.

Källor

Källorna till ”Skrivet om Stråkkvartett nr 3” är dels recensioner ur sju dagstidningar från 1941 och två från 1945, och dels övriga texter om den tredje kvartetten ur artiklar som är skrivna 1943-1995.


* För att kunna göra detta kommer partituren till Stråkkvartett nr 4 att studeras.

**Forskningsläge**


Det enda som tidigare har skrivits om Wirén på akademisk nivå är en uppsats från 2000 om Wirén och metamorfostekniken av Petter Terenius. Terenius uppsats har kommit till användning i mitt arbete. Hela kapitel 3 ägnas åt vad som finns skrivet om *Stråkkvartett nr 3*, varför jag inte går in på det här.

Artiklarna "Kalender" och "Liv och verk" av Jan Olof Rudén finns tidigare publicerade (på engelska) i broschyren *Dag Wirén. Life and works* utgivna av Svensk musik och STIM.

**Disposition**


---

4 Terenius 2000, s.ii. Terenius skriver där att det tidigare aldrig har skrivits något om Wirén på akademisk nivå och jag har själv inte heller hittat något.
den andra är "Komplettering analys". "Slutdiskussion" är uppsatsens sista kapitel. Här knyts trädarna ihop, och kapitlet innehåller resonemang kring analysmetoden.
Liv och verk

I följande avsnitt kommer läsaren att få en bakgrund till Dag Wirén, och de mest centrala verken kommer att tas upp. Eftersom uppsatsen behandlar en analys skriven 1957 och Stråkkvartett nr 3 från 1945, kommer åren efter 1957 att beskrivas något mer kortfattat.


---

5 Där inte annat anges är detta och nästa stycke baserat på: Rudén 1995a, s.144-147; Wirén, Dag 1945, s.13 f.
6 Pergament 1943, s.154. Pergament skriver också att Wiréns rytmiska fantasi märktes genom att han använde kakelugnsluckorna för att kompaniera musik i hemmet (!).
8 Rudén 1995a, s.146.
9 Wirén, Dag 1945, s.14.
10 Rudén 1995b, s.13. För mer om trettioalisterna, se Connor 1977, s.305ff.
Mellan 1931-34 vistades Wirén i Paris tack vare ett statligt tonsättarstipendium. Liksom Gösta Nystroem studerade han för exilryssen Leonid Sabanajev. 1932 skrev Wirén sin Symfoni nr 1, op.3.¹¹ I Paris kom Wirén i kontakt med musik av Prokofjev¹², Stravinskij och Les Six-tonsättarna.¹³ Dag Wirén skriver i en artikel om sig själv att han egentligen inte lärde sig någonting nytt av Parisstudierna. Däremot, säger han, fick han höra musik som han inte skulle ha hört annars, och att han dessutom ”kom i kontakt med andra konstyttingar, läste ny litteratur och träffade intressanta människor”.¹⁴

1933 grundades kamermusikföreningen Fylkingen efter ett initiativ av komponisten Ingemar Liljefors med stöd från bland andra Wirén. Syftet med föreningen var att få initiativtagarnas musik framförd.¹⁵ För Wirén kom föreningen att bli viktig; trettionto verk av Wirén har spelats på Fylkingen (det sista tillfället var 27 februari 1954).¹⁶ Bland annat uppfördes de tre första satserna av Stråkkvartett nr 3 på Fylkingen i oktober 1941.¹⁷ Dessutom förekom Wirén som pianist vid fem konserter.¹⁸


1941 komponerade Wirén Stråkkvartett nr 3, op.18. Verket omfattade då de tre första satserna av vad som sedan kom att bli den slutliga kvartetten. Dessa tre första satser komponerade Wirén på

---

¹¹ Rudén 1995a, s.147.
¹² Dag Wirén skriver i ett brev efter en konser där Prokofjev själv spelade pianostimman i sin tredje pianokonsert:
"[pianokonserten] var utomordentligt stilig". Wirén, Annika 1995, s.31.
¹³ Bergendal 1969, s.63.
¹⁴ Wirén, Dag 1945, s.14.
¹⁵ Rudén 1995b, s.13.
¹⁶ Fylkingen 1933-1959, s.99; Hultberg 1994, s.370.
¹⁷ Rudén 1995a, s.149.
¹⁸ Uppström 1995, s.78.
¹⁹ Seymer 1943, s.116.
²⁰ Davidson 1979, s.830.
tre veckor under sommaren 1941. 21 Den tredje kvartetten uruppfördes av Primkvartetten på Fylkingen i oktober samma år. Redan konferencier vid uruppförandet ”förberedde ähörarna på det kanske något abrupta slutet”22 och i ett par tidningar dagen därpå kommenterades det med att ”man hade gärna hört på lite längre”23, och att Wirén inte träkar ut sina ähörare, men att han ofta säger det han har att säga ”alla deles för kort”. 24 Även många av Wiréns tonsättarvänner menade att det saknades en sats. Wirén övervägde saken i fyra år och skrev sedan den fjärde och sista satsen. 25 Att arbetet tog så lång tid berodde delvis på att värnpliktige Wirén blev inkallad mitt i arbetet. 26


1946 blev Wirén invald i Musikaliska Akademien. 1951-52 skrev han sin Symfoni nr 4, op.27 och 1952-53 komponerade han Stråkkvartett nr 4, op.28. I dessa verk använder han sig av metamorföstechniken (mer om den i ”Musikalisk stil och värderingar”). 28 1957 gjorde Wirén själv en analys av Stråkkvartett nr 4, den analys som är ett av föremålen för mitt arbete.


---

22 "T. N." 1941.
23 ibid. Artikeln fortsätter "-, men samtidigt är det också en styrka att inte upprepa en rolighet."
24 "K. R-n." 1941.
25 Wirén, Dag 1966, s.314.
27 Rudén 1995a, s.149.
28 Wirén, Dag 1966, s.314.
Uppström: Så du har alltså slutat att komponera då, eller?

Wirén: Ja det anser jag att man inte kan göra... jag har alltså ritat lite noter efterit, men jag anser att när man har kommit över en viss ålder så ska det där vara ens ena, för att det är så många som, både författare och - ja kanske inte så många tonsättare, men författare i varje fall, som har skrivit väldigt dåligt när de har blivit äldre.29

Musikalisk stil och värderingar


Rytmen brukar tas upp som ett viktigt element i Wirén's musik. Man kan märka det i motiv, teman, som ofta är utpräglat rymiska. Exempel på det har man i den berömda Marcia-satsen ur *Serenade för stråkorkester* där rytmen \(\text{\textit{\textbullet\quad\textbullet\quad\textbullet\quad\textbullet}}}\) är ett centralt motiv. Ett annat exempel finns i just *Stråkkvartett nr 3* (första satsen) där rytmen \(\text{\textit{\textbullet\quad\textbullet\quad\textbullet\quad\textbullet\quad\textbullet}}}\) fyller en viktig funktion i hela satsen (rytmen återkommer även i sats IV).

Wirén's musik har klarhet och entydighet som signum, menar tonsättaren Jan Carlstedt.\(^{30}\) Och om fakturens klarhet skriver Moses Pergament.\(^{31}\) I Nya Dagligt Allehanda kunde man efter uruppförandet av *Stråkkvartett nr 3* läsa att verket var "klart i satsen" och "renligt i klangen"\(^{32}\) och i Svenska Dagbladet stod det om samma kvartett att den var "erkännansvårt klar i fakturen".\(^{33}\) Rudén skriver att Wirén själv talade ofta för "'ren' musik, musik som saknar utommusikalisk bakgrund".\(^{34}\) Wirén skriver att smaksynpunktten kommer i andra rummet om man komponerar programmusik, eftersom tonsättaren då "inte alltid kan följa rent musikaliska lagar".\(^{35}\)

När man pratar om Wirén's musik är sparsamhet ett nyckelord. Uttrycket finns kommenterat i texter och recensioner om Wirén, och även i texter av Wirén. Sparsamheten ser man dels i att Wirén har komponerat få stycken,\(^{36}\) och dels i att han använde det lilla material han hade så mycket han kunde. Göran Bergendal skriver att Wirén "pressar sina idéer på all energi och på allt associationsstoff"\(^{37}\) och Wirén själv har sagt (citerad av Bergendal): "När man har så ont om bra

\(^{30}\) Carlstedt 1995, s.7.
\(^{31}\) Pergament 1943, 158.
\(^{32}\) Rangström 1941.
\(^{33}\) sign. "K. R-n." 1941.
\(^{34}\) Rudén 1995b, s.14.
\(^{35}\) Wirén, Dag 1944, s.20.
\(^{36}\) Wirén's sista opus har nummer 44 (*Concertino för flöjt och ätta orkester*).
\(^{37}\) Bergendal 1969, s.63.
idéer som jag, så måste man hushålla med dem”. Wirén har även skrivit att hans musik ofta blev mer koncentrerad än han från början tänkte sig, och att han ibland använde samma idéer flera gånger. Wirén skrev ofta korta verk, varför det var en poäng med koncentrationen.
Sparsamheten tog sig uttryck i metamorfostekniken.

Dag Wirén berättar i ”Metamorfoseteknikken och ærligheden” att när han komponerade sista satsen av Stråkkvartett nr 3, byggde han huvudsakligen upp den på motiv från de tre föregående satserna. Anledningen var att han ville ”fä en kontinuitet i stilen”. Wirén säger att han på det sättet ”uppfann” metamorfostekniken.


I The New Grove förklarar Rolf Haglund i artikeln om Wirén att metamorfostekniken är ”gradual thematic development, with a minimal use of repetition”.

Metamorfostekniken hos Wirén finns utförligt utredd i uppsatsen Dag Wirén och metamorfostekniken av Petter Terenius.

Formen var viktig för Wirén. Han lärde sig klassiska former av Ellberg och värderade sonatformen högt. Wirén skrev 1945 om sonatformen att spänningen mellan de kontrasterande idéerna ”ger sonatformen dess dramatiska liv”, men tillägger att han inte nödvändigtvis menar den klassiska sonatformen. Wirén avslutar resonemangen om sonatformen med att säga:

38 Bergendal 1969, s.63.
39 Wirén, Dag 1966, s.315.
40 Terenius 2000, s.16f.
41 Wirén, Dag 1966, s.314.
42 ibid., s.314; Wirén var inte ensam om att ”uppfanna” metamorfostekniken. En annan var Vagn Holmboe i Danmark.
43 Wirén, Dag 1957, s.78.
44 Bergendal 1969, s.64.
45 Rudén 1995b, s.19.
46 Haglund 1980, s.461.
47 Terenius 2000.
48 Wirén, Dag 1945, s.16.

- 14 -


Den unge Wirén's tonspråk var musikantiskt. Göran Bergendal skriver om tonspråket: "rytmiskt livfullt och energiskt, spirituellt och ofta underhållande, diverterande". Wirén gick senare mot ett inte lika "diverterande" tonspråk. Bergendal skriver att Wirén's "friytighet" från och med ungefär den tredje symfonin (1944), har "gett vika för allvarligare stämningsar". Wirén har själv kommenterat förändringen:

Jag tror, att min stil siden d a föregående stycke pratar han om sig själv som barnj stadig har ändret sig, och hörer man mine nyeste värker, de sidste symfonier och strygekvartetter, vil man näppe tro, att de er skrevet af den samme, som i 1937 skrev Serenade for Strings.

Sparsamheten, enkelheten och värderingen av form tyder på att Wirén inte var romantiker. Jan Olof Rudén har skrivit om Wirén:

Wirén är alltså formalist i sin anslutning till Hanslick, ett medvetet ställningstagande mot romantikens konstnärsideal och konstyttringar, mot nationalromantikens naturlyrik och folkmusikbearbetningar, ointresserad av expressionismens tonalitetsupplösende hyperkänslighet.

---

49 Wirén, Dag 1945, s.16.
50 Wirén, Dag 1966, s.314.
51 ibid., s.313.
52 Wirén, Dag 1945, s.16.
53 Wirén, Dag 1966, s.313.
54 Bergendal 1969, s.63.
55 ibid., s.64.
56 Wirén, Dag 1966, s.313.
57 Rudén 1995b, s.16.
Avslutningsvis kan sägas att rytmiska motiv, klarhet, intresse för form och prioritering av linjer bra beskriver Wirén musikaliska stil. Men det som kanske är mest kännetecknande och speciellt, både när Wirén talar om musik och i själva musiken, är metamorfostekniken, ett kompositionssätt där ett motiv genom associationer och förvandlingar blir någonting nytt, som i sin tur kan förvandlas till ytterligare någonting nytt.
Skrivet om Stråk kvartett nr 3

Avsikten med följande avsnitt är att presentera de texter (både recensioner och andra artiklar) där Stråkkvartett nr 3 kommenteras, analyseras, diskuteras eller värderas.

Recensioner

De tre första satserna uruppfördes, som tidigare nämnts, på Fylkingen av Primkvartetten i oktober 1941. Dagen därpå recenserades verket i ett flertal tidningar. I stort var tidningarna positiva. Bengt Pleijel i Svenska Morgonbladet menade att Stråkkvartett nr 3 ”torde vara ett av Wiréns allra bästa verk”58, och DN och Aftonbladet menade att man blev på gott humör av att lyssna till verket.59 I flera tidningar kommenterades rytmen som någonting centralt60 och några berömde musikens klarhet och stramhet.61 Även enkelheten och koncentrationen togs upp. I Stockholms-Tidningen berättas att Wirén ”har gjort knappheten i formen till en dygd.”62 Men det kortfattade sättet att uttrycka sig fick också kritik. Ture Rangström menade att det enkla, torra i musiken ibland kan ”tydas som brist på idéer”63 och även att Wirén borde prova på ett mer kantabelt skrivsätt. Wiréns ”ohäga för mera kantbla episode” tog även Patrik Vretblad i Social-Demokraten upp.64 Anmärkningsvärt är att recensionerna är lika, som om musikanmälarna hade pratat ihop sig eller läst samma programblad.

När Wirén 1945 hade lagt till en sats till Stråkkvartett nr 3 uruppförde Kyndelkvartetten den nya versionen i radio i september 1945. Dagen efter uruppförandet berömde Kurt Atterberg verket:

Med denna nya sats framstår Wiréns tredje stråkkvartett som ett stycke intimit högaristiskt musicerande, ett verk med enhetlig personlig stil från början till slut, men trots enhetligheten likväl fyllt av kontraster och liv.65

58 Pleijel, 1941.
59 sign. ”C.B.g.” 1941; sign. ”T.N.” 1941.
60 Sundström 1941; Vretblad, 1941; Rangström 1941; Pleijel 1941.
61 Pleijel 1941; Rangström, 1941.
62 Sundström, 1941.
63 Rangström, 1941.
64 Vretblad, 1941.
65 Atterberg, 1945.
William Seymer (signaturen ”W. S.”) var positiv till Wirén's sätt att komponera stråkkvartett, men ansåg att ”Det förefaller lyssnaren som om scherzosatsen allthämt passar lika bra som avslutning.”

Övriga texter

Steg mot metamorfosteknik och allvarligare ton

Herbert Connor skriver i andra delen av ”Svensk musik” att Wirén med den tredje stråkkvartetten är på väg mot en ny kompositionsteknik som har anknytning till den klassiska variationsprincipen. Connor skriver också att Wirén inte var riktigt nöjd med finalsatsen, utan att den var ett arbete som förebärade den tredje symfonin. Även Lennart Hedwall skriver i artikeln ”Dag Wirén” från 1954 att den tredje kvartetten (sista satsen) var det första verket där Wirén genomförde den ”motiviska förvandlingsteknik[en]” (metamorfostekniken). I ”Liv och verk” (1995) skriver Jan Olof Rudén också om kvartetten p.g.a. kompositionstekniken. Han säger att teman från de tre första satserna utvecklas i den sista satsen och att detta var ett steg mot metamorfostekniken. Att Wirén i den sista satsen av Stråkkvartett nr 3 ”uses only [sic] variants of earlier themes” skriver Rolf Haglund i artikeln om Wirén i The New Grove.

När Dag Wirén själv skriver om hur han nådde fram till metamorfostekniken är Stråkkvartett nr 3 förklaringen. Han berättar att när den tredje stråkkvartetten bara hade tre satser (varav den sista dessutom kort), tyckte många av hans tonsättarvänner att det saknades en fjärde sats, en ”mere udförlig och sammenfattende”. Han skriver att han övervägde saken i ungefär fyra år, kom fram till samma uppfattning och skrev den sista satsen. Man får veta att den sista satsen i huvudsak är uppbyggd på motiv från de tre föregående för att ”få en kontinuitet i stilen”.

---

66 sign. ”W. S.”, 1945.
67 Connor 1977, s.318f.
68 Hedwall 1954, s.153.
69 Rudén 1995b, s.15.
70 Haglund 1980, s.461.
71 Wirén, Dag 1966, s.314.
72 ibid., s.314.
I artikeln ”Dag Wirén och sparsamheten” säger Göran Bergendal att Wiréns ”musikantiska fryntlighet” i den senare musiken bytts ut mot allvarligare stämningar å la Sibelius.\(^{73}\) Bergendal skriver att bl.a. \textit{Stråkkvartett nr 3} var ”porten till den mogne Wirén”. Han nämner också verket som formexperimenterande.

**Tredje kvartetten värderad**

Det finns även de som har lagt in värderingar om verket i det de har skrivit. William Seymour värderar den tredje kvartetten indirekt. Han säger att \textit{Stråkkvartett nr 2} är något av det starkare i nyare svensk musik, vilket innebär att den är starkare än \textit{Stråkkvartett nr 3}.\(^ {74}\) Men eftersom artikeln är skriven 1943 hade Wirén inte komponerat sista satsen, så det \textit{Stråkkvartett nr 2} jämförs med är de tre första satserna av ”den hela” tredje kvartetten.\(^ {75}\)

Att det syns att den tredje kvartetten är ett verk som tillkommit under en tid då Wirén utvecklades menar även en kritik Bo Wallner.\(^ {76}\) Wallner säger att ”Vägen inåt”\(^ {77}\) ”[tycks] ha lett till brister i den konstruktiva balansen” och att problemet yttrar sig i \textit{Stråkkvartett nr 3}. Det sker bl.a. i första satsens genomföringsdel där andratemat bara kommer till tals i ”en söndersmulat varierad form”, och att materialets intensitet i uttrycket ”inte får blomma ut”.\(^ {78}\)

I två olika skivkonvolutsartiklar är författarna som väntat positiva till \textit{Stråkkvartett nr 3}. I texten ”Dag Wiréns tredje och fjärde stråkkvarteter” till skivan \textit{Dag Wirén, String Quartets No. 3 & 4} skriver Rolf Davidson att \textit{Stråkkvartett nr 3} har kvar en del av den diverterande och lätt stil som fanns i sträkserenaden, men att tonspråket är djupare och att musiken är mer genomarbetad.\(^ {79}\) Han skriver att det finns en djupdimension i den tonartsbundna musiken skapad av ”en våv av ackordfrämmande toner”. Davidson kommenterar utvecklingen mot metamorfostekniken positivt: ”Genom dessa tematiska antydningar knyter satserna samman till en form, som man upplever som fast och helgjuten.” En anonym författare till skivkonvolutsstexten till PSCD 16 skriver att den tredje kvartetten är ”en spirituell replik till exempelvis stråkkvartetten å la

\(^{73}\) Bergendal 1969, s.64.
\(^{74}\) Seymour 1943, s.116.
\(^{75}\) Intressant är att Seymour är den kritiska även efter uppförandet av \textit{Stråkkvartett nr 3} (se ovan under ”Receptioner”).
\(^{76}\) Wallner 1951, s.144.
\(^{77}\) Vägen inåt syftar på Wiréns utveckling från ett utåtriktat, lättare tonspråk, till ett mer romantiskt tonspråk som ger form åt mer komplicerade upplevelser.
\(^{78}\) Wallner 1951, s.144.
\(^{79}\) Davidson 1983.

Det som har tagits upp i texter om Stråk kvartett nr 3 är att Wirén där för första gången genomför metamorfostekniken, och att han i verket går mot ett allvarligare tonspråk. I kritiska texter menar man att Wirén inte riktigt har nått fram, att Stråk kvartett nr 3 är ett verk som skrevs då Wirén fortfarande utvecklades.

---

80 Phono Suecia. PSCD16, s.2.
81 Rudén 1995b, s.15.
82 Hedwall 1995, s.50.
Analys av Wiréns analys

I det här avsnittet följer en analys av Wiréns analys med syftet att se vilken metod Wirén använder; vad han tar upp, vad han inte tar upp, vad han betonar, och kanske varför han gör som han gör. Inledningsvis kommer jag för att ge läsaren en bakgrund, kort att redogöra för antologin som Wiréns analys utkom i. Vilken funktion hade den och i vilket sammanhang tillkom den?

Bakgrund

I de flesta större dagstidningarna pågick från juli tiden 1956 till våren 1957, en "öppen strid kring den nya musiken". Man diskuterade internationalism kontra nationalism, radikalism kontra traditionalism, Darmstadt-tonsättarna och tolvtonsmusik "som ett nuets språk eller som en cerebral, a-social strömning". Det handlade om att det fanns en klyfta mellan tonsättarna och publiken, och huruvida tonsättarna skulle anpassa sig till publiken eller inte.

1957, medan debatten pågick, gav Natur och Kultur med Ingmar Bengtsson som redaktör ut antologin Modern nordisk musik, där fjorton tonsättare berättar om sina egna verk. I den ingår artikeln där Wirén har analyserat och skrivit om sin fjärde stråkkvartett. Meningen med antologin var att "ge tonsättarna ett eget forum i debatten om 'modern musik'". Antologin riktade sig till en svensk läskrets. Urvalet av tonsättare gjordes utifrån generationer och stilriktningar. Förlaget och redaktionen ville framför allt ha representanter för modern musik, tonsättare till musik som kunde vara i behov av kommentarer. Bengtsson skriver i inledningen att antologin förhoppningsvis ska

främja kontakten mellan dem [tonsättarna] och deras publik och bidra till att öka förståelsen bland nordiska läsare och lyssnare inte bara för deras musik utan även för nyare tonkonst över huvud.

---

83 Wallner 1968, s.186.
84 ibid., s.186.
85 Debatten kallas ibland Anabase-debatten eftersom den blossade upp i anslutning till uruppfoandet av Karl-Birger Blomdahls oratorium Anabase. Artiklarna i debatten finns sammaställda i Erkänn musiken.
86 Wallner skriver 1968 att debatten "ännu pågår"; Wallner 1968, s.182.
87 Bengtsson 1957a, s.7.
88 Bengtsson 1957b, s.12.
Tonsättarna förmedlar sin ”egen syn på nutida musik i allmänhet”, sitt ” eget musikskapande i synerher” och ”den musikaliska skapelseprocessen”.89

Analys

Artikeln Stråkkvartett nr 4 är skriven i en ”ABA'-form” eller snarare: en introduktion/inledning, en huvuddel och en coda/avslutning. De två ytterdelarna är korta och summariska, samtidigt som de har ett djup. Huvuddelen består av fem delar där han beskriver musiken sats för sats.

Eftersom följande analys uteslutande behandlar Wiréns artikel ”Stråkkvartett nr 4”90 är alla citat hämtade ur den texten.

Inledning

Wirén ger i inledningen ett klart och tydligt syfte med analysen:

När jag nu skall försöka beskriva min fjärde stråkkvartett, tänker jag inte gå in på bakgrunden till dess tonspråk...Jag ämnar alltså begränsa mig till att beskriva verkets form, demonstrera idéassociationernas betydelse och visa hur ett tema växer fram ur ett annat.

Wirén redogör också i introduktionen för verkets storform, att kvartetten har fem satser och att satserna fyller olika funktioner. Wirén ger tankar om konst i relation till upphovsmannen och förklarar en tonsättares utveckling. Han skriver:

Musik är liksom alla andra konstarter ett uttryck för upphovsmannens personlighet. Därför är det fullt naturligt att den musik jag skriver i dag är mycket olika den jag skrev för t.ex. 20 år sedan.


Wirén förklarar kort hur komponerandet går till, hur teman växer fram ur varandra. Han

89 Bengtsson 1957b, s.22.
90 Wirén 1957, s.78-88.
beskriver också vad ambitionen med kvartetten var. Han avslutar inledningen med att säga att han ska försöka beskriva arkitekturen i sin fjärde sträkkvartett, och tillägger att det inte är möjligt om läsaren saknar partitur.

Sats I
Wirén börjar huvuddelen, vars första del har rubriken Sats I, med att säga att det finns två motiv, I a och I b, vilka innehåller det grundläggande materialet till hela kvartetten. Han fortsätter med att förklara på vilket sätt flertalet motiviska förvandlingar sker, vad som är den gemensamma nämnaren. Detta gör han genom att beskriva melodiken. Tonsättaren går vidare i musiken och använder motiven som röd tråd, d.v.s. han förklarar vilket tema eller motiv som bygger på vilket motiv, och på vilket sätt det utvecklas, leder vidare. Han kommenterar anmärkningsvärt lite av vad de som inte har det motiviska materialet gör. Man får ändå veta att violoncellen i inledningen ligger på en orgelpunkt. Wirén går igenom satsens delar ("Calmo-partiet" och "satsens snabba huvuddel") och trots att verket är i en modernare form\(^91\), använder Wirén klassiska formatryck som "parti av genomföringstyp"\(^92\) och "coda". Tonsättaren tar också upp satsens höjdpunkt som något centralt.

Sats II
Wirén beskriver Sats II mycket kort och summariskt. Den består av tio variationer över ett tema som kan härledas ur ett motiv från första satsen. Även här är det motiven, teman, som i Wirén's analys bär handleningen framåt. Den avslutande meningen om satsen beskriver analysen bra:

I den sista, avrundande variationen återkommer dock temat som en pizzicatorelise i violan inuti de övriga instrumentens stilla pp-ackord.

Wirén använder en konkret formterm (variation) och kombinerar den med ett mer allmänt adjektiv (avrundande), något som dels ger läsaren en tydlig bild av musikens uppbyggnad, dels ger läsaren musikens stämning: avrundande. Dessutom har han i samma mening med en spelteknisk term (pizzicato), en beskrivning av förgrund (viola) kontra bakgrund (de övrigas ackord), en kommentar om dynamiken, och temat – den röda tråden.

---

\(^91\) Att verket är i en "modernare form" kommenterar Wirén själv i analysens epilog (Wirén 1957, s.86): "Som synes har jag i detta verk, liksom i en hel del föregående, delvis övergett klassiska formschemata."

\(^92\) Min kursivering.
Sats III

Analysen av den tredje satsen inleds med en beskrivning av hela satsen med hjälp av ickemusikaliska termer: ”jagande”, ”vild glädjejara”, kombinerat med ett klassiskt formuttryck: ”Prestissimo-rondo”. Mer om satsens form, struktur, går han inte in på. Wirén tar upp huvudmotivets härledning och ett motiv, ”vars fulla betydelse inses först i nästa sats”. Det är någonting mycket typiskt, att Wirén berättar om ett motiv eller tema som förekommer i sin ”icke färdigbildade” form, i sin fulla expansion, i olika versioner eller att ett tema kan härledas ur ett tidigare motiv. Allt detta helt enligt Wiréns syfte: ”demonstrera idéassociationernas betydelse och visa hur ett tema växer fram ur ett annat”.

Sats IV

Sats IV beskriver Wirén kort (på fem rader) genom att förklara huvudtemat och vad som är kontrasterande element. Wirén går inte igenom satsen del för del utan tar bara upp det ovan nämnda.

Sats V

Även den femte och sista satsen analyseras genom motiven, varifrån de kan härledas och hur de leder vidare. Han inleder med att förklara att Sats V blir något svårare att beskriva. Wirén berättar att huvudtemat ackompanjeras av bimotiv, som med ett non-intervall får betydelse för satsens utveckling. Tonsättaren använder även här uttrycket ”parti av genomföringstyp” i sin beskrivning av formen. Han förklarar hur ett tema i satsen utvecklas: ”[Temat] förändras rytmiskt, intensifieras och mynnar så småningom ut i en reminiscens av fjärde satsens huvudtema.” Han samlar ihop analysens huvuddel genom att säga att kvartetten avslutas med motiv I b (som han nämnde redan i huvuddelens första mening).

Avslutning

I epilogen tar Wirén upp två aspekter: formen och pausen. Han säger att han i kvartetten har övergett klassiska formschema. Dock inte för att han anser att deras möjligheter är utömda. Wirén menar att det är ett personligt problem för honom, svårigheter som är en inspirationskälla. Han kommenterar också metamorfostekniken som han använder:

Den andliga energi som utvecklas i friktionen mellan det från början stela och oförändrade temat och dess senare varianter och utvecklingsformer ger en upptäckarglädje, som är mycket stimulerande.

Wirén inser dock att det finns risker med kompositionssättet: lyssnaren kan glömma bort den ursprungliga idén under temats utveckling. För att undvika detta får man inte ha med någonting
Diskussion och sammanfattning

Diskussion


Vad tar Wirén upp? Och är det någotning han rent av undviker? Motiv och motivisk utveckling är Wirén noggrann med att ta upp. Exempel på det hittar man i hela analysen, här från analysen av sats I:

Här kombineras motiven I a och I b, det senare främst i form av starkt rymniska småmotiv. – Partiet är kontrastfyllt och utmynnar i den tredje och sista versionen av temat (takt 146 ff.), vilket nu fått sin fulla expansion (ex.5).

När han pratar om motiven går han in på melodik: "följer av intervall, som först vidgar sig och sedan åter krymper och som bildas av två övervägande stegvisa melodilinjer i motrörelse." Men analysen av harmonik och harmonisk utveckling lyser med sin frånvaro. Wirén nämner aldrig på vilket harmoniskt plan man befinner sig eller vilken ackordföljd ett motiv har. Det närmaste han kommer, då han överhuvudtaget nämner ackord eller harmonik som parameter i musiken, är: "avbruten av korta ackordiska partier" och "direkt efter F-ackorden". Det kanske är naturligt att

---

95 Begreppet "form" använder jag i betydelsen arkitektur.
det är så i en analys av ett verk som närmast är friontalt94, och just det kan vara skälet till att han inte alls tar upp den harmoniska utvecklingen: verket kanske inte har någon sådan i vanlig menings. Att Wirén inte tar upp harmoniken kan också hela på syftet med antologin, att främja kontakten mellan tonsättare och publik. Harmonisk analys är inte lätt för icke insatta att ta till sig. Och att göra en harmonisk analys vore kanske att skärma av publiken, snarare än att "främja kontakten". Men ändå är det värt att notera vad som inte tas upp, eftersom man utifrån det kanske kan se vad Wirén under den här tiden inte intresserade sig för, d.v.s. vad som var en underordnad parameter. T.ex. skriver Wirén om dynamik i analysen oftare än han skriver om harmonik. (Betyder det att dynamiken är en viktigare parameter?) Varför Wirén slutade skriva traditionell, tonartsbunden musik med förtecken, och när han slutade med det kan diskuteras och har diskuteras. Petter Terenius menar att lämnandet av fasta förtecken kan ha att göra med metamorfostekniken.95 Han säger också att Wirén slutade med förtecken från och med Symfoni nr 4. Jag anser att det delvis skedde tidigare. Exempel har man i fjärde satsen av Stråkkvartett nr 3 (skriven sex-sju år tidigare än Symfoni nr 4), där satsen är utan förtecken trots att verket inte går i C-dur eller a-moll.96

Musikens karaktär tar Wirén i hög grad upp i sin analys.97 Han använder olika sorters ord för att beskriva musikens karaktär. Alltifrån allmänna "enkla" och "rytmiska" till mer målande "vild gladlynt" och "ironisk". Anmärkningsvärt är att Wirén säger i epilogen: "Om musikens karaktär och bakgrunden vill jag inte tala." Slutfiler det andra som Wirén säger att hans analys inte ska gå in på: bakgrunden till dess tonspråk. Jag menar att han trots detta gör det, eftersom han ger en bakgrund genom förklaringen om en tonsättares utveckling, och genom tankarnas kring kompositionsprocessen: "här födras en häftig kontrast". Han talar även om bakgrunden när han säger:

Här kanske bör sägas att jag från början inte hade någon detaljerad formplan. Jag visste t.ex. inte hur många satsar det skulle bli, ingenting om hur det hela skulle sluta. Det blev som det blev på grund av att jag under arbetets gång upptäckte de utvecklingsmöjligheter, som fanns i de viktiga motivation.

94 Friontalt fungerar här som ett begrepp som står mellan tonalt (i traditionell mening) och atonal, och betyder här att verket inte är tonartbundet.
95 Terenius 2000, s.21.
96 Om man vill säga att satsen går i en tonart ligger D-dur eller d-moll närmast till hands.
97 Musikens karaktär syftar på rent musikalisk karaktär, och handlar inte om musikens känsloinnehåll, eller vad musiken förmedlar.
Wirén använder sig för det mesta av ett vedertaget analysspråk med termer som "orgelpunkt", "ostinato" och "kontrapunkterande", och när Wirén förklarar formen använder han klassiska formetermer. Men för att beskriva musikens karaktär tar Wirén till utommusikaliska termer (se stycket ovan).

**Sammanfattning**

Wirén's analysmetod har sin koncentration på motiven och motivutvecklingen, idéassociationerna. Anledningen är med stor sannolikhet att Wirén använde sig av metamorfostekniken när han komponerade den fjärde kvartetten, och metamorfostekniken lägger stor vikt vid just idéassociationerna. Melodikanalyserna syftar till att beskriva motiven, och avsaknaden av harmonisk analys beror troligen på att kvartetten inte är tonal i traditionell mening. Dynamiken ges utrymme, trots att det är en parameter som kanske inte ens nämns i en del musikanalyser. Det kan tyda på att dynamiken har en viktig roll i musiken.98 I analysen blandas konkreta musiktermer med ett mer abstrakt språk. Anledningen är förmodligen att musiktermerna pricksäkert beskriver en musikalisk företeelse, medan det utommusikaliska språket behövs för att visa att det är levande musik han pratar om, d.v.s. inte något teoretiskt som konkret går att analysera eller förklara.

Metoden utgår från de kompositionsprinciper som Wirén har använt när han har komponerat verket. Det innebär t.ex. att metamorfostekniken som *Stråkkvartett nr 4* bygger på,99 även är det som bör analysen framåt. Detta har fördelen att man tydligt ser hur kvartetten är uppbyggd. En nackdel med Wirén's analysmetod är att Wirén har missat vissa aspekter. Det kan bero på att Wirén har analyserat vad han tänkte med kompositionen, och inte det klingande resultatet; helt enkelt: metoden är subjektiv. (Kan en analys vara helt objektiv?)

---

98 Terenius tar upp dynamisk kontrastverkan som ett stildrag hos Wirén; Terenius 2000, s.19.
99 Wirén, Dag 1966, s.314.
Analys av Stråkkvartett nr 3

Analys enligt Wirén


Inledning

Kvartetten består av fyra satsar och är med undantag av den sista satsen klassisk i sin form. Sats I är i en sonatform där man har en presentation av kontrasterande teman, ett parti av genomföringstyp, en återtagning och en coda. Sats II är i variationsform (om än en Wirénsk variant) och Sats III är ett rondo. Sats IV har en betydligt mer komplicerad form vilken inte finns utrymme till att noggrant gå in på här.

Den modernare formen i sista satsen kan bero på att sats I-III komponerades 1941, medan sats IV komponerades 1945. För att kunna följa med i analysen behöver läsaren partitur.

Sats I

Stycket inleds med en ackordföljd över två takter, som spelas på åttondeldelar. Tonarten d-moll är tydlig. Redan tonupprepningen på åttondelarna är det första motivet, motiv I (ex.1), som även senare kommer att användas.
Ackordföljden fortsätter och i violin I växer det som skulle kunna kallas huvudtema fram ur åttondelarna; ex.2:

Ex.2 (I: 2 takter innan siffran 2); violin I; huvudtema.

Huvudtemat innehåller material till både första och sista satsen. När temat senare förekommer är det ofta bara upptakten som används. Temat får en ”svans” som har rytmen \( \frac{3}{4} \). ”Svansen” utgör det viktigaste materialet för följande parti (2 takter innan siffran 6). Motivet ackompanjeras bl.a. av upptakten från huvudtemat. Det leder tillbaka till samma musik som i början.

Efter en kort modulerande överledning, kommer första satsens ena sidotema (sidotema I), en lyrisk melodi (ex.3) i \( \frac{3}{4} \):

Ex.3 (I: siffran 12); violin I; sidotema I.


Atta takter efter det första sidotemat kommer ett nytt sidotema, sidotema II (siffran 14, understämman ex.4), som vandrar från viola till violoncell. Här är D-dur etablerat. Det temat
ackompanjeras av violinerna med bl.a. ett nytt motiv, motiv II (överstämman ex.4). Som ovan nämns återkommer sidotema I, nu i / med start på grundtonen (d) istället för kvinten (a).

Ex.4 (I: siffran 14); violin I och viola; sidotema II i understämman; motiv II i överstämman.

Vid siffran 19 börjar ett parti av genomföringstyp som är uppbyggt av motiv I och det första sidotemats takt fem (se ex.3). Även motiv II och upptakten från huvudtemat förekommer. Ur dessa motiv växer även ett nytt ”genomföringsmotiv” fram (motiv III; ex.5).

Ex.5 (I: 2 takter innan siffran 20); violin I; motiv III, genomföringsmotiv.

Tonerna i sidotema I (ex.3), takt fem, blir fundament i violoncellen (från siffran 23) medan de andra stämmorna fragmentariskt spelar motiv från tidigare. Motiv III får stor betydelse och hela satsen kulminerar i ett Allegro molto där ett motiv som har växt fram ur motiv III spelas i parallella ackord i ff under första violinens orgelpunkt-a.

En återtagning med huvudtemat och sidotema II i samma tonarter som tidigare (d-moll respektive D-dur) och med sidotemat I en kvint ner (G-dur) följer. Efter återtagningen, som i stort sätt är ordagrann, avslutar en kort coda.

Sats II

Sats II kan analyseras som en variationssats i Wiréns ”metamorfos-/förvandlingsanda”. Ett tema i G-dur inleder (huvudtema; ex.6) och sedan följer fem variationer och en avslutning. Det som är speciellt i Wiréns variationsform, är att en variation som till att börja med växte fram ur föregående parti snart förvandlas, för att i sin tur sedan förvandlas ännu en gång.

---

100 Jämför med traditionell sonatform där allt i återtagningen upplösande går i tonkan, vilket i dur oftast innebär att sidotemat i återtagningen går i en tonart en kvint lägre än i expositionen. För mer om sonatformen se Ratner, Leonard 1949. ”Harmonic Aspects of Classic Form”, s.159-168 eller Webster, James 1980. ”Sonata form”, s.497-508.
Den kantabla melodin som inleder andra satsen drar tankarna till första satsens sidotema I; en fallande melodilinje finns på båda ställena och likaså rymten. (Jämför med ex.3. De första åtta tonernas rymm är densamma förutom att notvärdena är dubbelt så långa.) Likaså är ackompanjemanget likt första satsens, som med sin rörelse bildar en diskret våv i bakgrunden. Man associerar också till en variant av sidotema II, som finns vid första satsens siffra 15 (jämför cellons kvintspräng i två takter efter 15 med Sats II: takt 4). Ett akkordiskt parti (variation 1, siffran 4) med pizzicato i alla stämmor tar vid. Första violinens översta ton i ackorden har de tre stegvis fallande toner som satsens huvudtema har, men det är rymmen som står i förgrunden. Lätt av rymtiden finns kvar i följande variation, variation II (siffran 7), där hela kvartetten går över till arco. Ett motiv som tydligt kan härledas ur huvudtemat (ex.6) hoppar mellan stämmorna (se t.ex. andra violinen).


Sats III
en mycket markerad rymt, som tillsammans med de tickande triolerna fungerar som satsens "melodi och ackompanjemang".

Ex.7 (III: siffern 1); violin I; huvudmotiv.

Förutom det materialet finns det ett annat motiv (ex.8), som ibland spelas samtidigt som huvudmotivet, och ibland spelas istället för.

Ex.8 (III: takt innan siffern 4); violin I.

Sats IV

Fjärde satsen är något svårare att beskriva. Den inleds i D-dur med en augmenterad och omgjord variant av andra satsens huvudtema (ex.6). Vi kan kalla det motiv IV (ex.9), men här är det ännu inte färdigbildat, något som det blir först vid siffern 7. Satsen fortsätter på ett collageartat sätt. Tidigare motiv och teman från alla tre satser flyger förbi. Redan vid siffern 1 finns det i violoncellen ett motiv från första satsen (se första violinen, takt 2) och drillrörelse i violan (siffern 2) genomsyrar tredje satsen (se violinerna, siffern 3). Först vid siffern 7 samlas kvartetten i motiv IV i sin färdigbildade form, för att snart fortsätta i väg på sin fragmentariska färd.

Ex.9 (IV: siffern 7); violin II; motiv IV. Om man tar bort de två åttandelarna från andra satsens huvudtema (ex.6) så är det samma toner (Lägg märke till att andra satsen går i G-dur; här är det D-dur).

Vid siffern tolv kommer ett motiv (motiv V; ex.10) som man först tror är nytt, men om man jämför den musiken med hela kvartetternas inledning (ex.1) kan man se likheter. Dels med den på åttandear upprepade tonen d, och dels med linjen d-c-h-a som i början av kvartetten spelas nästan som ett ostinato av andra violinen (förvisso d-c-b-a).

**Avslutning**

Wirén skriver i avslutningen av sin analys att han i den fjärde kvartetten delvis har övergett klassiska formscheman. Har han gjort det i *Stråkkvartett nr 3*? Inte till lika stor del som i *Stråkkvartett nr 4*. Första satsen är i sonatform, andra i variationsform och tredje är ett rondo. Däremot är den sista satsen mindre klassisk i formen, och bygger på material från de tidigare satserna. En trolig anledning är att den sista satsen skrevs fyra år senare än de andra satserna. Detta är förmodligen också anledningen till att den sista satsen inte har samma tonspråk som sats I-III.

**Sammanfattning av analys enligt Wirén**

Fungerar metoden, är den adekvat för *Stråkkvartett nr 3*? Ja, i hög grad, eftersom Wiréns metod har tyngdpunkten på motiven och motivutvecklingen, ideåassociationerna. Detta passar bra för en analys av *Stråkkvartett nr 3* eftersom verket är komponerat med metamorfostekniken, som har sin tyngdpunkt på just ideåassociationer. Det innebär att man i analysen ser hur ett motiv som är en omgjord variant av ett tidigare motiv, i sin tur omvandlas till ett annat motiv. Exempel har vi i sista satsen där motiv IV är en omgjord variant av andra satsens huvuderna. Motiv IV omvandlas sedan i sin tur till motivet som kommer i violoncellen fyra takter innan siffran 13. Och eftersom
många av Wiréns verk är komponerade med metamorfostekniken, kan metoden vara adekvat för andra verk av Wirén.

Vissa aspekter i metoden är relevanta för en analys av nästan vilket verk som helst. Att formen är grunden för analysen är både vanligt och naturligt; om man ska beskriva hur ett verk ser ut är formen kanske viktigast att beskriva. Att analysera formen ger läsaren ett bra översiktligt grepp om verket.

Att dynamiken har utrymme i analysen är mer ovanligt, men passande eftersom Wirén i den tredje kvartetten (liksom i den fjärde kvartetten) är noggrann med dynamiska beteckningar.

En nackdel med analysmetoden när man analyserar traditionellt tonala verk, är avsaknaden av harmonisk analys. I Sträkkvartett nr 3 är tonartsplanen oftast tydliga och dessutom betydelsefulla för kompositionen. Exempel på det har man i första satsen där tonartsplanen är en del av kontrastverkan mellan temana (se ovan under ”Sats I” för harmonisk analys).

Kompletterande analys

Följande avsnitt syftar till att ta upp parametrar i och aspekter på musiken som Wirén inte har med i sin analys för att komplettera bilden av verket. Faktur, homofont eller polyfont, instrumentation¹⁰¹, om verket är musikantiskt eller inte, frasuppbyggnad och stil är sådant som Wirén inte har med.


¹⁰¹ Instrumentation betyder här vem som spelar vad, vilket instrument som har vilken funktion.
Musikantisk säger inte något koncret om musiken, utan anger hur musiken är att spela. Trots att det är ett vagt begrepp är det värt att ta upp.¹⁰²

Stycket är för det mesta uppbyggt i fraser å två eller fyra takter och har tydliga perioder. En bekräftelse på det kan man få genom att tolka verkets taktnummering. Ett vanligt sätt är att förse exempelvis var tionde takt eller varje nytt system med taktens siffra. Men i Stråkkvartett nr 3 är var fjärde eller var åttonde takt försett med siffror (i sats I är takt 5 försett med en etta, takt 9 med en tvåa o.s.v.).¹⁰³

Stråkkvartett nr 3 är klassisk i stilen, både genom tematiken, harmoniken, frasuppbryggnaden och formen. I första satsen är sidotemana lyriska till skillnad från huvudtemat, harmoniken mer stadig i expositionen och återtagningen än i genomföringsdelen, fraserna uppbyggda å två eller fyra takter, och formen är sonatiform. Rolf Davidsens åsikt (som redan finns nämnd i "Skrivet om Stråkkvartett nr 3") är att Stråkkvartett nr 3 har kvar en del av den diverterande och lätt stil som fanns i stråkserenaden, men att tonspråket är djupare och att musiken är mer genomarbetad.¹⁰⁴

¹⁰³ Det finns undantag, t.ex. andra satsen, fr.o.m. fem takter efter siffran 12 där var sjätte takt är numrerad.
¹⁰⁴ Davidson 1983.
Slutdiskussion


Att Wirén i sin analys beskriver modernare form med klassiska formbegrepp har förmodligen sin grund i att han värderade klassiska former högt. För att upprepa ett Wiréncitat som även står under "Musikalisk stil och värderingar": "Sonatformens grundtanke, idén om kontrasterande

---

105 Bengtsson 1957b, s.12.
106 Wirén, Dag 1957, s.78.
107 ibid., s.78.
108 Frågan finns diskuterad under "Diskussion och sammanfattning" (under kapitlet "Analys av Wiréns analys").
temata, kommer att stå sig så länge som konstmusiken existerar.” Det betoning av idéassociationer beror, som jag tidigare har sagt, troligen på att Wirén använder metamorfostekniken som kompositionsteknik.

Kan analysmetoden som Wirén använder när han analyserar Stråkkvartett nr 4 vara adekvat för andra verk av Wirén? Den uppmärksamme har noterat att det finns släende likheter mellan Stråkkvartett nr 3 och Stråkkvartett nr 4. Bara en sådan detalj som att andrasatserna är i variationsform, att tredjesatserna är rondon och att de sista satserna är mest komplicerade och kräver en mycket ingående text för att ge en rimlig analys, något som varken Wirén eller jag har haft utrymme till. Det är också värt att notera hur mycket Wirén s musik (inte bara tredje och fjärde kvartetten) har sin tyngdpunkt på motivutvecklingen, hur motiv förvandlas till något som i sin tur förvandlas. Detta gör att det går bra att applicera Wirén s analysmetod (vilken har sin tyngdpunkt på idéassociationer och form) på andra verk av honom, utan att säga att metoden alltid fungerar bra. Även när jag använde analysmetoden på Stråkkvartett nr 3 behövdes justeringar; att inte alls gå in på harmoniken hade varit ett misstag.

För att ge en utförlig bild av Stråkkvartett nr 3 har jag beskrivit dess tillkomst i ”Liv och verk”, använt den som exempel för att beskriva Wirén s musikaliska stil, redogjort för vad som finns skrivet om den, och analyserat den enligt Wirén och i en kompletterande analys. Tyngdpunkten i presentationen av verket ligger i ”Analys enligt Wirén” där jag har försökt att göra analysen av Stråkkvartett nr 3 lik Wirén s analys av Stråkkvartett nr 4. Efter en översiktlig formanalys av hela kvartetten, har jag gått igenom sats för sats. De parametrar i musiken som Wirén själv har tagit upp finns med, och de parametrar som Wirén har hoppat över finns inte med (förrän i ”Kompletterande analys”), dock med ett undantag: jag har gått in på harmonik och tonartsplan, om än i liten utsträckning. Anledningen till detta är att kvartetten har en uppenbar tonart (Bo Wallner kallar t.o.m. Stråkkvartett nr 3 för ”d-mollkvartetten”111). Jag har först och främst analyserat formen, både på ett översiktligt och ett detaljerat plan, och beskriver det som Wirén kallar ”idéassociationernas betydelse”112 genom att gå igenom olika motiv och deras koppling till varandra. Jag har också analyserat och beskrivit musikens karaktär, men bara i ungefär den grad som Wirén själv har gjort det.

109 Wirén, Dag 1945, s.16.
110 Wallner 1951, s.144f.
111 ibid., s.144.
112 Wirén 1957, s.78.
Ska en musikanalys vara objektiv, och kan den vara det? Även om man inte medvetet lägger in egna aspekter i analysen, gör man det bara genom vad man har valt att ta upp. Och en analys där det inte syns vad man prioriterar kanske blir tråkigare. För att återvända till Poul Nielsen:

Eller skal man gå rent historiskt till værks, altså pröva att tillnärme analysen de teoretiske och kompositionstekniska föreställningskategorier man må antage godt kunne have varit komponistens egna?\textsuperscript{113} Det Nielsen kallar ”at tillnärme analysen...” är vad jag har förenklat har tolkat som att analysera enligt Wirén’s analysmetod. Även om jag inte har gått in på begreppen ”de teoretiske och kompositionstekniska föreställningskategorier” så är den grundläggande tanken att försöka förstå tonsättarens utgångspunkter. Metoden är medvetet subjektiv i hög grad. Men det är en subjektivitet utifrån tonsättaren. Och det är just ”tonsättarens subjektivitet” som gör metoden intressant.

I sitt slutord är Wirén något motsägelsefull. Han säger att han inte vill tala om musikens karaktär eller bakgrund, men har i analysen tagit upp båda delarna.\textsuperscript{114} Han säger också att musik svårigen kan tolkas med ord, vilket gör att man frågar sig varför han överhuvudtaget har gjort en analys. En gissning är att Wirén hade en genomtänkt och noggrann, teknisk bild av verket som han inte hade någonting emot att berätta om. Wirén avslutar hela analysen med en motsägelse till analysidén:

Musikens innersta väsen kan svårigen tolkas med ord eller läsas i partitur, det anas vid lyssnandet.\textsuperscript{115}

Men även om Wirén själv menade att hans analys inte säger så mycket om själva musiken, så anser jag att hans analysmetod kan vara adekvat för andra verk av honom.

\textsuperscript{113} Nielsen 1971, s.VIIf.
\textsuperscript{114} Wirén, Dag 1957, s.88.
\textsuperscript{115} ibid., s.88.
Käll- och litteraturförteckning

Källor

Otryckta källor
Arkivet för ljud och bild (ALB)

Inför nästa program, 1987-01-11. [Utdrag ur Tonsättaren Dag Wirén som sändes 1985-01-31
där Tore Uppström intervjuar Dag Wirén.]
Två svenska tonsättare, 1994-01-09. [Innehåller Veckans tonsättare som sändes 1952-07-27
där Nils Catgren intervjuar Dag Wirén.]
Wiréns tredje kvartett, 1987-01-15. [Ingemar von Heijne berättar om Dag Wirén inför en
sändning av Wiréns Sträckkvartett nr 3.]

Tryckta källor
Davidson, Rolf 1983. "Sträckkvartett nr 3 & 4". [Skivkonvolutstext till Phono Suecia PS16
Stereo.]
Haglund, Rolf 1980. "Wirén, Dag (Ivar)". The New Grove Dictionary of Music and Musicians, b.20,
s.460-461.
Stockholm: Edition Reimers, s.43-72.
Phono Suecia PSCD16. [Skivkonvolutstext utan författare och titel.]
Pleijel, Bengt 1941. "Fylkingen". Recension i Svenska Morgenbladet 28/10 1941.
Rangström, Ture 1941. "Fylkingen". Recension i Nya Dagligt Allehanda 28/10 1941.
Rudén, Jan Olof 1995b ["Rudén 1995a" står under "Litteratur"]. "Liv och verk". Reimers,
5/9 1945.
Wirén, Dag 1944. "Tonsättaren talar om sitt arbete". Musikfrämjandets Stockholmsavdelnings årsskrift
1944, s.18-21.
Wirén, Dag 1945. "Dag Wirén berättar om sig själv". Musikvärlden (1:1), s.13-16.
Wirén, Dag 1957. "Stråkkvartett nr 4". Bengtsson, Ingmar (red.): Modern nordisk musik. Fjorton
tonsättare om egna verk. Stockholm: Natur och Kultur, s.78-88. [Artikeln finns återutgiven i
Reimers, Lennart (red.): 12 kapitel om Dag Wirén. Stockholm: Edition Reimers, s.115-126.]
Wirén, Dag 1966. "Metamorfoseteknikken och ärligheten". Meyer, Torben (red.): Musikalske
V[retblad], Patrik 1941. "Fylkingen". Recension i Social-Demokraten 28/10 1941.

Musikalier

Fonogram
Wirén: Stråkkvartett nr 3, op.18. Stråkkvartett nr 4 op.28. Fresk kvartetten (Phono Suecia PSCD16).

Litteratur
Bengtsson, Ingmar 1957b. "Inledning". Bengtsson, Ingmar (red.): Modern nordisk musik. Fjorton
Erkänn musiken!: Stockholm 1957: Bonniers.


