

KONFERENSRAPPORT

Det sjungna ordet:
forskningsperspektiv
på mötet mellan text, musik
och framförande

Linnéuniversitetet i Växjö
25–27 november 2015

Redaktörer: Viveka Hellström
och Karin Strand

Det sjungna ordet



MUSIKVERKET

Innehåll

Förord: Ett möte kring sjungna ord 3 KARIN STRAND	<i>Galendansaren: att tonsätta och gestalta Birger Sjöbergs efterlämnade sångtexter och litterära fragment</i> 69 SVEN KRISTERSSON
Nordisk forskning om sjungna ord 5 VIVEKA HELLSTRÖM	De dansande orden 85 MATS NILSSON
Å syngte en frakk: versjoner av 'Famous Blue Raincoat' [abstract] 18 ANJA ANGELSEN & DOMHNALL MITCHELL	"At få teksten under foden" – Det sungne ord i færøsk dans 88 ANDREA SUSANNE OPIELKA
Ett omprövat tonalitetsbegrepp i mötet mellan text, melodi, intonation och framförande 19 KRISTIN BORGEHED	Interaktion text-melodi i skillingtryckens melodianvisningar 94 MÄRTA RAMSTEN
Evert Taube och hans visors transformation 29 OLLE EDSTRÖM	Röst möter text – Det fysiska gestaltandet av sångtexten 101 MARITA RHEDIN
Luciakonserten. Orden, musiken och rummet 32 GUNNEL FAGIUS	Folk Song Lab – en forskningsyta [abstract] 104 SUSANNE ROSENBERG
Från "hattar ska rulla" till "tända en feting". Svensk musikalöversättning 39 JOHAN FRANZON	Kingotone og brorsonsang – to hovedlinjer i dansk folkelig salmesang 105 HELEN ROSSIL
Att sjunga i kör. Text, röst, klang [abstract] 48 URSULA GEISLER	Sjungande text? – Sångcitater i litteraturen [abstract] . . 111 BEATE SCHIRRMACHER
Sånger som kommunikation i musikdramatik för barn 49 KARIN HALLGREN	Pop- og rockteksten som klang/musik 112 HENRIK SMITH-SIVERTSEN
Sangbar tekst eller deklamerbar diktning? Bob Dylan i norsk oversettelse [abstract] 54 ANNJO K. GREENALL & DOMHNALL MITCHELL	Slumpmässiga fragment – eller berättelsens själva kärna? Om vistestens liv från tryckt till traderad 115 KARIN STRAND
Aspekter af fortællende sangudtryk hos traditionelle danske sangere 55 LENE HALSKOV HANSEN	"Främling", vad döljer du för mig? 123 CHRISTINA SVENS
Ordet i traditionen. Radka Toneffs interpretation av en jazzballad 61 VIVEKA HELLSTRÖM	"You bend the tune round the words so that the story comes forward much more". Om melodi, text och berättande i folklig sångtradition. 127 INGRID ÅKESSON
Att sjunga text: en pedagogs reflektioner 65 HANNE JUUL	Talare vid konferensen Det sjungna ordet 133
Tala – deklamera – sjunga: om gränserna mellan tal och sång i musikteatern under det tidiga 1800-talet [abstract] 68 MARTIN KNUST	

FÖRORD:

Ett möte kring sjungna ord

KARIN STRAND

RÖSTEN ÄR DET enda instrument som på en och samma gång kan producera ord och toner och därmed kan förena semantiska budskap och musik. Hur och med vilka begrepp kan denna sammansatta berättelse, den sjungna texten, studeras? Vad gör en text sångbar? Är det ordens klangliga aspekter, deras sound eller innehållsliga och poetiska kvaliteter som är huvudsaken i kommunikationen? Kan melodier i sig vara betydelsebärande? Hur skiljer sig brukares förhållningssätt till orden i olika vokala genrer och artistskap – och vad är de gemensamma villkoren?

Sångtexten, den klingande lyriken, är ett centralt och mångfacetterat element i vokalmusikens många yttringar: i populärmusikens genrer, inom folklig och andlig sång, romans, opera och litterär visa för att nämna några. Per definition är musiktexten ett gränsöverskridande ämne som inte har någon given hemvist inom vare sig musik-, litteratur eller medievetenskap. Man kan alltså inte tala om ”musiktextforskning” som ett fält i egentlig mening. Däremot finns det enskilda forskare inom dessa och angränsande discipliner som utifrån olika utgångspunkter intresserar sig för sjungen text och sånggestaltning. Detsamma gäller inom konstnärlig forskning, översättningsvetenskap och intermedialitetsforskning.

Tanken bakom konferensen *Det sjungna ordet* var att sammanföra forskare som utifrån olika perspektiv, material och frågeställningar intresserar sig just för mötet mellan ord, röst och musik: för musiklyriken som performativ text. Att behovet av ett sådant möte fanns var uppenbart. Vi som ägnar oss åt orden i musiken saknar vidare nätverk och genreöverskridande forum. Jag förstod i diskussioner med intressefränder inom såväl litteraturvetenskap som musiketnologi, översättningsvetenskap och metrik att fler än jag kunde känna sig en aning ”utanför” vid gängse ämneskonferenser. Vad beträffar utövare och pedagoger stod det klart att flera upplever sig stå utanför det vetenskapliga-analytiska samtalet över huvud taget. Att få komma samman med andra i ett forskande samtal om sjungna ord var alltså något som många längtat efter. Ett sådant möte, över disciplin- och genregränser, skulle kunna ge ett fruktbart utbyte av såväl teoretiska och metodiska utgångspunkter som mer materialnära fallstudier.

Konkret tog planerna på konferensen fart när jag och jazzforskaren och sångpedagogen Viveka Hellström efter långa diskussioner kom fram till att det kanske var just vi som skulle försöka få till stånd ett sådant möte. Svenskt

visarkiv (Musikverket), min arbetsplats sedan ett tiotal år, kunde stå som formell arrangör och därmed kunde en del konferensförberedelser göras i tjänsten. Med stöd av Sven och Dagmar Saléns stiftelse kunde Viveka engageras för att göra en aktuell forskningsöversikt som grund för konferensinbjudan. En viktig praktisk fråga gällde var vi lämpligast skulle hålla till; eftersom vi hoppades locka deltagare från hela Norden var Stockholm inte den självklara orten. Då uppenbarade sig Linnéuniversitetet i Växjö, personifierad i Karin Larsson Eriksson, som villig medarrangör. Linnéuniversitetet ställde inte bara Karin – som är folkmusikforskare och lektor i musikvetenskap – till förfogande för programkommittén, utan kunde också upplåta lokaler för själva konferensen. Att förlägga konferensen till Växjö kändes både tryggt och ämnesmässigt relevant: Linnéuniversitetet har stor rutin på att stå värd för stora vetenskapliga möten och har dessutom intermediala studier som ett profilområde.

Konferensen gick av stapeln 25–27 november 2015 och samlade 25 talare, fördelade på 24 presentationer. På grund av det stora intresset fick delar av konferensen hållas som parallella sessioner, men en stor del av föredragen och presentationerna kunde hållas i följd vilket var en poäng i det tvärvetenskapliga sammanhanget. Utöver talarna deltog ett trettiotal åhörare vilka också bidrog stort i de många frågestunder och diskussioner som snart sagt varje presentation mynnade ut i. Just lusten till samtal och utbyte är nog det starkaste intryck jag personligen bär med mig efter denna konferens, förutom alla nya lärdomar och kollegor jag berikats med.

Som flera av deltagarna gav uttryck för på konferensens sista dag var detta förhoppningsvis inte sista gången denna brokiga skara av forskare, utövare och pedagoger kom samman – det diskuterades om det inte egentligen borde bli en regelbundet återkommande konferens. Vi får se framtiden an om någon i detta nybildade nätverk tar upp stafettpippen som arrangör. Tills dess gläds vi åt dagarna i Växjö och vill med denna konferensrapport återge något av den bredd och det djup som talarna sammantaget stod för.

Artiklarna i föreliggande rapport är som framgår av skiftande art. Talarna har egentligen endast fått instruktionen att skriva om sina muntliga inlägg till skriftlig form på det sätt man finner mest praktiskt. En del har passat på att bygga ut sina inlägg för fylligare bakgrund och diskussioner, andra har valt att mer eller mindre renskriva

sitt talmanus. Detta har varit författarnas val. De enda ingrepp vi som redaktörer har gjort är i huvudsak av formell art.

Ett par av föredragshållarna har inte haft möjlighet att skriva om sina papers till denna rapport. Dessa är i stället representerade av sina föredragsabstracts, så att åtminstone huvuddragen i de olika inläggen framgår. Rapporten är disponerad i bokstavsordning efter de medverkandes efternamn. En kort presentation av de medverkande finns längst bak i publikationen.

Det är många som har bidragit till att konferensen blev verklighet. Jag vill tacka Sven och Dagmar Saléns stiftelse för det initierande stödet och Viveka Hellström som lagt ner ett stort jobb i stort som smått, till en början på frilansbasis. Jag vill tacka Linnéuniversitetet för generöst

värdskap och Karin Larsson Eriksson som lokal arrangör. Vidare tackar jag Musik i Syds Magnus Gustafsson och Ulrika Gunnarsson som bjöd in till trevlig konferenspub i sina lokaler, och Musikverkets Kajsa Dahlström som bistod med allehanda praktiskt stöd under konferensen. Fint samarbete inför och under konferensen har vi också haft med Nordiska forskarnätverket för vokal folkmusik (NoFoVoFo).

Sist men inte minst: varmt tack till alla talare och deltagare för delad kunskap, frågvishet och diskussionsglädje. Tillsammans vidgade vi våra referensramar och utökade våra verktygslådor, kort sagt: rustade oss för fortsatt fördjupning om det mångfacetterade mötet mellan text, musik och framförande.

Nordisk forskning om sjungna ord

VIVEKA HELLSTRÖM

Inför konferensen *Det sjungna ordet* fick jag i uppdrag att ställa samman en forskningsgenomgång över studier som berör det sjungna ordet, med fokus på forskning som behandlar sångtexter med avseende *både* på texten och musiken och som dessutom tar hänsyn till sångtexter i klingande form. En sådan genomlysning har veterligen saknats tidigare, och därför har vi valt att återge den, något reviderad, i denna konferensrapport. Allra först kan dock några kommentarer vara på sin plats, inte minst om konferensbidragens förhållande till det vidare forskningsfältet. Min avsikt har varit att söka belysa ett mångsidigt och brokigt forskningsfält genom att uppmärksamma forskare från olika discipliner och med fokus på skilda musikaliska genrer.

I flera av de studier jag behandlar beskriver forskare de många svårigheter som uppstår i studiet av ett så komplext fenomen som sjungna ord. Jag har sökt efter ansatser där forskare prövar att utveckla metoder för att på olika sätt kunna undersöka det intrikata samspelet mellan text, musik och röst. Då konferensen *Det sjungna ordet* vänt sig till nordiska forskare har även forskningsgenomgången begränsats till Norden med en övervikt på svenska studier och behandlar, med några undantag, studier från 2000-talet. Sammanställningen har inte ambitionen att ge en heltäckande bild av forskning i Norden inom ämnet, utan ska ses som en orienterande översikt.

Glädjande nog deltog flera av de forskare jag berört i min forskningsgenomgång på konferensen. I föreliggande konferensrapport bidrar de till detta breda forskningsfält. De ger dessutom i sina artiklar många intressanta referenser till övrig forskning som på olika vis rör sjungna ord. I den något reviderade forskningsöversikt som publiceras här har jag också kortfattade refererat alla konferensbidrag, även dem som endast bidrar med sina abstracts i konferensrapporten.

I konferensens olika anföranden utgick talarna från olika material och källor, framför allt klingande material,

som dokumentationsinspelningar, skivinspelningar och filmade framföranden. Flera av bidragen tog också fasta på hur ord och ton förändras och förvandlas: genom olika uttolkningar av samma sång, i överföringar till nya språk, genom trädning och transformationer över tid. Några av deltagarna sökte fånga alla de föränderliga detaljer och skiftande röstliga kvalitéter som framträder inom ett och samma framförande. Även framförandekonsten i sig förändras över tid och kan studeras i ett historiskt perspektiv. Det kan då bli fråga om att söka rekonstruera hur sångare kan ha låtit och även undersöka vad som påverkar estetiken i olika tider och kontexter, vilket flera konferensbidrag också belyste.

Ordens klang och ljudande aspekter var ett återkommande tema. I flera anföranden visades hur ordens semantiska innehåll träder tillbaka till förmån för andra kvalitéter i framförandet. Språkljud är något att spela med, vilket gäller för sångare i de flesta vokala genrer; folkliga såväl som inom populärmusik och jazz. Även för översättaren av sångtexter visar sig sådana aspekter vara viktiga. "Sångbarhet" var återkommande i flera av bidragen som ett omdiskuterat begrepp som också handlar om vem som sjunger, i vilket sammanhang och på vilket språk. Forskning med sångtexters semantiska innehåll i fokus var inte lika framträdande under konferensen, även om det också fanns representerat. En mer praxisnära beskrivning av arbetet med sångtexter från olika vinklar, både pedagogiskt, konstnärligt och sceniskt, lyftes fram i några bidrag och var något som breddade perspektiven.

Jag har i nedanstående forskningsöversikt sorterat in mina kortfattade beskrivningar av konferensanföranden och artiklar under de olika orienterande rubriker jag använder i min sammanställning. Det är en indelning som främst grundar sig på genrer, men konferensbidragen hakar på flera vis i varandra och korresponderar över genregränserna, vilket läsaren själv kan märka genom att ta del av artiklarna i denna konferensrapport.

Forskningsöversikt

Den litterära visan har manat många till reflektion kring förhållandet mellan text och musik. Sven Hampus Salén har i den forskningsrelaterade artikeln ”Musikens språk och musiken i språket” beskrivit släktskapet mellan tal och sång. Salén understryker att ”ett meddelande betingas inte bara av vad som sägs, utan också av hur det sägs”.¹ I talet använder vi satsmelodi, rytm, frasering, röstliga uttryck och tonhöjder, allt även hemmahörande i musiken. Men musiken och språket skiljer sig åt bland annat i hur musikens verkningsmedel måste förstås i icke-språkliga termer.” Man kan tala om musikens mening men inte ”översätta den”, skriver Salén.² För tonsatta dikter är det olika om de ska behandlas som musik eller poesi, menar han: ibland balanserar musiken och texten uttryck varandra, medan i andra fall dominerar musiken eller ordet.

Tidskriften *Lyriskvänner* nr 6/ 2013 ägnar sig i ett temanummer om ”Sång, visa, poesi” åt samma ämne, däribland lyrikens ursprung som sång till lyra. Här skriver musikjournalisten Bengt Eriksson om det han kallar ”sångpoeter” utifrån det urval av låttexter som han tillsammans med journalisten Joel Eriksson tidigare presenterat i tre volymer.³ Sångtexter presenteras ofta i tryckt form och bör därför behandlas som poesi, hävdar Bengt Eriksson, och det är också så texterna presenteras i de tre nämnda volymerna, där texterna kommenteras utan hänsyn taget till musiken. Eriksson menar att det ”händer något annat, med en låttext, innehållsligt och – ja! – poetiskt, när man läser den.”⁴ Salén å sin sida framhåller röstens betydelse, som bärare av sången. Den kommunicerar budskapet och ger texten dess fysiska uttryck och ger ”varje gång en ny tolkning av det magiska mötet mellan ordens och musikens frasering och framhäver det som orden lämnar outsagt”.⁵ Salén och Eriksson är två exempel på skribenter som på olika vis tar sig an frågan om det sjungna ordet och sångtexters nära förhållande till poesin.

Musikvetarna Per Brolinson och Holger Larsen ägnar sig åt visan som genre i en översiktlig studie med titeln *Visor till nöjets estrader* (2004), där bland annat olika textliga motivkretsar inom den svenska visan lyfts fram. Genom enskilda exempel visar författarna också hur sådana motivkretsar kan gestaltas. Författarna motiverar sitt val att studera sångtexter utan hänsyn tagen till musiken. Vistexter, skriver de, har ”ofta en halt och synbarlig autonomi som gör det möjligt att på ett meningsfullt sätt se dem frikopplade från musiken”.⁶ Brolinson och Larsen söker också ringa in traditionellt svenska stildrag, men

även det utländska inflytandet på den svenska viskonsten studeras. Brolinson har i ytterligare en studie (2007) fördjupat sitt studium av de utländska stildragen i den svenska vistraditionen genom en komparativ musikalisk stilanalys.

Sångtexter behandlas, som några av ovanstående exempel visar, av många skribenter och forskare som texter som kan studeras utan hänsyn tagen till musiken. Avsikten med denna forskningsöversikt är att söka belysa det sjungna ordet som forskningsområde med fokus på de studier som behandlar sångtexter med avseende både på texten och musiken och som dessutom tar hänsyn till sångtexter i klingande form. Flera skribenter och forskare understryker svårigheten i att ta sig an ett så komplext ämnesområde. Musikvetaren Frans Mossberg (2002) belyser i sin avhandling om Olle Adolphsons musik och framförandekonst mycket av den problematik som forskningen ställs inför i studiet av relationen mellan text och musik. Det finns påtagliga risker för ”starka tendenser till mer eller mindre subjektiv svada [...]. Svårigheten att styrka resonemang med rimliga krav på vetenskaplig akribi är besläktade hinder”, menar Mossberg.⁷

Musikvetaren Lars Lilliestam behandlar i en artikel (2009) sångtextanalys där han efterlyser mer av tankeutbyte mellan olika vetenskapliga discipliner för att se på sångtexter ur olika vinklar: litterärt, musikaliskt och socialt. En sjungen text måste dessutom alltid behandlas som något annat än en läst text:

En sjungen text är en enhet tillsammans med röstens sound och karaktär och ljud som andningar, stön, vibraton, viskningar och rop. Om vi blir berörda beror det ofta mer på hur sångaren låter och hans eller hennes röstbehandling, ’feeling’ och förmåga att övertyga än vad orden betyder rent semantiskt.⁸

Även Lilliestam framhåller att det är svårt att verkligen ta hänsyn till alla dessa parametrar. Han tar sitt eget avhandlingsarbete om rocktexter (1998) som exempel, där han säger sig mest ha studerat det semantiska innehållet. I en senare studie om svensk rock (2013) återvänder han till ämnet sångtexter. Han kommenterar här tidigare studier om rock och noterar att de sällan handlar om musik. ”Förvisso är det svårt att med ord beskriva sådant som musikens strukturer, hur den låter och de upplevelser som musiken ger. Och ändå gör vi det [...] i vår vardag”.⁹ Lilliestams har som syfte att peka ut mönster och tenden-

1 Salén 1990:2.

2 Salén 1990:4.

3 *Svenska sång- och rockpoeter 1, 2, 3*, utgivna 2005, 2006 & 2008.

4 *Lyriskvänner* 6/2013, s. 26.

5 Salén 1990: 6.

6 Brolinson & Larsen 2004:89.

7 Mossberg 2002:10.

8 Lilliestam, 2009:153.

9 Lilliestam 2013:10.

ser i svensk rocklyrik, där han också gör nedslag med stilanalyser av några ”rockpoeter”, som han kallar dem. Även i denna studie av Lillestam är det alltså texten som står i centrum, även om han kan beröra både musikalisk form och musikaliska influenser. Han ägnar också ett kapitel om valet att sjunga på engelska eller svenska.

Intermediala studier och stämmans uttryck

Inom fältet Intermediala studier utvecklas verktyg som kan vara aktuella för studiet av text och musik i förening. Litteraturvetaren Lars Elleström presenterar en teoretisk modell med förslag på hur centrala termer ska förstås och hur de relaterar till varandra, genom att definiera olika byggstenar för ett analysarbete.¹⁰ Elleström slår fast att medier både har likheter och skillnader och att intermediala studier just bör handla både om det som skiljer och det som förenar för att finna vad som händer när olika medier länkas till varandra.

I Elleströms modell identifieras bland annat fyra modaliteter (*modalities*) som i sin tur definieras genom de viktigaste modus (*modes*) som utmärker varje kategori.¹¹ De fyra modaliteterna kan sägas gå från det konkreta (hur olika medier upplevs via kropp och sinnesintryck) till en mer abstrakt nivå, där den fjärde, ”semiotic modality”, handlar om hur medium beskrivs, tolkas och får mening. Elleström söker också ringa in olika media och kombinationen dem emellan, bland annat genom att skilja på vad han i sitt teoribygge kallar *basic media* och *qualified media*. Dessutom tillkommer alltid tekniska medier, som verkar på ett mer konkret plan.

Elleström ger också några exempel på kombinationen av olika medier och hur de interagerar. Ett exempel är en popsång, som definieras steg för steg. Kombinationen av text och musik i en popsång ger en stark effekt, enligt Elleström, ”since the two media are more or less identical when it comes to three of the four modalities”. I tolkning-
(*semiotic modality*) skiljer sig dock text och musik åt:

Texts are generally more symbolic and music is generally more iconic, but the combination and integration of words and music stimulates the interpreter to find iconic aspects in the text and to realize the conventional facets of the music.¹²

Intermedialitet behandlades i Beate Schirrmachers konferensanförande. Hon är verksam vid institutionen för film och litteratur vid Linnéuniversitetet och bedriver forskning som rör intermediala referenser i litteraturen. Hennes inlägg behandlade sångcitat i litteraturen, som kan ske både öppet, indirekt och förtäckt, där även

frånvaron av text ges en poäng då läsarens minne kan sättas igång av ett fragment av en sång som författaren placerat i texten. Sådana intertextuella referenser är naturligtvis beroende av läsarens kännedom och kunskap, och är därför även något som är svåröversatt till andra språk.

Lars Elleströms analysmodell presenteras i en antologi från universitet i Århus, med titeln *Medialitet, Intermedialitet og Analyse* (2012). Här behandlas nya mediefenomen och blandformer i bidrag från ett forskningsseminarium, där arrangörerna särskilt önskade ”at sætte fokus på analyse af henholdsvis det mediale og det intermediale – i en dobbelthed mellem den forestilling, der stammer fra de æstetiske videnskaber [...] og mere materielle karakteristika ved mediet selv.”¹³ Man vill här vidareutveckla analysmetoder för dessa fält.

Birgitte Stougaars Pedersen är lektor vid Institutionen för estetik och kommunikation vid Århus universitet och en av den ovan nämnda antologins redaktörer. Hon utgår i sitt bidrag i antologin från ett upplevelseperspektiv. Till skillnad från Elleström, som i sin artikel stöder sig på hermeneutik, söker Stougaard Pedersen sig mot fenomenologi. Hon beskriver i sin artikel sitt hittillsvarande forskningsfält, där upplevelsen av olika medialiteter står i fokus, och hon efterlyser nya angreppssätt inom den mediala forskningen, både vad gäller litteratur och musik.

I musik har jeg interesseret mig for udtryksdimensioner og artikulationer i musik som fx rytme og frasering – altså en musikalsk gestik. Begge dele angår en type af betydning, som ikke kan fremlæses af hverken en traditionel, hermeneutisk fortolkningsmodus eller for musikanalysens vedkommende af en partituranalyse, ligesom det heller ikke synes tilstrækkeligt at behandle det i typologiserende termer alene.¹⁴

Stougaars Pedersen doktorerade 2004 med ”*It don't mean a thing if it ain't got that swing*” – *gestisk betydningsdannelse i litteratur og musik* och har fortsatt sin forskning inom området konst, kultur och medier vid Institutionen för estetik och kommunikation i Århus.

Johan Sundberg, professor i musikakustik vid Kungl. Tekniska Högskolan i Stockholm, har ägnat mer än 30 års forskning om rösten i både tal och sång. Grundläggande för hur ljudalstring går till är andning, stämbandets vibration och artikulationen som påverkar den resonans som uppstår i ansatsröret. Klängen i en enda ton består i sin tur av en uppsättning av deltoner som tillsammans med grundtonen vibrerar i ett spektrum, som Sundberg och hans forskargrupp på olika sätt mäter.¹⁵ Man har också

10 Elleström 2010.

11 Elleström 2010: 36.

12 Elleström, 2010:29.

13 Elleström 2012:4.

14 Stougaars Pedersen, 2012:77.

15 Sundberg, 2001.

undersökt hur röstkällan förändras inom olika sångstilar. Metoder och begrepp hämtade från denna röstforskning har bland annat använts av Mossberg (2002), när han sökt mäta den klangliga relationen mellan ord och ton i Olle Adolphsons framförandekonst.

Stämmans uttryck får utrymme i en artikel i *Danish Yearbook of Musicology* (2010/11) där Mads Krogh och Birgitte Stougaard Pedersen studerar utvecklingen hos några framstående rappare på den danska musikscenen. Författarna uppmärksammar ett skifte hos dessa danska hip hop-artister, från en aggressivt hårdför stil och attityd till mer sårbara uttryck, som de benämner ”klynke-rap” (”klynke” betyder kvida). De diskuterar också vad rösternas ändrade uttryck bär på för budskap. Artikelförfattarna analys är bred, då både textinnehåll, vokala uttrycksmedel, retoriska verkningsmedel och autenticitetsmarkörer undersöks.

Mats Johansson, postdoktor vid Musikvetenskapliga institutionen i Oslo, har i en artikel (2012) undersökt Michael Jacksons röst användning utifrån skivinspelningar, där han närstuderar Jacksons framförande av den egna kompositionen ”Blood on the Dancefloor” och söker fånga flera parametrar i inspelningen. Genom att föra fram den varierade röstklängen och olika attacker i framförandet av text och musik, i rytmik och timing och i spänningen som uppstår mellan soloröst och kör i inspelningen, visar Johansson komplexiteten i det inspelade verket. Han sätter också Jacksons framförandekonst i en musikalisk kontext och visar dessutom hur Jackson iscensätter olika roller genom sina framföranden.

Sångaren är central i Gunnel Bergströms avhandling *In search of meaning of the opera* (2000) där hon undersöker sångaren som aktör i operor från Monteverdi till Verdi. Bergström sätter sångarens behandling av ord och musik i en historisk kontext, där återberättandet av myter och därmed grundläggande existentiella frågor ofta utgör materialet. Sångaren skapar dramatik genom det Bergström kallar ”vocal action”.

In operatic song a dual form of expression is exploited: the words uttered are combined with vocal gestures. The song is accompanied by orchestral music, which communicates solely through musical gestures. /.../ I propose that dramatic action specific to opera is *vocal action* and that this action is a result of exploiting the tension between ”the verbal and the vocal aspects”, which I should define as the tension between the prosody of the text and melody of the vocal line.¹⁶

Bergström stödjer sig bland annat på filosofen Paul Ricoeur i en hermeneutisk ”läsning” av studerade operor. Spänningsfältet mellan ordens innehåll, musiken och det

vokala blir framför allt synligt i sångarens framförande av inre monologer.

Psalm och konstmusik

Hur tolkar tonsättare givna texter? Inger Selander (2002) jämför i en artikel 15 tonsättningar av en och samma psalmtext: Arne H. Lindgrens ”Det tänds ett ljus”. En utgångspunkt för Selander är arbetet i 1986 års psalmbokskommitté och hennes material är till stora delar hämtat från förarbetena till *Den svenska psalmboken* 1986. I psalmbokskommitténs betänkande betonas enheten mellan text och musik samt att musiken måste vara sångbar för en församling. Selander söker ringa in en sådan sångbarhet genom att utgå från fem parametrar: meter/rytm, struktur, stämning, semantik och stil. ”De samverkar i upplevelsen och är snarast att betrakta som infallsvinklar”, skriver Selander.¹⁷ Somligt i analyserna är av mer deskriptiv art när hon närläser tonsättningarna i dess förhållande till texten, men Selander vill också jämföra hur musiken på olika sätt framhäver ett visst innehåll, vissa fraser och ord. Hon understryker att det här rör sig om hennes egna tolkningar av materialet, genom upplevelsen av att själv sjunga de olika tonsättningarna till eget pianoackompanjemang.

Folklig psalmdiktning är också ämnet för Helen Rossil som i sitt konferensbidrag jämför två danska psalmdiktare. Under konferensen spelade hon upp exempel på tolkningar av de bägge diktarnas psalmer med folkliga sångare. Rossil påvisar i sitt konferensbidrag skillnader i framförandet, utifrån de olika religiösa inriktningar som psalmdiktarna representerar. I hennes analyser av sångarnas framförande använder hon bland annat begrepp som ”subjektiv puls” och ”melodisk frasering” för att fånga individuella kvalitéer hos sångarna.

Den tonsatta dikten står i fokus då musikvetaren Ola Vinther i en artikel (2012) analyserar Robert Schumanns lied ”Mondnacht”, med text av Joseph von Eichendorff. Vinther tolkar först texten, både till form och innehåll. Han visar sedan hur text och musik samspekar, både formmässigt och genom betoningar, i melodistämman såväl som i ackompanjemang. Även harmoniska förlopp analyseras med många detaljerade exempel. Schumann tolkar textinnehållet genom sitt melodiska tonmåleri, framhåller Vinther, men även i hur kompositionen struktureras i omtagningar, genom variationer och i kontraster som ger en rörelse mellan spänning och avspänning och som på så vis understryker diktens känslomässiga innehåll.

Ett exempel på nordiskt samarbete rörande det sjungna ordet är det seminarium som Norsk komponistforening inbjöd till 2005.¹⁸ Då hölls ett seminarium med fokus på relationen mellan musik och text och på text och ljud-

¹⁶ Bergström 2000:89.

¹⁷ Selander 2002:192.

¹⁸ <http://www.ballade.no/sak/program-for-komponistforeningens-seminar>

konst. Föreläsare från hela Norden deltog, både forskare, kompositörer, författare och radiomedarbetare. En av de svenska deltagarna var kompositören Karin Rehnqvist, som talade om hur hon väljer och arbetar med texter i sina verk.

Musikvetaren Håvard Enge, en av seminariets deltagare, belyser i flera artiklar i tidskriften *Ballade* (2005) hur några av de stora europeiska efterkrigskompositörerna arbetat med texter i banbrytande vokalverk som visar på nya vägar: Luciano Berios olika sätt att bruka texter analyseras genom exempel från vokalverken *Sequenza III* och *Circles*, utifrån både ljudliga och semantiska aspekter; Giacinto Celsis komposition *Ho* studeras, där kompositören för fram textens klangliga sida; Luigi Nonos vokalverk *Il canto sospeso*, där analysen visar hur ett starkt politiskt budskap framträder genom textfragment och ett komplext modernistiskt tonspråk.

Enge ger också en historisk exposé där han utgår från ”den mimetiske tonesettingstradisjonen” och det brott mot den som efterkrigstidens modernister representerar. Stora delar av den västliga vokalmusikens historia kan, enligt Enge, läsas som ständigt nya försök att smälta samman lyrik och musik; att på olika sätt översätta ord och innehåll i musiken eller att avspegla känslornas rörelser i texten i den musikaliska formen. Detta är tonsättningsstrategier som inte längre blir relevanta under ett 1900-tal där poesi och musik genomgår så stora förändringar. Därmed måste också förhållandet mellan text och musik problematiseras, menar Enge. Han förmedlar kompositören Pierre Boulez tankar om relationen mellan text och musik i vokalmusiken, som Enge ser som relevanta också för dagens musikestetiska diskussion.

Hur texten kan bevara sin begriplighet i en tonsättning är en av de grundläggande frågor som avhandlas. Enge framhåller Boulez paradoxala förhållningssätt, då Boulez ser texten både som ett centrum och som en frånvaro i en komposition:

[D]iktet er det sentrale fravær og det fraværende sentrum. Diktet må forme musikken fundamentalt, men samtidig forsvinner diktet som dikt når det forbindes med musikk – det vil ikke engang nødvendigvis være mulig å oppfatte.¹⁹

Birgitte Elfving har i en masteruppsats, framlagd 2011 vid den musikvetenskapliga institutionen vid Oslo universitet, studerat relationen mellan text och musik i Olivier Messiaens sångcykel *Harawi*. Messiaen skrev själv texten, baserad på myten om Tristan. Kompositionen som helhet är starkt influerat av surrealismen, och texten växlar mellan det semantiskt meningsfulla till onomatopoetiska uttryck. Elfving visar i sin studie hur text och

musik interagerar och ger struktur åt kompositionen. Messiaen plockar upp de surrealistiska dragen i texten i musiken och nyttjar ordens klanger. I de onomatopoetiska språkljuden har Messiaen influerats av ett gammalt språk hos Inca-indianerna, och Elfving närstuderar hur klingande stavelser och musik speglar varandra i mönster, fraser och motiv.

Populärmusik, rock, jazz och hip hop

Ulf Lindbergs litteraturvetenskapliga avhandling om rocktexter (1995) är ett tidigt svenskt exempel på en forskare som tagit hänsyn till ordens semantiska innebörd i en text men också musikens roll och hur orden framförs, av vem och i vilken situation. Lindberg lanserar begreppet ”fonotext” för studiet av texten i ett inspelat uppförande och hur den gestaltas av en viss röst. Lindberg jämför också materialets (”låtarnas”) roll i olika genrer. En rock-artist präglar alltid en text, med sin egen personlighet, till skillnad från exempelvis en dansbandsmusiker som snarare serverar texten, menar Lindberg. Han skiljer ut två huvudsakliga inriktningar för sångtexter i relation till musiken: dels fokuserade, där texten är överordnad musiken och tenderar mot tal; dels när texten närmar sig att uppgå i musiken, att musifieras, som kan ske på två sätt:

Dels genom att ordens och syntaxens eget musikaliska klangmönster understryks, dels att texten vid framförandet styckas upp i melodiska gester, som om rösten vore ett instrument och fritt gestaltande element.²⁰

Lindberg antyder här att för såväl tolkare som för forskare kan sångtexter tillmätas olika stor betydelse. Detta är något jag själv har berört i mina arbeten om jazzsång, där till exempel sångerskan Nannie Porres talar om texter till jazzstandards som hon ofta tycker är banala, men att de kan fyllas med en djupare mening när sångerskan laddar orden med känsla och låter dem svänga med musiken.²¹

I musikvetaren Jan Bruérs avhandling om jazzmusik under det svenska sextioåret ägnas en liten del åt sång och särskilt Monica Zetterlunds repertoar. Bruér behandlar bland annat Zetterlunds val att sjunga på svenska. Han resonerar också mer allmänt kring sångtextens betydelse inom jazzmusiken.

Det kan vara intressant att fundera över om en sjungen text till ett jazzstycke främst har en semantisk eller musikalisk betydelse; troligen pågår en pendelrörelse mellan de olika fälten, en pendelrörelse som kan te sig olika från gång till gång och mellan olika lyssnare.²²

19 Ballade.no, 2/3 2005. Nätutgåva se ref.lista.

20 Lindberg 1995:63.

21 Hellström, 2009.

22 Bruér 2007:139.

Jag har i min masterstudie om fyra svenska jazzsångerskor utgått från skivinspelningar och bland annat sökt visa hur texter i olika jazzlåtar och för olika tolkare har olika funktioner.²³ Texter kan bära på berättelser som tolkas av sångerskan. Andra texter är mer fragmentariska och framstår mer som ett ljudande material att utgå ifrån och att rytmiskt spela med och improvisera kring. På så vis kan texten ingå som en del av det musikaliska samspelet med andra musiker i ensemblen, där sångerskan genom att laborera med olika språkljud också kan söka samklang med andra instrument. I mitt konferensbidrag knyter jag an till denna studie. En interpretation av en känd jazzballad står i centrum för analys och för reflektioner kring vad texten har för värde i framförandet av jazzstandards.

Litteraturvetaren Anna Biström vid Helsingfors universitet analyserar i sin avhandling (2015) Eva Dahlgrens rocktexter. I en artikel (2010) diskuterar hon metodiska grepp som hon använder i sin analys av Dahlgrens ”Vem tänder stjärnorna”, där hon i sin transkription av texten använder ett notationssystem hämtat från samtalsforskning. Biström vill därmed fånga samspelet mellan text, musik och röst användningen i Dahlgrens framförande av låten och genom detta ”synliggöra det röstliga framförandets betydelse för tolkningen av den framförda låttexten”.²⁴

Biström undersöker också hur det artistiska jaget gestaltas i ett verk. Musiktexten som en plats där en artists image skapas gör det problematiskt att läsa sångtexter biografiskt. I Laura Ahonens avhandling *Mediated music makers* (2007) behandlas detta ämne, där hon bland annat lyfter fram singer-songwriterartisten Tori Amos coverversion av en av rapartisten Eminems låtar som ett exempel på hur en sång kan ändra mening då den framförs av en annan artist och därmed laddas med en annan artists image och persona.²⁵

Jan Sverre Knudsen är professor i musik vid Högskolan i Oslo och Akershus (Institutionen för utbildning och internationella språk). I en artikel studerar han hip hop-texter hos ett gäng rappare i Oslo, där flera har invandrarbakgrund. Genom fältobservationer utgår han ifrån ett sociolingvistiskt perspektiv och beskriver hur rapparna skapar egna ord och uttryck inom en hip hop-diskurs, där de bland annat leker med uttryck från amerikanska förebilder. Knudsen undersöker också samspelet mellan text och musik hos de norsktalande raparna, där grammatiska fel och rappares brytning blir medvetna stildrag som förstärker genrespecifika uttryck. Knudsen resonerar också om hur norskan fungerar eller inte fungerar för raptexter till typiska rytmer inom hip hop-musiken.

Litterär visa

Musikvetaren Frans Mossberg efterlyser i sin ovan nämnda studie om Olle Adolphsons musik och framförande konst (2002) nya metoder för att undersöka visan och ”ur musikvetenskapligt perspektiv /.../ utarbeta och pröva metoder [för] att försöka närma oss hur ord, musik och röst kan interagera”.²⁶ I sin egen studie använder sig Mossberg bland annat av uppmätta värden av svenska vokalljuds formantfrekvenser och sätter dem i relation till ”de frekvensvärden som de melodiska intervallen i den skrivna musiken representerar. Avsikten är att utröna något om klangliga ’eufona’ samspel”.²⁷ Mossberg vill genom detta fylla ett tomrum i forskningen och bidra med vad han anser vara en mer vetenskapligt inriktad undersökning om sambandet mellan text och musik, även om han också är medveten om de mer kvantifierade metodernas begränsning.

Mossberg använder olika metoder och analysverktyg för att ringa in mätbara variabler som samspekar i upplevelsen av ett framförande av en sång. För att fånga något om röstens gestik och olika sångsätt hos vissångare, jämför Mossberg Adolphsons och Cornelis Vreeswijks framförande av samma sång, Taubes *Dans på Sunnanö*. Här använder Mossberg bland annat grafisk representation i jämförelsen, och visar också vilka parametrar som är möjliga att belysa via notation respektive frekvenskurvor.

Språkljud, klang, artikulation är också viktiga komponenter i framförandekonsten, där vissångare likt Adolphson visar sin personlighet, menar Mossberg.

Artikulatoriska komponenter blir med andra ord till en konst i sig där de bästa artisterna utvecklar sina egna högst personliga artikulatoriska ’språk’ och uttryck som kompenserar för vad som konventionellt skulle ses som brister i röstbehandlingen.²⁸

Olle Adolphson är även föremål för litteraturvetaren Charlotte Ulmerts studie (2004) som har fokus på visornas texter men också tar hänsyn till samspelet med musiken. Hon studerar bland annat så kallad musikalisk parodi i Olle Adolphsons översättningar av populärmusik och folkliga visor. Paroditekniken har en lång tradition inom den svenska viskonsten, med Bellman som ett av de främsta exemplen. Ulmert beskriver hur Adolphson medvetet använder sig av sammanställningen mellan befintliga melodier och nya texter, där intertextuella referenser till mer eller mindre kända förlagor används tillsammans med genrespecifika stilmedel. Mottagaren bjuds in till detta mångtydiga spel som medverkar till hur

23 Hellström 2012.

24 Biström, 2010:32.

25 Ahonen, 2007:78-100.

26 Mossberg 2002:5.

27 Mossberg 2002:19.

28 Mossberg 2002:243.

lyssnaren upplever visorna, men Ulmert visar också hur gamla texter klingar kvar i Adolphsons översättningar och hur det styr honom i skaparprocessen.

Två av konferensens deltagare, Olle Edström och Marita Rhedin, har den litterära visan som huvudtema i sin forskning. Edström har i en omfattande musikvetenskaplig studie (2007) analyserat 200 verk av Taube utifrån ett antal valda parametrar med notbilder och skriftliga kommentarer.

Edström delger också tankar om relationen mellan text och musik utifrån ”de båda delarnas ontologi” som ”genom sin ljudande samtidighet förvandlas till ett gemensamt uttryck, utan att vi för den skull inte kan höra att det är två ingående delar. Delarnas utgångspunkt är dock olika.” Den lexikala betydelse som orden har i ett utgångsläge har inte en överensstämmelse i musiken, framhåller Edström.

En tons, en fras, ett ackords, en klangs, en rytmets betydelse, kan också förändras beroende på dess placering och utförande i en ackompanjerad sång, men eftersom dess betydelse i utgångspunkten är så luddig och svag har musik, i jämförelse med språket, en mycket begränsad kapacitet.²⁹

Edström framhåller forskarens dilemma att skilja ut olika parametrar i analysarbetet av en sång, och därmed dela upp något som egentligen upplevs som en enhet. I sitt konferensbidrag uppehåller sig Edström bland annat vid den artistiska personans betydelse för uppfattningen av Taubes verk. Taubes visor var under hans livstid starkt förknippade med hans eget sätt att framföra dem. Edström reflekterar också över nutidens artister, som så att säga framför sig själva genom Taubes visor.

Musikvetaren Marita Rhedin berör framförandekonst då hon i sin doktorsavhandling (2011) studerar den så kallade litterära visan på svenska scener. I sin studie har Rhedin bland annat utgått från inspelningar och noterar hur röstbehandlingen hos sångarna ändrades under 1930- och 40-talen, mycket på grund av mikrofonens inträde, som tillät en mycket mer intim sångstil. Denna mikrofonens inverkan på sångidealen uppmärksammar även Strand (2003) i sin studie om sentimental populärsång (se nedan). Ett naturligt och okonstlat framförandesätt eftersträvades inom viskonsten, enligt Rhedin, vilket även gällde för en av få kvinnliga utövare som lyfts fram i studien: Karin Juel, som scendebuterade på 1930-talet. Innerligheten i uttrycket var för henne mer väsentligt än sångteknisk skicklighet.

I sitt konferensbidrag jämför Rhedin ett ”dramatiskt” respektive ett ”episkt” föredragssätt. Rhedin pekar också ut en ett annat förhållningssätt till sångtexter, där den

semantiska betydelsen av orden träder tillbaka till förmån för rent ljudande kvalitétér.

Hanne Juul, sångerska och pedagog, delger i sin artikel erfarenheter från sin undervisning med elever på Visskolan vid Nordiska folkhögskolan i Kungälv. Här ges exempel på hur olika undertexter kan ge nytt liv åt gamla sånger och hur sångaren får hjälp med få orden och musiken att leva i rytm och frasering.

Barnvisan får sin belysning i litteraturvetaren Ingrid Nilssons avhandling (2001) där hon studerar Lennart Hellsings texter riktade till barn. Hon förankrar Hellsings poesi i en muntlig tradition, både formmässigt och auditivt. Nilsson liknar barnvisor vid brukspoesi:

Barnvisor är ett slags brukspoesi som ofta sjungs av ett kollektiv. För all brukspoesi gäller en speciell estetik som starkt påverkas av användningssituationen. Textens första rad, ja hela första strofen ska väcka uppmärksamhet. Sångens längd beror av funktionen och vokalerna ska vara goda att sjunga på.³⁰

Nilsson ägnar ett kapitel åt att undersöka hur texter samspelar med musiken, där Hellsings samarbete med olika tonsättare (Georg Riedel, Gunnar Edander med flera) kommenteras och analyseras.

Musikdramatik, kör och scenkonst

Musikvetaren Karin Hallgren har i sitt konferensbidrag studerat musikdramatik för barn genom en uppsättning på Stockholmsoperan på 1960-talet av ett verk av Helsing. Hallgren analyser hur sångerna kommuniceras till den unga publiken, hur de olika rollkaraktärerna görs tydliga genom tonspråk och tilltal. Hallgren visar också de pedagogiska tankar som omgärdar verket, hur barnen förbereds inför operabesöket och hur sångerna lever kvar efteråt genom nottryck och skivinspelning.

I sitt konferensanförande anlade Martin Knust i sitt konferensanförande ett historiskt perspektiv på scenkonst, där han närmare undersökte hur sångare kunde låta under tidigt 1800-talet. Då var skådespelare och sångare inte skilda yrken. Knust identifierade grader det talade, deklamerade och sjungna på scenen och hur det kunde uppfattas av en dåtida publik. I sin forskning utgår han från samtida skriftliga källor som beskriver hur sångarna lät och uppfattades. Knust ställde frågan om vi ska söka rekonstruera även vokal uppförandepraxis i äldre verk så som gjorts med många orkestrar.

Ursula Geisler är lektor vid kulturvetenskapliga institutionen vid Lunds universitet och forskningsledare i ett tvärvetenskapligt och internationellt nätverk för körforskning, ”Choir in Focus”. Hon talade i sitt konferensanförande om förändringar i den svenska

29 Edström 2007:21.

30 Nilsson 2001:228.

körtraditionen som också jämfördes med den tyska, och hur musikens verkan i nazismens tjänst påverkat utvecklingen för körsången i de bägge länderna. Geisler har i ett pilotprojekt (2009) undersökt hur synen på körsång i Sverige förändrats, genom att studera socio-musikaliska attityder.

En pedagogisk, praktisk utgångspunkt präglar Gunnell Fagius konferensbidrag, där hon närmare undersöker en luciakonsert, dess historiska rötter, en beskrivning av repertoaren och dess texter, men också hur rummet används för att dramatisera körkonserten.

Ett sceniskt verk bildar utgångspunkten för Christina Svens konferensbidrag. Svens, som är lektor vid institutionen för kultur- och medievetskap vid Umeå Universitet, analyserar en revy av och med den kurdisk-svenska skådespelaren Nisti Stêrk. Hon visar hur olika identiteter gestaltas, bland annat med hjälp av svenska schlagers som sätts in i nya sammanhang, där skådespelaren kan gå i dialog med textjaget.

Folklig sång och dans

I Norden finns en omfattande forskning kring olika aspekter på folklig sång. Det nordiska nätverket NoFoVoFo samlar forskare i med intresse för den vokala folkmusiken. Man vill uppmuntra till en mångfacetterad dialog mellan olika discipliner inom området folklig sång och även uppmuntra nytänkande genom att inbjuda yngre deltagare. På konferensen om det sjungna ordet fanns flera deltagare från närverket, bland annat en av nätverkets initiativtagare, Ingrid Åkesson.

I antologin *Tradisjonell sang som levende prosess* (2009) har Ingrid Åkesson tillsammans med Lene Hasklov Hansen och Ragnhild Ressem samlat flera nordiska studier om hur folkliga sånger inom olika vokala genrer förvaltas och förvandlas genom sångares variationer. I antologins inledande kapitel ges också en forskningsöversikt med exempel på tidigare nordiska studier om muntlig tradition, folklig sång och inte minst om sambandet mellan text och musik i olika folkliga genrer. Här delger Åkesson tankar kring en terminologi för den process som rör sig mellan det stabila och det föränderliga i hur folksångare för sånger vidare och hur de förhåller sig till traditionen.

Åkesson har i sin avhandling (2007) utvecklat en tankemodell för analyser av gehörmässig överföring, där hon använder begreppen *återskapande*, *omskapande* och *nyskapande* som överlappande skikt.³¹ I sitt konferensbidrag anknyter Åkesson till sin tidigare forskning och utvecklar vad ett innehållstolkande snarare än texttolkande förhållningssätt till sångtexter består i. Åkesson har bland annat intervjuat några traditionella skotska sångare och formulerar en praktik med exempel på hur sångare kan förhålla sig till sjungande berättelser med olika sätt att forma melodin efter orden.

Flera bidrag i antologin *Tradisjonell sang som levende prosess* utgår från enskilda sångare, där forskaren närstuderar hur sångaren varierar och förändrar sitt material med avseende på melodi, text och uttryck och genom fraseringar, rytmik och behandling av språkljuden i texten. Det gäller också för Lene Halskov Hansens inlägg under *Det sjungna ordet*, där hon kryper nära berättande sånguttryck hos danska balladsångare genom att studera inspelade sångare på detaljnivå. Hon drar många paralleller till talspråket för att komma åt hur sångare genom många små verknytningsmedel dramatiserar texten.

Kristin Borgehed är en annan av nätverkets medlemmar som deltog på konferensen. Hon utgår också från inspelat material i sin forskning, där hon vill undersöka varför så många folkliga sångare inte håller tonen i inspelat material, något som från akademiskt håll kan uppfattas som falsksång. Borgehed vill komma åt en subjektiv upplevelse av framförandet inifrån sångaren själv, och söker undersöka detta bland annat genom att själv sjunga med i de inspelade sånger hon undersöker. Hon skiljer på så vis på ett ”yttre” och ett ”inre” akustiskt rum. I sitt bidrag i denna konferensrapport delger hon dessutom sina teoretiska utgångspunkter, stödd på bland annat röstforskning.

En annan av NoFoVoFos medlemmar, Andrea Susanne Opielka, undersöker i sitt konferensbidrag det sjungna ordet i färöisk dans. Utifrån ett intervjumaterial med tio försångare, så kallade ”skipare”, fångar hon många aspekter på hur försångaren kan leda dansen via röst- och textbehandling. Vilka kvalitéer som anses viktiga för att vara en god skipare och vilka förutsättningar som gynnar en god interaktion mellan försångare och dansare formuleras också.

I Mats Nilssons konferensbidrag skissas en typologi för olika situationer där dans, musik och sång förenas. Här finns en ansats till ett kommande forskningsprojekt om ”dansade ord”, ett hittills i många stycken utforskat fält.

Susanne Rosenbergs studie i antologin *Tradisjonell sang som levende prosess* utgår ifrån inspelat material, där hon följer sju sångares framförande och variationer av visor. Rosenberg redovisar också gamla och nya analysmetoder för sitt arbete, där hon förutom västerländsk notation bland annat använder sig av så kallad melodigrafanalys för att fånga melodivariationer och av stavelseanalys, där man beskriver antal sjungna stavelser så som de faktiskt låter i ett framförande, med hänsyn tagen till betoningar och tonande konsonanter. Rosenberg använder också ett sequenserprogram för det hon kallar *akustisk analys*, där olika inspelningar kan spelas upp samtidigt, vilket möjliggör en mer noggrann analys av olika variationsparametrar.

I sitt konferensbidrag beskriver Rosenberg bland annat den workshop hon genomförde på konferensen, utifrån

31 Åkesson, 2007:51ff.

sitt projekt ”Folk Song Lab”, i ett försök att interaktivt och lekfullt utveckla former för nyskapande improvisation med folkmusikaliska uttryck.

Skillingtryck

Litteraturvetaren och visforskaren Karin Strand diskuterar i sin studie om ”sentimental populärsång” (2003) sångtexters förhållande till framförandet. Sångtexter, menar hon, iscensätts av den enskilda artisten och måste alltid ses i det musikaliska sammanhang där texten framförs och genom den personliga röst som framför den.

Karin Strands konferensbidrag knyter an till hennes senaste studie (2016) där hon behandlar socialt orienterade visor som spridits som skillingtryck, vad de kan berätta om verkliga förhållanden i sin samtid och hur detta kommit att gestaltas i visorna. I sitt konferensbidrag intresserar sig Strand för hur de från början långa berättande texterna förvandlas, oftast förkortas, över tid. Vilka delar som blir kvar när skillingtrycken i tradering komprimeras och vad som uppfattas som kärnan i dessa berättelser, är något hon undersöker.

De skillingtryck Strand undersöker har inte alltid melodihänvisningar. I musiknologen Märta Ramstens konferensbidrag bildar just sådana melodihänvisningar utgångspunkten för en vidare undersökning av interaktionen mellan melodi och text och den mening som musiken i sig kan bidra med.

Forskning om översättning

Översättningar av sångtexter i olika sammanhang utgör ett uppslagsrikt forskningsfält för den som intresserar sig för relationen mellan ord, musik och sångbarhet. I en radioessä (2014) ställer tonsättaren och musikforskaren Jonas Forssell frågan vad som utmärker en bra översättning av en slagertext, genom en jämförelse av tre svenska översättningar av Jenny Lou Carsons ”Jealous Heart” från 1946. Forssell diskuterar genom dessa översättningar det som olika översättningsforskare och -teoretiker (lingvister, sociolingvister med mera) anger som väsentligt för en god översättning, och problematiserar därmed också syftet med olika slags översättningar. Allt handlar inte om att värdera en översättning utifrån hur lik den är originalet. Översättningar kan avvika helt från originalet, och i schlagersammanhang talar man inte heller alltid om översättning, utan om ”subtext”, det vill säga när trohet mot originalet fått ge vika för ett annat mål, nämligen slagfärdighet. Forssell illustrerar också med sina exempel hur översättningar åldras betydligt snabbare än originalet. Forssell disputerade 2015 vid Operahögskolan i Stockholm med *The Transfigurations*

of the Text, där han undersöker hur text används i nutida operakompositioner.

Musikvetaren Marianne Tråvén tar i sin avhandling (1999) upp alla de problem som uppkommer när en musikkbunden text – i detta fall ett libretto – översätts till ett annat språk. Hon jämför sex översättningar av Da Pontes libretto till Mozarts *Don Giovanni*, översättningar som spänner över en tidsrymd mellan 1813 till 1994. Tråvén går in i en mängd delområden när hon studerar både ljud och semantik i översättningarna. Eufoni, det vill säga klangliga aspekter, är något hon undersöker då hon ser eufoni som ett utmärkande stildrag i Da Pontes libretto. Klangbilden bär också på ett associativt innehåll, menar Tråvén, där exempelvis enskilda språkljud som *o* och *u* ger en dystrare karaktär än *e* och *i*. ”Att återskapa originalets timbre (klang) är en nästan omöjlig uppgift”, anser Tråvén, särskilt när språkfamiljerna ligger så långt ifrån varandra som i italienska och svenska.³²

Professor Pirjo Kukkonen vid institutionen för Finska, finskugriska och nordiska institutionen vid Helsingfors universitet har i en större studie (2009) jämfört svenska tolkningar av den lyriska samlingen *Kanteletar*. I en semiotisk översättningsanalys fokuserar Kukkonen på översättarnas röster, framför allt gällande två utmärkande drag i ursprungstexternas språk och i metrik: allitterationer och parallellism. Detta återspeglar vad Kukkonen med Kristevas ord kallar ”chora”, den livgivande rytmen, ett utmärkande drag i muntligt traderad sång och diktning i allmänhet. ”Det sjungande jaget” är en metaforisk utgångspunkt i Kukkonens studie, med analyser av texter utan musik, där det inte tas hänsyn till sångbarhet i egentlig mening, alltså vokaliseringens förhållande till melodier. Kukkonens studie ger ändå användbara verktyg, bland annat i en sammanställning med rubriken *Översättningsstrategier för poetisk översättning*³³, som kan tjäna som analysverktyg också för forskare av musiksatta texter.

Vid samma institution i Helsingfors verkar Johan Franzon. Han behandlar i en artikel i tidskriften *The Translator* (2008) sångöversättningar och deras sångbarhet, där han i detta sammanhang definierar en sång som ”a piece of music and lyrics – in which one has been adapted to the other or both to each other designed for a singing performance”.³⁴ Franzon presenterar en funktionsinriktad analys och ringar in olika valmöjligheter för översättaren i olika situationer så som översättning av sånger i filmer, schlageröversättningar och översättningar av psalmer. Han definierar också vad som är utmärkande för en fungerande sångbar översättning utifrån ett mottagarperspektiv, alltså hur publiken kan uppfatta sången: i

32 Tråvén 1999:240.

33 Kukkonen 2009:285.

34 2008:376.

prosodi, i det poetiska tilltalet samt semantiskt och hur väl textens innehåll stämmer med vad musiken uttrycker.³⁵

Johan Franzon återkommer till den funktionsinriktade analysen och till översättares vägval i sin doktorsavhandling (2009) som huvudsakligen baserar sig på en jämförelse mellan tre sångöversättningar av musikalen *My Fair Lady* på svenska, norska respektive danska. Samtliga har översatts i samband med scenuppsättningar i respektive länder. I sitt konferensbidrag anknyter Franzon till detta arbete och presenterar också flera modeller och analysverktyg.

Musikvetaren Folke Bohlin (2010) uppmärksammar förfarandet att kombinera en redan existerande text med redan existerande musik. Ett exempel är hur Erik Lindegren i sin svenska text till Verdis *Maskeradbalen* använt rader ur Kjellgrens dikt *Den nya skapelsen*, vilka passar väl samman med Verdis musik. Bohlin ger fler exempel på kombinationer mellan existerande texter och musikverk, som ger olika effekt. ”De givna exemplen kunde förhoppningsvis stimulera någon att teckna en helhetsbild av detta vittförgrenade vokalmusikaliska fenomen. Först av allt måste det dock få en egen term”, skriver han och föreslår termen ”logomelisk” för sådana kombinationer eller adaptationer.

En annan vinkel på översättningar tar musikvetaren Henrik Smith-Sivertsen. I sitt avhandlingsarbete (2007) studerar han danska cover-versioner av internationella pop- och rocksånger under efterkrigstiden fram till idag och visar på en förändring av produktionspraxis under perioden. Från att ha varit det främsta sättet att producera dansk populärmusik, har bruket att översätta utländska slagdängor idag blivit något sekundärt i dansk musikproduktion. Smith-Sivertsen undersöker vad som ligger bakom denna förändring och studerar också tillkomsten av danska versioner av utländska låtar under årtiondena. Han visar hur föreställningar om autenticitet påverkar hur covers i danska översättningar värderats i den danska rockhistorien. I sitt konferensbidrag undersöker Smith-Sivertsen översättningar av pop- och rocktexter som helt utgår från klang och ljudlikheter med originalet, men utan någon likhet med den semantiska innebörden, en sorts fonetiska överföringar.

Annjo K. Greenall, lektor vid institutionen för språk och litteratur, universitet i Trondheim, har sångöversättning som ett av sina forskningsområden. I en artikel (2014) om att sjunga Billie Holidays repertoar på norska utgår Greenall från autenticitet, ett begrepp starkt förknippat med artisten Holiday. Kan man behålla upplevelsen av äkthet om man som sångare inte har engelska som modersmål men ändå väljer att sjunga Holidays sånger på engelska, frågar hon. Kan man då göra sången

till sin egen? Greenall jämför i artikeln flera inspelade ”non native cover versions” av sången ”Don’t Explain”. Hon diskuterar vad valet av sångspråk får för betydelse både för artisten själv och för publiken, såväl vad gäller textförståelse som rena uttalsfrågor.³⁶

Under konferensen diskuterade Annjo K. Greenall tillsammans med Domhnall Mitchell begreppet sångbarhet i ett gemensamt anförande som gav exempel på olika översättningsstrategier i tolkningar av Bob Dylan till norska. Föreställningar om Bob Dylan som artist och den status det ger att översätta hans texter till ett litet språk som norska belystes också.

Tillsammans med kollegan Anja Angelsen jämförde Domhnall Mitchell i ett gemensamt anförande olika klingande versioner av Leonard Cohens ”Famous Blue Raincoat”, med utgångspunkt i Cohens eget framförande av sången. De presenterade en undersökning av den medierade texten och dess förvandlingar genom fyrtio år, med både engelska och norska exempel.

Konstnärlig forskning

Inom den konstnärliga forskningen finns flera studier som på olika sätt har beröringspunkter med forskning om det sjungna ordet. På konferensen deltog två disputerade forskare inom denna disciplin, Sven Kristersson och Susanne Rosenberg.³⁷ Bägge är dessutom pedagogiskt verksamma.

Kristersson är sångare och professor i sång vid Musikhögskolan i Malmö. Han har i sitt avhandlingsarbete inom ämnet musikalisk gestaltning (2010) undersökt den egna konstnärliga processen i arbetet med tre olika föreställningar. Han undersöker bland annat en utvidgad sångarroll som innefattar både översättning, berättande och komposition och som innehåller både tolkande och skapande element. I sitt konferensbidrag beskriver Kristersson framväxten av en föreställning, byggd på efterlämnade textfragment av Birger Sjöberg. En av avsikterna med sådana processbeskrivningar är, enligt Kristersson, att synliggöra och formulera de ofta oartikulerade erfarenheter och kunskaper som många vissångare och viskompositörer besitter.

Organisten och körledaren Per Högbergs avhandling i musikalisk gestaltning (2013) rör organistens roll i den musikaliska gestaltningen av församlingssången. Mot en historisk bakgrund delger Högberg reflektioner kring psalmsång och koralspel och hur församlingens sång inom den Lutheranska kyrkan fått en ändrad roll och betydelse i dagens kyrka. Genom att undersöka sitt eget arbete som organist med påskens olika psalmer visar Högberg hur han förhåller sig till de olika psalmtexterna och hur han förbereder dem. Det gäller parametrar som

35 Se vidare uppställning i tabell: ”Functional Consequences of Match between Lyrics and Music.” Franzon, 2008:390.

36 Klungervik Greenall 2014:40.

37 Rosenberg presenteras i denna forskningsgenomgång under rubriken ”Folklig sång”. Hon beskriver sitt avhandlingsarbete i sitt konferensbidrag.

tonarter, tempon, rytmisk gestaltning och i förhållandet till flerstämmighet i orgelstämmorna, men också de olika roller han tar i förhållande till psalmernas budskap. Ibland vill han ”måla psalmpoesin under musicerandet” medan han gentemot en annan psalm intar en annan attityd, som en bärare av sången. ”Som organist får jag inte frestas att överdriva min roll i musicerandet. Jag ska finnas med som en av deltagarna i församlingens sång”.³⁸ Högberg ser också organisten som en länk mellan sångare och det bibliska budskapet som psalmerna bär, där han genom sitt musicerande exempelvis kan förstärka känslan i ett ”Halleluja” och också genom att omge församlingssångarna med orgelns toner och kraft förmå dem att våga sjunga högre och starkare.

Kompositören Kim Hedås undersöker i sin avhandling (2013) i ämnet musikalisk gestaltning, genom sitt arbete med egna kompositioner hur musiken förhåller sig till det som inte är musik. Hennes doktorandarbete startade i en undersökning av relationen mellan musik och text och de många kombinationer som finns för text och musik att samverka mer eller mindre integrerat i ett verk. ”Musik och text är för mig inte någon självklar enhet, inte två delar som enkelt låter sig fogas samman utan tvärtom: två självständiga viljor som i vissa lyckosamma fall kan smälta ihop på ett kongenialt sätt”, skriver Hedås.³⁹ Hennes arbete består av sexton kompositioner, flera verk där hon själv skrivit text, andra där hon använt dikter och andra texter på olika vis i kompositionsarbetet.

Hedås delger reflektioner kring de relationer som uppstår i verket mellan olika enheter, som exempelvis text-röst-musik. Hon formulerar också många intressanta tankar kring röstens betydelse i en komposition, där en fråga i hennes undersökning blir om röstens uttryck kan vara starkare än själva orden och prövar om hon som kompositör kan söka ta bort ordens betydelse men ändå ”behålla förståelsen för vad rösten säger”.⁴⁰ Dessutom reflekterar hon över hur former och funktioner påverkar hur kompositören arbetar med relationen text och musik, exempelvis i ett musikdramatiskt verk, där musiken kan verka som bärare av orden och dramat eller som ett parallellt spår och ett annat sätt att förmedla textens berättelse, för att nämna några av de möjligheter Hedås presenterar.⁴¹

Avslutning

Ovanstående genomgång av nordiska studier som berör det sjunga ordet visar på att flertalet studier återfinns inom litteraturvetenskap eller musikvetenskap, men att många forskare också pekar på behovet av tvärvetenskapliga möten mellan olika forskningsdiscipliner för att utveckla

metoder för detta mångfacetterade och spännande forskningsfält. Språkforskare och översättningsforskare ger värdefulla bidrag genom funktionsinriktade modeller, som kan fånga samspel mellan röstliga, språkliga och musikaliska funktioner. Den relativt unga disciplin som den konstnärliga forskningen utgör visar att utövarnas egna erfarenheter kan öka förståelsen för hur det sjunga ordet kan gestaltas inom olika genrer och verksamheter.

Denna enkla inventering har som tidigare nämnts inga anspråk på fullständighet men kan förhoppningsvis tjäna som en orientering för den som vill fördjupa sig vidare på området. Vad som till exempel har utelämnats här är biografier över tonsättare, vissångare och artister som kan sprida mer ljus över tillkomstprocesser av sjungna ord.

Referenser

- Ahonen, Laura 2007. *Mediated music makers. Constructing author images in popular music.* (Diss.) Helsingfors: Finnish Society for Ethnomusicology. Publ. 16.
- Bergström, Gunnel 2000. *In search of meaning of the opera.* Stockholm: Stockholms univ. Teatervetenskapliga inst. Diss.
- Biström, Anna 2010. ”Vem vänder vindarna? – Vem tänder stjärnorna? Några metodiska grepp i analysen av Eva Dahlgrens rocktexter.” I: Hartama-Heinonen & Kukkonen (red.), *Kiasm.* Helsingfors: Acta Translatologica Helsingiensia (ATH), vol. 1.
- Biström, Anna 2015. *Att göra äkthet: skapandet av ”Eva Dahlgren” i pressens rockjournalistik och i Dahlgrens rocktexter åren 1980–2000.* Helsingfors: Helsingfors universitet. Diss.
- Bohlin, Folke 2010. *Logomelisk kombination – en behövlig ny term.* Tillgänglig på: <http://musikforskning.se/konferenser/2010/AbstractsLund2010.pdf> (senast besökt 2016-04-19).
- Brolinson, Per-Erik & Holger Larsen, Holger 2004. *’Visor till nöjets estrader’.* Den populära svenska visan. Hedemora: Gidlunds förlag & Svenskt visarkiv.
- Brolinson, Per-Erik 2007. *Utländska inflytanden på den svenska visan.* Stockholm: Stockholms universitet (Musikvetenskapliga publikationer nr 2).
- Broman Åkesson, Johanna 2009. *Med gårdagens dörr på glänt: Povel Ramel och melodins epok.* Stockholms universitet: Inst. för musik och teatervetenskap. Diss.
- Bruer, Jan 2007. *Guldår & Krisår. Svensk jazz under 1950- och 60-talen.* Stockholm: Stockholms universitet (Studier i musikvetenskap nr. 17).

38 Högberg 2013:192,194.

39 Hedås 2013:13.

40 Hedås 2013:64.

41 Hedås 2013:97.

- Eriksson, Bengt 2013. "Sångpoetiska funderingar." I: *Lyriskvännan. Sång, visa, poesi*. Nr 6/2013. S. 23-32.
- Edström, Olle 2007. *Evert Taubes musik – en musikvetenskaplig studie*. Göteborg: Göteborgs universitet (Skrifter från inst. för musikvetenskap 86).
- Elleström, Lars 2010. "The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial relations." I: Lars Elleström (red.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Enge, Hårvard 2005. "Sentrum og fravær – om etterkrigsmodernistenes tekstbehandling." I *Ballade*, 24/2 2005. Tillgänglig på: <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2005022411021356327306> (senast besökt 2016-04-19).
- Enge, Hårvard (2005). "Om etterkrigsmodernistenes tekstbehandling – Scelsi og Nono." I: *Ballade*, 25/2 2005. Tillgänglig på: <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2005022411442295774319> (senast besökt 2016-04-19).
- Enge, Hårvard 2005. "Etterkrigsmodernisme og tekst: Om mimesis og Boulez." I: *Ballade* 2/3 2005. Tillgänglig på: <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2005022509572856294346> (senast besökt 2016-04-19).
- Forssell, Jonas 2014. *Konsten att översätta en schlager*. Radioessä, Sveriges Radio P1, sändes 2014-01-17. <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=503&artikel=5722668> (senast besökt 2016-04-17).
- Forssell, Jonas 2015. *Textens transfigurationer*. Lund: Lunds universitet och Stockholms konstnärliga högskola. Diss.
- Franzon, Johan 2008. "Choises in Song Translation. Songability in Print, Subtitles and Sung Performance." I: Sebnem Susam-Sarajeva (ed) *The Translator. Translation and music*. (Vol 14, Number 2.) Edinburgh: St. Jerome Publishing. S. 373-399.
- Franzon, Johan 2009. *My Fair Lady på Skandinaviska: en studie i funktionell sångöversättning*. Helsingfors: Helsingfors universitet. Diss.
- Hedås, Kim 2013. *Linjer. Musikens rörelser – komposition i förändring*. Göteborg: Konstnärliga fakulteten, Göteborgs univ (Art Monitor nr 40). Diss. Tillgänglig på: http://www.kimhedas.se/pdf/Kim_Hedas_-_Linjer.pdf (Senast Besökt 2016-04-19).
- Hellström, Viveka 2009. *Vägen till orden som svänger. En studie om jazzsångerskan Nannie Porres*. Stockholm: Kungl. Musikhögskolan (FoU-rapport.).
- Hellström, Viveka 2012. *Från viskningar till rop. Närstudier av fem kvinnliga Jazz i Sverige-röster*. Stockholm: Kungl Musikhögskolan. Inst. för musik, pedagogik och Samhälle (Masteruppsats). Tillgänglig på: http://kmh.diva_portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:550503 (Senast besökt 2016-04-19).
- Johansson, Mats 2012. "Michael Jackson and the Expressive Power of Voice-produced Sound." I: *Popular Music and Society*. Vol. 35. May 2012. S. 261–279.
- Klungervik Greenall, Annjo 2014. "Billie Holiday, authenticity and translation." I: Alf Arvidsson (red.), *Jazz, Gender, Authenticity: Proceedings of the Nordic Jazz Research Conference*. Stockholm: Svenskt visarkivs. S. 35–51. Tillgänglig på: http://carkiv.musikverk.se/www/epublikationer/Online_publ_Jazz_Gender_Authenticity.pdf (Senast besökt 2016-04-19.)
- Knudsen, Jan Sverre 2010. "Playing with words as if it was a rap game". Hip hop street language in Oslo. I: Quist & Svendsen (red.), *Multilingual Urban Scandinavia. New linguistic Practices* (Multilingual matters 142). Salisbury UK: Short Run Press.
- Kristersson; Sven 2010. *Sångaren på den tomma spelplatsen – en poetik. Att gestalta Gilgamesheopset och sånger av John Dowland och Evert Taube*. Göteborg: Konstnärliga fakulteten Göteborgs univ. Diss. Tillgänglig på: https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/22289/5/gupea_2077_22289_5.pdf (senast besökt 2016-04-19).
- Krogh, Mats & Birgitte Stougaard Pedersen 2010/11. "Verbale klask, klagen og klynk. Retoriske strategier mellem hardcore og 'klynke-rap' ". I: *Danish Yearbook of Musicology*. Vol 38. Aarhus University Press. S. 57–72.
- Kukkonen, Pirjo 2009. *Det sjungande jaget. Att översätta känslan och själen. Den lyriska samlingen Kanteletar i svenska tolkningar 1830–1989*. Helsingfors: Acta Semiotica Fennica XXXI.
- Lilliestam, Lars 2009. "Musikvetenskap som kulturvetenskap." I: Olle Edström (red.), *Säg det om toner och därtill i ord. Musikforskare berättar om 1900-talets musikliv*. Stockholm: Carlsons bokförlag.
- Lilliestam, Lars 2013. *Rock på svenska. Från Little Gerhard till Laleh*. Göteborg: Bo Ejeby
- Lindberg, Ulf 1995. *Rockens text – Ord, musik och mening*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposium. Diss.
- Mossberg, Frans 2002. *Visans kontinuum. Ord, röst och musik. Studier i Olle Adolphsons framförandekonst*. Lund: Lunds universitet. Institutionen för konst- och musikvetenskap. Lunds universitet. Diss.

- Nilsson, Ingrid 2001. *Krakel Spektakel, hör hur det låter! Studier i Lennart Hellsings språkvärld*. Lunds universitet. Lund: KFS AB. Diss.
- Rhedin, Marita 2011. *Sjungande berättare. Vissång som estradkonst 1900-1970: en musikvetenskaplig studie om vissångens uppförandepraxis och sociala sammanhang*. Göteborg: Bo Ejeby. Diss.
- Rosenberg, Susanne 2009. "Variation – ett sätt att tänka. Om några sångares variation och analysmetoder för att undersöka denna." I: Halskov Hansen, Ressem & Åkesson (red.), *Tradisjonell sang som levande process. Nordiske studier i stabilitet og forandring, gjentakelse og variasjon*. Oslo: Novus (Norsk visearkivs publikasjon 2, Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv 26).
- Rosenberg, Susanne 2013. *Kurbits-ReBoot: svensk folksång i ny scenisk gestaltning*. Helsingfors: Sibelius akademien. Diss. Tillgänglig på: <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:knh:diva-1348>
- Salén, Sven H 1990. "Musikens språk och musiken i språket: anteckningar om tal och sång". I: *Inte bara visor: studier kring folklig diktning och musik tillägnade Bengt R. Jonsson*. Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Selander, Inger 2002. "Det tänds ett ljus.' Femton musikers tolkningar av Arne H Lindgrens psalmtext". I: Christian Kock (red.), *Metrik och Musik*. Göteborg: Centrum för metrisk studier, Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet (Skrifter utgivna av Centrum för metrisk studier 13). S. 191–218.
- Smith-Sivertsen, Henrik 2007 (opubl.). *Kylling med soft ice og pølser: Populærmusikalske versioneringspraksisser i forbindelse med danske versioner af udenlandske sange i perioden 1945–2007*. Københavns Universitet. Diss.
- Stougaard Pedersen, Birgitte 2004. *It don't mean a thing if it ain't got that swing" – gestisk betydningsdannelse i litteratur og musik*. Aarhus universitetsforlag. Diss.
- Stougaard Pedersen, Birgitte (2012) "(Inter)medialitet" I *Medialitet, Intermedialitet og Analyse*. Red. Stougaard Pedersen, B. & Zacher Sørensen M. Aarhus universitetsforlag. Tillgänglig på: http://dac.au.dk/fileadmin/dac/Forskning/Forskningsprogrammer/Medialitet_5_9-august.pdf (senast besökt 2016-04-19).
- Strand, Karin 2003. *Känsliga bitar. Text och kontextstudier i sentimental populärsång*. Skellefteå: Ord & visor. Diss.
- Strand, Karin 2016. *Brott, tiggeri och brännvinets fördärv. Studier i socialt orienterade visor i skillingtryck* (Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv 41). Möklinta: Gidlunds.
- Trävén, Marianne 1999. *Don Giovanni - Don Juan: om översättning av musikaliskt bunden text: en studie av Mozarts Da Ponte-opera Don Giovanni i sex svenska översättningar*. Stockholm: Stockholms universitet, musikvetenskapliga inst. Diss.
- Vinther, Orla 2012. "At tolke et digt , Om Robert Schumanns lied Mondnacht". I: *PubliMus nr 21/12*. Aarhus: Fællestrykkeriet, Aarhus universitet (Skriftserie fra Syddansk Musikonservatorium & Skuespillerskole) .
- Ulmert, Charlotte 2004. *Visan som gåva. Olle Adolphsons litterära konstnärskap*. Göteborg/Stockholm: Makadam. Diss.
- Åkesson, Ingrid 2007. *Med rösten som instrument. Perspektiv på nutida svensk vokal folkmusik*. Inst. för musikvetenskap vid Uppsala universitet. Stockholm: Svenskt visarkiv (Svenskt visarkivs handlingar 5). Diss.
- Åkesson, Ingrid 2013. "Variation som röd tråd – en överblick". I: Halskov Hansen, Ressem & Åkesson (red.) *Tradisjonell sang som levende proses. Nordiske studier i stabilitet og forandring, gjentakelse og variasjon*. Oslo: Novus (Norsk visearkivs publikasjon 2, Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv 26).

Å synge en frakk: versjoner av 'Famous Blue Raincoat'

[abstract]

ANJA ANGELSEN & DOMHNALL MITCHELL

Vi undersøker den vokale fremføringen av engelskspråklige og oversatte versjoner av Leonard Cohens 'Famous Blue Raincoat' (FBR) med hensyn til hvordan den lydlige fremføringen, inkludert intonasjon og prosodiske trekk, bidrar i tolkningen av den medierte teksten. I vurdering av litterære oversettelser er hovedfokus ofte på kildetekstens semantiske kompleksitet og dybde og i hvilken grad denne bevarer i målteksen. Hovedfokus i prosjektet vårt er hva som skjer med lyd og lydlige trekk ved sangtekster i oversettelse og cover-versjoner, blant annet med hensyn til forhold som tekstenes intonasjon og prosodi, i forhold til kjønn og til musikalsk arrangement. FBR ble første gang utgitt på *Songs of Love and Hate* (1971), og Cohen har siden dette spilt inn flere ulike versjoner av låten som belyser ulike sider ved denne kjærlighet/hat-dikotomien. På *Songs of Love and Hate* synger Cohen alene med akustisk gitar som hovedakkompagnement. I senere

er den vokale fremføringen prosodisk nærmere tale enn sang, både i forhold til trykk, lengde og setningsmelodi, noe som forsterker det tekstlige temaet knyttet til svik og kjærlighet: det gir det bilde av et ensomt og nedstemt litterært 'jeg', som snakker høyt med seg selv om smerten i komplekse kjærlighetsrelasjoner, noe som forsterker det tekstlige temaet knyttet til svik og kjærlighet. Senere live-versjoner gir et noe annet bilde: her er den enslige gitaren erstattet av et fullt band og kordamer, og dette rike lydlige bakteppet gir, spesielt i refrenget, inntrykk av et mer sosialt integrert og forsonet 'jeg'. Cohens egne versjoner av FBR, fremføringer av engelskspråklige versjoner (bl.a. Jennifer Warnes) samt fremføringer av oversatte versjoner (bl.a. Kari Bremnes) brukes som grunnlag for å undersøke hvordan fraseringsprosodi og metriske kvaliteter farger den gamle, blå frakken gjennom fire tiår.

Ett omprövat tonalitätsbegrepp i mötet mellan text, melodi, intonation och framförande

KRISTIN BORGEHED

I ÅRHUNDRADEN HAR musik- och sångforskningen fokuserat på vikten av att "sjunga rent", från lyssnarens perspektiv. Vid sånganalys ur ett performanceperspektiv, med utgångspunkt i sin egen kropp, blir det omöjligt att undgå hur begränsande det är att utgå enbart från lyssnaren.

Den oackompanjerade sångerskan är i samma stund både producent och konsument av ljud, och de ljudreferenser hon fortlöpande producerar ligger till grund för hennes kommande musik, i varje enskilt framförande. Detta gör det svårt att separera klangliga aspekter från poetiska, kontextuella eller berättartekniska dito. På samma gång som hon hör musiken utifrån, i det akustiska rum som delas med hennes åhörare, hör hon musiken via inre vibrationer på ett helt exklusivt sätt inom henne själv. Dessa komplexa samband gör det omöjligt att reducera fenomen som mikrointonation, variabel intonation och ändringar av de tonala ramverken till estetiska effekter, teknik- eller gehörsfrågor. Med en viss typ av tonproduktion kan lyssnarna få intrycket att melodin består av små fragment. På samma gång kan sångerskan vara helt omedveten om detta, då hennes upplevelse i sitt inre akustiska rum är helt logisk och konsonant. Detta inbjuder till utmanande tankar och intressanta aspekter i tolkningar av arkivinspelningar samt "nya" estetiska lekplatser bortom begrepp som halvtoner, kvartstoner och frekvensstabla intonationsreferenser.

Denna artikel är en förkortad variant av min masteruppsats *Klang i folklig vissång, tolkningar av arkivmaterial och perspektiv på nutida praxis* (2011) och samtidigt en introduktion till mitt nuvarande doktorandprojekt, vilket utvecklar de idéer som föddes då. Med utgångspunkt i ledorden för konferensen "Det sjungna ordet" rör mitt bidrag på konferensen och i denna artikel främst aspekterna framförandep Praxis samt relationen mellan text och musik. Ambitionen är att undersöka olika aspekter av

klangbegreppet samt belysa klangvariationernas plats i den musikaliska helheten. När ett urval arkivinspelningar behandlades genom en "sjungande analys" framkom att klang och tonalitet reciprokt påverkade varandra. Tidigare folkmusikforskning kunde inte förklara detta, men intressanta mönster visade sig när förklaringar söktes inom generell röst- och akustikforskning. Då föregångarna sällan kompenserar för de klangvariationer som ligger i produktionen av olika språkljud är den tonalitet sångerskan producerar olösligt knuten till hennes ljudskapande. Därmed har intonationen ömsesidig påverkan på visans melodi, text och musikaliska formstruktur. Tonproduktionen verkar ömsesidigt beroende av mönstret av intonationsreferenser och därmed den tonalitet hon producerar.

Uppsatsens empiri är arkivinspelningar med oackompanjerad vokalmusik från Malung. Syftet, att på olika vis belysa generella aspekter av begreppet klang inom folklig vissång, uppfylls genom att belysa sångupplevelsen ur såväl utövar- som lyssnarperspektiv. Önskan har varit att studera och belysa estetiska tolkningsmöjligheter i materialet. Att flera nutida forskares stilbeskrivningar är entydiga är intressant för en genre i utveckling, institutionalisering och därigenom formalisering då dagens version av, och förståelse för folklig vissång och folkligt vissjungande endast utgör ett fåtal av alla tänkbara fortsättningar på föregångarnas musicerande.¹ I denna studie har förmågan att fysiskt leva sig in i ljudproduktionen varit avgörande. Intervall (melodi), varaktighet (rytm och tempo), frekvenskomponenter (klang) och ljudstyrka (dynamik) är delvis mätbara musikaliska parametrar vilket möjliggör systematisk redogörelse. Resultaten kan dock varken förklara kombinationer av värden eller olika parametrars interaktion.² Dylik förståelse kräver musikalisk kompetens och erfarenheter från eget utövande. Tabeller och grafer över fysikaliska förhållanden säger

1 Rosenberg 1993, Jersild & Åkesson 2000, Gunnarsson 2006, Gustafsson 2008, Johansson 2009:35.

2 Johansson 2009.

ingenting om föregångarnas upplevelse eller intention. En sådan förståelse kräver att lyssnare och musiker delar kognitivt kategorisystem.

Målsättningen att tolka och belysa klangliga särdrag i Svenskt visarkivs Malungsinspelningar gav följande problemformuleringar:

1. Hur och i vilken grad varierar föregångarna sin röstklang?
2. Vilka faktorer och vilket samspel dem emellan kan kopplas till klangvariationer?
3. Vilken potential ligger i olika tolkningar och vilken tänkbar relevans finns för nutida praxis?

Visornas tonomfång, register, tonalitet, språk och uttal bollades mot frasering, egalisering, klangplacering och intonation. Fokus var klang som en integrerad del av en komplex ljudbild, omöjlig att isolera.³ Då språk och dialekter bygger på uttalsvariation, tolkas och produceras olika klanger.⁴ Därför är det spännande att vid tiden för inspelningarna var (riks-)svenska Malungs ”andraspråk”.

Teoretiskt bollplank

Folkmusikforskaren Magnus Gustafsson i en artikel (2008) generella punkter rörande särdrag i skandinavisk folklig sång, vilka fungerar som ett bollplank då forskningsläget sammanfattas. Här följer en kortversion av Gustafssons uppräknade i 17 punkter:⁵

1. Personlig grundpuls. 2. Frimetrisk rytm. 3. Egen grundton. 4. Oegaliserad klang. 5. Ej vibrato eller ”sväljande” dynamik. 6. Nasal klangplacering. 7. Markerade tonansatser och tydliga avsatser. 8. Glidande intonation. 9. Vokaliserade konsonanter. 10. Betoning av för- och efterslag. 11. Accentbetoningar. 12. Ornament. 13. Frasering på sångmotiven. 14. Korta toner – kortare; längre toner – längre. 15. Objektiv texthantering. 16. Stabila och variabla tonplatser. 17. Pendlande – vandrande tonalitet. Olika fraser eller motiv kan ha olika grundton (skilda motivmodus).

Sångerskan förhåller sig till tre kroppsliga system; andning, stämbandsvibrationer och resonans. Klängen kan ändras med ansatsrörets längd via artikulation, således en positionsändring av ”läppar, tunga, underkä-

ke, velum och larynx”.⁶ Systemen är sammankopplade i tal, medan sångerskan övar att styra dem separat, för att kunna variera rösten fritt och oberoende av tonhöjd eller tonstyrka. Röstklang är egentligen information om spektret i form av olika deltoners dominans.⁷ Det faktum att den oackompanjerade sångerskan själv producerar intonationsreferenserna och att dessa återkopplas via både luften och via skallvibrationer är avgörande. I skallvibrationerna dominerar spektrets lägre deltoner, vilka är svåra att förlita sig på då de speglar både tonhöjd och vokal. Olika vokaler genererar dessutom olika starka skallvibrationer. Liksom vokaler med hög första formantfrekvens (F1) ger svaga vibrationer ger uttal av ”leende” vokaler ([i], [e], [y]), de med låg F1, starkare skallvibrationer.⁸ Dessutom fungerar benledningen bäst vid lägre frekvenser.⁹

Tradering av musik möjliggörs genom kulturellt etablerade tonala system, vilka finns i kommunikationen mellan musiker/lyssnare och gör att framföranden åtskilda av tid och rum uppfattas som ”samma”.¹⁰ Även om det för utomstående låter som musikalisk anarki finns en egen logik, vilket den levande traderingen visar. Musikkupplevelsen organiseras genom att en melodi läggs på ett kulturellt/genrespecifikt tonalt system. Den som inte förstår det tonala systemet kan svårigen uppfatta melodin.¹¹ Vid studier av föregångare är detta viktigt, då det kan finnas flera tonala system.¹² För att minnas en melodis tonplatismönster krävs ett kognitivt kategorisystem, vilket liksom intonationstolerans etableras i tidig ålder och är extra viktigt i muntliga kontexter.¹³ Personer med olika förväntningar kan lyssna till samma visa men uppmärksamma skilda saker, då stil kräver gemensam förståelse för musikaliska relationer.¹⁴

Enligt Gustafssons punkt 16 är tonplatserna 1, 2, 5, och 8 vanligen stabila ”referenstoner”, medan Jersild & Åkesson fokuserar på grundton och kvint.¹⁵ Liksom Westman nämner de förekomsten av ”tonhöjdsvariabilitet”, vilket innebär att variabla tonplatser har ett större spektrum av möjliga intonationer.¹⁶ Då en skalton kan intoneras på flera vis, används termen tonplats som samlingsnamn på en tons möjliga intonationer.¹⁷ Relevansen av harmoniska och melodiska intonationskrav är kontextuell, i mono-

3 Westman 1998.

4 Sundberg 2001:37.

5 Gustafsson 2008:367.

6 Sundberg 2001:123.

7 Sundberg 2001 69, 77

8 Sundberg 2001:207.

9 Sundberg 2001:205ff.

10 Dowling & Harwood 1986:91.

11 Dowling & Harwood 1986:201.

12 Westman 1998:3.

13 Dowling & Harwood 1986:91, 152.

14 Dowling & Harwood 1986, Westman 1998, Johansson 2009.

15 Gustafsson 2008:367. Jersild & Åkesson 2000:99, 119.

16 Westman 1998.

17 Jersild & Åkesson 2000:99.

foni ligger fokus på "progressionsintervallet mellan två toner".¹⁸ Dess referens existerar endast i minnet, och då intervallet bygger på frekvensskillnader, inte frekvensförhållanden blir steget subjektivt. Både Sundberg och Westman kopplar intonation till den lokal där musiken utövas.¹⁹ Westman konstaterar att klangkontraster "tycks vara en väsentlig del av klangidealet", däremot binds monofon musik till klangidealet enbart genom utövarens inre föreställningar.²⁰ Då en tonplats funktion och position kan variera med melodisk kontext kan det vara vilseledande att studera tonalitet som isolerad företeelse.²¹ Det blir uppenbart i visor med pendlande tonalitet, där både funktion (till exempel inledningston) och position (relation till referenstonen) kan ändras. Westman iakttar att "en tonplats kan ha bytt funktion när ändringar i intonation, klang eller melodisprång sker."²² Det är effektivt om intonationen av en tonplats i ett modus, exempelvis inledningstonen, kan varieras, då en ton kan uppfattas olika beroende på sin position i ett melodiskt förlopp.²³ Endast en intonation av en tonplats förekommer vid en given tidpunkt. Westman ifrågasätter grundtonsbegreppet då han önskar beskriva alla sorts intervallprogressioner, och ett tänkbart melodiskt förlopp kan innehålla gradvisa tonhöjdsändringar. En skala förutsätter en stabil grundton och är därför otillräcklig. Då en modal musikkunskap är hierarkisk utifrån stabila referenstoner skapas en intonationsförväntan, vilket gör musik med konsekventa tonhöjdsändringar atonal.²⁴ Ett system som åskådliggör successiva tonhöjdsändringar lanseras. Till Ahlbäck's fem möjliga tonplatsintonationer läggs ytterligare två, en hög nog att inkräkta på tonplatsen över, och den andra motsvarande låg.²⁵ Även Dowling & Harwood intresserar sig (utan att ifrågasätta oktavekvivalensen) för ändrade referenstoner och ser sångare glida in i ett nytt tonläge med ramverket intakt.²⁶

Liv Greni fann att tre melodiformler beskriver stora delar av vaggvisorna från Setesdal.²⁷ Då vokal- och instrumentalrepertoaren delvis överlappar är det intressant att Westman anar att konsekventa tonhöjdsändringar

skulle kunna utgöra "mikroformler", med funktionen att "leda intonationen från en intonation i ett formelslut över till en lämplig tonhöjd att starta nästa formel på, så att denna passar in med klangidealet".²⁸ Möjligheten att variera intonation vid ett givet tillfälle verkar vara "ungefär en kvartston", alltså kan en låg och hög intonation inte fritt bytas.²⁹ Även Johansson och Jersild uttrycker formelns stora del i det muntliga kreativetsidealet, och flera forskare gör direkta kopplingar mellan talspråkighet och muntligt traderad folksång, på grund av den rika förekomsten av textliga, rytmiska och melodiska formler.³⁰ Då tonhöjdsändringar inte kan uteslutas undersöks möjligheten att förklara dessa utifrån melodiformler. Förutsatt att melodiformlerna kan utgöra referensen och således förskjuta melodin tonalt, uppstår möjligheten att även "fasta" tonplatser under vissa förutsättningar är variabla.³¹ Därmed kan de tonala referenserna under vissa förhållanden förskjutas. I det tids- och rumsligt bundna skapande där formler används premieras igenkännande och variation då formidentifikation är viktigare än innovation. Samtidigt som formlerna kan verka hindrande möjliggör de personliga mikrovariationer på bekanta teman.³² Den som inte kan leva sig in i ljudproduktionen kan svårtligen skilja intensitet, frekvens och dynamik.³³ Detta är intressant då immateriella konstarter alltid utövas i en tids- och rumsbestämd kontext, och en musikkulturs kognitiva kategorisystem utgörs av både motorik och perception.³⁴

Sång och klang förekommer alltid i ett sammanhang. Att undgå identifikation med ett verk har hyllats i konstnärskretsar men är komplicerat rörande folksången traditioner. Inspelningar och noter döljer variationens roll i en kommunikativ inspelningssituation.³⁵ Sångstilar och dess krav kan inte separeras från musikaliskt sammanhang.³⁶ Konstmusikalisk sångpraxis omtalar vibrato som hälsosamt, vilket är logiskt om man beaktar att egaliserad klang enklast uppnås genom ett konstant vibrato. Estetik knyts alltså till synen på rösthälsa. Subjektets stilförståelse, position och förtrogenhet med en

18 Westman 1998:113.

19 Sundberg 2001:185, 206, Westman 1998:113.

20 Westman 1998:115.

21 Westman 1998, Jersild & Åkesson 2000.

22 Westman 1998:145.

23 Jersild & Åkesson 2000.

24 Westman 1998:7, 21, 78, Dowling & Harwood 1986:114.

25 Westman 1998:22. Ahlbäck 1989, 2001.

26 Dowling & Harwood 1986:122.

27 Greni 1960.

28 Westman 1998:134.

29 Westman 1998:132.

30 Johansson 2009:47, Jersild 1990:202, Kværndrup 2006, Åkesson 2007. Se även Rosenberg <http://www.vxu.se/hum/forsk/ims/balladprojektet/balladantologi/rosenberg/>

31 Westman 1998:135.

32 Ong 1990:55, Johansson 2009 48.

33 Dowling & Harwood 1986:108.

34 Ong 1990, Johansson 2009.

35 Ternhag 1994:69.

36 Sundberg 2001:262, Johansson 2009.

musikgenre påverkar hennes definition av dissonans och konsonans.³⁷ Exempelvis upplever många i folkmusikgenren idag mikrotonala inslag som dissonanta, men främst genretypiska, och har blivit välkommunicerade särdrag mellan musiker och publik.³⁸ Lyssnarens förnimmelse av att en ton ”svider” beror på tonalitetsförståelsen och kan inte härledas till frekvensförhållanden.³⁹

Metod

Man kan omöjligt gå in i ett arkivmaterial utan att lyssna efter ”något”, vilket inte är absolut utan kulturellt och individuellt.⁴⁰ Inledningsvis beställdes samtliga SVA:s inspelningar med folklig vissång, som stod att finna med sökbegreppen ”Malung” och ”vokal”, vilket innebar 61 band inspelade 1949–1976. Valet föll på de äldsta inspelningarna, från 1949 och 1952, ett empiriskt underlag om 41 visor fördelade på sex föregångare.⁴¹ Övriga inspelningar blev referensmaterial. Tematiskt fokus har legat på tolkningar av folklig vissång och sjungande i Sverige, medan huvudfokus är en undersökning av vilka faktorer samt kombinationer av faktorer som belyser klangaspekter. Då en arkivinspelning endast är en ögonblicksbild var det intressant att undersöka inspelningar från en ort och tidpunkt. Föregångarnas socioekonomiska förhållanden samt relation till Malung översågs, även om dylika utommusikaliska aspekter kan påverkat sjungandet.⁴² För perspektivet har jag intervjuat och lyssnat på inspelningarna tillsammans med ett urval resurspersoner gällande vissång och vissjungande i Malung.

Analysen innehöll fyra moment. Först lyssnades visorna upprepade gånger igenom i normal hastighet, med helhetsintrycket i fokus och utan omtagningar eller sidoinformation. Idén kom från Wittgenstein, att *se efter*, inte tänka, och belyste klangaspekter i materialet som helhet.⁴³ Fas två innebar ett första besök hos informanter, arkiv och bibliotek i Malung. Låtarna lärdes så detaljrikt som möjligt, genom att jag försökte *sjunga med* och krypa in i föregångarnas röster. Att reproducera med minimal korrigering utmanade förutfattade meningar och gav tillfälle att studera kroppsliga erfarenheter. Detta var inledningsvis irriterande men gav strax musicerandet en ny dimension. Visorna spelades i dataprogrammet *wavesurfer* för att avslöja subtil ornamentering samt belysa tolk-

ningsutrymmet mellan uppfattat och uppmätt.⁴⁴ Denna fas, en extrem version av Åkessons ”äterskapande”, fick ta lång tid för att visorna skulle få chans att internaliseras.⁴⁵ Att banda och lyssna på när jag sjunger med föregångarna gav intonationshjälp. Fas tre innebar experiment med analysfynden. Då musikupplevelsen inte är summan av särdragen bearbetades uttrycket för att användas estetiskt. Senare skedde ytterligare intervjuer, då tre informanter fick lyssna och reagera, innan analyserna jämfördes med ett piano. Ett halvår efter följde sanglektioner samt omfattande analysdiskussioner. Fas fyra har handlat om musikalisk mognad, och att låta visorna ”leva fritt”.

Den övergripande metodologiska förankringen har varit *performance studies*, vilket innebär studier av de nivåer av musiken som är exklusiva för dem med stor genreförtrogenhet. Undersökningar av *vad* och *hur* föregångarna gör har skett via självobservation och reflektion av kroppsliga erfarenheter av att härma föregångarna. Somligt i en musikupplevelse är allmänt tillgängligt, annat kräver att lyssnare och musiker delar kategorisystem.⁴⁶ Alla kan mäta frekvenser, medan endast de med stor stiltförtrogenhet förstår och tolkar meningen bakom ändrad intonation och dess roll i en musikalisk kommunikation. Detta internaliseras hellre via deltagande där musiken utövas och har en social funktion, än via teoretiska studier. Fenomen som inte kan ”läras” in är hur musikaliska idéer, mönster, enheter och meningar uttrycks, samt deras bakgrund och tillblivelse.⁴⁷ Aspekterna kan iakttagas via såväl klang, tonföljd och dynamik, produktionen av de musikaliska parametrarna är omöjliga att isolera. Den som inte är förtrogen med de musikaliska koderna skiljer inte funktion från ornament. Detta har baserats på och varvats med en musikalisk läsning av inspelningarna, litteraturstudier, spektralanalys, fältstudier där analysresultat provas ut, således en multimetodanalys. Analyserna utförts parallellt och på flera plan, och på grund av den stora kreativa utmaningen har den estetiska mognadsprocessen dokumenterats fortlöpande.

Röstklang i tidigare studier beskrivs ofta metafysiskt och tidigare har folklig vissång och klang i liten grad specifikt kombinerats.⁴⁸ Antingen har genren behandlats relationellt, som en kontrast till konstmusik, eller referentiellt med fokus på de särdrag som idag används för att definiera genren.⁴⁹ Jersild & Åkesson behandlar

37 Dowling & Harwood 1986:1, Westman 1998.

38 Johansson 2009:27.

39 Westman 1998:8.

40 Dowling & Harwood 1986:127.

41 Arbetet uppdragade flera oklarheter i SVA:s inspelningar, vilket behandlas utförligare i min masteravhandling.

42 Westman 1998.

43 Wittgenstein 1997.

44 Sundberg 2001: 61, Jersild & Åkesson 2000:100.

45 Åkesson 2007:52

46 Westman 1998:9, Johansson 2009:17 refererar till John Blackings ”surface structure”/”deep structure”.

47 Dowling & Harwood 1986:3, Ong 1990:47, Westman 1998:9.

48 Lien 2001, Åkesson 2007, Gustafsson 2008.

49 T ex Sundberg 2001, Lien 2001, Åkesson 2007.

tonalitet, klang och intonation tillsammans med andra parametrar och anar att vissa föregångare sjunger delar av repertoaren enligt olika idiom.⁵⁰ Åkesson beskriver klang som en av många samverkande parametrar, och Westman studerar melodik och tonalitet, men inte kopplat till text och språk.⁵¹ Redan 1913 skrev Nils Andersson att melodi och text ”smälte samman till ett helt av gripande verkan”.⁵²

Tonalitetsdiskussionens startskott kom med den tyske musikern Johann Christian Freidrich Haeffner, uttryckt i ”Anmärkningar över gamla nordiska sången” (1817). Under sitt redigeringsarbete av musiken till *Svenska Folkvisor* anade han en speciell nordisk skala, en ”djupare gripande anomali”, att tonomfånget påverkar tonplatsernas intonation. Då han önskade anpassa melodierna svarade de vilkas sång han upptecknade: ”Herrn vill att vi skola sjunga på det nya viset”.⁵³

Resultat

Föregångarna må ha saknat förklaringar, men klangvariationen är uppenbar. Samtliga informanter såg mönster, och det finns tecken på att variationerna kan utgöra en sorts kommunikativ formel.

Variation i klang kan kopplas till:

- intonation, liksom omvänt.
- tonplatser. Mikrointonation var vanligast på tonplats -2 och 3 (utifrån aktuell referenston). Övergång till nya intonationsmässiga ”paradigm” sker främst via dem, och individuell variation handlar mer om graden av mikrointonation, mindre om tonplatser.
- musikaliska formstrukturer, mikrointonationen förstärks i fras- och främst versslut.
- händelserika textpassager, att sångaren ”skruvar åt” historien.
- repertoar. Visor associerade med skolan eller kyrkan verkar ha större verkaraktär.
- språk och uttal, Malungsmål sjungs mer oegaliserat, det vill säga ökad klangvariation.
- person.
- kön, männen varierar i högre grad uttal och därmed klang.
- produktionen av enskilda språkljud.

Analysen pekade tidigt på att klangvariationen knöts till visornas tonalitet vilket stämde väl med de kroppsliga erfarenheterna av härmning. Den starka upplevelsen av hur klangen med tonaliteten flyttades i huvudet diskuterades med informanterna. Då ingen erbjöd någon förklaring väcktes tankar om fysiologisk eller akustisk automatik. I ljuset av att föregångarna troligen i liten grad kunde verbalisera sin sångteknik var det intressant att

informanterna inte alltid uppfattade när jag bytte eller upprepade sånger av en given föregångare. Olika idiom som förklaring på att föregångare sjunger delar av sin repertoar på klangmässigt skilda vis, kanske till och med enligt olika tonala system, kräver ett gott gehör och sångteknisk flexibilitet. Med en naiv sångteknik verkar detta komplicerat och dåligt anpassat till ”tankar som går att komma ihåg”.⁵⁴ Mikrointonation antyder en avvikelse från ”vanlig” intonation, och om och hur funderar man kring klang och intonation utan begrepp? Tankarna ledde till två problem:

1. Är det möjligt att det ”ergonomiskt riktiga” görs om till estetiska effekter?
2. Är det möjligt att det finns en funktionell aspekt av klangvariationen?

Den första frågan representerar en allmän nivå av röst användning, erfarenheten av sjungandets kroppslighet delas med föregångarna. När någon idag härmar inspelade språkljud upplevs troligen själva ljudproduktionen likadant idag som tidigare. Om någon härmar ett [i] och får starka skallvibrationer och tydlig intonationsreferens törs man tro att även föregångaren upplevde detta. Den andra frågan kan sägas handla om ett musikaliskt kodspråk, och därför besvaras enbart genom flera parallella förslag.

Det verkar osannolikt att föregångarna skulle ha sjungit med en icke ändamålsenlig eller smärtsam teknik. Det förefaller rimligare att de via autokorrigerande istället använde och förstärkte fysiologiska/akustiska förnimmelser som effekter. I ett musikaliskt universum där text, rytm och melodi kan kopplas till formler kan det inte avfärdas att även klangestetiken kan kopplas till funktionalitet. Det vore tvärtom rimligt att estetiken var tätt sammanvävd med sångsättet. Då sångstil och repertoar har reciprok betydelse kunde detta bidra till att skapa en genres estetik.

För att kunna besvara frågan om ergonomi krävs en presentation av några ”naturliga” förklaringar till klangvariation. Klangskärpa genereras effektivt genom ”vässad” vokalproduktion och då föregångarna ofta sjunger talnära klingar vokalerna lika vasst, och olika vasst, som i tal. Separat styrning och kontroll över andning, fonation och artikulation krävs för maximal variation oberoende av tonhöjd eller tonstyrka. En tänkbar förklaring till klangvariationerna kan vara att systemen till stor del är sammankopplade. Att detta begränsar möjligheterna att variera ljudproduktionen är inte synonymt med en negativ påverkan på uttrycksmöjligheterna. Estetik verkar kunna födas avsett premisser, och vi får förutsätta att föregångarna upplevde sjungandet som estetiskt. Sångtekniskt sett skulle estetiken kunna vara

50 Jersild & Åkesson 2000. Tre av denna studies föregångare fanns med även i Jersilds & Åkessons koralstudie, vilken var mycket större.

51 Åkesson 2007:236. Westman 1998, 2001.

52 Andersson 1994:79.

53 Haeffner 1994:37, 38.

54 Andemeningen återkommer hos Ong 1990.

född ur funktion eller i kombination med kroppen som instrument. Då klang kopplas till vana tycks det troligt att formellt oskolade sångare som ofta växlar mellan tal och sång inte gör betydande ändringar. Synen på tal och sång som två fysiologiska ”koncept” förutsätter en medvetenhet om, och inställning till, att de toner som alstras när man sjunger med talinställningar inte är sång. Det är nämligen fullt möjligt att sjunga med ”talinställningar”, och på grund av autokorrigeringen göra detta utan att det sliter så länge utövaren själv sätter premisserna. Med ett sångtekniskt naivt förhållningssätt verkar det troligt att det som upplevs som obekvämt eller skadligt korrigeras direkt.

För att uppfatta en tons intonation krävs minst en referenston. När en åhörare lyssnar till vokal monofon musik finns intonationsreferensen i form av progressionsintervall endast i åhörarens minne, såvida inte musikförmedlingen försiggår i ett akustiskt rum där klangerna överlappas och skapar samklangintervall. Åhörarens intonationskrav är därmed melodiska, det är de melodier och därmed frekvenskillnader sångerskan producerar som måste ge mening. Detta är skälet till att någon obemärkt kan stiga flera toner, trots lyssnarens ypperliga gehör. De kroppsliga erfarenheterna är att lyssnarens upplevelse av monofon vokalmusik stämmer väl med sångerskans upplevelse av att producera icke kärnfulla toner. Sångerskan har däremot två akustiska rum att förhålla sig till: ett yttre i form av luftledda ljud (vilket delas med åhörarna) samt ett inre i form av skallvibrationer. De egenproducerade intonationsreferenserna kommer således från båda hennes akustiska rum. Ändringar i intonationsreferensen skulle potentiellt kunna medföra en förskjutning av förhållandet mellan dissonanta och konsonanta klangrelationer. Om så är fallet kan det vi upplever som mikrotonalitet och kärnfull tonproduktion vara konsekvenser av varandra. Den som producerar kärnfulla toner blir lockad att intonera på ett vis som åhörarna uppfattar som mikrointonation. Samtidigt får den som önskar mikrotonera ovärderlig hjälp av sin kärnfulla tonproduktion.

Kan sångerskan styra skallvibrationerna och därmed ändra intonationsreferenserna? Kan en kärnfull tonproduktion förstärka hennes inre akustiska rum? De kroppsliga erfarenheterna tyder på det. Då en kärnfull tonproduktion genererar starka skallvibrationer är upplevelsen kraftfull och energisk. Flera föregångare sjunger så. Utövarerfarenheten är att tonande konsonanter och vassa vokaler verkligen ger den starkaste intonationsåterkopplingen. För utövare av folklig vissång borde denna ”leende” formantkombination vara högtintressant; ju vassare man sjunger desto starkare skallvibrationer och därmed tydligare intonationsreferens.

Analysen visade att de flesta tillfällen där en tonplats intonerades ”högt” sammanföll med uttalet av en vass vokal eller en nasal, på den aktuella tonen eller direkt före. Annat som antyder att tonaliteten är ömsesidigt be-

roende av tonproduktionen är att mikrointonationen hos föregångarna är integrerad och inte överkommunicerad via förslag eller dynamikändringar. Lyssnare som letar särdraget mikrointonation märker det troligen inte ens. Den sångerska som förlitar sig på sitt inre akustiska rum har en tydlig intonationsreferens. Meningen och avsikten med det estetiska grepp vi identifierar som tonhöjdsändring är dold, däremot kan fenomenet potentiellt förklaras utifrån flera olika synvinklar:

1. Föregångarens medvetenhet om centraltoner samt klang respektive tonalitet som isolerade parametrar gör att hon aktivt utnyttjar klang- och tonhöjdsändringar som estetiska grepp.
2. Nervositet och anspänning skulle kunna resultera i att föregångaren andades ytligt och därmed inte kunde sjunga som hon önskade.
3. Visan är lång och sångerskan orkar inte bibehålla sånginstrumentets motoriska inställningar.
4. Sångerskan hör inte hur hon själv intonerar.
5. Ändringen kan betraktas som ett berättartekniskt grepp/formel som indikerar något i melodin/texten. Detta omfattar möjligheten att ändringen är avsedd och ändringen som en passiv bieffekt av variation i en annan önskad parameter, såsom intensitet, intonation, eller klang.
6. Ändringen är så internaliserad i framförandet att den kan kopplas till särskilda visor/vistyper, och/eller en tonalitetsförståelse där stigningen är funktionell.
7. Ändringen är så internaliserad i framförandet att den kan kopplas till uttal och ordproduktion.

1. Då inledande förklaring verkar jämförelsevis orimlig ledde tanken om att sångerskan uppfattade sjungandet som konsonant, trots tonhöjdsändringar, till ett idogt sökande efter teorier. Då tonproduktionen avgör hur övertonerna återkopplas kunde sångerskans uppfattning om konsonans/dissonans potentiellt knytas till tonproduktionen. Med en kärnfull tonproduktion återkopplas intonationen vid långa toner via skallvibrationerna, vilket i sin tur kunde ändra sångerskans egna intonationskrav. Mönstret visade sig när sångförklaringarna gav vika för ett fokus på ”icke-sång”.

2. Vid hög andning exempelvis orsakat av nervositet kan sångerskan tvingas knipa åt om kvarvarande luft. Detta leder lätt till ett bredare gap, och pressad fonation. Då stiger det subglottiska trycket och därmed tonhöjden, skallvibrationerna ökar då F1 sänks. Samtidigt höjs F2, och vokalfärgen ljusnar. Detta innebär att tonen uppfattas som ”ljus” eller ”vass”, och kan påverka påföljande intonation. Detta skulle främst kunna orsaka en stigning.

3. Vid fras-/versslut kan sångerskan luften tryta vilket orsakar alltmer pressad fonation.

4. Då receptorsystemen hos ickesångare inte finjusterar tonhöjden höjs denna med volymen. Om sångerskan ser sin egenproducerade intonationsreferens otillräcklig sjunger hon troligen starkare *eller* vrider uttalet så att skullvibrationerna ökar, vilket ger högre subglottiskt tryck och därmed tonhöjd. Dessutom ökar högre övertoners dominans ju starkare en vokal sjungs vilket medför att de toner sångerskan ”klämmer till” klingar ljusare. I takt med att skullvibrationerna ökas (via F1) höjs även F2. Då ljusnar vokalfärgen, tonen tycks ”ljusare”, vilket främst kunde orsaka en stigning.

5. När en talare vill öka uppmärksamheten eller intensiteten är det troligt att antingen tonhöjden eller tonstyrkan höjs. Då dessa är sammankopplade hos ickesångare resulterar en ändring av det ena en ändring i det andra. När sångerskan ”klämmer till” ett ord för att poängtera något i texten eller för att luften tryter, ljusnar klangfärgen. Högre övertoner dominerar ju starkare en vokal sjungs, vilket främst kunde orsaka en stigning.

6. Om den speciella vistypen utgörs av Malungsmål kan stigningar främst knytas till en bredare munöppning och ökade skullvibrationer. Sjunkande tonhöjd kan bero på att en vokal med inneboende tendens till låg intonation sammanfaller med en viss tonplats och melodirörelse. Den tonalitet åhöraren kan uppleva som speciell skapas successivt, då en tons tillblivelse påverkar de påföljande. Dessa ständigt ändrade intonationsreferenser förklarar såväl stigningar som sänkningar.

7. Det subglottiska trycket höjs betydligt vid uttal av tonande konsonanter. Således kan den som förlitar sig på skullvibrationerna under en lång ton på en tonande konsonant uppleva en gradvis ändrad intonationsreferens, vilket kan förskjuta det tonala ramverket. När sångerskan sjunger utan egalisering ändras skullvibrationerna fortlöpande. Vokalproduktionen tycks påverka intonationen av den ton som sjungs. Vokaler med hög F2 sammanfaller ofta med högre intonationer, och omvänt. Följden av konstant ändrade intonationsreferenser kan vara en tonalitet skapad i små steg.

Ovanstående sammanfattning pekar på att tonhöjdsändringar inte kan isoleras och reduceras till en enskild orsak. Vissa föregångare verkar genom sin tonproduktion själva skapa ett referensmönster som producerar denna tonalitet, då samtliga nämnda faktorer kan få en ton att intoneras högre eller lägre än förväntat, *alternativt* uppfattas så. Då klangvariationer skapar variation i andra musikaliska parametrar kan sångerskan aktivt eller passivt använda detta kommunikativt. Samtliga förklaringar kan betraktas som uttryck för internalisering då de är svåra att memorera. Det som för lyssnaren framstår som en viss tonalitetsförståelse skulle ur sångerskans synvinkel kunna vara en anpassning till de förutsättningar som utgörs av

en eller flera av dessa faktorer i samverkan. Vad som framstår som en alltmer exotisk tonalitet allt längre in i fraserna skulle kunna utgöras av samtliga faktorer, främst stigningarna blir gärna tydligare längre in. Liksom klang inte kan isoleras ur ljudbilden kan faktorerna oavsett avsikt separeras.

En stabil referenston existerar enbart i den utsträckning sångerskan kan hålla den i minnet, antingen via ett absolut gehör eller via ett välutvecklat muskelminne. Däremot producerar sångerskan i sitt inre akustiska rum fortlöpande nya intonationsreferenser i takt med sjungandet, och under tidsmässigt långa toner kan dessa framstå i samklangintervall. Eftersom dessa verkligen existerar inne i sångerskans huvud, och dessutom förhåller sig till varandra till skillnad från minnet av en tänkt stabil referenston, skapas en form av intonationsreferens. Då denna intonationsreferens i vissa fall är olösligt bunden till såväl melodi- som textformler skulle kanske även stigningen i sig själv kunna liknas vid en sorts formel. Steget från formelpräglade intonationsreferenser till ett framförande som tolererar tonhöjdsändringar är kort, och om tonalitet är något som delvis skapas *under* framförandet följer möjligheten att tonaliteten varierar med kommunikationssituationen.

Klangvariationerna kan omöjligt skiljas från funktion, register, språk och uttal. När någon sjunger med egaliserad klang upplevs med nödvändighet vissa vokaler som ”vassare” än andra. Liksom intonationen av olika tonplatser påverkas av den aktuella tonens positionsvärde i ett melodiskt förlopp hjälper nasalerna till att färga vokalernas klang. Omgivande nasalers effekt är så stor att det är meningslöst att ”frysa” enskilda vokaler. Den finjusterade intonationen verkar betydligt enklare att få till vid en kärnfull tonproduktion, samtidigt som en tydlig intonationsreferens lockar till musikalisk lek. Med en tydlig, spetsig klang placerad långt fram i ansiktet genereras ljusare övertoner, vilket ger mer intonationsinformation. Sångtekniskt härmas föregångarnas intonation enklast när även klangplaceringen härmas. Om man talar ett språk med flera ”vassa” vokaler förstärks både högre övertoner och skullvibrationer.

När rösten betraktas som ett instrument verkar särdragen i Gustafssons lista tätt sammanflätade. För-enklat sjungs det inte ibland med ”kärna” och ibland mikrotonalt, utan antingen både och eller inte alls. Stämbanden i sig påverkas inte av klangplaceringen, utan intonationsinformationen i form av övertonernas dominans. Att variera tonproduktion via autokorrigerande kunde förklara hur föregångaren kan förhålla sig till det som för lyssnaren verkar vara olika tonala system. Skallvibrationerna blir ju rätteligen förrådiska ur ett modalt eller funktionsharmoniskt perspektiv.

Mikrointonationen är integrerad i melodin och förfaller därmed självklar, inte som effekter i en avancerad musikalisk struktur. Föregångarna använde knappt alls förslag och glidningar för att markera mikrointonerade

toner. Iakttagelsen är högtintressant för nutida praxis, i ljuset av hur många sångtekniska svårigheter man kan maskera genom förslag. Mikrointonationens koppling till tonplatser har noga avhandlats av tidigare forskare och delar av denna studies resultat överensstämmer. En vid definition av en stabilt intonerad tonplats kan vara att upprepade gånger träffa samma absoluta tonhöjd oavsett om detta innebär mikrointonation. Materialet innehåller flera exempel på gradvisa tonhöjdsstigningar. Om en sådan (avsedd eller ej) skall kunna betraktas som godkänd eller funktionell krävs kompletterande förklaringar till Gustafssons punkt 16: ”Stabila och variabla tonplatser”. Förslaget att referensen för gradvisa tonhöjdsstigningar utgörs av speciella melodiformler medför att även ”fasta” tonplatser under speciella förhållanden kan vara variabla. Om en föregångare under vissa förutsättningar varierar intonationen av tonplats 1, 5 eller 8 och därmed flyttar intonationsreferenserna, uppstår ett nytt tonalt ramverk. Tonplatserna vore därmed variabla endast i tonansatsen, då både sångerska och lyssnare anammat den ”nya” intonationen som den ”vanliga”. Då tonen klingar skapas ett nytt tonalt ramverk, vilket skulle kunna symbolisera en ny intensitetsnivå. Då det ”nya” fort blir ”vanligt” kan effekten upprepas. Att ramverken efter övergångarna tycks fungera inbördes likadant kunde tyda på stigningens ringa betydelse ur just tonhöjdsaspekt, att melodin är ”samma” fast i ny intensitetsgrad. Informanterna belyste det indirekt som att sångaren *skruvade* åt melodin. Ett meloditema behöver inte upplevas likadant vid upprepning. Ett nytt tonalt ramverk och därmed nya intonationsreferenser, kanske retrospektivt, kan göra att en tons intonation får en ny funktion i förhållande till påföljande toner.

Flera föregångare tycks använda flera tonala system. Likaså blandas språk och uttal på ett sätt som inte skulle ske i tal. Detta sker inom samma såväl som mellan olika visor och variationerna utgör gärna olika fonetiska kombinationer. Ibland vrids uttalen tills ordet luckras upp. Kanske är detta en parallell till att tonplatsers olika intonation ändå kan vara ”samma”. Ändrat uttal varierar klangen och då denna ändrar intonationsreferensen uppenbarar sig möjligheten att skapa musikaliska effekter vid speciella melodiska eller textliga passager. Då det åhörarna uppfattar som dissonanser uttrycks i kombination med texten verkar det logiskt att tvåspråkigheten påverkat föregångarnas uppfattningar om klang. Att föregångarna ändrar tonproduktion efter repertoar, med en klarare och smalare klang i Malungsmålet skulle kunna knyta klang till språkljudens grad av internalisering. Detta blir logiskt när vissjungandet betraktas som en kommunikationsform via såväl ordval som tonläge. Den som fokuserar på ett helhetligt berättande har andra möjligheter än den som värderar varje stavelse. Malungsmål och svenska representerar delvis olika ljudvärldar och uttrycksmöjligheter, intressant då klangvariationer inte utgår från en idealform.

Klangvariationer sammanföll med fras-/versslut eller avgörande ställen i sångtexten, och kan omöjligt skiljas från dynamik och uttal. De skulle kunna fungera som ett sätt att skapa intensitetsändringar i det melodiska förloppet. Flera föregångare skapar en klangbild genom att sjunga alltmer oegaliserat längre in i fraserna. Stigningar vid spännande textpassager skulle kunna signalera ökad uppmärksamhet, och i så fall strida mot Gustafssons punkt 15: ”Objektiv texthantering”. Då detta framhäver berättandet kan man undra om uttalet av enskilda stavelser kan betraktas som byggstenar i en större textlig förståelseformel. Härifrån är steget kort till att tonhöjdsändringen skulle kunna ses som en parallell till balladers textformler, och därmed funktionell ur kommunikationssynpunkt. Klangvariationerna kan kopplas till såväl språk som visor med stegvisa melodirörelser, och delvis associeras med en formelaktig repertoar.

Analysen belyser stora skillnader i personlig klangvariation, och informanterna påpekade svårigheten i att separera visa, person och framförande. Ur en synvinkel där visan skapas *genom* framförandet är uppdelningen irrelevant och otänkbar. Stildrag ”finns” inte i arkivmaterialet utan skapas via samspelet mellan inspelningarna, lyssnaren och aktuell stilförståelse. Då det inte är ljuden i sig som ändrats utan deras kategorisering, kan nya fynd i kända inspelningar bidra till en stiländring först när det gemensamma referenssystemet påverkats.

Att folkmusikens traditionalitetsparameter är icke-statisk och knuten till ett ”förr” som oupphörligen rekonstrueras i samtiden gör analysresultaten sångtekniskt intressanta. Då skallvibrationernas intensitet varierar med vokalproduktion, och tonande konsonanter gärna ökar tonhöjden, är det logiskt att det i sångutbildningar arbetas med detta. En så pass nyckfull intonationsreferens, för att inte tala om formeluppbyggd tonalitet, är oduglig i flera sångstilar. Sångare med ackompanjemang blir troligen mest förvirrade av skallvibrationerna. En konstmusikaliskt skolad sångerska skulle troligen uppleva flera föregångares sångstilar som hindrande, å andra sidan kanske föregångarna haft svårt att orientera sig i ett egenproducerat ljudlandskap utan tydliga intonationsreferenser.

Resultaten utgör delvis ingen motsättning till tidigare forskning om idiom, repertoar och traderingsvägar. Somliga element i föregångarnas sång hade en berättarteknisk funktion, och bland de uttryck som kollektivt förhandlats och förhandlas bort från uttrycksrepertoaren ligger många möjligheter. Detta medför att en bedömning av arkivinspelningar som sker enligt urvalskriterier enligt rådande folkmusikalisk teoribildning kan begränsa möjligheten att se somliga mönster. En stark förväntan om vad man skall finna kan försvåra förståelsen av mekanismerna som ligger bakom de ljudbilder arkivinspelningarna representerar. En sammanställning av särdrag kan påskina att föregångarna fritt valde och kombinerade effekter, medan en dylik analys antyder mönster i hur föregång-

arna producerade och kombinerade dessa. Därmed blir det svårare att avfärda stundtals exotiska effekter som misstag. Rimligen kan folklig estetik på något plan knytas till det som ur utövarperspektiv är skönt, praktiskt och autokorrigerat. Översatt till nutiden samt folksång som yrke och genreidentitet, uppenbaras möjligheten att tolka föregångarna enligt andra förutsättningar och därigenom skapa ”nya” estetiska möjligheter.

Termer verkar ha blandats i tidigare litteratur. ”Nasal” görs synonym med ”rå”, och sätts som motpol till huvudklang. Oftast skapas en rå ton av twang, vilket produktionsmässigt inte kopplas till nasaler. Røjås term ”kärna på tonen” inbegriper både nasalitet och twang. Uttryck som ”allmogens sång var rå” skulle kunna syfta på en sträv klang och därmed lågt tonläge. Det skulle även kunna syfta på en metalliskt vass klang och därmed oegaliserade vokaler. Nasal resonans knyts till tonaliteten.

Variabel intonation och ändrade tonala ramverk verkar inbegripas i en viss musikalisk logik och kan därmed inte isoleras till att gälla antingen estetik, teknik eller gehör. Att detta erbjuder ”nya” tolknings- och uttrycksmöjligheter är intressant för nutida praxis. Sångerskan som förlitar sig på skallvibrationerna och därmed hänger sig åt ett tonalitetsskapande byggt på kommunikation kommer möjligen att ändra sina tolkningar, då delar av ornamenteringshjälpen i form av exempelvis förslag utgör då inte längre fyller samma funktion. Utnyttjandet av en inre intonationsreferens kan förvirra ensemblemusicerandet, men förenkla en tonalitetsproduktion som i det yttre akustiska rummet tycks variabel.

Trots att kvedingbegreppet inte finns i Malung kan en smalare definition åskådliggöra en intressant aspekt. Det kan tyckas som om kvedarstilen vore fysiologiskt bättre anpassad till mäns urval av formantfrekvenser. Med tanke på hur tonproduktion verkar kopplad till tonalitet är påpekandet att egalisering är viktigast för män relevant. Om det är ett kvedarideal att sjunga så oegaliserat som möjligt borde män i högre grad kunna dra nytta av sin fysiologi. Detta gäller enbart klang och tonläge, fysiologi är en bland många faktorer och konstruktionen av genus är mer komplicerad (och icke-konstant) än så.

Diskussion

Nyanserna samt betydelsen av klangvariationerna är intrikata aspekter av folklig vissång. Trots det ringa urvalet pekar studien på att sjungandet kan tolkas intermedialt, då utövarna förmedlar visorna genom invecklade kombinationer av stilgrepp. Vi får aldrig veta hur det vi uppfattar som mikrointonation tolkades i föregångarnas samtid. Mycket pekar på att upplevelsen av dissonans/konsonans är annorlunda för den lyssnare som kan leva sig in i ljudproduktionen, vilket påpekades av informanterna, oavsett deras nivå av sångteknisk självreflektion.

Tanken på att förhållandet mellan klang och kärnfull tonproduktion kunde vara en praktisk konsekvens av en visas språk och tonalitet liksom ett estetiskt val verkar rimlig.

Tonproduktionens kroppslighet är intressant ur dikotomin folkkonst/akademisk konst. Skallvibrationernas fysiska intensitet gör att sångaren som använder dem omöjligt kan förneka sin ”kroppslighet”, tvärtom blir den funktionell. Däremot måste istället den operasångare som önskar överrösta en symfoniorkester förlita sig på muskelminnet.

Analyserna pekar på att sångerskan med sin kärnfulla tonproduktion kan skapa ett inre akustiskt rum, i vilket hennes uppfattning om dissonans och konsonans förskjuts. Då intonationsreferensen knyts till skallvibrationerna vilka varierar med uttal, ändras klangrelationerna kontinuerligt under framförandet. Detta framväxande mönster av intonationsreferenser producerar en tonalitet som i det yttre akustiska rummet kan framstå som ytterst komplicerad. Komplexiteten knyts till språkljud och därmed intonationsreferenser. Språk och uttal har direkta implikationer på tonaliteten vilket gör variabel intonation olösligt knuten till tonproduktion. Tonaliteten skapad under framförandet framstår för sångerskan som konsonant, men utåt förmedlas som det vi idag uppfattar som variabel.

Den som kan leva sig in i en ljudproduktion baserad på egenproducerade intonationsreferenser torde inte finna det empiriska materialet speciellt exotiskt. Ett sångsätt där mikrointonation och kärnfull tonproduktion är varandras konsekvenser, och den variabla tonaliteten skapas under framförandet är väsensskilt från att utövaren under visans gång måste minnas att vissa tonplatser helst skall intonas ”skevt”. Mönster i klangvariationer hade inte uppmärksammas utan ständiga perspektivbyten. Fokus på enstaka uttal ger liten förståelse för klangvariationens helhetsbetydelse, men är nödvändigt för att förstå deras tillblivelse. Att klangvariationerna kan kopplas till så många parametrar; tonplatser, formstruktur, språk och uttal, kunde inspirera nutida praxis.

Tal om allmän röstteknik utan specifik repertoarkoppling kan från konstmusikaliskt håll utgöra en sorts tolkningsföreträdare. Om det finns ett ”folkligt vissång-scordatura”, reciprokt beroende av en ursprunglig repertoar verkar det rimligt att repertoaren ändras med tonproduktionen.

Denna inledande forskning vidareutvecklas i mitt nuvarande doktorandprojekt *Tuning the Human Voice: An Empirical Exploration of Tonality in Northern Traditional Singing*. Forskningsfrågorna rör mer detaljerande studier av hur intonation samvarierar med parametrar såsom språkljud, sångtyp och musikalisk formstruktur.

Källförteckning

Intervjuer

- Eli Lennart Johansson, Västra Fors 2009-05-05
 Maria Røjås, Södra Heden 2009-05-06
 Hars Åke Hermansson, Malung 2009-05-07
 Agneta Stolpe, Nordibyn, 2010-08-15
 Maria Røjås och Perjos Lars Halvarsson, Södra Heden, Lima 2010-08-16
 Maria Røjås, Södra Heden, Lima, 2011-01-11/12
 Anna Hedin och Elisabeth Bjurström Jonzon 2010-01-16

Arkivinspelningar Svenskt visarkiv (SVA)

- SVA BB 5319 = SRCD 31, inspelat 1949, Åker Erland Jonsson
 SVA BB 5319 = SRCD 31, 1949, Elvina Söderlund
 SVA BB 5319 = SRCD 31, 1949, Marit Mattsson
 SVA BB 5319 = SRCD 31, 1949, Niss Hjalmar Mattsson
 SVA BB 5319 = SRCD 31, 1949, Marianne Mattsson
 SVA BB 5346, inspelat 23/9 1952, Elvina Söderlund
 SVA BA 5346, inspelat 23/9 1952, Åker Erland Jonsson (enligt SVA, men det är Herr X)

Litteratur

- Ahlbäck, Sven 1989. *Tonspråket i äldre svensk folkmusik*. Stockholm: Stencil. Kungl. Musikhögskolan i Stockholm.
- Ahlbäck, Sven 1991. *Tonalitet i musikpsykologisk belysning: sammanfattning av några olika riktlinjer*. Stockholm: Stencil. Kungl. Musikhögskolan i Stockholm.
- Andersson, Nils 1994. "Gamla psalmmelodier". I: Owe Ronström & Gunnar Ternhag (red.), *Texter om svensk folkmusik: från Haeffner till Ling*. Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 81. Falun: Sahlanders. S. 77–79.
- Borgehed, Kristin 2011. *Klang i folklig vissång: tolkningar av arkivmaterial och perspektiv på nutida praxis* (Masterstudium i traditionskunst). Rauland: Høgskolen i Telemark.
- Dowling, W. Jay & Harwood, Dane L. 1986. *Music cognition*. Orlando: Academic Press.
- Greni, Liv 1960. "Bånsuller i Setesdal – om bruken av tradisjonelle melodiformler". I: *Norveg, tidsskrift for folkelivsgranskning* nr 7.
- Gunnarsson, Ulrika 2006. *Häxgnägg och pärlband: en folklig sångskola*. Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Gustafsson, Magnus 2008. "Trolldom. Studier i Hyllén-Cavallius naturmytiska universum". I: G. Byrman (red.), *En värld för sig själv. Nya studier i medeltida ballader*. Växjö: Växjö University press. S. 339–375.
- Haeffner, Johann Christian Friedrich 1994. "Anmärkingar öfver gamla nordiska sången". I: Owe Ronström & Gunnar Ternhag (red.), *Texter om svensk folkmusik: från Haeffner till Ling*. Falun: Sahlanders (Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 81). S. 37–44.
- Jersild, Margaretha, 1990. "Tre östgötasångerskor och deras ballader". I: Danielson, Eva m fl (red.), *Inte bara visor. Studier kring folklig diktning och musik tillägnade Bengt R Jonsson*. Stockholm: Svenskt visarkiv (Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv 11). S. 178–207.
- Jersild, Margareta & Ingrid Åkesson 2000. *Folklig koralsång: en musiketnologisk undersökning av bakgrunden, bruket och musiken*. Hedemora: Gidlunds i samarbete med Svenskt visarkiv.
- Johansson, Mats 2009. *Rhythm into Style: Studying Asymmetrical Grooves in Norwegian Folk Music*. Oslo: Department of Musicology, The University of Oslo. Diss.
- Kværndrup, Sigurd 2006. *Den østnordiske ballade – oral teori og tekstanalyse. Studier i Danmarks gamle Folkeviser*. København: Museum Tusulanums forlag.
- Lien, Herdis 2001. *Kveding eller song? – eit studium av stilistiske trekk i norsk vokal folkemusikk*. Hovedoppgave i etnomusikkologi. Universitetet i Bergen.
- Ong, Walter J. 1990. *Muntlig och skriftlig kultur, teknologiseringen av ordet*. Göteborg: Bokförlaget Anthropos.
- Rosenberg, Susanne 1993. *Med blåtoner och krus – ett kompendium om äldre folklig sång i Sverige*, Stav-udda.
- Sundberg, Johan 2001. *Röstlära. Fakta om rösten i tal och sång*. Stockholm: Propius.
- Ternhag, Gunnar, 1994. "Det stora insamlingsprojektet". I: Owe Ronström & Gunnar Ternhag, Gunnar (red.), *Texter om svensk folkmusik: från Haeffner till Ling*. Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr 81. Falun: Sahlanders. S. 69-76.
- Westman, Johan 1998. *Melodi, klang, intonation*. (Hovedfagsavhandling i etnomusikologi.) Bergen: Griegakademiet, Institutt for musikk.
- Wittgenstein, Ludwig, 1997. *Filosofiske undersøkelser*. Oslo: Pax.
- Åkesson, Ingrid, 2007. *Med rösten som instrument. Perspektiv på nutida svensk vokal folkmusik*. Stockholm: Svenskt visarkiv (Svenskt visarkivs handlingar 5). Diss.

Webbresurser

- <http://www.vxu.se/hum/forskn/ims/balladprojektet/balladantologi/rosenberg/2010-06-26>

Evert Taube och hans visors transformation

OLLE EDSTRÖM

EVERT TAUBE (1890–1976) sjöng från 1910-talet in sig i den svenska folksjälen med sina visor till eget ackompanjement på gitarr eller luta, samt efterhand till orkestrar av olika storlek. Från 1960-talet reciterade han ofta sina texter till musiken framförd av orkester. Taube spelade in sina visor på grammofon redan på 1920-talet och de kom snabbt också att spelas in och framföras av andra. Man, det vill säga många artister och alla andra, framförde under flera decennier hans sånger ungefär som Taube själv gjorde. Fastän rösterna, som till exempel Sven-Olof Sandbergs, var andra, lät Taubes visor som de skulle låta. Frågan uppstår om det förblir på detta sätt?

Det som jag därför vill problematisera är om, och i så fall när, det tidligt finns en gräns för då Taubes visor inte längre upplevs som Taubes, eller om man så vill, saknar ett taubeskt innehåll, en taubesk essens. Min tes är att de särskilda omständigheter som rådde i Sverige under decennierna 1920-talet fram till och med 1960-talet möjliggjorde att en homogen svensk befolkning uppfattade *just* Evert Taube och hans sånger, oberoende av deras stilistiska hemvist, som något särskilt och unikt.¹ Den process som jag beskriver gäller Evert Taube och ingen annan samtida artist/kompositör.

Det fanns med andra ord för svenskarna något taubeskt; man förknippade Taubes sånger med hans sätt att framföra sina visor: hans person, hans röst, hans texter/musik, hans ingresser, hans anti-artistiska artisteri. Alla dessa interagerande delar, samt den egna användningen av hans visor, bidrog till att människorna visste vad Taube stod för, utan att klart kunna verbalisera det. Det taubeska, den taubeska essensen, var något utsägbart, men något som alla upplevde, något som man som svensk bar med sig i kropp och själ.

Det skall sägas att jag i mina resonemang utgår ifrån en sociologisk modell där sångernas användning och mening ramas in av rådande samhällsliga – socio-kulturella och ekonomiska – förhållanden och värderingar, som förändras under kulturens processuella förlopp. Sångens funktion och mening beror på de interagerande faktorerna a) gruppindividens bakgrund (klass, kön, utbildning), b) sammanhang (enskild sång, i grupp eller framförd av en artist) och plats, c) sångens textliga innehåll/musikens

struktur samt d) framförandet i sig (musikalisk nivå och/eller arrangemangets halt).²

Taubes tid

Efter hemkomsten från Argentina 1915 kom Taube under kommande decennier att nå ut till den stora majoriteten av svenskarna. Han umgicks i alla sociala skikt. De taubeska sångerna placerade sig inom ett mycket brett stilistiskt register. Här återfinns enkla folkviseliknande visor, sjömansvalser, wienervalser, argentinska tango, marscher, konstmusikaliskt klingande sånger med flera stilar. Som framförda sånger till arrangemang för orkester placerades de sig centralt i tidens mellanmusik, den samtida ”modersmålsmusik” som tilltalade människor inom alla klasser, en övergripande musikstil som fungerade som ett sammanhållande musikaliskt kitt under byggandet av folkhemmet.³ Fastän Taube sällan eller aldrig under skapandet av sina sånger tänkte på dem som schlager, kom åtskilliga av hans drygt 200 sånger att bli just detta, det vill säga den nya, moderna tidens folkmusik, melodier som nästan alla kände till. Man inte bara kände igen dem, utan kunde nästan alltid sjunga med i något textavsnitt och nynna med i de kända melodierna. En vals som ”Calle Schewens vals” kom på 1930-talet att utnämnas som en ny svensk nationalsång; den speglade i upplevd form att tiderna snart skulle bli bättre och berättade i positiv anda om den svenska sommarens fröjder.

Ungefär samtidigt blev det också möjligt för kompositörer av populärmusik som schlager, visor och dansmusik att via STIM (Svenska tonsättares internationella musikbyrå) få ersättning om deras musik användes i offentliga sammanhang eller spelades på radio.

Taube gav från 1910-talet ut en mängd visböcker, varav efterhand åtskilliga i andra, billigare, upplagor. Hans sångtexter trycktes i otaliga vishäften. Han själv och hans familj förekom i reportage efter reportage från 1930-talet. Han sjöng i radio, framträdde på scener över i stort sett hela Sverige under turnéer och gjorde senare från 1950-talet många program i Sveriges Television.⁴ Efter det andra världskriget fick han en rad litterära utmärkelser och blev 1966 filosofier hedersdoktor vid Göteborgs universitet. Han var då sedan länge en av Sveriges mest kända och omtyckta personligheter.

1 För en musikvetenskaplig studie över Taubes musikaliska värld se Edström 2007.

2 Detta perspektiv är genomgående i min skriftställning, se till exempel Edström 1997:29.

3 För ett längre avsnitt om mellanmusikens funktioner och betydelse se i Edström 1996:657-797.

4 Som ett belägg för att Taubes visor ofta spelades kan nämnas att han under 1950-talet bara från NCB erhölet ersättning som låg över en svensk genomsnittsinkomst/år (Edström 1998:186).

Kulturen förändras

Från och med 1950- och 1960-talen kom olika faktorer att bidra till att Sverige snabbt förändrades. Under dessa ekonomiskt framgångsrika decennier gick det svenska samhället på högvarv. Välståndet ökade år från år. Allt fler köpte televisionsapparater och musikanläggningar. Fritidsvanor förändrades. Ungdomar fick generellt mer pengar att röra sig med. Få ville uppfostra sina barn i auktoritetstroende riktning. Anglo- och afroamerikansk musikpåverkan tilltog. Ungdomsmusik blev ett begrepp. Informaliseringsprocessen fortsatte: Du-reformen förändrade tilltalet människor emellan.⁵ Världsskeenden fick svenskar att demonstrera i en engagerande tid. Traditionella värderingsmönster utmanades. Andra kulturmönster blev följden. Inom den humanistiska världen skrevs det om paradigmskiftet och så småningom om postmodernism.

År 1968 kom en dom i Högsta Domstolen som reglerade den ersättning som SAMI (Svenska Artisters & Musikers Intresseorganisation) kunde inkassera. Utövande musiker/sångare fick nu ersättning när deras prestationer – till exempel om de framförde Taubes sånger – hördes i alla olika FM-radiokanaler.⁶ Förhållandet mellan massmedia och musikindustrin blev alltmer intimt under en process som snart helt styrdes av den så kallade Marknaden, ett subjekt eller objekt.

Även om det var mest lönsamt för artister att alltid och endast sjunga sina egna låtar på egna musik- och skivbolag, kunde man även, i kraft av Evert Taubes samtida betydelse, ta sig an *nationalartistens* visor, men nu med utgångspunkten att som pop/rockartister framföra sig själva sjungande Taube. Den förste betydande artisten var sannolikt Cornelis Vreeswijk.⁷ Ett större och senare projekt där en mängd populära artister framförde Taubemelodier var dubbel-cd:n Taube inspelad i slutet av 1980-talet.⁸ Ett senare exempel från jazzvärlden var Bernt Rosengrens två skilda cd (1999 samt 2002) med Taubemelodier.⁹ Från ett Taubeperspektiv kännetecknades dessa decennier av att ”alla” som kände sig kallade, sjöng in Taube på de mest skilda och personliga sätt.¹⁰ Några gjorde det också likt Taube själv.

Kanske hade Jean Baudrillard rätt i sin analys angående det begynnande överflödet av objekt som till exempel skivinspelningar, ett överutbud som han ansåg alltmer skadade möjligheterna till kommunikation: tecknen tömdes därför på mening och blev till *simulacra*?¹¹

Och idag?

En upphovsman kan numera välja mellan olika upphovsrättsorganisationer inom EU. Man behöver inte vara med i STIM (Svenska Tonsättares Internationella Musikbyrå), som därför funnit det klokt att tillsammans med Performing Rights Society for Music och GEMA (Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte) bilda ett gemensamt europeiskt licensieringsbolag. Försäljningen av CD har som bekant stadigt gått ned sedan flera år. De artister och musiker som drar stora skaror på turnéer eller arenakonsert tjänar därför mest på att framträda. Dessa, de mest populära artisterna och grupperna, kan ställa helt andra ekonomiska och moraliska villkor än en ”vanlig” singer-songwriter.¹²

Idag på 2010-talet har sannolikheten att någon hör på, eller till och med lyssnar på, Evert Taubes melodier blivit en möjlighet bland alla andra hundratals miljoner låtar. Anslutna till bolag som Spotify, iTunes eller andra kan vi idag, när som och snart var som helst, strömma musik in i olika återgivningsapparater. Av en studie från Oslo universitet framgår att efter fem sekunder hoppar en fjärdedel av oss vidare till nästa låt. I STIM-tidskriften som berättar om studien sägs också att endast hälften av personerna lyssnar klart på låten.¹³ Dessa strömhopp pågår alltså hela tiden. Mest lönsamt är det att skriva låtar på 31 sekunder, den gräns där betalning utgår med ca fem öre/låt.¹⁴ I vilket fall: produktionsmusikens tidevarv är nu här. Som den amerikanske musikkritikern Alex Ross formulerat det: “Technology conspires with populism to create an ideologically vacant dictatorship of likes”.¹⁵

Som vi vet skrev Taube nästan alltid först text och prövade sig därpå fram till musiken (melodik/harmonik). Idag görs däremot vanligtvis de marknadsanpassade sångerna i en studio enligt tågordningen a) man finner

5 Se Wouters 2007.

6 Från 1986 utökades rättigheterna så att all musik som utfördes offentligt i förvärvssyfte var ersättningspliktig. För en diskussion om bildandet av SAMI se vidare i Edström 1982:242-245.

7 Jfr Lp:n *Cornelis sjunger Taube* (1969).

8 Jag exemplifierade mitt föredrag med en inspelning av gruppen *Eldkvarn*, där Plura Jonsson med tveksam intonation i sömngångaraktigt tempo framför *Fritiof Anderssons Paradmarsch*. Plura stod helt klart i vägen för Taube.

9 Jag exemplifierade med en inspelning av Sjuttonde balladen med Bernt Rosengrens octet. Ett utmärkt jazzarrangemang motsade dock inte tesen att musikernas soli i sig hade lite att göra eller baserade sig på Taubes musik. Det vi hörde var s.a.s. vilket jazzsoli som helst.

10 En sökning i Svensk Mediadatabas på ”Evert Taube & Fonogram/skivor” gav 1776 träffar. Fördelat per decennier tilltar utgivningen först under 1960-talet för att stadigt öka fram till 1990-talet följt av en liten minskning på 2000-talet (sidan nedladdad från <http://smdb.kb.se/> 2015-12-06).

11 Se Baudrillard 1994:80f. För en längre diskussion om detta begrepp och vår samtids ytestetisering se Edström 2002:295f.

12 Med moraliska menar jag att artisterna/musikerna kan villkora fotografers, intervjuares och kritikers arbetsmöjligheter.

13 *STIM-magasinet* nr 3 2014.

14 Se understreckaren ”Spotify fylls av motståndsmusik”, Svenska Dagbladet 2015-07-11.

15 *The New Yorker* 2014-09-15.

fram till en viss rytm och ackordslinga b) en hake samt någon annan fras prövas fram, c) detta sätts ihop, varpå en sångtext beställs varpå man d) funderar på vilken sångerska – mer sällan sångare och väl aldrig en hen – man skall producera låten för.¹⁶ Men det har inte blivit lättare med tiden. Som Anders Bagge har uttryckt det gör den stenhårda konkurrensen inom ”musiknäringen... [att det] aldrig har varit svårare att sälja in en låt.”¹⁷

Evert Taube och hans sånger beforskas sedan ett decennium intensivt.¹⁸ Är det, frågar jag mig, ett tecken på en annalkande slutpunkt för de levandes upplevelse av en taubesk essens, en folkhemsk uppfattning som under en lång, tidlig kontinuitet, säg från 1920-1970-talen, kunde delas av en i stort sett svensk homogen befolkning. Som min skiss har antytt verkar detta vara fallet. Idag har således en nutida arvtagare till Taube, Håkan Hellström och hans sånger med svenska texter, små förutsättningar att länge överleva i vår globala engelskspråkiga värld. Och ingen funderar väl på om hans sånger har en Hellströmsk, allmänt omfattad svensk essens såsom tidigare var fallet med Taubes sånger.

I nutidens och framtidens söndersmulade och fragmentariska musikkvärld, är således DIN musik den DU tror är enbart och just DIN, det vill säga musik som alltid är SÅNGER som DU använder i en självreglerande, fast illusoriskt individuell och av marknaden tillhandahållen, vardag som DU tror att DU själv musiksätter.

Referenser

Tryckta källor

- Anthin, David 2007. *Evert Taubes scener: från Cabaret Läderlappen till Gröna Lund*. Lund: Ellerström.
- Anthin, David 2014a. *Evert Taubes värld*. Boken. Stockholm: Atlantis
- Anthin, David 2014b (red.). *Elva sidor av Taube: en antologi*. Göteborg: Folkuniversitetets akademiska press.
- Baudrillard, Jean 1994 [1981]. *Simulacra and simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Edström, Olle 1982. *På Begäran – Svenska Musikerförbundet 1907–1982*. Stockholm: Tidens förlag.

- Edström, Olle 1996. *Göteborgs rika musikliv – en översikt mellan världskrigen*. Göteborg: Göteborgs universitet (Skrifter från institutionen för musikvetenskap nr 42).
- Edström, Olle 1997. ”– Fr-a-g-m-e-n-ts – A discussion on the position of critical ethnomusicology in contemporary musicology”. I: *Svensk tidskrift för musikforskning* 1997:1.
- Edström, Olle 1998. *Harmoniskt samspel – sjuttiofem år med STIM*. Göteborg: STIM.
- Edström, Olle 2002. *En ANNAN berättelse om den västerländska musikhistorien – och det estetiska projektet*. Göteborg: Göteborgs universitet (Skrifter från institutionen för musikvetenskap nr 72).
- Edström, Olle 2007. *Evert Taubes musik – en musikvetenskaplig studie*. Göteborg: Göteborgs universitet (Skrifter från institutionen för musikvetenskap nr 86).
- Edström, Olle 2008. *Evert Taube – sånger och musikalisk värld*. Stockholm: Carlssons.
- Edström, Olle 2014. ”Fem Sekunder”, *STIM-magasinet*, nr 3 2014.
- Ross, Alex 2014. ”The Nay Sayers: Walter Benjamin, Theodor Adorno and the critique of pop culture”, I: *The New Yorker* 2014-09-15.
- Seabrook, John 2015. *The Song Machine: Inside the Hit Factory*, New York: W. W. Norton & Company. *STIM-magasinet* nr 4 2015, artikeln ”Anders Bagge”. *Svenska Dagbladet* 2015-07-11, artikeln ”Spotify fylls av motståndsmusik”.
- Wouters, Cas 2007. *Informalization – Manners & Emotions since 1890*, London: Sage.
- Fonogram
- Bernt Rosengren's Octet plays Taube (1999), Arietta, ADCD 19
- Cornelis sjunger Taube, (1969) Metronome, MLP 156347
- Taube (1990) 2 CD, EMI 7955752
- Webbresurs
- Svensk Mediadatabas, <http://smdb.kb.se/> (Senast besökt 2015-12-06)

16 Se i Seabrook 2015:16f, 261f samt passim.

17 ”Anders Bagge”, *STIM-magasinet* nr 4 2015.

18 Inte minst jag själv har skrivit om Taubes musik i flera artiklar och böcker, se vidare i Edström 2007 och 2008. För en litteraturvetenskaplig avhandling om Taubes scener se Anthin 2008, samt för en bred kulturell antologi Anthin (red.) 2014b.

Luciakonserten. Orden, musiken och rummet

GUNNEL FAGIUS

I MIN GENOMGÅNG i *Barnkören i Svenska kyrkans församlingar* framkommer att barn i slutet av 1800-talet användes som försångare i liturgi och församlingssång och först en bit in på 1930-talet fick sin egen musik, det vill säga körsånger komponerade för diskanttröster.¹ Unga röster fick fortsättningsvis en stor egen repertoar och har indirekt bidragit till den växande svenska körrörelsen under 1900-talet.

I samband med uppmärksammandet av den unga röstens roll i kyrkans rum blev jag medveten om hur i flera decennier luciakonsert/framträdanden fått en stor egen repertoar som mer och mer kommit att innehålla såväl sakral som profan och folkligt traderad musik.²

I min egen uppväxt var jag en sjungande tärna i flickskolans luciakonsert på ortens konserthus och som musiklejare i musikklasser ledde jag under 1980-talet i en kyrka egna luciakonsert med mer än 100 tärnor och stjärngossar. Intresset för luciaframträdanden är kontinuerligt stort. De har blivit ett självklart inslag på förskolor och skolor, på arbetsplatser och sjukhus i en blandning av högtidligt och vardagligt.

Detta konstaterande ledde till frågan hur ord och ton förhåller sig i den repertoar som ingår i dagens luciaframträdanden. Redan 1936 skriver Knut Brodin i sin bok *Julens visor*: ”Lucia har blivit en julens och ljusets föregångerska. Lucia firas som en allmän gemensam folkfest under det att Julen är familjens högtid.”³ I *Julens visor* har Brodin ett helt avsnitt av sånger samlade under rubriken ”Lussevisor och luciasånger”. Han var själv musiklejare vid Olofskolan i Bromma. Det finns skäl att tro att han som lärare i Olofskolan lät skolbarnen sjunga en del av dessa sånger.⁴ I många skolor och kyrkor finns det skäl att under en stor del av 1900-talet söka efter den repertoar som kan förknippas med luciaframträdanden

I Svenskt visarkiv/Musikverkets publikation *Ingen dager synes än. Visor om Lucia, Staffan och andra figurer ur Luciatraditionen* går att läsa om luciaframträdanden sedan slutet av 1800-talet. Skansens luciatradition började redan 1893 medan luciatävlingen som arrangerades av

Stockholms Dagblad 1927 omtalas som startpunkten för det moderna luciafirandet.⁵ Därmed blev det offentliga luciatåget en sed som snabbt spred sig över landet.⁶ Under åren 1973–1980 ägde luciakröningar rum på Skansen och från 1990 intog Adolf Fredriks Musikklasser jättearenan Globen för sina luciakonsert. Då deltog 1 200 barn och ungdomar.⁷

Frågorna om luciakonsertens/framträdandets repertoar och därmed förhållningssätt till ord och ton under en nära hundraårig framväxt är många. Fokus för denna studie är den unga rösten och följande närläsning utgår från ett enda exempel, en luciakonsert rubricerad ”Lucia, välkommen!”, inspelad 2013 i Göteborgs domkyrka.

Repertoaren

Sedan slutet av 1980-talet har en konsertform med rubriken ”Lucia- och Julkonsert” arrangerats i Göteborgs domkyrka med församlingens barn- och ungdomskörer. Domkyrkokantorn Ann-Marie Rydberg tog över en konserttradition med julsånger och valde att lägga in ett litet luciatåg i konserten. Konsertribriken ändrades därmed till ”Lucia- och Julkonsert” och förlades till kvällen före luciadagen. Publiktrycket ökade efter hand och lucia- och julkonserterna blev stående inslag i Gustavi Domkyrkas konsertverksamhet.⁸ Ann-Marie Rydbergs efterträdare, Petter Ekberg, har fortsatt traditionen och utvecklat konsertformen, som sedan 2012 rubriceras ”Luciakonsert”. Luciakonserten 2012 spelades in på CD 2013 och gavs rubriken *Lucia, välkommen!* Det är denna inspelning som är föremål för denna genomgång med utgångspunkten: Hur gestaltas det sjungna ordet i luciakonsertens repertoar?

Inspelningen innehåller 26 sånger och är inspelad i Göteborgs domkyrka där även konserten hade ägt rum året innan. Medverkande är Göteborgs Domkyrkas goss- och flickköer, Gustavi Ungdomskör, dirigenter Petter Ekberg och Ulrika Melin Larsson, slagverkarna Daniel Berg och Fredrik Duvling (Rythm Art Duo), pianisten Daniel Lindén och blockflöjtisten Pia Brinkmann Stenhede.

1 Fagius 2013:99-124.

2 Lucia som person skrivs i denna artikel med inledande versal, medan benämningar såsom luciakonsert, luciatävling skrivs med gemen första bokstav.

3 Brodin 1936:17.

4 Brodin var musiklejare vid Olofskolan åren 1931-1941 (Barkefors 2006: 9f.).

5 Annersten et al 2008.

6 Annersten et al 2008:25.

7 Luciakonserterna i Globen genomfördes första gången 1990 och senaste gången 2011.

8 Mail från Ann-Marie Rydberg 2015-10-13.

Inledningsvis valde jag att läsa igenom samtliga texter i de tjugosex sångerna. Jag hittade ord som uttryckte tydliga kontraster mellan sakralt och profant och ett innehåll som baserar sig på folkliga traditioner. Självklara ord i sångerna med det kristna julbudskapet är *Betlehem, krubba, Jesus Krist, Frälsare och Gud, Guds kärleks ljus, änglar, Maria* medan i andra sånger orden *Lusse, lusseknektar, lussekatt, pepparkakor, vita kjolar, släde, bjällror, gnäggning, falle dudeliga dullan dej* fångar upp folkliga traditioner. Den mörka årstiden finns i alla typer av sånger med ord som *mörker, snö, skogar, stugor, vinter, norden* men också ord som uttrycker stämningar som *julefrid, världens oro, strider, suckar*. Nitton av sångerna sjungs på svenska, tre på engelska och fyra på latin och musiken representerar såväl nykomposition som arrangemang.

Några medeltida melodier har blivit föremål för nya arrangemang. ”Veni Emmanuel” har melodi och text som är en antifon med ursprung från 800-talet. Den användes för vesper under jultiden och har här arrangerats av Jan Åke Hillerud. Sången ”Audete Gaudete” finns i sin helhet med samtliga verser med titeln ”Gaudete, gaudete” i *Piae Cantiones*, svensk sångbok med latinska skolsånger utgiven i Finland 1582. Den framförs här i ett arrangemang av Ward Swingle.

En rad folkliga melodier har fått nya arrangemang. ”Lusse Lella” och staffansvisor är vanligt förekommande i luciaframträdanden. Knut Brodin framhåller att det är en nordisk tradition: ”Det är med Lusse som med Staffan stalleträng, en gammal nordisk tradition har uppgått i en senare kristet religiös, ur vilken framgått vår moderna Lucia.”⁹ Seden att högtidlighålla ljusets återkomst har förkristna rötter som det står att läsa i *Ingen dager synes än*: ”Denna mörkaste av nätter besvärjde man solens återkomst för att få ljuset att återvända. Enligt folktron var Lucifer och andra övernaturliga makter särskilt aktiva denna natt.”¹⁰ Staffansångerna är ett arv från äldre tidens *Staffansjungning*, som är ett betydligt äldre fenomen än luciagestalten.

Staffansjungningar förekom såväl på landet som i städerna.¹¹ ”Lusse lella” sjungs i ett arrangemang av Carl-Bertil Agnestic. Tre staffansvisor med olika melodier och i tre olika arrangemang är sammanfogade till en hel sång med sex verser. Arrangörer är Jan Åke Hillerud respektive Helen Stureborg.

Sången ”Goder morgon mitt herrskap” eller alternativt ”Goder afton mitt herrskap” hör också hemma bland de folkliga melodier som ofta förekommer i luciaframträdanden. Det finns ett flertal varianter på dessa hälsningsånger som användes när man gick runt

i stugorna på lucianatten. Här framförs den enstämigt till pianoackompanjemang. Melodi och text finns i Julens visor av Knut Brodin och kommenteras av honom endast som nedtecknad i Dal och tryckt i Flickscouterernas sångbok utan årsangivelse.¹²

Luciasången ”Sankta Lucia” kallas i många sångböcker för en neapolitansk folkvisa, men den har en upphovsman, Teodoro Cottrau. Sången kom till 1850. Texten beskriver en stämningsfull nattlig båtfärd i Neapel. Det är stadsdelen Sancta Lucia som besjungs och när visan spreds till Sverige i början av 1900-talet kom den neopolitanska melodin med texten Sankta Lucia att handla om helgonet Lucia, det vill säga en Lucia med ett annat ursprung än den som förknippas med de svenska folkliga julsederna. I *Ingen dager synes än* skriver man att det röda bandet som dagens Lucia har runt midjan är en av de få direkta kopplingarna mellan helgonet Lucia och dagens frontfigur i lucia-tåget.¹³ Sången framförs i ett arrangemang av Jan Åke Hillerud.

Ett flertal av sångerna i den aktuella luciakonserten är originalkompositioner för blandad kör eller diskantkör. Texten ”Ave Maria, gratia plena” som är en bön till Jungfru Maria har tonsatts av åtskilliga kompositörer genom århundradenas lopp. Här används en tonsättning av den flamländske kompositören Jacob Arcadelt (1515–1560) som var verksam i Italien och Frankrike. Ytterligare en text som hyllar Maria, Jesu moder är ”Maria mater gratiae”, även den en medeltida text som här fått en musikalisk utformning av Gabriel Fauré (1845–1924). Den är komponerad för två diskantstämmor med pianoackompanjemang, tillkommen nära i tiden för hans Requiem från 1888.

Två svenska kompositioner som ofta förekommer vid luciaframträdanden utan att ha någon koppling till Lucia-gestalten är ”Jul, jul strålande jul” och ”Det strålar en stjärna”. De är utan helt enkelt körsånger för jultiden. Texten till den första sången är skriven av psalmförfattaren och prästen Edvard Evers. Till den har Gustav Nordqvist (1886–1949), kyrkomusiker i Adolf Fredriks församling i Stockholm, komponerat en fyrstämmig körkomposition, som har kommit att bli hans mest sjungna. Nordqvist var en produktiv romanstonsättare med stort intresse för lyrik och möjligheten att fånga textens inneboende stämningar. Vers 1 sjungs av diskantkör till pianoackompanjemang i ett arrangemang av Carl-Bertil Agnestic. Vers 2 sjungs av ungdomskör a cappella i Nordqvists egen version för blandad kör. ”När det lider mot jul” är en sång om stjärnan i Betlehem, till text av Jeanna Oterdahl. Tonsättaren Ruben Liljefors (1871–1936) var bland annat

9 Brodin 1936:17. Brodin använder texten ”Lusse lelle” till samma melodi, vilken ingår i Julens visor (Brodin 1936:20). Enligt Brodin upptecknades denna sång i Värmland och publicerades 1920 i jultidningen Pennan (Ibid, s. 17).

10 Enligt den julienska kalendern som gällde i Sverige och Finland till mitten av 1700-talet var natten till den 13 december årets längsta natt (Annersten et al 2008:5).

11 Annersten et al 2008:13.

12 Brodin 1936:209.

13 Annersten et al 2008:7.

musiklärare vid Gävle Allmänna Läroverk. Sången finns utgiven för blandad kör i samlingen *Läroverkskören*, utgiven av tillika Gävle-musikern Gottfrid Berg 1936.¹⁴ Sången framförs i en version för diskantkör av Carl-Bertil Agnestig, kompletterad med piano.

Att den redan mångåriga traditionen med luciatåg, luciaframträdanden och luciakonserter stimulerar till nyskapade sånger och texter är inte anmärkningsvärt. För de små barnen behövs såväl texter och melodier som är musikaliskt och innehållsligt lätt tillgängliga. I luciakonserten *Lucia välkommen!* får de yngsta barnen sjunga om tärnan i Anna Cederberg-Orretems (f. 1958) ”Tärnans visa.” Tärnan i det moderna luciatåget har här huvudrollen. Hon går efter Lucia men bidrar med ljuset i handen till att lysa upp för henne. Tärnan jämförs med herden som troget vaktar sina får, hon följer troget i Lucians spår. Den andra sången av Anna Cederberg-Orreteg ”Lussekat och pepparkaka” ger plats för luciafirandets traditionsenliga smakliga tillbehör liksom själva ordens rytmiska och fonetiska kvaliteter. Och även stjärngossens strut finns omnämnd i sången. Sångerna framförs unisont till pianoackompanjemang.

Gullan Bornemark (f. 1927) som sedan 1970-talet skapat en stor repertoar för barn bidrar med två sånger för konsertens barnkör. ”En liten Lucia” berättar om en liten Lucia och hennes tärnor. Kläderna är vita och man sjunger om att gå runt och hälsa på. Texten speglar vår tids luciatåg med de allra minsta barnen. I ”Mörker på jorden” beskriver texten ljuset i kontrast till mörkret och att ljuset med Lucia och tärnor förbereder för ”den som vi väntar på”, alltså den annalkande julens Jesusbarn. Texten formulerar sig enkelt och tydligt för de små barnens förståelse. Sångerna framförs unisont till pianoackompanjemang.

Carl-Bertil Agnestig (f. 1924) som redan på 1960-talet komponerade och arrangerade sånger för sjungande barn och unga bidrar med sången ”Så mörk är natten” med text av Johnny Johansson och berättar om hur den mörka midvinternatten lysas upp av Lucians ljus. Sången framförs unisont med Agnestigs egen harmonisering av melodin och varierar med slagverk och improviserande pianoackompanjemang.

I sången ”Det finns ingenting i världen”, komponerad av den danske psalm- och körtonsättaren Klaus Brinch (f. 1939) med text av Helge Rohde, är snön huvudperson. Texten beskriver stillheten när snön sakta dalar genom luften. ”Varsam, mjuk och fin lägger den sordin på de röster som för högljutt talar.” Sången framförs unisont med pianoackompanjemang och slagverk.

Den flitige körtonsättaren John Rutter (f. 1945) står för musik och text i ”Nativity Carol”. Sången har en musika-

lisk form och textligt innehåll med nära anknytning till de många Christmas Carols som levt vidare i en europeisk, men inte minst engelsk och nordisk tradition med rötter tillbaka i medeltiden. Sången framförs i sin fyrstämmiga sats, kompletterad med slagverk.

Fyra sånger är psalmer i *Den Svenska Psalmboken 1986*: ”Nu tändas tusen juleljus” (Ps 116), ”När juldagsmorgon glimmar” (Ps 121), ”Betlehems stjärna (Gläns över sjö och strand)” (Ps 134), ”Det är en ros utsprungen” (Ps 113). ”Nu tändas tusen juleljus” tillhör den mest spridda och sjungna julsången i vårt land. Den är dessutom översatt till många språk och har även sjungits in av många olika artister, skriver Selander och Bernskiöld i *Psalternas väg*. ”Sången publicerades först i *Korsblomman* för 1899 (tryckt 1898), en kalender som Lina Sandell gav ut under en lång följd av år.”¹⁵ Den hörde dessutom till de tjugo stamsånger man skulle sjunga i skolan under åren 1943–1968. I *Den Svenska Psalmboken* kom den in 1986.¹⁶ Här framförs den i två hopfogade arrangemang av Anders Öhrwall respektive Lennart Lundén.

Melodin till ”När juldagsmorgon glimmar” är förknippad med studentsång i flera länder i Europa. En i övrigt okänd schweizare, Abel Burckhardt, använde denna melodi i en barnsång i ett häfte med bibelberättande barnsånger utgiven 1845 *Kinder-Lieder*. Författaren Betty Ehrenborg-Posse är troligtvis den svenska översättaren. I söndagsskolböcker, i kyrkliga och frikyrkliga sångböcker levde sången vidare. Sången finns i *Nu ska vi sjunga* (1943) och togs upp i den 24:e upplagan av *Sjung, svenska folk!* (1943). Den införlivades i *Den Svenska Psalmboken 1986* där vers 2 och 3 ersattes av två nydiktade verser.¹⁷ Här framförs sången i ett arrangemang av Anders Öhrwall.

”Betlehems stjärna (Gläns över sjö och strand)” är den mest spridda sången om julnattens stjärna i sekulariserade sammanhang. Dikten om stjärnan av Viktor Rydberg ingår i hans roman *Vapensmeden* 1891. Det är i Alice Tegnérns sättning, inklusive pianostämman som den används i *Den svenska psalmboken 1986*. (I *Den Svenska Psalmboken 1937* användes Ivar Widéens melodi och en nykomponerad av Oskar Lindberg.)¹⁸ Alice Tegnérns komposition är i sig ingen enkel psalm eller visa. Den är snarare en liten romans, där varje fras är ny i det musikaliska förloppet och de upprepade septimackorden i förspelet vill skapa en föreställning om hur stjärnan glittrar i vattnet. Hans Bernskiöld konstaterar i sin analys av sången att den ”onekligen vidgar gränserna för barnsången”.¹⁹ Sången framförs i ett arrangemang för diskantkör av Carl-Bertil Agnestig.

Sången ”Det är en ros utsprungen” är en medeltida julpsalm, vars melodi är tidigast känd i *Alte Catholische*

14 Oterdahls text tonsattes av Liljefors först för sång och piano 1909 (opus 19). https://sv.wikipedia.org/wiki/Jeanna_Oterdahl besökt 2015-10-15.

15 Nisser et al 2014:305.

16 Nisser et al 2014:306.

17 Nisser et al 2014:316.

18 Nisser et al 2014:353f.

19 Nisser et al 2014:354f.

Geistliche Kirchen-geseng 1599.²⁰ Långt senare kom den till Sverige, publicerades i J.A. Josephsons musiktidning *Zion 1867* i svensk översättning av författarinnan Thekla Knös. Den finns med i *Den Svenska Psalmboken 1937* och med en liten textlig retuschering i 1986 års psalmbok. Knut Brodin som i boken *Julens visor* även presenterar psalmmelodier har inkluderat ”Det är en ros utsprungen”, noterad i tretakt men utan några specifika kommentarer om proveniens.²¹ Sången framförs i två versioner, först som en enstämig kanon av Melchior Vulpus (1570–1615), därefter en fyrstämig sättning för blandad kör av Michael Praetorius (1571–1671).

Såväl ”Ave Maria” av Jacob Arcadelt, som ”Veni Emmanuel”, ”Det är en ros utsprungen” och ”Audete gaudete” har kyrkotonala melodier som i det växlande repertoarsammanhanget får en särskild musikalisk roll som återknyter till den kyrkliga tonalitet som präglar medeltidens körmusik. Arrangemangen är dock delvis harmoniserade enligt modern dur-molltonalitet, varför deras egenart inte blir specifikt framträdande.

Repertoaren varierar genom växlingar mellan soloinslag och kör, genom sång a cappella respektive sång med instrumentalt ackompanjement. Utifrån notbilderna framgår dessutom att framträdandet varierar genom såväl vokal som instrumental improvisation.

Variationen bygger dessutom på klangliga kontraster. Olika typer av körer – de yngsta barnens sång, de äldre pojknarnas och flickornas, de unga männens och den blandade ungdomskörens röstklanger – skapar de klangliga kontraster som gör repertoaren rikt varierad, vilket ytterligare förstärks av olika typer av instrumentala inslag.

De 26 sångerna representerar dessutom en stor uttrycksvariation som kan sammanfattas i två olika karaktärer: å ena sidan Frid, Stillhet, Godhet, Natt, Sömn och å andra sidan Rörelse, Glädje, Fest. Såväl musikens melodiska, rytmiska och harmoniska struktur som tempo och nyanser och textligt innehåll bidrar till dessa urskiljbara karaktärer.

Hur påverkar orden musiken?

Ordens såväl *fonetiska* som *rytmiska* egenskaper påverkar i många fall den musikaliska utformningen i repertoaren. Men den musikaliska utformningen förstärker och förtydligar även den *semantiska* innebörden av texten i många sånger. Med den musikaliska utformningen menas både den ursprungliga kompositionen/melodin som sådan, och det sätt på vilket sången arrangerats med tillägg av stämmor, harmoniseringar och improvisationer, såväl vokalt som instrumentalt. Här följer några exempel på hur orden påverkar musikens utformning.

Ordens rytm ger musikens rytm i ”Lusse lella”, ”Lussekatt och pepparkaka”, refrängorden ”Ira ira” och ”Falledudelige dullan dej”, ”Jingle bells” och ”Ding dong”. En vandringsrörelse uppstår när den punkterade rytmen i ”Himlen hänger nattsvart” illustrerar textens vandrande lusseknektar med sina stjärnljus och bloss. Den upprepade rörelsen i en klockas klämtande finns redan i själva melodin och dess rytm: ”Hark how the bells, Sweet silver bells” i sången ”Carol of the bells” (ukrainsk folkmelodi). Samtidigt pågår klockklang med ding, dong-tonerna i motstämman. Ett drivande tempo och en oavbruten musikalisk rörelse frammanar en snabb färd framåt i pianoackompanjemanget till ”Jingle Bells”. En upprepad ostinatoliknande åttondelsrörelse tycks vilja illustrera en snabb slädfärd. I ”Goder afton mitt herrskap” och ”God afton, mitt herrskap” fungerar upptakterna språkligt och rytmiskt som en uppfordrande inledande hälsning.

Även sångernas instrumentering förstärker och förtydligar sångernas karaktär. Piano, vibrafon och klangspel skapar en skimrande klang runt den idylliska scenen runt krubban i John Rutters ”Nativity Carol” liksom i Agnestigs sång ”Så mörk är natten”, där piano, vibrafon och cymbal illustrerar det ljus med vilket Lucia lyser upp midvinternattens mörker. En handtrummas inlägg i Ward Swingles arrangemang av ”Audete, gaudete” förstärker sångens och arrangemangets dansanta karaktär och kopplingen till föreställningen om 1500-talets kringvandrande sångare med instrument i händerna. När Carl-Bertil Agnestic låter en överstämma i högt läge utvidga diskantkörklängen i sitt arrangemang av ”Betlehems stjärna” förstärks den stjärnas lyster som besjungs.

Klaus Brinchs jazzinspirerade sång ”Det finns ingenting i världen” präglas av ett snabbt tempo, synkoperade rytmer, korta fraser, jazzharmonik och lätta slagverk. Med texten ”Det finns ingenting i världen så stilla som snö, när den sakta genom luften dalar. Varsam, mjuk och fin lägger den sordin på de röster som för högljutt talar” framstår sången som en musikalisk kontrast i luciarepertoaren i denna inspelning, inget för skridande tärnor, men inte heller dansant i den folkliga tradition som lusse- och stafansvisor bidrar med. Sätillvida kan man säga att orden i denna sång *inte* har påverkat musiken på ett förväntat sätt.

Exekutörerna - lyssnarna – rummet

Efter genomgången av samtliga 26 sånger går det trots den stora musikaliska och ordmässiga variationen att notera att det finns en sammanhängande helhet, en fortlöpande berättelse. Tre komponenter utgör förutsättningarna för luciakonserten ”Lucia, välkommen!” och hur det sjungna ordet utnyttjas:

20 Nisser et al 2014:299.

21 Brodin 1936:195, 228.

Exekutörerna, det vill säga dirigenterna, körsångarna, solisterna och instrumentalisterna är de som framför berättelsen genom att ställa samman, klangsätta och instrumentera repertoaren på ett sådant sätt att det uppstår en helhet, ett musikaliskt flöde. *Lyssnarna* är de som är mottagarna och har förväntningar på att berättelsen ska framföras med hjälp av det sjungna ordet i dess olika former. *Rummet*, i detta exempel kyrkorummet, är platsen där det sjungna ordet förmedlas så att både auditiva och visuella sinnen påverkas.

Det exekutörerna har gjort för att skapa luciakonsertens helhet har redan beskrivits i den ovanstående genomgången av repertoaren. Hur lyssnarna tar emot och uppfattar luciakonserten finns inte dokumenterad. Däremot går det att skaffa sig en uppfattning om hur de lyssnare som fanns på plats i rummet vid luciakonsertens genomförande mötte ord, ton och rörelse genom att ta reda på hur exekutörerna utnyttjade rummet.

Luciakonserten inleddes i mörker. Körsången började från orgelläktare, sidoläktare och kor. Det som sjöngs var Eric Whitacres ”Lux aurumque” (Ljus och guld, stycket fanns dock inte finns med i inspelningen) ”Det är en ros utsprungen” och ”Så mörk är natten”. Därefter gjorde luciataget entré från huvud- och sidogångar och fyllde även mittgången. Med sången ”Lusse Lella” inleddes rörelse och sång från olika håll och blev till en ringdans med polskasteg. Alla 180 körsångare fyllde mittgång och sidogångar dansande. Omväxlande framifrån och nedifrån kyrkan sjöngs sångerna ”Lussekatt och pepparkaka”, staffansvisor, ”Mörker på jorden” medan Lucia stod ensam i koret. ”Vi lussar på så många håll det går i kyrkan”, berättar dirigenten Petter Ekberg. Därefter följde en konsertdel med körmusik från koret, men också instrumentala och sångsolistiska inslag från sidoläktare. (Dessa sistnämnda inslag finns dock inte med i inspelningen.) Avslutningsvis samlades alla körsångare i koret – först utspridda, sedan i köruppställning – och sjöng ”Det finns ingenting i världen” och ”Nu tändas tusen juleljus” tills det blev dags för samtliga körsångare att bege sig ut ur kyrkan genom mitt- och sidogångar, sjungande luciasången ”Sankta Lucia”.²²

Luciakonserten – en helhet

Sedan jag först enbart har lyssnat på inspelningen av repertoaren i luciakonserten ”Lucia, välkommen!” med tillgång till samtliga noter och efter genomgången och analysen av ord, musik, instrumentering, klangliga kontraster och arrangemang, har informationen om utformningen av denna luciakonsert i det aktuella kyrkorummet förtydligat och förstärkt min uppfattning om konserten som en sammanhängande berättelse och en helhetsupplevelse.

Att rummet spelar roll för såväl exekutörer som lyssnare har folksångerskan och forskaren Susanne Rosenberg undersökt i sin avhandling *Kurbits-ReBoot. Svensk folksång i ny scenisk gestaltning* (2014). I en av de fem konstnärliga produktionerna som är föremål för hennes studium, *Kurbits Koral. The Spirit of The Moment*, undersöker hon gränslandet mellan rit-konsert och mellan församling-publik i en musikalisk form som bygger på folkliga koraler och improvisation. Hon skriver: ”Jag vill undersöka gränslandet mellan enstämighet och flerstämighet samt hur rumsliga och sceniska kvaliteter skulle kunna användas för att skapa ett samtidigt högtidligt och vardagligt musikaliskt berättande med ett rituellt, ceremoniellt uttryck.”²³ Det hon beskriver som ett resultat av sin undersökning i form av två ”föreställningar” är att hon skapat ”en helhet, en längre obruten linje utan applåder mellan sångerna och utan mellanliggande presentationer.” Publikenkäten bekräftar att målsättningen lyckats. ”Ljuset spred sig ända in, tack vare ljudvibrationerna som gjorde avtryck i kropp och sinne även efter att ljuset släckts.”²⁴

Beskrivningen av helheten och rummets både ljud- och ljusväxlingar, liksom rörelser i rummet såväl i Rosenbergs egna resultatresonemang som publikens, förefaller innehålla liknande komponenter som luciakonserten ”Lucia, välkommen!”. Blandningen av högtidligt och vardagligt (ordens och musikens varierande innehåll) bildar ändå en helhet. Luciatagets rörelse i rummet omväxlande med stillastående skapar både närhet och distans till lyssnarna. Rosenberg söker i sin undersökning gränslandet mellan rit och konsert och jag upptäcker att det finns en likhet i denna luciakonsert i kyrkorummet.

Även om Rosenberg arbetar med improvisation och gehörsbaserad sång i sina föreställningar och luciakonserten ”Lucia, välkommen!” bygger på noterad musik finns det skäl att göra jämförelser. Hon diskuterar gränsen mellan rit och konsert, där rit står för en typ av handling som har symbolisk betydelse.²⁵ Jag prövar hennes tankegång på luciakonsertens utformning i exemplet ”Lucia, välkommen!”.

Luciakonserten som konsert och rit: Luciakonserten ”Lucia, välkommen!” blir en helhet, en obruten linje utan applåder mellan sångerna och utan mellanliggande presentationer.

- Rummets sceniska möjligheter öppnar för både distans och närhet.
- Stillhet växlar med rörelse.
- Det sjungna ordet i dess olika dräkter har ett och samma budskap: julen närmar sig.

22 Återberättat och sammanfattat av artikelförfattaren utifrån e-postmeddelande från dirigenten Petter Ekberg 2015-11-12.

23 Rosenberg 2014:107.

24 Publik 2011, citerad i Rosenberg 2014:162.

25 I NE förklaras begreppet rit som en ”typ av handling som har symbolisk betydelse i visst (vanligen religiöst) tankesystem”.

Luciakonserten och det sjungna ordet:

- Exemplet Luciakonserten ”Lucia, välkommen!” i Göteborgs domkyrka är en musikalisk berättelse med en rituell funktion
- Det sjungna ordet upprätthåller och utvecklar tradition och förnyelse.

Luciakonserten har fortfarande den uppgiften och fungerar för vår tids deltagare/församling som en förberedelse för julen.

För en svensk idag kan uppsökandet av luciakonserten i mitten av december bli den ”rit” man vill delta i, vara med om, det vill säga uppleva för att hantera förberedelserna inför julen, ungefär så som Knut Brodin skrev 1936: ”Lucia har blivit en julens och ljusets föregångerska. Lucia firas som en allmän gemensam folkfest under det att Julen är familjens högtid.”²⁶

Slutord

Min ingång i den här studien har varit att se hur barns sång och den unga rösten tar plats i luciaframträdandet i kyrkorummet. I första hand har jag velat se det som ett studium av en historisk tradition och hur den lever vidare idag, inte minst därför att kyrkorummet öppnar för en framträdandeform där det sjungna ordet representerar såväl den kristna julberättelsen som förkristna och folkliga föreställningar om tiden kring jul. Kyrkorummet i 2000-talets luciaframträdande är ett rum som skapar förväntningar på högtidlighet och har i de flesta fall en akustik som förstärker dynamik och klanglighet och gynnar de unga rösternas möjligheter.

Det har inte varit självklart att luciaframträdanden beretts plats i kyrkorummet. Petter Ekbergs företrädare som kyrkokantor i Göteborgs domkyrkoförsamling, Ann-Marie Rydberg, berättar att före hennes tid, det vill säga tidigt 1980-tal, ägde luciatågen rum i församlingsgården.

Under större delen av 1900-talet höll man hårt på kyrkorummets odelat sakrala uppgift. Musikforskaren Bo Wallner berättar i antologin *Musiken i Sverige* att Hilding Rosenbergs *Den heliga natten* (1936) med Hjalmar Gullbergs text om den kristna julberättelsen förbjöds i vissa kyrkor på grund av texternas och tonspråkets påstådda fränhet.²⁷

I dag är kyrkorummet ännu ett självklart sakralt rum men samtidigt öppet för människor som vill förbereda sig inför julen genom att uppsöka luciakonserten med dess inslag av sånger om mörker och ljus, tro och hopp, glädje och frid. Och barnen sjunger verkligen inte längre som i slutet av 1800-talet endast kyrkans liturgiska sånger och psalmer.

Referenser

Otryckta källor

Fonogram

Lucia, välkommen! Göteborgs Domkyrkas Goss- och Flickkör, Gustavi Ungdomskör, Dirigenter Petter Ekberg och Ulrika Melin Lasson. Inspelad 24-26/5 2013. Producenter Ann-Marie Rydberg och Petter Ekberg. Inspelning, redigering och mastering Sound Processing AB: Per Sjösten. Svenska kyrkan i Göteborg, Domkyrkoförsamlingen.

E-postmeddelanden

Från Petter Ekberg 2015-07-03, 2015-10-15, 2015-11-12
Från Ann-Marie Rydberg 2015-10-13, 2015-10-24

Tryckta källor och litteratur

Annersten, L, Carpvik, K, Gunnarsson, U, Hedar, A & Strand, K 2008. *Ingen dager synes än... Visor om Lucia, Staffan och andra figurer ur Luciatraditionen*. Stockholm: Statens musikverk.

Barkefors, Laila 2006. *Knut Brodin – musik som livsämn*. Hedemora: Gidlund (Skrifter utgivna av Svenska Barnboksintitutet nr 91).

Brodin, Knut 2010 [1936]. *Julens visor* (faksimilutgåva). Stockholm: Samfundet för visforskning & Svenskt visarkiv.

Fagius, Gunnel 2013. ”Barnkören i Svenska kyrkans församlingar.” I: Stephan Borgehammar (red.), *Med skilda tungors ljud. Körsång och gudstjänstspråk*. Årsbok för svenskt gudstjänstliv 88, 2013. Polen: Artos & Norma bokförlag.

Nisser, Per Olof, Selander, Inger & Bernskiöld, Hans 2014. *Psalternas väg. Kommentarer till text och musik i Den svenska psalmboken*. Band 1. Visby: Wessman.

Rosenberg, Susanne 2014. *Kurbits-ReBoot. Svensk folksång i ny scenisk gestaltning*. Stockholm: Kungliga Musikhögskolan och Helsingfors: Sibelius-Akademien. Diss.

Wallner, Bo 1994. ”Två tonsättarprofiler: Hilding Rosenberg. Lars-Erik Larsson.” I: Lars Jonsson (red.). *Musiken i Sverige*. Vol IV. Stockholm: T. Fischer & Co.

²⁶ Brodin 1936:17.

²⁷ Wallner 1994, s 375f.

Notmaterial [sångerna listade i den ordning de presenteras i inspelningen]

Tärnans visa, text och musik Anna Cederberg-Orreteg, Gehrmans musikförlag.

Lusse lella, arr Carl-Bertil Agnestic, Gehrmans musikförlag.

Staffansvisor, arr Jan Åke Hillerud och Helen Stureborg, Gehrmans musikförlag.

En liten Lucia, text och musik Gullan Bornemark, Svensk skolmusik.

Goder afton, mitt herrskap, folkmelodi, manus.

God afton, mitt herrskap, text och melodi Alice Tegnér, arr Helen Stureborg, Gehrmans musikförlag.

Veni Emmanuel, arr Jan Åke Hillerud, Gehrmans musikförlag.

Audete Gaudete, arr Ward Swingle, Swingle Music.

Så milt lyser stjärnan (O come all ye children), sv text Nils-Magnus Folcke, musik J P A Schulz, Oxford University Press.

Himlen hänger nattsvart, text KG Ossiannilsson, musik Sven Körling, arr Gunnel Haulin, Gehrmans musikförlag.

Mörker på jorden, text och musik Gullan Bornemark, Svensk skolmusik.

Lussekatt och pepparkaka, text och musik Anna Cederberg-Orreteg, Gehrmans musikförlag.

Jingle Bells, text och melodi J Pierpoint, arr Bob Chilcott, Oxford University Press.

Nativity Carol, text och musik John Rutter, Oxford University Press.

Ave Maria, Jacob Arcadelt, manus.

Maria, mater gratiae, Gabriel Fauré, Gehrmans musikförlag.

Det finns ingenting I världen, text Helge Rohde, musik Klaus Brinch, Sveriges Körförbunds förlag.

Nu tändas tusen juleljus, text och musik Emmy Köhler, arr Anders Öhrwall, Sveriges Körförbunds förlag.

Det är en ros utsprungen, arr Melchior Vulpus och Michael Praetorius, Gehrmans musikförlag.

Jul, jul strålande jul, text Edvard Evers, musik Gustaf Nordqvist, Abraham Lundquist AB musikförlag.

Carol of the Bells, M Leontovich, arr Peter J Wilhousky, Carl Fischer.

När juldagsmorgon glimmar, arr Anders Öhrwall, Sveriges Körförbunds förlag.

Så mörk är natten i midvintertid, text Johny Johansson, musik Carl-Bertil Agnestic Gehrmans musikförlag.

Betlehems stjärna, text Viktor Rydberg, musik Alice Tegnér, Gehrmans musikförlag.

När det lider mot jul, text Jeanna Oterdahl, musik Ruben Liljefors, Gehrmans musikförlag.

Sankta Lucia, arr Jan Åke Hillerud, Gehrmans musikförlag.

Webbresurser

https://sv.wikipedia.org/wiki/Jeanna_Oterdahl (besökt 2015-10-15).

Från ”hattar ska rulla” till ”tända en feting”. Svensk musikalöversättning

JOHAN FRANZON

ATT ÖVERSÄTTA MUSIKALER är ett komplext och mångfacetterat textarbete, som inbegriper musik, teater, kulturarv och kreativa insatser. Jag vill på enklaste, tydligaste vis söka klargöra vari komplexiteten består. Samtidigt ges glimtar ur svensk musikalöversättningshistoria och en fingervisning om vad man som forskare kan hitta i sådana texter.

Forskning i musikal- och sångöversättning

Efter nästan 100 år av musikalöversättning i Sverige finns det en del material att ta av. Hos Musikverket, i Musik- och teaterbiblioteket och Svenskt visarkivs samlingar, har jag läst ca 30 svenska musikalmanus och översatta musikalisktexter från åren 1930–2014, och därtill några jag fått tillgång till genom teatrar och översättarna själva. Det här är en första rapport från min neddykning i materialet.

Här finns goda möjligheter att jämföra äldre och nyare översättningar men också samtida översättningar av samma verk. Något som gör materialet intressant är att de val översättaren gjort i arbetet ofta syns tydligt. Jag exemplifierar med tre rader ur *My Fair Lady* (1956) som Alan Jay Lerner formulerade så: ”Pull out the stopper; Let’s have a whopper; But get me to the church on time!” År 1959 valde Gösta Rybrant följande sätt att säga det på: ”Hattar ska rulla. Ni får bli fulla, men för mig till min brud i tid”. Som seden var då användes den översättningen gång på gång, i minst 30 svenska uppsättningar av musikalen, liksom i radio, på konsert och dylikt. Att en festande sopgubbe 2007 kan uttrycka saken annorlunda framgår av nyöversättningen: ”Skål fylleskitar! Skallen i bitar! Vi hinner nog till kyrkan sen!” (Rikard Bergqvist 2007).

Jämte nyöversättningar finns en tendens i dag att teatrar beställer egna översättningar även av nya musikal, vilket ger forskare möjlighet till synkrona jämförelser. Nu citerar jag en replik i stället för en sångtext: ”Yes, and what did Mozart know, anyway? He should have just smoked a bowl and jammed on ‘Twinkle, Twinkle Little Star’” (*Next to Normal*, Yorkey 2008). Olika men samtida lösningar på svenska är: ”Och vad hade Mozart egentligen att komma med? Han skulle bara ha tänt en feting och jammat loss på ’Blinka lilla stjärna’” (Fischer & Sjunnesson 2012) och ”Ja, vad visste väl Mozart? Han borde ha rökt på och jammat sej vindögd till ’Bä bä vita lamm’” (Norlén 2012). En sak som kan jämföras är alltså referenser, varav vissa, till fylleri eller Mozart, kan anses universella eller lika gångbara i Sverige som i USA, medan faktorer som språkliga register, exempelvis

slanguttryck, och specifika kulturreferenser, exempelvis till barnvisor, ger upphov till olika vägval. Så avslöjas hur översättaren har tolkat källtexten och kanske hur denne eller den aktuella teateruppsättningen ser på musiken, pjässituationen, stilläget eller genrens villkor och krav.

Som forskningsområde får sångöversättning nog finna sig i att anses marginellt inom översättningsvetenskapen, men intresset har växt till sig på senare år, med böcker av Susam-Saraeva (2015), som tar ett kulturanalytiskt grepp om populärmusikutbytet mellan Turkiet och Grekland, och Apter & Herman (2016), som mer praktiskt redogör för utmaningen att översätta främst medeltida sång och opera. Mest fokus på klassisk musik och opera, i såväl sångbar översättning som textmaskin (*surtitling*), är det också i antologin Minors (2013), kopplad till ett forskningsprojekt som avsatt en imponerande webbplats: www.translatingmusic.com. På svenska kan en doktorsavhandling om musikteateröversättning (Forssell 2015) läggas till de tre som redan föreligger (Trävén 1999, Franzon 2009, Kristersson 2010). Musikalöversättning framstår dock fortfarande som ett tämligen obeforskat fält.

En modell över val och verkningsmedel

De flesta som skrivit om sångöversättning är på det klara med att det handlar om att kombinera olika och ibland motstridiga hänsyn och att sångbara (liksom versifierade) översättningar gärna avviker semantiskt från sina källtexter. Med översättningsvetenskapen preciserar jag terminologin så att översättaren har en källtext, skriven på ett källspråk, som utgör förlaga när denne skriver en måltext på sitt eget målspråk. Jag talar vidare om källsångtexter och målkultur (i detta fall alltså svensk) och tror att det går att koka ner det hela till fem val, där musikalöversättaren kan

- välja att översätta utifrån sångens versform eller musikens prosodiska form (helst bäggedera)
- välja att troget söka följa textens koppling till det musikaliska uttrycket eller bortse från den
- välja egna betoningar och formuleringar i urvalet och hanteringen av det dramatiska stoffet
- välja att ta hänsyn till en tilltänkt sångpresentation – till exempel eftersträva en målkulturellt genereriktig sångform, intertextuellt, intermedialt eller metapresentationellt – eller inte
- välja att översätta så nära källtexten som möjligt eller hitta på egna ordvändningar (approximering eller appropriering).

Det sistnämnda valet är också det genomgående, det som gäller för varje steg i processen, för varenda sångrad, liksom väl för översättning i allmänhet. De fyra förra hänsynen kan se olika ut beroende på omständigheterna: sångens typ, innehållets art, radernas längd och mängd och kanske andra inblandades önskemål. Det motstridiga och mångfasetterade kan preciseras så att det å ena sidan (eller först och främst) handlar om att texten är bunden till musik, är inskriven i ett partitur som är många människors arbetsmaterial och därför ogärna ändras. Därtill ska texten framföras (sjungas och skådespelas fram) i en scenproduktion. Därtill är det en sång i populär stil, som gärna får vara rolig/gripande/slagkraftig i sig själv. Så är en sångtext i regel kort, så varje ord (eller misstag) kan ha stor betydelse. Samtidigt är det hela förstås en översättning, som (enligt kontrakt med rättighetsinnehavarna) ska vara trogen källtexten. Å andra sidan brukar översättare i populärmusikbranschen (och även vissa teaterregissörer) ta sig stora friheter med texttroheten (jfr Franzon 2014). De kompromisser och kombinationer uppdraget innebär hanterar man lämpligen med medvetenhet om alla dessa fasetter. Jag har försökt åskådliggöra dem i en figur (se nedan).

Läser man figuren från vänster till höger kan man föreställa sig att översättaren utgår från det musikaliska underlaget, använder de dramaturgiska-teatrala resurser som står till buds, siktande mot det ändamål (framförande) man tänker sig, så att textresultatet därmed blir något som antingen kommer nära källtexten eller går i en annan riktning. Uppifrån och ner kan en musikalsång

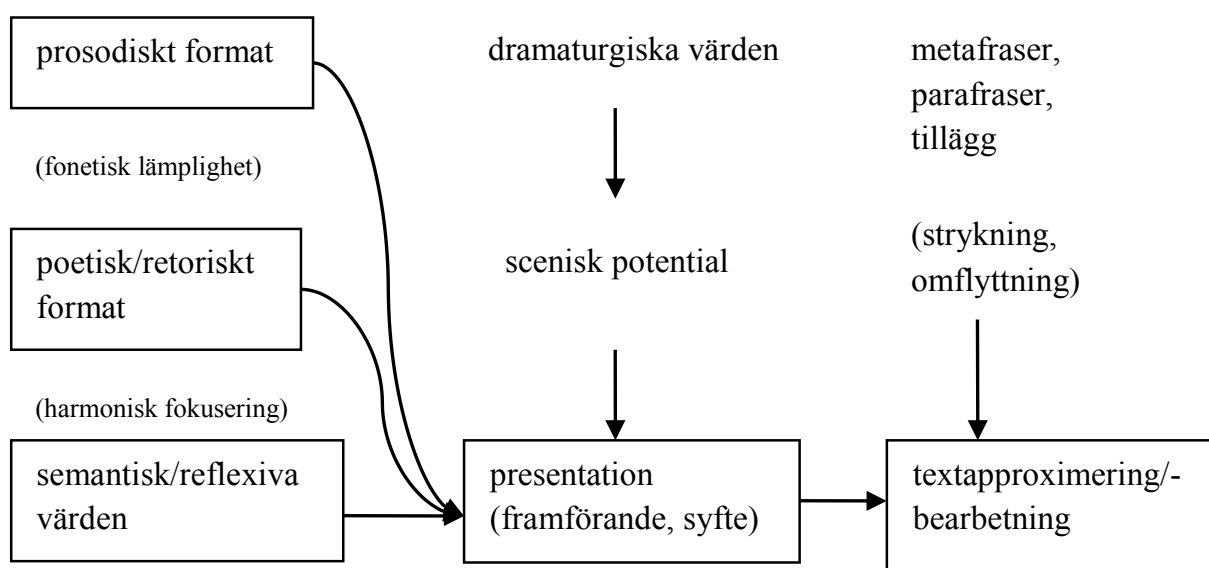
ses som något som ska fungera som ett slags replik till musik, sjungas i en retorisk-scenisk spelsituation och sålunda göra intryck på en publik (på ett annat språk). Jag utarbetade analysmodellen i en undersökning av de svenska, danska och norska översättningarna av *My Fair Lady*, men det har gått att hitta hållpunkter för den också i andra musikalöversättningar.

Kombinera prosodisk passform och versform

Ofta uttrycks saken så att en översatt sångtext måste passa musiken, stämma med noterna. Detta det mest fundamentala kan beskrivas som en jämkning mellan en prosodisk passform och sångens versform, alltså textens språkmelodi och textens struktur. Dessa kan och ska givetvis kombineras, men strängt taget handlar det om två skilda mål: att eftersträva fonetisk lättbegriplighet och att tillämpa retorisk-poetiska konstgrepp. I tajta lägen kan man få kompromissa med det ena för att uppnå det andra. Några rader från en sång ur musikalen *Chicago* verkar demonstrera skillnaden mellan de två målen:

Ex. 1.

It's good, isn't it? Grand, isn't it? Great, isn't it? Swell, isn't it? Fun, isn't it? Nowadays.	dä gott, eller va' flott, eller va', bäst, eller va' fest, eller va' kul, eller va' nu för ti'n	Så fint Visst är det bra Visst är det skönt Visst är det schysst Visst är det kul Eller hur? Här och nu
[Fred Ebb 1975]	[Stig Bergendorff 1976]	[Calle Norlén 2014]



Båda översättningarna passar musiken men har prioriterat olika. Man kan uttrycka det så att Bergendorff har utgått mest från texten och Norlén mest från musiken. Mest fundamental borde väl musiken vara, eftersom den ger texten en prosodi, ett visst intonationsförlopp, vare sig man vill eller inte. Så jag måste börja med att kritisera Bergendorffs lösning. Att måltextens rader rimmar där källtexten inte gör det verkar onödigt, och det tyder på att Bergendorff förstätt uppgiften främst som ett versifieringsproblem. Att dra ihop ”det är” till ”då” är en versmakares avvikelse från det naturliga språket, som kanske inte vållar missförstånd, men inte låter glasklart ändå, sjunget på en enda, kort upptaktston. Också ett sjunget ”eller va” förefaller mig på något sätt onaturligt i betoningen (trots att frasen ordagrant motsvarar ”isn’t it” och har en kort vokal sist, precis som ”it”). Jag kan bara hänvisa till noterna och be den sjungande läsaren att jämföra med Norléns rader, som jag har skrivit i här nedan (se Musikex. 1).

Norlén prioriterar den prosodiska passformen, det ser man på att han valt bort källtextens grafiska versradsindelning. Men av noterna framgår att melodifrasen, varpå Ebb placerar sitt ”isn’t it”, övergår obruten i en längre ton (Ebbs ”Grand”), och därmed är den ett fungerande underlag för ”Visst är det bra”. Ytterligare detaljer – att räkna stavelser, betoningar, versfötter, taktslag – kanske i praktiken kan uppgå i detta enda: att lyssna på melodin och försöka hitta det svenska språkets prosodi i musikens frasering och tonfall. Versaspekter kommer in i nästa steg: Allitterationer i källtexten (*good-grand-great*) kan få funktionella motsvarigheter i rim (*gott-flott*) men också anaforer (*visst är det...-visst är det...*). Det råder inte alltid konflikt mellan passform och versform: I nästa sekvens när melodin upprepas och den engelska texten säger: ”There’s men everywhere / Jazz everywhere / Booze everywhere” är det inte svårt för Norlén att både

översätta tämligen ordagrant och bibehålla både prosodi och versrad, som synes ovan. Man noterar här till att korta sångrader verkar försätta översättaren i en mer pressad valsituation än mångordiga.

Versform mer än rim

Att rimtvänget upplevs som det hårdaste tvånget är naturligt. Men versformen bygger också på annat, ofta någon form av upprepning. Det kan framgå av en annan sång i samma manus:

Ex. 2.

Cellophane, Mr. Cellophane shoulda been my name Mr. Cellophane 'cause you can look right through me Walk right by me and never know I'm there I tell ya Cellophane, Mr. Cellophane shoulda been my name Mr. Cellophane	Cellofan se herr Cellofan som ett vattenglas utan doft och smak för alla går förbi mej står framför mej som inte jag är där! Jag är herr Cellofan Amos Cellofan som ett vattenglas eller flyktig gas
[Chicago, Fred Ebb 1975]	[Calle Norlén 2014]

De fyra första svenska versraderna förefaller mig som ett sällsynt bra exempel, med sin räckta av halvrim: *cellofan, vattenglas, smak*. Det ska vara tre i rad för att det ska framgå att det är avsiktligt och inte ett misslyckat halvrim (vilket måhända en pedant kan uppfatta källtextens *cellophane-name* som). När mönstret upprepas i nästa sekvens är rimmet rent: *-glas-gas*; den mer perfekta likheten ger intryck av stegring eller strofslut. Man anar att det inte är rimmandet som sådant som är poängen, utan den strofform som mönstret av ljudlikheter åstadkommer, som knyter ihop raderna till en helhet och gör sången lättare att lyssna på och lära sig, kort sagt: ger struktur. Utöver att efterbilda källsångtexten (och räkna rim)

Så fint. Visst är det bra. Visst är det skönt. Visst är det ...
Och män ö - ver - allt. Jazz ö - ver - allt. Sprit ö - ver - allt

Musikex. 1.

Musik: John Kander, text: Fred Ebb © 1975 Unichappell Music Inc. and Kander & Ebb, Inc.

kanske det handlar om att upprätta strukturell samverkan med musiken på eget ansvar. Måltextförfattaren kan upprepa sångtiteln, sina egna rader ("som ett vattenglas"), syntaktiska konstruktioner ("går förbi mej / står framför mej") såväl som ljud (assonans, allitteration, rim).

Musikaliskt kan genrens sångformer enklast sägas präglas av en viss likformighet eller förutsägbarhet, men med inbyggda harmoniska finesser och variationer, vilket bäddar för en tydlig text med struktur byggd på symmetri och kontrast. Här ett mer lyriskt sångnummer som exempel (se Ex. 3).

Till sin struktur är Hammersteins text en exemplarisk musikalsångtext: Här finns upprepning av nyckelfrasen ("make believe"), inrim ("find" – "mind"), syntaktisk symmetri, parvis ("Only make believe") och i tretal ("Couldn't you"...), och en stegring av uttrycket i strofslutet – de två avgörande orden placeras perfekt på kadensen i de två sista tonerna, efter en liten paus ("I do"). Av de fyra översättarna har alla utom Johnson observerat inrimmet ("man låssas då krossas"), alla utom Rybrant respekterat trestegshoppen ("Tänk om du", "Det kan jag", "Kanske dom"...). Sjöberg och Johnson har en tvåordsfras som strofslut och låter sångarna ta ett kort andetag före den (men Sjöberg till priset av en flagrant avvikelse från naturligt talspråk). Bara Ivander behåller den symmetriska syntaxen som markerar melodiupprepningen i de två första raderna, liksom den diskreta överklivningen som så

ledigt låter fjärde raden rinna över i den femte ("Couldn't we / make believe our lips are blending" – "tänk om vi / skulle låssas att just du den"...). Sångöversättare kan väl bara observera, välja och prioritera bland alla möjliga versgrepp, men att alla dessa bemödat sig om att göra goda rim betyder förstås något det med.

Troheten mot det musikaliska uttrycket

Den filosofiska frågan om musikens betydelse kan här förenklas till en fråga om informationen i texten på något sätt laddar eller återspeglar uttrycket i musiken. Att musiken blir beroende av de semantisk-reflexiva värden som skrivs in i texten är väl vad en av de mest spridda anekdoterna i Broadwayhistorien handlar om: Kompositören Jerome Kerns fru ska en gång ha sagt: "Min man skrev Ol' man river", varpå librettisten Oscar Hammersteins fru anmärkte: "Din man skrev Hum-didum-dum. Min man skrev Ol' man river!" Denna den kanske mest berömda melodin i musikalens historia får bli det enda exemplet på detta mycket mångskiftande fenomen (se Musikex. 2).

Vad hör man i den här musiken? En tung och långsam vågrörelse? Upprepade krafttag av starka men trötta kroppar? Hör man kanske till och med den breda Mississippiflodens eviga färd mot havet och de afroamerikanska (före detta) slavarnas ändlösa slit? Hör man det

Ex. 3.

<p>Only make believe I love you, Only make believe that you love me. Others find peace of mind in pretending; Couldn't you? Couldn't I? Couldn't we make believe our lips are blending In a phantom kiss, or two, or three? Might as well make believe I love you, For, to tell the truth, I do</p> <p>[<i>Show Boat</i>, Oscar Hammerstein 1927]</p>	
<p>Låt oss låtsas vi är kära och att du och jag älskar varann. När man låtsas så trotsar man livet. I en lek blir din dröm nästan sann. Och låt våra läppar låtsas att de i en kyss möta varann. Låt oss låtsas att jag har dig kär. Det ej lek men allvar är.</p> <p>[Gösta Rybrant 1942]</p>	<p>Vi kan låssas vi ä' kära – vi kan älska i vår fantasi. När man låssas då krossas förbuden. Tänk om du – tänk om ja' – tänk om vi skulle låssas att just du den kyss mej gav som va' fylld av magi! Vi kan låssas att ja' har dej kär – de' ä' faktiskt så de' är.</p> <p>[Bo Ivander 1985]</p>
<p>Man kan vara kär på låtsas, en teaterlek, en komedi. Hitta på ljuva blå illusioner – Det kan jag, det kan du, det kan vi! Låt oss trola fram passioner i en spelad kyss, ett svärmeri! Säg mig nu, känner du likadant? För jag älskar dig – Är sant!</p> <p>[Lars Sjöberg 1991]</p>	<p>Om vi tänker oss på låtsas att just du och jag älskar varann För på lek kan ju allt vara möjligt; Kanske dom? Kanske hon? Kanske han? Låt oss tänka våra läppar I en låtsaskyss, och kanske fler. Bara tänk dig att jag älskar dig, Det är verklighet, tro mig.</p> <p>[Ulricha Johnson 2008]</p>

Musikex. 2

Musik: Jerome Kern, text: Oscar Hammerstein II © 1927 TB Harms Co.

sistnämnda beror det absolut på kopplingen till texten. För att det ska komma fram på svenska ska man kanske bara översätta troget, och gärna nämna floden: "Mississippi, den gamla floden, han vet så mycket, han säger intet". Så lyder Rybrants text i det arkiverade manuset och i de tryckta noterna och sånghäftena. Men på scenen, i premiäruppsättningen på Oscarsteatern 1942, hade man ändrat till "Ol' man river, den gamla floden".¹ Var redan då denna sångs engelska titel så känd och inarbetad, eller var det för att musikstyckets mäktiga uttryck ansågs så kopplat till just de orden att de bara måste vara kvar? "Ol' man river" sjöng också Erik Sædén på den första svenska skivinspelningen 1958, och så skrev Lars Sjögren i en nyöversättning 1991.

Utöver de rent musikaliska egenskaperna verkar speglingseffekten vara delvis kulturberoende. Ju kändare sången blir, ju mer tänker man "bara rullar, han bara rullar" när man hör melodin. Men helt obligatoriskt är kanske inte detta musikaliska budskap, som vi hör eller lär oss att höra. En annan nyöversättning (av Bo Ivander, gjord i Norrköping 1985) har en frasering som använder de upprepade fyra stavelserna (hum-di-dum-dum) annorlunda: "Som en klok gammal man ä floden – han vet allt mycke' men säger inget". Den berättar om floden men gestaltar den inte. Jag uppfattar detta som att vara trogen mot texten men inte fullt ut mot musiken. En rent prosodisk lösning, utan

påtagliga semantisk-reflexiva värden gentemot musiken (just där), verkar också kunna gå an.

Men sångöversättning med motsatt inställning finns det många prov på, sådana som känner att musiken är så ouplösligt knuten till en viss språklig fras att inga andra formuleringar låter bra. En sådan musikalisk-semantisk samverkan kallas för texthake (eller hook), och de som fäster sig vid den kan låna en fras intakt från källtexten eller välja att "översätta" på rent fonetisk nivå. Så gjorde Hans Alfredson när han sjöng denna melodistrof i en revy: "Ål man river blir rent fördärvad, men ål man rökar blir ganska läcker."²

Hantering av det dramatiska stoffet

Orden bär förstås upp huvuddelen av sångens dramatiska innehåll. Men varje enskild sång bär bara upp en mindre del av innehållet i en musikal. Ett begränsat antal ord i en sångtext kan, antydningvis, frammana ett större innehåll genom register och referenser, alltså genom att karakterisera den som sjunger med en viss typ av språkbruk (stilnivå) och skissa en dramatisk värld genom olika slags hänvisningar eller omnämnanden. Som i denna musikalsång om kärleksrelationer i Washington (se Ex. 4).

Översättare ska rimligen välja sitt begränsade antal ord väl och till exempel – genom vardagliga, slängiga fraser som *fixa en image*, *skaffa hus* och *flashig adress* – ge kvin-

Ex. 4.

I can play Advisor to the Congressman. Hire me to work on your image. I'll manipulate the press. We'll buy a registered house with a Georgetown address We'll write the place off As a work expense and screw the I.R.S. (Hello again, Michael John LaChiusa 1994)	Jag kan spela sakkunnig på ditt kontor, anställd för att fixa din image och ta hand om all din press. Och sedan skaffar vi hus med en flashig adress och skriver av allt som en jobbutgift ger fan i I.R.S.! (Fredrik Fischer & Linnea Sjunnesson 2008)
---	--

1 Det vet jag eftersom en recensent skrev: "Gösta Rybrant hade smidigt anpassat sin språkliga fantasi till originaltexten, hans lär inte vara fadäsen att Joe sjunger 'Old man river, den gamla floden, hon bara rullar...' i stället för att nämna Mississippi i första versraden vid namn." (*Aftonbladet* 1942-09-19, Musik- och teaterbibliotekets klipparkiv)

2 *Gröna Hund på Gröna Lund* (1962) Svenska Ljud/Philips-Sonora Ljup 6394 201. Ett annat exempel är snapsvisan på samma melodi: "O.P. river långt ner" – märk den metapresentationella anspelnigen på bassång. Ett nyare exempel på engelska fraslån i musikalöversättning är Norléns: "Kom, come on / vi kan väl göra stan / and all that jazz" (ur *Chicago* 2014).

nan ett konsekvent sätt att uttrycka sig på. Det blir inte alltid ordagrant, och det beror inte enbart på musiken; ordet *Georgetownadress* skulle här också passa melodin, men för den svenska målkulturen är det en svårfattlig referens. Å andra sidan väntas svenskar år 2008 tydligen vara så bekanta med USA att de fattar att IRS står för Internal Revenue Service (skattemyndigheten).

Även sångens begränsande format tillåter bearbetande behandling av dunkla referenser. Omformuleringar kan göras i minst fyra riktningar: generaliserande, explicitterande, exotiserande och domesticerande, för att använda översättningsvetenskapliga termer. Här ett exempel från en ännu nyare musikal (se Ex. 5).

En liten dramatisk poäng ligger nog gömd i det faktum att man refererar till två fiktiva figurer som aldrig kan mötas: D.C. Comics karaktär Stålpojken och Osynliga flickan i Marvel Comics serie *Fantastic Four* (mer okänd i Sverige?). I översättarens hantering kan en utländsk företeelse bytas mot ett allmänord, en mindre exakt benämning, generaliserande – ”superhjälten”. Eller så kan man göra hänvisningen mer explicit med ett förklarande tillägg – ”hon som ingen kan se”. Referenser kan överföras ordagrant, med risk att det låter exotiskt, främmande, amerikaniserat – ”Superboy”. Eller de kan bytas mot inhemska, domesticeras – här mot Tove Janssons ”osynliga barnet” (en litterär referens som väl avses fungera som allmänord). Att musiken kräver omformulering är ju en ursäkt, men sannolikt påverkas valen också av det hastigt flyende teaterögonblickets krav på omedelbar begriplighet.

Välja att ta hänsyn till en prospektiv sångpresentation

Utöver ovan diskuterade musikaliska och dramatiska hänsyn verkar många musikalöversättare kunna ägna en tanke också åt sångpresentationen, alltså den kommunikationssituation som uppstår när publiken är på plats. Tanken kan lämna spår på flera sätt: i en strävan till en genreriktig (lättsmält eller målkulturellt anpassad) sångform, utnyttjande av den svenska publikens förståelse och allmänbildning, metapresentationella kommentarer eller vinkar mot en tänkt iscensättning. Jag uppfattar allt detta som kopplat till den muntliga framförandesituationen, närmast som om det låg i populärmusikens natur att röra sig på den ”dubbla scenen” eller dra växlar på kulturkontexten, så som till exempel Lönnroth (1978) och Strand (2003) berört i sina sångtextstudier.

Ett exempel där jag tycker att det tydligt syns att sångöversättarens fantasi rört sig på (vad jag sammanfattande kallar) presentationell nivå är dessa tillägg av ordet ”sjunger” i två översättningar av samma sång (se Ex. 6).

Musikalen börjar med att en kör av hungriga barnhems pojkar marscherar in på scenen. Här är det som om båda översättarna vill låta pojkarna säga: Vi är pojkar på ett barnhem på Charles Dickens tid, men vi är samtidigt medvetna om att vi levererar ett sångnummer (och vi ser ut som små änglar). En sådan metapresentationell dimension – tillsynes självmedvetna, självbespeglade kommentarer kring sången, sjungandet eller framförandet som sådant – verkar ligga nära till hands i musikalerna. I denna källtext står det ingenting om vare sig sång eller marscherande, men liknande grepp förekommer ofta inom genren (”I’m singin’ in the rain”, ”I could have danced all night”).

Ex. 5.

Superboy and The Invisible Girl... Son of Steel and Daughter of Air. He’s a hero, a lover, a prince – She’s not there.	Superhjälten och ett osynligt barn. Det finns inget han inte kan. Han är älskad, en gud och en prins. Hon försvann.
[Next to normal, Brian Yorkey 2008]	[Fredrik Fischer & Linnea Sjunnesson 2012]
	Superboy och hon som ingen kan se Son av stål och dotter av luft Han är hjälten, idolen som vann Hon försvann
	[Calle Norlén 2012]

Ex. 6.

Food, glorious food! What is there more handsome? Gulped, swallowed or chewed Still worth a king’s ransom.	Mat, underbar mat, är vad vi besjunger. Mat, när får vi mat? När stillas vår hunger?
[- - -]	[Gösta Rybrant 1961]
Work up a new appetite In this interlude The food, Fabulous food, Glorious food.	Vi är som små änglar snart Som sjunger så klart om mat Underbar mat Himmelska mat!
[Oliver!, Lionel Bart 1960]	[Ture Rangström 2000]

En annan sak som, lite förvånande, ofta dyker upp i musikalöversättningar är allusioner till svenska dikter, kända sångrader, talesätt, bevingade ord och dylikt. Det mest påfallande exemplet jag funnit är ur *Fiddler on the roof* (se Ex. 7).

Spelman på taket är ett tidigt exempel på konkurrerande musikalöversättningar. Den översattes fyra gånger på två år, och tre av dem valde att låta den judiske mjölkhandlaren i Ryssland i duett med sin hustru låna Birger Sjöbergs ord ”Den första gång jag såg dig”, trots att det ju inte helt passar musiken; jämfört med ”The first time I met you” är det en stavelse för mycket.³ Jag uppfattar sådana intertextuella inslag, tillägg av målkulturella allusioner, som en annan yttring av samma fenomen: att markera genretillhörighet eller göra sången presentationellt självlysande. Det greppet är naturligtvis också valbart:

En lösning med enbart prosodisk passform går för sig, som i nyöversättningen ”vi sågs första gången”.

Iscensättningen av sångnumret är en mer konkret aspekt av presentationen, men den är svår att se i texten. Logiskt sett borde sceniska hänsyn vara särskilt viktiga i dessa energiska, dansanta musiker – kanske till och med som en separat faktor för sig, om man i analysen vill skilja mellan den fiktiva interaktionen, inskriven i pjästexten, den spelade interaktionen, mellan skådespelarna, och den enda verkliga interaktionen: den mellan teaterns personal och publiken (vilket jag gör eftersom Osolsobé 1992, som jag använder som teoriunderlag, gör det). Man kan förstås fantisera och spekulera i hur skådespelare kan bete sig, men klara bevis på att en översättare har gjort det kommer bara fram glimtvis (se Ex. 8).

Ex. 7.

Golde, The first time I met you Was on our wedding day I was scared / I was shy I was nervous / So was I (Sheldon Harnick 1964)	Golde, den första gång jag såg dej var på vår bröllopsdag. Jag var rädd / Jag var blyg Jag var pirrig / Liksom jag. (Alf Hambe & Pierre Fränckel, Malmö 1968)
	Den första gång jag såg dig det var på bröllopsdan Jag var rädd / Jag var blyg. lätt förvirrad – / Liksom jag. (Allan Åkerlund, Uppsala 1969)
	Golde – den första gång jag såg Dej var på vår bröllopsdag jag var rädd / Jag var svag Jag var darrig / Liksom jag. (Gösta Bernhard, Stockholm 1969)
	Golde, vi sågs första gången den dagen du stod brud Jag var blek / Jag var svag... Jag var livrädd! / Liksom jag! (Lars Rudolfsson, Jan Mark & Bo Ericsson, Malmö 1997)

Ex. 8.

FAGIN (spoken) Let's show Oliver how it's done, shall we, my dears? (sung)	FAGIN (talar) Visa Oliver hur man gör
Why should we break our backs Stupidly paying tax? Better get some untaxed income Better to pick-a-pocket or two. You've got to pick-a-pocket or two, boys You've got to pick-a-pocket or two. (<i>Oliver!</i> , Lionel Bart 1960)	Varför gno dag och natt och därtill pröjsa skatt Jag jobbar svart – med all respekt – Jag plockar nått ur fickan direkt Man plockar nått ur fickan så här, boys Jag plockar nått ur fickan direkt (Ture Rangström 2000)
	Staten tar kallt sin del av vad vi idogt stjälar. Hellre än att till sånt förmås vittjar jag nåns börs eller tvås. Man tager vad man haver att taga. Man tager vad man haver att ta. (Gösta Rybrant 1961)

3 Till den svenska premiäruppsättningen, i Göteborg 1968, översattes musikalerna av Ola Nilsson. Samma dialog användes i Norrköping 1968, men Bertil Norström skrev nya sångtexter. De manusen har jag inte läst.

När Rangström skriver ”så här” närmast tvingar han skådespelaren att spela fram detta (plockande) på något sätt – eller antar att regissören-koreografen kommer att förse honom med ett sceneri. Om allt talat språk kan åtföljas av kroppsspråk och samspel med andra borde all text också kunna iscensättas med fysisk rörelse om så önskas, men för sångöversättandets del framstår också detta som något som går att välja bort. I stället kan man, som Rybrant gör här, lägga till en målkulturell allusion och till exempel citera Cajsa Warg.

Är då detta en översättning eller borde det hellre kallas bearbetning eller något annat? Frågan infinner sig när man sammanför tvånget att omformulera för att passa musiken, möjligheten att putsa till repliker och referenser och frestelsen att införa försvenskande genremarkörer. Vart tar kravet på trohet i översättning vägen? Att det inte handlar om ordagrannast möjliga översättning är självklart, men jag vill ändå hävda att all denna målspråkliga omarbetning kan vara en strävan i samma riktning som källsången. I mitt sista exempel ser jag en vilja att återskapa inte bara sångens form och innehåll utan också dess sceniska slagkraft (se Ex. 9).

I musikalen *Spindelkvinnans kyss* sjungs denna sång av en man som sitter i fängelse för att han deltagit i politiska protester och revolutionsförsök. I den svenska texten kan man, med några tolkningsmanövrar, hitta prov på alla tre nyssnämnda företeelser: lite metapresentationell medvetenhet – från ”ropen skalla” är steget inte långt till sång; målkulturella allusioner – ”vår enighets fana” och ”herrar som räknar profiter” är bara två exempel på flaggor och herrar som nämns i den svenska arbetarrörelsens kampsånger; och kanske en tanke på kroppar i rörelse – ord som ”gå” och ”ta tillbaka” ger en smula scenisk konkretion.

I uppsättningen på Östgötateatern som jag såg 1995 stack denna sång ut lite grann, främst nog för att den övriga texten och de flesta sångerna översatts av andra. Stina Nordenstam hade levererat texten till bara denna

sång och en sång till (som alluderade på gammal svensk revy: ”There’s gonna be good times” blev på svenska ”Mot ljusare tider / strålande tider / Bättre och bättre var dag”). Men det verkar också ligga i genrens väsen att sångnummer ofta, mer eller mindre, liksom stiger ur ramen (i någon likhet med en aria i en gammaldags typ av opera), varför presentationella effektrepp faller sig naturliga. Ett bra musikalnummer ska få applåd, och det ska lyfta pjäsen och publiken på något sätt. Denna (förhållandevis fria) sångöversättning åstadkom detta, upplevde jag: Konturen och karaktären som lånats från svensk folkrörelsekultur gav sångnumret en kraftfullhet, vilket en mer ordagrann översättning nog inte skulle ha gjort. En trognare översättning är prosodiskt fullt möjlig: ”Om ej i morgon, kanske dan efter det eller dan efter det”. Men den kan tänkas väcka associationer till en annan, känd musikalsång i stället: ”Tomorrow” ur *Annie* (1977). Med tanke på det kan det till och med vara klokare, om man på svenska vill överföra inte bara textinnehållet utan hela effekten, att låta slagkraften i originalsången, som bygger på amerikansk optimism, få motsvaras av slagkraften i svenskt klasshat, vilket faktiskt passar bra i den dramatiska kontexten.

Utblickar och jämförelser

Översättare av sångtexter kallas inte alltid för översättare. Textbearbetare och subtexter är termerna som används hos Stim för att benämna allt sekundärt textskrivande till redan förlagda sånger, såväl översatt som nypåhittat. I teater- och popsammanhang förekommer benämningar som *version*, *tolkning*, *cover* eller helt enkelt ”svensk text av”. I upphovsrätts- och annons-sammanhang kan det lämpa sig, men jag ser ingen anledning att inte kalla musikalöversättning för översättning, om det nu är det som uppdraget efterfrågar och textarbetet följer normal praxis (som exemplen ovan). Där måste ingå viss frihet med semantisk-lexikaliska detaljer. Men jag kan ju tillägga att jag finner det minst lika hedervärt att lyckas säga nästan

Ex. 9.

And we came to the city And begged for our food Then, one April day we heard it Thunder rumbling One man speaking Thousands singing Someday we'll be free I promise you, we'll be free If not tomorrow Then the day after that [- - -] And the war we've fought to win I promise you, we will win If not tomorrow Then the day after that Or the day after that	och vi tiggde oss fram till vi kom till en stad mötte massorna på gatan Flaggor! Fanor! och från hopen skalla ropen: en dag ska vi ta allt det som är vårt tillbaka när tiden kommer Då får herrarna gå. [- - -] När den jord som tillhör oss och alltid tillhört oss vi ta tillbaka Då får herrarna gå, då får herrarna gå.
[<i>Kiss of the Spider Woman</i> , Fred Ebb 1992]	[Stina Nordenstam 1995]

samma sak på välformulerad svenska, som att smyga in egna finurligheter i något som marknadsförs som någon annans verk.

Musikalöversättning är världens mest synkretistiska texthantverk – så är det frestande att formulera en slutsats, eftersom såväl arbetsprocess som slutprodukt innebär en sammansmältning av skilda ting: en översättares texttrohet, utländsk musik och svenska sångtraditioner. Men å andra sidan handlar det om skilda ting – sång, spel och dans – som varit förenade i mänsklig verksamhet så långt tillbaka vi kan se, ja säkert mycket längre än så. En svensk sångtextöversättare kan bara lämna sitt bidrag till den stora integrerade helheten, gestaltningen och historieberättandet.

Man skulle också kunna kalla sysslan för translingval trading, och jämföra den med annat slags sångtrading: av ballader och folkliga visor, som när de vandrar mellan länder kan förändras av flera skäl: intermediala, kulturella och individuella, förutom språkliga. Den populära musikens texter är känsliga för kontextuell påverkan. Skillnaden här är att musiken är copyrightskyddad och tryckt på papper från början. Men det händer också att musikarrangemang till musikalsånger ändras, särskilt när sångerna sjungs utanför en teateruppsättning. Andra, närliggande jämförelser kan göras med annan teateröversättning och sångdiktning, eller med andra översättaruppdrag som innebär bearbetning (nyhets-telegram, reklam, undertextning, barnböcker, bilderböcker, datorprogram). Med opera är likheterna störst, men tonvikten i analysen kan skilja sig något (eftersom operamusiken är mer dominerande och okränkbar). Jämförelser mellan genrer och funktionssammanhang borde berika forskningen i sång och musik, och då hoppas jag att det finns en plats för musikalen, som uppvisar det kanske mest teatrala och eklektiska bruket av sång, som lånar drag från såväl folkvisa, opera som kommersiell populärmusik och iscensätter det hela på sitt eget, publik-tillvända sätt.

Jag har gjort en kort överblick av musikal- och sångöversättandets verkningsmedel. Musikalöversättning innebär att välja: mellan sätt att anpassa texten och versen till musiken, sätt att få sångtexterna att passa pjäsen och sätt att vara trogen på – mot källtexten såväl som kompositörens intentioner och sångens (sångnumrets, rimmens) slagkraft i sig. Jag menar att valmöjligheterna enklast låter sig beskrivas som fem dimensioner eller nivåer, där hänsyn tas och prioriteringar görs med en viss inriktning. Hur översättaren hanterar valen syns i den översatta texten och kan vittna om hur musikalen/sånggenren/ämnesinnehållet uppfattats av översättaren/uppsättningen/tiden. För sångforskningen kanske översättningsstudium kan ge ny belysning av hur sånger fungerar, som sånger och dramatiska verktyg?

Referenser

- Apter, Ronnie & Mark Herman 2016. *Translating for Singing. The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics*. London & New York: Bloomsbury.
- Chicago. Vocal Selection. Chappell music company u.å.
- Forssell, Jonas 2015. *Textens transfigurationer*. Lunds universitet/Stockholms konstnärliga högskola.
- Franzon, Johan 2009. *My Fair Lady på skandinaviska. En studie i funktionell sångöversättning*. Helsingfors universitet.
- Franzon, Johan 2014. ”Schlageröversättning”. I: *Svenskt översättarlexikon*, red. Lars Kleberg & Nils Håkansson <http://www.oversattarlexikon.se/artiklar/Schlageröversättning> (sidan besökt 2016-02-01).
- Kristersson, Sven 2010. *Sångaren på den tomma spelplatsen – en poetik. Att gestalta Gilgamesheposet och sånger av John Dowland och Evert Taube*. Göteborgs universitet.
- Lönroth, Lars 1978. *Den dubbla scenen*. Muntlig diktning från Eddan till Abba. Stockholm: Prisma.
- Minors, Helen Julia (red.) 2013. *Music, Text and Translation*. London & New York: Bloomsbury.
- Osolobě, Ivo 1992. ”Much Ado About Semiotics. Rather an Unsuccessful Attempt at an Encyclopedic Dictionary Entry ‘Theatre, Semiotics of the’”. I: Osolobě, *Mnoho povyky pro sémiotiku*. Brno: Agentura G.
- Showboat*. Song Album. Chappell u.å.
- Strand, Karin 2003. *Känsliga bitar. Text- och kontextstudier i sentimental populärsång*. Skellefteå: Ord&visor. Diss.
- Susam-Saraeva, Şebnem 2015. *Translation and Popular Music. Transcultural Intimacy in Turkish-Greek Relations*. Oxford m.fl.: Peter Lang.
- Tråvén, Marianne 1999. *Don Giovanni – Don Juan. Om översättning av musikaliskt bunden text. En studie av Mozarts Da Ponte-opera Don Giovanni i sex svenska översättningar*. Stockholms universitet.

Att sjunga i kör. Text, röst, klang

[abstract]

URSULA GEISLER

KÖRSÅNG I SVERIGE har endast i marginell utsträckning studerats. Det finns exempelvis förvånansvärt lite historiskt inriktad grundforskning utifrån befintligt arkiv- och biblioteksmaterial om körlivet i Sverige från 1900-talets början fram till idag. Det faktum att Sveriges anseende som ”körnation” konstrueras främst under 1900-talets andra hälft hade kunnat ge upphov till djupgående studier om kör som fenomen. Här finns relevanta frågor att ställa om den moderna människan och hennes uppenbara behov av

gemenskapsfrämjande och bekräftande sångritualer, där text, röst och klang i bästa fall ingår en lyckad symbios.

Intresset för ”den svenska körklängen” och kulturella konstruktioner av sångföreställningar i Sverige har delvis fått nedslag i internationell forskning. Därför tar denna presentation sin utgångspunkt i den internationella forskningen kring text, röst och klang i körsammanhang och kommer göra några komparativa nedslag i 1900-talets körsångshistoria.

Sånger som kommunikation i musikdramatik för barn

KARIN HALLGREN

1 januari 1965 uruppfördes operan *Svart är vitt – sa kejsarn* på Stockholmsoperan. Musiken var komponerad av Laci Boldemann och librettot skrevs av Lennart Helsing utifrån en idé av Karin Boldemann.¹ På Stockholmsoperan hade man en lång tradition av att ge operaföreställningar för barn under jullovet. Efter att under en följd av år ha spelat *Lille Petters resa till månen* ville man från Operans sida göra en ny och bra opera för barn, en stor uppsättning för den unga publiken. Resultatet av denna ambition blev *Svart är vitt – sa kejsarn*, som efter urpremiären den första januari 1965 gavs ytterligare tolv gånger under säsongen. De två närmast följande säsongerna gavs operan fyra gånger varje säsong, det blev alltså sammanlagt 21 föreställningar innan den försvann från repertoaren.

Satsningen på god kultur för barn var tidstypisk. I den svenska kulturdebatten på 1960- och 70-talen uppmärksammades kultur för barn på ett annat sätt än tidigare, både inom litteratur, teater och musik.² Många debattörer ifrågasatte kulturutbudet för barn. Operan kritiserades och röster höjdes för att även den skulle producera verk för den unga publiken.³

Svart är vitt – sa kejsarn har en traditionell sagohandling, som kretsar kring frågor om kampen mellan det onda och det goda. Kejsaren symboliserar den onda makten, som vill bestämma över alla och som förvägrar människorna möjlighet till förändring. Genom insatser från modiga personer, framför allt Prinsen och Prinsessan, segrar det goda till slut. Operan handlar om vikten av att stå upp för sina ideal, att tala sanning och inte ge

vika för övermakten. Operan är genomkomponerad samt har ett stort antal sånger av olika karaktär. Sångerna var viktiga – de framhävdes i förhandsreklamerna och de togs upp i recensionerna. Vissa ansåg att det var just genom sångerna som kontakten med den unga publiken skapades. Sångerna kunde också sjungas hemma, ett par av dem fanns på noter i programhäftet och några gavs också ut på skiva.

Vad som kommuniceras genom sångerna och hur det görs är huvudfokus i den här artikeln. Dessutom kommer något att sägas om receptionen av operan utifrån samtida recensioner. De synpunkter som förs fram i recensionerna diskuteras kortfattat i relation till det samtida intresset för barnkultur. Fyra sånger har valts ut för analysen nedan, men för att man ska förstå sammanhanget de ingår i ges här först en kort handlingsresumé.

Pojken Assad kommer till hovet där kejsaren regerar. Kejsaren styr över sitt folk på ett hårdhänt sätt och tillåter inga avvikande uppfattningar. Kejsarens dotter, Prinsessan, drömmer om en prins som ska komma till henne. Prinsen kommer också och han utmanar kejsaren. Därför fångas Prinsen, men han fritas av sina vänner, som leds av Prinsessan och Assad. Kejsaren inser att hans tid som härskare är förbi. Han överlämnar makten till Prinsen och Prinsessan. Assad lämnar hovet och vandrar vidare. Slutet gott, allting gott!

Följande konfigurationsschema visar i vilka olika scener de olika rollpersonerna deltar:

Scen	Kejsaren	Assad	Prins	Prinsessa	Doktor	Narr	Löpare
Förspel		X					
I:1	X	X			X		
I:2	X			X	X		
I:3	X	X	X	X	X	X	X
I:4		X	X				
I:5	X	X					
I:6	X	X					
Final	X	X	X	X	X		
II:1		X		X		X	X
II:2		X	X			X	X
II:3		X	X		X	X	X
II:4	X	X	X	X		X	X
II:5+final	X	X	X	X		X	X

1 Texten till operan finns utgiven i *Svart är vitt – sa kejsarn. Sagoopera i ett förspel och två akter*, 2013.

2 Se Helander 1998 för exempel på teater och opera för barn.

3 Se till exempel Kullenberg 1969 samt Ambjörnsson & Holm (red.) 1970.

Som framgår av schemat har pojken Assad en stor roll, han är med i samtliga scener utom en. Han deltar ofta i replikväxlingar och ensembler och sjunger dessutom tre solosånger. Assad är den rollperson som ledsagar publiken genom hela handlingen. Det är genom hans agerande som vi får följa skeendet. Han blir den rollperson som det är lättast att identifiera sig med. Att det är en pojke som är huvudperson stämmer också väl överens med sagans normer.⁴ Han representerar dessutom barnet i vuxenvärlden. Han är den enda av rollpersonerna som har ett egennamn. Övriga rollpersoner är typer, helt i linje med sagans normer. Assad har inte några uttalade ideologiska åsikter, men han är en viktig medhjälpare till Prinsen.

Kejsaren är en stor roll, både i betydelsen att han medverkar mycket på scenen och i betydelsen att rollfiguren är en mäktig person vars beslut påverkar alla de övriga. Han medverkar ofta i långa och betydelsefulla replikväxlingar men har endast en solosång. Han är den som bestämmer och han är en tyrannisk ledare för sitt folk. Han vill få alla att lyda istället för att tänka själva. Kejsaren har god hjälp av Doktorn, som alltid stöder honom.

Prinsen är den som utmanar kejsaren, både genom att hävda sin egen uppfattning gentemot kejsaren och genom att begära Prinsessans hand. Han är den som har tydligast uttalade ideologiska uppfattningar. Prinsen har hjälp av Narren och Löparen som alltid förekommer tillsammans. I första akten förekommer de bara i en enda scen, medan de är med i samtliga scener i andra akten. De har inte någon solosång utan sjunger alltid tillsammans. Detta antyder också att det rör sig om mindre roller, eftersom mer betydelsefulla roller inte kan vara sammankopplade med någon annan roll på ett sådant sätt.

Prinsessan förekommer i början och slutet av de båda akterna. Hon blir en mer schablonartad karaktär än gossen Assad. I Prinsessans fall får man inte veta någonting om hennes eventuella förhistoria eller om hennes åsikter när det gäller vikten av att tala sanning och vara trogen sina ideal. Prinsessans handlingar är helt relaterade till Prinsen och hennes kamp för att få vara tillsammans med honom. Prinsessans intresse är att få en äkta man. Hon uttrycker denna önskan för sin pappa Kejsaren i början av den första akten och hon kämpar för att få hjälp att få Prinsen fri i början av andra akten. Hon står vid hans sida i slutet av andra akten trots att hon löper risk att bli fängslad, och hon återförenas med honom i andra aktens final.

Hovfolket fungerar som kör. De förekommer i stor-slagna sammanhang, såväl allvarliga som festliga, och åtföljer alltid kejsaren. Det är först i den allra sista scenen, när kritiken mot kejsaren blivit stark, som de börjar vända sig ifrån honom.

I den genomkomponerade operan växlar sjungna recitativ, korta soloinpass, vokala ensembler och solosånger. Eftersom solosångerna är väldigt viktiga för operan som helhet är det intressant att här plocka ut ett par exempel från de två huvudpersoner som har flest solosånger, nämligen Assad och prinsessan. I solosångerna kan de enskilda rollpersonerna få stort utrymme och solosångerna bidrar också till att skapa rollens karaktär. Nedan presenteras två solosånger för vardera rollpersonen och därefter diskuteras vad som kommuniceras med hjälp av sångerna och hur det görs.

Assads två sånger

Assad sjunger sin första sång (akt I: scen 1) när han har kommit till kejsarens hov. Ingen förstår vad eller vem han är. Efter en lång diskussion mellan Assad, doktorn och hovfolket fångslas han och sätts i en bur. I sången sjunger Assad om fågeln i naturen. Den vill sjunga om sin glädje, men här i fågelburen kan den bara sjunga om sorgen som dess hjärta är fyllt av. Trots de faror som fågeln vet finns i skogen längtar han dit hela tiden. Endast i frihet under den gröna linden kan han vara lycklig.

Sången ger i överförd betydelse en bild av Assads belägenhet. I sången formuleras en av operans viktigaste idéer, nämligen vikten av att vara fri och om det grymma och felaktiga i att låsa in människor. Innebörden får extra tyngd genom att Assad med sin sång lyckas beveka hovet, som i en kort avslutande replik ber Kejsaren att han ska släppa Assad fri. ("O så synd, släpp den fri!") Kejsaren låter sig dock inte bevekas, utan jagar ut hovet som avslutning på den första scenen.

När Assad sjunger den andra sången har han lyckats ta sig ut ur buren (1:5). Han sjunger om glädjen över sin återvunna frihet samtidigt som han vandrar runt och till sist hamnar i slottets festsal, där Kejsaren sitter på sin tron. I den efterföljande finalen, som utspelar sig när det blivit kväll, sjunger Assad en vaggvisa för Kejsaren. Assads viktiga roll i operan framgår inte minst av hans agerande i första aktens final. Förutom att han är aktiv i kontakten med Kejsaren är det han som får sista ordet och för publiken slutgiltigt får sammanfatta vad som hänt. I relationen till Kejsaren har han stundtals en överordnad roll. Det är Assad som förstår vilken svår situation Kejsaren befinner sig i och vad han kan behöva. Barnen i publiken kan här identifiera sig med en like på scenen, som i detta sammanhang är mer insiktsfull än de vuxna som omger honom. Assad avslutar hela första akten genom en kort sång till samma melodi som tidigare. Därefter går ridån ned.

4 Jämför forskning om barnlitteratur, där det framhålls att huvudpersoner i böcker oftare är pojkar än flickor. Detta förklaras med att de som köper böckerna till barn tycks anse att både pojkar och flickor kan läsa böcker med pojkar som huvudperson, medan böcker med flickor som huvudperson inte lika gärna ges till både pojkar och flickor. Se Käreland (red.) 2005.

Prinsessans två sånger

När Prinsessan presenteras för publiken för första gången får man med en gång veta att det enda hon vill är att få gifta sig. Hon ber sin pappa Kejsaren att få en man, men han tycker att hon är för ung för att lämna sitt hem. Efter en kortare replikväxling mellan Kejsaren och Prinsessan sjunger hon sin cavatina (I:2). I den berättar hon om hur hon en dag satt i sitt fönster och då fick se en prins komma ridande på sin vita häst. När han såg mot hennes fönster, såg han också mot hennes hjärta och Prinsessan kände att detta var Prinsen hon väntat på.

När sången just är avslutad säger scenanvisningarna att ”prinsessan ser vädjande på sin far, vilken vacklar och är motvillig”. Samtidigt som sången starkt uttrycker Prinsessans känslor är den alltså ett led i hennes argumentation för att uppnå det hon vill. Hon fortsätter det replikskifte som föregått sången, genom att intensifiera sitt uttryck i sången och därigenom också framföra sina känslor i frågan ännu starkare än tidigare.

Efter sången drar Prinsessan sig undan till en undanskydd plats på scenen. Hon ser hur Prinsen kommer in och börjar prata med Kejsaren. Han sjunger en kort strof på samma melodi som Prinsessans nyss sjungit och därefter sjunger de båda avslutningen av sången tillsammans. Sedan lämnar Prinsessan scenen och handlingen fortsätter. Melodin återkommer också i andra aktens final (II:5), som en duett mellan Prinsen och Prinsessan. Den är en del i hela operans avslutning och Prinsen och Prinsessan går sakta ut under sångens instrumentala efterspel.

När andra akten börjar är Prinsen fängslad. Hans två medföljare, Narren och Löparen, letar efter honom för att befria honom. De träffar Assad, som dock inte vill hjälpa dem, eftersom det kan vara farligt för honom själv. Tillsammans med Prinsessan lyckas dock Narren och Löparen övertala Assad att hjälpa dem. Scenen är omfattande och innehåller mycket handling. Den leder direkt över till Prinsessans andra solosång (II:1), som också kan ses som något av en programförklaring för hela operan.

Formmässigt följer Prinsessans sång det traditionella mönstret med recitativ och aria. I recitativet diskuterar Prinsessan och Assad den aktuella situationen. Prinsessan sjunger om människohjärtat, som visserligen är ”en liten sak”, men som ändå kan växa och få gestalt och röst. Det kan fylla himmel och jord med sin smärta. Med sin sång kan det fylla hennes faders alla land. Hjärtat kan också växa till ”ett hot mot allt som står emot”, och bli till ett vilt fyrverkeri i bjärta färger. Innehållet blir en utveckling av de synpunkter Prinsessan framfört i replikväxlingen med Assad.

Genom melodins uppbyggnad betonas texten ”det

är ett människohjärta”, som framförs som avslutning av de båda stroforna. Pauserna i melodin före och efter de fyra takter som texten omfattar får till effekt att texten framträder extra tydligt och får karaktären av en refräng som upprepar det allra mest väsentliga i texten. Dessutom är melodiken i dessa takter uppbyggd av tonupprepningar och ett fåtal stegvisa rörelser, vilket är en tydlig kontrast mot den övriga melodin, som kännetecknas av kromatik och stora språng.

Prinsessans sång blir ett led i argumentationen för operans huvudidé, att man ska följa sitt eget samvete, samtidigt som hon med hjälp av sången övertalar Assad att hjälpa henne i den konkreta situationen.

Sångernas roll i kommunikationen

Som framgått av presentationen av sångerna kommunicerar de känslor och stämningar, samtidigt som de innehåller information och diskussion. Som publik upplever man allt detta samtidigt, men i den följande genomgången är det av praktiska skäl nödvändigt att ta upp en aspekt i sänder.

Solosångerna har en grundläggande betydelse för hela operans struktur. De samverkar med övriga inslag i framställningen av ett händelseförlopp.⁵ Genom att varva solosånger och olika slags ensembler uppnås en varierad berättelse, med tempoväxlingar och spänningskurvor. Samtliga åtta solosånger i operan lyfts fram mycket tydligt i det dramatiska förloppet. De avgränsas tydligt från omgivande avsnitt genom byte av takt- och tonart, tempo eller karaktär. Efter sångens slut är det vanligt att rollpersonen lämnar scenen. En markering av solosångens karaktär är också att den sjungs utan att det samtidigt pågår något agerande på scenen. Här finns en tydlig skillnad gentemot ensembler (duetter-kvintetter), som alltid ingår i avsnitt med mycket agerande och replikväxlingar.

Två solosånger förekommer aldrig direkt efter varandra, vilket är förstäligt, eftersom man då skulle förlora både den omväxling i det dramatiska förloppet som växlingen ger, dels inte skulle lyfta fram den enskilda solosången tillräckligt tydligt.

Genom sångtexterna kommuniceras operans idéinnehåll. Texten är informationsrik och det är viktigt genom hela operan att texten går fram. Sångerna är till allra största delen syllabiska. Utöver informationen i texterna kommuniceras en rad andra aspekter, som tas upp i följande avsnitt.

Sångerna i operan bidrar till karakteriseringen av rollpersonerna. Det gäller för samtliga rollpersoner, även om det endast är två av dem som tas upp här. Assads solosånger uppvisar många gemensamma drag. De är strofiska visor i regelbundna taktarter med tydlig

5 Analysen är inspirerad av narratologiska teorier, se exempelvis Genette 1980.

periodik. De är tonala, ofta är melodierna uppbyggda av treklångsbrytningar förutom stegvisa rörelser, och ackompanjemanget består till allra största delen av tonartens huvudfunktioner. Melodiernas omfång är inte heller särskilt stort och melodierna bör vara jämförelsevis lätta att sjunga. Detta stämmer väl överens med att Assad ska vara den roll som barnen lättast ska kunna identifiera sig med: en vanlig pojke som är ute på äventyr.

Precis som i Assads sånger dominerar den regelbundna periodiken och den tonalt uppbyggda melodin i Prinsessans båda solosånger. Här är dock ackompanjemanget stundtals mer utarbetat, och harmoniken mer varierad. Omfånget är större, kromatik kan förekomma liksom andra intervall än treklångsmelodik. I prinsessans båda sånger kommer höjdpunkterna mot slutet av sången, vilket skiljer dem från Assads sånger. Prinsessans stil är mer uttrycksfull och känslös än Assads, vilket kan förklara den annorlunda form- och höjdpunktsuppbyggnaden. Utöver solosångerna har Prinsessan inte särskilt många andra sånginslag. Rollen är alltså inte speciellt aktiv när det gäller själva handlingen, men dominerar scenen med sånger av uppvisningskaraktär.

En jämförelse mellan Assads och Prinsessans sånger visar hur tonsättaren mycket aktivt arbetat med att karakterisera rollpersonerna genom att ge deras sånger olika melodisk karaktär.

Ett sätt att skapa enhet i verket är också genom att använda samma melodi som ledmotiv för samma rollkaraktärer i flera olika scener. Det gäller för Assads sång i första akten och för Prinsessans sång i första akten, som sedan återkommer i slutet av hela operan. När man hör melodin blir man påmind om det tillfälle då den framfördes första gången och om de känslor och tankar som förknippas med melodin.⁶ I Assads fall fungerar hans första sång som ett ledmotiv för honom under resten av operan.

Traditionellt genom operans historia har solosångerna haft en central plats i verken. En ofta framförd uppfattning är att ariorna framförs när handlingen är ”frusen”, vilket innebär att samtidigt som de ingår i det dramatiska händelseförloppet kan de också fungera som mer eller mindre fristående konsertstycken. I den här operan är sångerna användbara när rollpersonerna ska uttrycka känslor och egna åsikter, det har både Assads och Prinsessans sånger givit exempel på. Men solosångerna har också visat sig vara viktiga för kommunikationen mellan rollpersoner. Här är Assads argumentation i båda sångerna bra exempel. I Prinsessans sång i första akten förekommer precis samma företeelse, hon argumenterar med ord före sången och genom sitt agerande i själva sången, för det hon är intresserad av. Möjligheten att

kombinera ett känslouttryck med en icke-verbal replik framkommer tydligt här.

Inlevelsen och medkännandet är viktiga delar i upplevelsen av en opera, men också för framställningen av handlingen. Berättelsen är inte bara det faktiska skeendet som kan komprimeras i en fabel eller handlingsresumé. Istället talar en opera både till förnuft och känsla, och ger publiken möjlighet att fördjupa sin kunskap om händelseförloppet genom att också få leva sig in i rollpersonernas känslor.

Denna korta genomgång av fyra sånger ur *Svart är vitt* – sa kejsarn visar att sångerna kommunicerar både information om struktur och innehåll, ger möjlighet att förstå känslor samt bidrar till rollpersonernas karaktärisering.

Mottagande – samtida reception

Svart är vitt – sa kejsarn uppmärksammades i pressen i samband med urpremiären på nyårsdagen 1965. I de fyra stora Stockholmstidningarna recenserades föreställningen ingående och samtliga recensenter bedömde framförandet och sångarnas prestationer.⁷ Frågor om hur operan passar för en barnpublik togs också upp av alla recensenterna.

Samtliga fyra recensenter lyfter fram Boldemanns förmåga att skriva melodier och anger också att det viktigaste skälet till att han fått detta uppdrag varit just hans erfarenheter att skriva lyriska melodier för barn. Uppfattningarna om musiken varierar, men sammantaget är bedömningen positiv. Hähnel framhåller Prinsessans och Prinsens duett som ”en kärlekssång som inte hade vanprytt en musical” och Hellquist nämner Prinsessans sång om hjärtat som operans viktigaste nummer. Flera av recensenterna omtalar Boldemanns vilja att skriva pastischer och kombinera olika stildrag, något som bland annat får till följd att stilen inte blir så personlig. Någon mer diskussion om vilken musikstil som är lämplig för en barnopera förs knappast. Endast Hellquist tar upp frågan och menar att ett modernare musikaliskt språk inte skulle vara ett hinder för den unga publiken.

Att handlingen i en opera för barn ska vara lätt att förstå var ett krav som ställdes. Här framför samtliga recensenter kritik. Inlevelsen i dramat försvåras i första akten menar Brandel, eftersom den inte tillräckligt tydligt klargör innehållet, men vissa scener är bra, med komiska effekter. Hellquist menar att operan inte är någon barnopera. Alla symboler i operan är svåra att förstå, anser Hellquist. Därför blir det mest en opera för en mogen publik, trots kopplingen till sagans värld. Hähnel anser att operans huvudidé visserligen skulle kunna förstås av de små barnen, men eftersom idén inte fullföljs genom

6 Det behöver knappast påpekas att bruket av erinringningsmotiv och ledmotiv i operaverk är allmänt förekommande åtminstone från 1820-talet och framåt.

7 Brandel 1965-01-03, Hellquist 1965-01-02, Hähnel 1965-01-02, Thor 1965-01-02.

operan blir den inte begriplig. Dessutom går inte alla viktiga nyckelrepliker fram i och med att de sjungs och det försvårar också förståelsen.

Möjligheten till identifikation med någon eller några av rollpersonerna har redan berörts som en viktig faktor i kultur för barn generellt. I recensionerna omnämns detta endast i ett fall, nämligen av Thor, som anser att fler barn på scenen hade varit önskvärt. Hans medföljande femåring uppskattade inte att pojken sjöngs av ”en tant”. Men behovet av identifikation med rollpersonerna är annars inte någonting som kommenteras. Övriga recenser är i stället överlag positiva till sångarnas förmåga och Hellquist anser att ”Gunilla Slättegård var som klippt och skuren för pojkens roll, en liten välsjungande Puck med russinögon”.

En vanlig uppfattning om opera för barn är också att det inte får finnas några longörer. Detta uppmärksammas av ett par recenser. Hähnel anser att en del reflekterande avsnitt kunde ha utgått till förmån för mer direkt ”situationsdramatik”. Thor är inne på samma linje och framhåller behovet av aktivitet på scenen. Hans medföljande femåring har önskat sig mer aktivitet på slutet och inte ”bara en prins och en prinsessa som står och sjunger och får en röd mantel omkring sig”. Samtidigt får den omfattande jakten som förekommer i andra akten viss kritik, för att innehålla många klichéer.

Kontakten med publiken betonas också gärna i samband med barnföreställningar. Flera recenser önskar en direkt kontakt mellan scen och publik och beklagar att den inte finns i den här föreställningen. Brandel menar att det är en ”fin föreställning” för barn från tio år och uppåt. För mindre barn krävs, enligt Brandel, att de ”aktivt engageras i sång och spel”. Thor anser också att Boldemann sett på sin uppgift ungefär som Benjamin Britten gjort i *Vi gör en opera*. Det är ett bra föredöme anser Thor, som dock inte utvecklar frågan vidare. Även Hähnel ser en brist i att det inte någonstans i operan görs några försök att aktivera publiken. Förebilden *Vi gör en opera* av Benjamin Britten hade några år tidigare spelats på Blancheteatern i Stockholm. I detta verk är aktiviteten i publiken en central faktor i föreställningen.

Recensenterna i dagstidningarna ger en övergripande bild av föreställningen och fäster vikt både vid musiken, handlingen och framförandet. Kommentarer om vilka krav som ställs på en barnopera görs också, medan pedagogiska frågor inte får något särskilt stort utrymme alls. Verket behandlas i huvudsak som ett verk för den vuxna publiken skulle behandlats. Den pedagogiska aspekten lyfts dock fram i två recensioner i tidskriften *Musikkultur*.⁸

Förutom mycket positiva kommentarer om musik, dekor och innehåll tar recensenten Dagny Stern upp frågor om förberedelse, både inför det aktuella operabesöket och inför att kunna ta till sig vuxenrepertoaren. Hon framhåller vikten av att känna till handlingen innan man ser föreställningen, något som är särskilt viktigt för en barnpublik menar hon. Operabesöket ska inte bara vara en estetisk upplevelse utan också förbereda den unga publiken för framtida operabesök då man ska kunna ta del av den gängse vuxenrepertoaren. Denna pedagogiska ambition är tydlig också i en recension av signaturen ”G.R.”, som menar att *Svart är vitt – sa kejsarn* kan fungera som en ”seriös inkörspport” till vuxenoperan.

Operan *Svart är vitt – sa kejsarn* blev inte något standardverk på repertoaren för den unga publiken. Men den är ett bra exempel på tidens intresse för barnkultur och på sångernas förmåga att kommunicera ett berättande innehåll till publiken.

Referenser

Otryckta källor

Boldemann, Laci & Helsing, Lennart. *Svart är vitt – sa kejsarn*. Klaverutdrag i manuskript, STIM/Svensk musik, Stockholm.

Tryckta källor och litteratur

Ambjörnsson, Gunila & Holm, Annika (red.) 1970.

Barnteater – en klassfråga. Stockholm: Rabén & Sjögren.

Brandel, Åke 1965. Recension i *Aftonbladet* 1965-01-03.

Genette, Gérard 1980. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. New York: Cornell University Press.

G. R. [signatur] *Musikkultur* 1965, nr 5.

Helander, Karin 1998. *Från sagospel till barntragedi. Pedagogik, förströelse och konst i 1900-talets svenska barnteater*. Stockholm: Carlsson.

Hellquist, Per-Anders 1965. Recension i *Svenska Dagbladet* 1965-01-02.

Hähnel, Folke 1965. Recension i *Dagens Nyheter* 1965-01-02.

Kullenberg, Annette 1969. *Vad ska vi med teater?* Stockholm: Natur och kultur.

Kåreland, Lena (red.) 2005. *Modig och stark – eller ligga lågt*. Skönlitteratur och genus i skola och förskola. Stockholm: Natur och kultur.

Stern, Dagny 1965. Recension i *Musikkultur* 1965, nr 2 *Svart är vitt – sa kejsarn. Sagoopera i ett förspel och två akter* [libretto] 2013. Stockholm: Lennart Helsing-sällskapets skrift nr 3.

Thoor, Alf 1965. Recension i *Expressen* 1965-01-02.

8 Stern 1965, signaturen ”G.R.” 1965.

Sangbar tekst eller deklamerbar diktning? Bob Dylan i norsk oversettelse

[abstract]

ANNJO K. GREENALL & DOMHNALL MITCHELL

BOB DYLAN ER en såkalt singer-songwriter innenfor den populærmusikalske musikktradisjonen hvis tekster langt på vei har oppnådd å bli innskrevet i en høykulturell, litterær kanon. Denne splittetheten i måten Dylan framstår på ('lav' vs. 'høy') gjør at tolkningspotensialet for de som søker å appropriere hans verker er særdeles bredt. I denne presentasjonen ser vi på to svært ulike forsøk på å formidle Dylan til et norsk publikum. Det første kan beskrives som mer eller mindre tradisjonell sangoversettelse: Dikteren Håvard Rem oversatte et sett med Dylan-tekster, som Trønderartisten Åge Aleksandersen deretter hjalp til med å tilpasse til sangbar dialekt, som så ble framført med band, og spilt inn på CD. Det andre dreier seg om den norske dikteren Jan Erik Volds oversettelser av Dylan.

Disse oversettelsene (eller gjendiktningene), er i mange tilfeller høyst idiosynkratiske og tar seg friheter både når det gjelder form og innhold. Oversettelsene er utgitt i bokform, og framføres med en blanding av sang og deklamasjon både live og på plate/CD. Med disse eksemplene vil vi vise hvordan posisjonen og rollen til disse sangoversetterne i det kulturelle landskapet gir opphav til ulike definisjoner av forholdet mellom teksten og musikken, og dermed ulike oversettelsesstrategier. Eksemplene vil også kaste nytt lys over dikotomien 'sangbar' vs. 'ikke-sangbar' innenfor feltet sangoversettelse, hvor dette ofte betraktes som et spørsmål om 'enten-eller'. Spesielt Jan Erik Volds gjendiktninger viser at det heller kan være snakk om en glidende overgang fra det ene til det andre.

Aspekter af fortællende sangudtryk hos traditionelle danske sangere

LENE HALSKOV HANSEN

Mit indlæg handler om hvordan danske traditionelle sangere, der er vokset op i en primær mundtlig sangtradition, kan synge fortællende viser på fortællende måder. Spørgsmålet er: Hvordan formår sangerne at forme ord, toner og rytme, så fortællingen og stemningerne i visen træder frem? Når det sker, kalder jeg sangudtrykket for fortællende.

Jeg tager afsæt i første del af min bog *Balladesang og kædedans. To aspekter af dansk folkevisekultur*, 2015. Til bogen hører en cd med 19 lydoptagelser, hvoraf der findes en fortælleanalyse af de fem. Med ballader mener jeg her de gamle, episke folkeviser med rødder tilbage middelalderen, og hvor versene er karakteriseret ved en objektiv, billeddannende fortællestil med udbredt brug af tilbagevendende, men variable sproglige vendinger (formler).

Inden jeg tager fat på hvordan og hvorfor et fortællende sangudtryk skabes, vil jeg kort gøre rede for baggrunden for paperet, mit kildemateriale og min metode.

Baggrund, kildemateriale og metode

På internationalt plan har der siden midten af 1800-tallet været lavet mange og også banebrydende tekststudier i bl.a. balladernes særlige fortællende sprogstil.¹ I Danmark har viseforskningen, ikke kun, men især haft blikket rettet mod vores ældste kildemateriale, nemlig de balladetekster som adelsfolk skrev ned i små hæfter fra o. 1550–1750. Karakteristisk for viseforskningen generelt er at tekst- og melodistudier i væsentlig grad er foregået adskilt fra hinanden. I Danmark er der lavet forholdsvis få studier i ballademelodierne, og ingen større systematiske studier i syngemåde og personlige sangudtryk inden for den mundtlige sangtradition. Jeg valgte derfor at lade tekst og melodi mødes i et forskningsprojekt med spørgsmålene: Blev de gamle, fortællende folkeviser/ballader i Danmark også sunget på en fortællende måde i mundtlig sangtradition, og i så fald hvordan og hvorfor? Bogen *Ballader og kædedans* er det håndgribelige resultat af dette forskningsprojekt.

Min forskning bygger således hverken på tekst- eller melodianalyser, men er et performancestudie med blikket rettet mod det narrative udtryk i sangen – hvilke

fortællende virkemidler benyttes, på hvilke måder, og med hvilken effekt/hvilket formål?

Mit primære kildemateriale i dag er lydoptagelser fra Dansk Folkemindesamling ved Det Kongelige Bibliotek med sang og interviews fra 1960'erne med fem sangere der er født omkring år 1900. Det er en hjemmesyerske, en fhv. syerske, skrædder, fyrbøder (i øvrigt en kvinde) og husmandskone.² Tidligere har jeg mødt og lyttet til optagelser med forskellige sangere over en længere årrække, især i 1970'erne og 1980'erne.

Jeg bruger begreberne “mundtlig sangtradition” og “traditionelle sangere” for nemheds skyld. De har ikke klare tidsmæssige eller miljø-/klasse-mæssige afgrænsninger, men bl.a. sanghistoriker Kirsten Sass Bak skriver at betingelserne for den mundtlige sangtradition i væsentlig grad ebber ud i 1950'erne på grund af gennemgribende ændringer i familie- og arbejdsmønstre og dermed også i fællesskabsformer.³ Sangerne repræsenterer den brede befolkning – almuen og andre småkårsfolk på land og i by. Typisk for sangerne er at de er vokset op i en tid hvor deres egen sang, og de nærmestes sang, var den eneste eller den væsentligste tilgang til musik i hverdagslivet. Det kan lyde snævert, men den mundtlige sangtradition favner også trykte og håndskrevne visetekster som har været til stor inspiration. Også det at lytte til gadesangere, markedssangere, revysangere og med tiden også sang i radio og på grammofon har spillet en væsentlig rolle. Kilderne viser at børn og unge, og til tider også voksne, kunne være aktivt opsøgende for at skaffe sig nye sange.⁴ Dette tidlige engagement kan ligge til grund for, og genspejle sig i, et sangudtryk der har haft tid til at udvikle sig i for eksempel en fortællende retning; tillige med de oplevelser, følelser, associationer og fantasier der med årene kan følge med en sang og det at synge.

Fortællende virkemidler og effekter

Jeg vil nu ridse nogle centrale virkemidler op som de sangere jeg har beskæftiget mig med, udnytter i fortællingens og stemningens tjeneste. Det er velkendte musikalske og rytmiske variationer fra også andre sanglige sammenhænge, miljøer og sanggenrer, og det er virkemidler hentet fra hverdagens talesprog. Men her vil de blive sat i

1 I nyere tid bl.a. om episke og lyriske formler ved Andersen 1985; Holzapfel 1980.

2 Halskov Hansen 2015:155-218 (kapitel 7-11).

3 Sass Bak et al 1983:84-85.

4 Halskov Hansen 2015:69-73.

forhold til den indholds- og formidlingsmæssige kontekst de indgår i. Eller med andre ord: Hvad er meningen med disse virkemidler og variationer? Hvad er formålet med dem, og hvilken effekt har de? I mundtlig fortælling er det essentielt hvorledes ord, sætninger og dialoger udformes, og at særlige stemninger underbygges. I sangen kan følgende ske:

Ord kan gøres talenære ved at gøre dem kortere end melodien lægger op til, for eksempel ved at vokalen synges over ét i stedet for to slag. Også med rytmeskift og synkoper kan ord eller stavelser i ord trækkes sammen. Pauser kan indsættes efter et ord, så det står 'alene' og derved fremhæves; det kan være hvilket som helst ord, blot det trækker meningen eller essensen frem i verslinjen, verset eller visen. Det samme ord kan udtales på forskellige måder som i daglig tale – ved for eksempel at variere udtalen af vokaler og konsonanter. Og konsonanterne kan specifikt forstærkes, forlænges eller trækkes sammen i udvalgte ord, så indholdet i ordet tydeliggøres.

Sætninger kan gøres fortællenære – dynamiske, bevægelige, levende – med melodiske variationer som i en fortælling eller i daglig tale hvor sproget (selv i Danmark) kan have en vis melodisk variation. Ligeledes kan en fortællerytme gøres dynamisk og handlingen tydeliggøres med indsættelse af pauser, ved ændringer i tempo og ved variation i rytmeudformningen (rytmeunderdelingen), som for eksempel punkteringer, trioliseringer og synkoperinger. Variation i stemmевolume medvirker også til at gøre fortællingen dynamisk. Stemmeefterligninger kan mere eller mindre tydeligt forekomme i dialoger, særligt i humoristiske viser.

Og endeligt kan stemninger særligt skabes eller underbygges ved hjælp af forandringer i stemmeklang, ændringer i rytmeunderdeling (for eksempel punkteringer) eller anden udformning af rytmen og indsættelse/fravalg eller forstærkning/neddæmpning af melodiske ornamenter (særligt vibrato og glidetoner).

Væsentligt er det at tilføje at sangernes fremførelse ikke er planlagt og tiltællt. Ovenstående opremsning og mine følgende eksempler hvor små detaljer sættes under lup, vil nemt kunne give indtryk af det modsatte. Sangernes måde at synge på er erfaringsbaseret og bygger på intuitive valg, bl.a. hentet fra deres eget dagligdags talesprog og fra andre sangeres fremførelser. Der er grundlæggende tale om små og i sig selv ubetydelige variationer man som tilhører ikke nødvendigvis lægger mærke til mens sangen står på. Men de har en afgørende virkning på helhedsindtrykket. Har man ører for det, vil man kunne opleve en raffineret, nuanceret sangfremførelse fremført af en upoleret stemme, samtidig med at sangen ofte bæres frem af et (stærkt) underliggende rytmisk drive.

Eksempler på fortællende sangudtryk – Julie Petersen

Hjemmesyerske Julie Petersen (1901–1992) voksede op på Sydsjælland, men boede det meste af sit liv på Frederiksberg, København. Af sin søster, og måske også sin mor, lærte hun balladen om Peter Svinedreng der gerne ville have kongens datter, Kirstine – hvilket da også lykkedes takket være Kirstines handlekraft.⁵



Julie Petersen og hendes søster Anna, ca. 1919; det er uvist hvem der er hvem. Fotografiet er taget umiddelbart inden de skulle til Jylland og tjene på en gård; oplyst af Benny Holst 2015. (Fotografiet er i privat eje).

I 1969 var Julie Petersen inviteret ind som gæstelærer i to gange to undervisningstimer på Institut for Nordisk Folkemindevidenskab, Københavns Universitet, hvor hun fortalte og sang for de studerende. Vers 1 af "Peder Svinedreng" lød ved denne lejlighed som så⁶ (se Node 1 = "Peter Svinedreng stod ..."):

I begyndelsen af anden verslinje artikulerer hun hver enkelt stavelse særlig markant og rytmisk ved at synge en smule kraftigere på konsonanterne k, nn, j og d: "og kunne jeg dog [...]". Hun bruger her konsonanterne til at skabe en særlig rytme som igen skaber en stemning af insisterende inderlighed – dvs. svinedrengens ønske om at få kongens datter. Denne artikulation og stemning tilsvarende dagliglivets talesprog når der er noget vi inderligt gerne vil have. Inderligheden understreges yderligere ved at Julie Petersen lader det første l i "den lille Kirstine" få lidt ekstra fylde – fyllden forstærker følelsen knyttet til Kirstine.

Konsonanter kan i sangen artikuleres tydeligere, skarpere og/eller med mere fylde end i almindelig tale. Det gælder også hvor konsonanterne i forvejen er fyldige i sangerens dialekt. Der findes andre eksempler, både hos Julie Petersen og andre af de fem udvalgte sangere, hvor konsonanterne synges langt kraftigere end i ovenstående vers.

5 "Peder Svinedreng", DgF 527, TSB D 395.

6 Halskov Hansen 2015, cd nr 2 for alle eksempler med Julie Petersen samt s. 155–171.

Node 1. Peder
Svinedreng

Pe-ter Svi - ne-dreng stod bag et gær - de og græd

Lom tra lo tral - la - la - la - la la

og kun ne jeg dog ba - re den lill' Kir-sti - ne få

Ti - da - li - a ti - da - li - a ti - da li - a.

Fra lydoptagelser hvor Julie også taler, kan vi sammenligne hendes måde at udforme ordene på i hendes talesprog med hendes sang. Sammenligningerne viser at hun i flere tilfælde henter virkemidler fra hverdags sproget ind i sangen. Når hun vil lægge særlig vægt på det hun siger, kan hun for eksempel forlænge og tilspidse sine s'er. I vers 7 udnytter hun i første verslinje til fulde bogstavrimet når svinedrengen prøver at undgå – eller lader som om han prøver at undgå – at Kirstine springer ned i sengen til ham: “min s-skjorte den er s-sgu s-så s-sort s-som en jord”. Et andet eksempel er når hun trækker to ord sammen hvor det første ord slutter på r og det næstfølgende begynder på d, som ved “for det”. R-d trækker hun sammen med tungen som om hun vil til at rulle på r'et, for eksempel når svinedrengen forklarer hvorfor skjorten er så sort som en jord: “for-den har jo ej været vasket alt siden i

fjor”. I en tidligere lydoptagelse hjemme hos hendes selv rullede Julie Petersen decideret på tungen gennem hele visen ved denne sammentrækning; det har jeg dog ikke hørt hende gøre i daglig tale.

En anden måde at fremhæve ord på er ved at indsætte eller forstærke en melodisk ornamentering. Danske traditionelle sangere benytter sig væsentligst af glidetoner og forslag (en ‘lille, kort’ tone umiddelbart før hovedtonen). I anden verslinje i 1. vers markeres det sidste ord “få” med et sådant melodisk forslag. Det er igen et næsten uhørligt virkemiddel, men det lille ord er ikke desto mindre med til at samle kernen i sætningen, som netop er at få Kirstine.

I 2. vers skal vi se hvordan hun yderligere kan fremhæve ord, og hvordan hun underbygger en ny stemning i visen og en handling (se Node 2 = “Kristine hun stod ...”):

Node 2. Kristine hun
stod

Kri - sti - ne hun stod bag en busk og lo:

Lom tra lo tral - la - la - la - la la

Det kan jo ger - ne væ - re vi får hin-and'nvi to

Ti - da - li - a ti - da - li - a ti - da - li - a.

I stedet for i første verslinje at synge de tre enstavelsesord “busk og lo” lige langt (med hver sin fjerdedelsnote), så laver hun en pause efter “busk”, så ordet står tydeligt frem for sig selv. Og hun gør efterfølgende både “og” og “lo” kortere (ottendedelsnoder). De tre ord er gjort mere talenære ved at blive sunget kortere end melodien umiddelbart lægger op til – og hele sætningen er blevet fortællenær med variation i sætningens rytme og fremhævelsen af to centrale ord. De to ord “lo” og “busk” repræsenterer essensen i handlingsforløbet i dette 2. vers: Kristine⁷ har lyttet bag en busk og dermed hørt svinedrengens klage, og hun ler fordi hun straks har en plan. Derfor er stemningen også anderledes i anden verslinje i dette vers end i anden verslinje i 1. vers. Ved at punktere rytmen, og dermed gøre nogle toner længere og andre kortere, får melodien en let og gyngende karakter der svarer til Kristines optimisme om at de nok skal få hinanden. Modsætningen er svinedrengens inderlige, insisterende ønske i en direkte, pågående og ikke-gyngende rytme i 1.vers.

Ud over at ændre underdelingen i rytmen kan også variation i stemmeklangen skabe eller forstærke en bestemt stemning. Generelt ligger traditionelle sangers sangstemme tæt på talestemmen med en klang der er fortættet og langt ude i næse og mund. Men klangen kan stadig varieres efter handling og stemning i balladen/visen. Det får vi at høre i 8. vers hvor Kristine i ly af mørket er listet over til svinedrengen. Han er ikke meget for at lukke hende ind, men overgiver sig. Hun sætter sig på sengekanten hos ham, men han ligger eller sidder tydeligvis med ryggen mod hende og undskylder sig med at “min skjorte den er sgu så sort som en jord” (verslinjen med de spidse s'er). Det er Kristine ligeglad med og erklærer: “nu springer jeg lige ned i sengen til dig”. Julie Petersens stemmeklang er i dette vers blevet underfundig og veloplagt, især i anden verslinje hvor Kristine springer ned i sengen til svinedrengen – hvilket hun i øvrigt gør på en nedadgående glidetone. Glidetonen

går flere gange igen netop dette sted i versene, men her er den en anelse tydeligere. Med denne glidetone og forslaget foran “få” i 1. vers har vi eksempler på hvordan melodisk ornamentering ikke udelukkende skal forstås som en udsmykning i sig selv eller som en fast del af melodien, men som et hjælpemiddel til at gøre fortællingen levende og hjælpe sangeren og tilhørerne til at se Kirstines frejdige handling for deres indre blik. Melodiske ornamenteringer er her blevet til fortællende virkemidler.

Der kan ske meget i virkelighedens verden og i visernes når mørket falder på. Og morgendagens lys kan betyde at man skal stå til regnskab for hvad man netop har gjort. Det lægger 9. vers op til: “Da morgen kom, og dagen den faldt på / da måtte Pe' Svinedreng for kongen stå”. Af samme grund ændrer Julie Petersen igen stemmeklang. Fra at være antydningvis åben og munter bliver den en smule tættere og mere lavmælt end gennemsnitligt i balladen. Tonefaldet er blevet indforstået og finurligt, hvilket øger spændingen om hvad der nu skal ske. Og lever tilhørerne med i sangen, har det ingen betydning om man i forvejen kender visen. Det er selve fremførelsen der tæller – her og nu. En god historie, sang, film eller et teaterstykke ‘fortalt’ på en god måde er som bekendt værd at høre eller se flere gange.

Eksempler på fortællende sangudtryk – Ingeborg Munch

Husmandskone Ingeborg Munch (1906–1978), Torup i Himmerland, havde i sin barndom og ungdom ry for altid at synge. Hun havde bl.a. lært balladen om hr. Peters sørjese.⁸ Jeg skal her blot give et eksempel på hvordan en sanger for en kort bemærkning kan skifte taktart undervejs i visen. Pointen er ikke skiftet i taktarten, men at hun gør verslinjen fortællenær ved at gøre tre stavelser lige lange: “dø ud-i”. Melodiens grundrytme lægger op til at dø skulle synges dobbelt så langt som hver af de to efterfølgende stavelser. I dette tilfælde er det ikke forkortelsen af et ord

Node 3. Ej hverken skal du dø

Ej hver-ken skal du dø i din seng el-ler fjæl
hel-ler ej skal du dø ud-i krig,
men vogt du dig, men vogt du dig for bøl-ger-ne de blå
thi de vil-le vist for-kort-ne dig dit liv.

⁷ Julie Petersen veksler tilfældigt mellem at synge Kristine og Kirstine.

⁸ DgF 376, TSB D 361; Halskov Hansen 2015, cd nr. 8 samt s. 202-218 for eksemplet med Ingeborg Munch.

der gør en forskel, men at grundrytmen ændres og ord/stavelser sidestilles og dermed i dette tilfælde fremhæves som det centrale spørgsmål, ikke bare i verslinjen, men i visen – hvordan han skal dø. Det drejer sig om 2. vers i “Hr. Peders skriftemål på havet”. Han er gået ind til sin oldemor for at spørge hvilken død han skal få. Hun advarer ham om havet, hvorpå han i næstfølgende vers bygger et skib. På grund af sine mange og alvorlige synder er han skyld i at skibet ligger stille på havet. Da han bekender sine synder, bliver han smidt over bord, og skibet kan sejle videre (se Node 3 = “Ej hverken skal du dø...”).⁹

Når Ingeborg Munch i denne optagelse skifter taktart, er det altid i anden verslinje, men ikke i samme takt og heller ikke til samme taktart. Det veksler mellem anden og tredje takt, og der skiftes ud af 12 vers syv gange til 3/8 og en enkelt gang til 2/8. Der er langt fra altid tale om tydeligt skift, men oftere om glidende og endda uklare overgange eller ‘gråzoner’, jf. Tellef Kvifte om “det fleksible metrum” og forskellen på sammenhængende og trinvis (“skrittvis”) variabler.¹⁰



Ingeborg Munch som syvårig med et af familiens plejebørn, 1913. Ingeborg Munch var allerede på dette tidspunkt aktiv med at udvide sit sangrepertoire. (Rebild Spillemands-, jagt- og skovbrugsmuseum)

Eksempler på fortællende sangudtryk – Jørgen Rasmussen

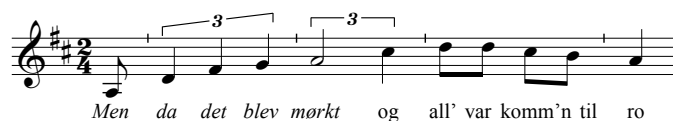
Forhenværende skrædder Jørgen Rasmussen (1878–1965) fra Tårs, Lolland, brugte virkemidler som ikke er helt så almindelige, og dog heller ikke helt ukendte i mundtlig sangtradition. I skæmteballaden “Møller-datteren”¹¹ brugte han vibrato til at skabe stemninger: Dels i et tidligt vers når bonden taler indsmigrende til mølleren for at få ham til at stille kornsækken – som i virkeligheden indeholder smeden – ved møllerdatterens seng. Dels øger han spændingen om hvad der kommer til at ske når nu mørket er faldet på, alle er gået i seng, og smeden ligger i en sæk ved siden af møllerdatteren: “Men da det blev mørkt ...”. Vibratoen topper på ordet “mørkt”. Og han forstærker yderligere spændingen ved at underdele rytmen med trioliseringer og derved også gøre ordene “da det blev” lige lange; ordene lægger op til “mørkt” som er forlænget til det dobbelte. “Mørkt og” er også trioliseret, hvorfor den efterfølgende sætning får en helt anden karakter – man får oplevelse af at ordene falder meget hurtigt efter hinanden (se Node 4 = “Men da det blev mørkt ...”).

I andre vers kan det være svært at skelne mellem Jørgen Rasmussens vibrato og hans klukkende lattermildhed.

Det skal afsløres at møllerdatteren var helt tilfreds med at smeden blevet smuglet ind til hende. Ni måneder senere fik de tvillinger.

Udover at udnytte vibrato og trioliseringer til at skabe spænding starter Jørgen Rasmussen i flere tilfælde et vers langsomt og sætter det i forskellige grader op i et tempo der holder verset ud. Han laver flydende overgange mellem taktarterne 2/4 og 3/4, og han laver stemmeefterligninger/-karikaturer af møllerdatterens udbrud da hun først bliver overrasket over at sækken begynder at kravle rundt på gulvet, og da hun straks derefter beder sin far om alligevel at slukke lyset da hun opdager at det er smeden der er i sækken.

Node 4. Men da det blev mørkt



⁹ DgF 376, TSB D 361.

¹⁰ Jvf. Kvifte 2005.

¹¹ Sk 12, TSB F 17. Også kendt som “Katten i sækken” eller “Der stode tre skalke og lagde på råd” i *Højskolesangbogen*.

Afrunding

Jeg har nu givet eksempler på en række af de fortællende virkemidler som jeg startede med at nævne, og på deres effekt. Eksemplerne blev hentet fra tre af de fem sangere, hvis sangudtryk jeg har analyseret i *Balladesang og kædedans*. Selv om virkemidlerne for det meste kun giver udslag i små udsving, har eksemplerne vist at blot få vers kan afsløre et bredt spekter af virkemidler udnyttet på forskellige måder og med forskellig virkning på ord, sætninger, dialoger og stemninger. Jeg har i nærværende undersøgelse haft fokus på de gamle folkeviser, men fortælleudtrykket findes også i andre typer fortællende viser. Det følger nærmere sangeren – ikke nødvendigvis i hele sangerens repertoire eller ved enhver situation. Der vil være brug for langt flere undersøgelser af sangudtryk i den mundtlige sangtradition før vi kan få et realistisk billede af dens (mulige) mangfoldighed. I Danmark er denne del af vores sangkultur meget lidt kendt, for ikke at sige på ingen måde en selvfølgelig del af den alment kendte musik- og sanghistorie – endnu. Der ligger derfor en opgave forude.

Trykte kilder og litteratur

- Andersen, Flemming G. 1985. *Commonplace and creativity. The role of formulaic diction in Anglo-Scottish traditional balladry*. Odense: Odense University Press.
- Bak, Kirsten Sass, Elsemarie Dam-Jensen og Birgit Lauritsen 1983. *Æ har hør ... Sønderjyder synger. Et visehæfte*. Aabenraa: Institut for Grænseregionsforskning.
- Grundtvig, Svend et al. 1853–1976. *Danmarks gamle Folkeviser*, bd. I–XII. København: Universitets-Jubilæets Danske Samfund.
- Halskov Hansen, Lene 2015. *Balladesang og kædedans. To aspekter af dansk folkevisekultur*, indlagt cd. København: Museum Tusulanum.
- Holzappel, Otto 1980: *Det balladeske. Om fortællemåde i de ældre episke folkeviser*. Odense: Odense University Press.
- Jonsson, Bengt R. et al. 1978. *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad. A descriptive Catalogue (skrifter utgivna av Svenskt visarkiv 5), (Instituttet for sammenlignende kulturforskning serie B: Skrifter LIX)*. Stockholm, Oslo, Bergen, Tromsø: Svenskt visarkiv og Instituttet for sammenlignende kulturforskning.
- Kvifte, Tellef 2005. “‘Fleksibelt metrum’. Noen refleksjoner med utgangspunkt i norsk vokal folkemusik”. I: Astrid Nora Ressem, Erik Henning Edvardsen, Hans Hinrich Thedens og Reimund Kvideland (red.), *Balladar & blue Hawaii. Folkloristiske og musikkvitenskaplege studiar tileigna Velle Espeland i høve 60-årsdagen 6. juli 2005*. Oslo: Novus, s. 199–206.

Forkortelser:

- * DgF, se Grundtvig, Svend et al.
- * SK er forkortelsen for skæmteviser og refererer til Svend Grundtvigs utrykte skæmteviseregistrant i Dansk Folkemindesamling ved Det Kongelige Bibliotek.
- * TSB, se Jonsson, Bengt R. et al. 1978.

Ordet i traditionen. Radka Toneffs interpretation av en jazzballad

VIVEKA HELLSTRÖM

MITT KONFERENSBIDRAG BEHANDLAR bruket av så kallade jazzstandards, sånger som kommit in som en del av jazzrepertoaren, en låtskatt som jazzmusiker delar, som de förvaltar och kan referera till. I många notutgåvor med jazzstandards presenteras dessa utan text. Även om texten från början är en del av stycket, faller den många gånger bort i notutgåvor riktade till instrumentalister.¹ Jazzstandards överlever utan ord och blir ett material för instrumentalister att improvisera kring. Texterna till jazzstandards förvaltas dock av sångarna, som har att förhålla sig till både ord och musik.

Jag har valt att fördjupa mig i en jazzballad (enkelt uttryckt: en kortare jazzstandard i långsamt tempo), ”My Funny Valentine” i en inspelning från den norska radion 1979 med den norska sångerskan Radka Toneff och den amerikanske pianisten Steve Dobrogosz. Dobrogosz hade ganska nyligen kommit till Sverige då han 1979 träffade Toneff och blev medlem i hennes kvintett. Som ett inslag på konserterna med kvintetten hade man också nummer på duo, med bara piano och sång. När gruppen spelade in för den norska radion 1979 gjorde man samma sak, övriga gruppmedlemmar lämnade studion och sångare och pianist blev kvar. Det resulterade i inspelningen av ”My Funny Valentine”. Dobrogosz har berättat om att han inte minns att de ens övat utan att de bara bestämde vilken sång de skulle ta och sedan en tonart.² Sången spelades in utan uttagningar, med ett resultat alla inblandade var mycket nöjda med.

Inspelningen kom så småningom med som spår nummer fem på albumet *Fairy Tales*, med duon Toneff & Dobrogosz, där övriga spår är inspelade 1982. Albumet som gavs ut samma år har blivit mycket hyllat och är Norges hittills mest sålda jazzskiva.³ Här framför duon både äldre jazzrelaterat material, egna tonsättningar av dikter samt repertoar hämtat från pop-rockscenen, allt i egna tolkningar i ett tätt samspel.

Radka Toneff avled endast 30 år gammal, strax innan albumet släpptes.⁴ Under sitt korta liv hann hon också ge

ut två album under eget namn. Efter hennes död har också en del inspelat material från konserter släppts på skiva.

Toneffs förhållande till sångtexter

Radka Toneff var en väldigt textmedveten sångare, vilket bland annat framgår av Marta Breens biografi (2008) där Breen lyfter ett citat där Toneff klagar på jazztexter: ”det er altfor mye møl i jazztexter, ord på tomgang”.⁵ Radka Toneff ansåg att hon inte kunde sjunga bra utan att ha ett starkt förhållande till orden hon framförde. Hon letade ständigt efter nytt material att sjunga och spela in. Hon tonsatte dikter från samtida amerikansk poesi, lät också andra tonsätta utvalda dikter för hennes räkning och hämtade dessutom många låtar från rock- och popscenen som hon tillsammans med sina medmusiker förde in i en jazzkontext.

Toneff sjöng så gott som alltid på engelska, i en tid då många i Norge ansåg att norska sångare skulle använda sitt eget modersmål att sjunga på. Toneff såg engelskan som ett naturligare språk i jazzsammanhang, med fler korta rytmiska stavelser och fler vokaler att sjunga på. När sångspråket inte är det egna modersmålet kan en annorlunda frasering lättare uppstå, framhöll hon också. Det skapas en sorts distans till språket som alltså kan vara av godo.⁶

Vid skivinspelningarna var Radka Toneff noga med att texten skulle höras och hon jobbade mycket med diktionen. En av producenterna för hennes första skiva ska ha haft till uppgift att ha ett särskilt fokus på detta under inspelningen. Toneff lät även trycka sångtexterna på omslaget, något som inte är brukligt i jazzsammanhang, där sångtexter sällan uppmärksammas. Jazzkritikern Knut Borge reagerade också negativt på tilltaget med tryckta sångtexter och ifrågasatte att man som jazzkritiker skulle behöva bry sig om texter: ”Skal man så som jazzkritiker ta en sangerinnes tekster opp til vurdering? Blir man ikke da literaturanmelder og ikke jazzanmelder?”⁷

1 Exempel på en mängd ”jazz standard sheets”, både med och utan sångtexter: https://www.google.se/?gws_rd=ssl#q=jazz+standards+sheet Jazzstandards utan text, näutgåva: <http://www.swiss-jazz.ch/partitions-real-book.htm>

2 Intervju med Steve Dobrogosz i Dagsavisen, 2007. Refererad i Hellström, 2011:42f.

3 Enligt uppgift i Breen 2001:203.

4 Radka Toneff hittades död i ett skogsparti nära en parkeringsplats. Hon hade tagit tabletter och druckit alkohol, men det är osäkert om hon verkligen avsåg att ta sitt liv. Breen 2008: 191f.

5 Breen 2008:98. ”Møl” är tidstypisk slang och betyder ungefär ”strunt”.

6 Breen 2008:115.

7 Citat efter Breen, 2008:115.

Brist på förnyelse inom jazzsång

I Sverige klagade många jazzskribenter under sextio- och sjuttioalet på bristen på förnyelse inom jazzsången, där de flesta vokalisterna sågs lunka på i samma traditionella spår. Ett undantag som ofta lyfts fram är den norska jazzsångerskan Karin Krog, som experimenterade med röstliga uttryck och improvisation. Det ska framhållas att Krog och Toneff nära nog är ensamma sångerskor på den norska jazzscenen under sjuttioalet. Även i Sverige är det förbluffande få jazzvokalisterna under denna tid och det är över huvud taget väldigt få kvinnor på jazzscenerna. Att som Radka Toneff framträda med egen kvintett och dessutom framföra egna kompositioner var då något ovanligt.⁸

I sin jazzhistoria från 2001 framför Alan Shipton kritik mot jazzsångare för vad han uppfattar som en brist på förnyelse inom det vokala fältet. Vokalisterna lutar sig alltför ofta mot en äldre jazztradition, enligt Shipton, och tillför inte något nytt eller eget i sina tolkningar eller i sina arrangemang. För att förnya jazzsången bör sångare arbeta mer med en annorlunda instrumentering, utveckla ordlös improvisation och framföra nya samhällsengagerade texter, föreslår Shipton med hjälp av några exempel.⁹

I min masteruppsats (2012) utgår jag i min analys från skivinspelningar med fem sångerskor som alla vunnit utmärkelsen ”Jazz i Sverige”, utdelad av svenska Rikskonserter och skivbolaget Caprice, vilket bland annat inneburit att sångerskorna fått spela in en skiva.¹⁰ De äldre sångerskorna i studien spelar in sina respektive album i slutet av åttiotalet och de lutar sig bägge mot en äldre jazztradition i låtval, framförande och arrangemang. De yngre sångerskorna i studien, som spelar in sina skivor under 1990-talet och i början av 2000-talet, framför i större utsträckning egna kompositioner och texter eller annat nyskrivet material och varierar arrangemangen samt har flera inslag med vokal improvisation. De är samtliga dessutom formellt utbildade medan de äldre sångerskorna är autodidakter, vilket lyfts fram i studien som en orsak till att de yngre sångerskorna i högre grad tar en självständig roll i musiken gentemot sina (manliga) medmusiker. Den förändring av jazzsången i Sverige som spåras i studien förbereds under åttiotalet, men tar fart först under nittiotalet. Radka Toneff var i jämförelse tidig när hon redan på sjuttioalet framför egna kompositioner och dessutom för in nytt material i en jazzkontext.

Hon kan på detta vis ses som en förnyare av den vokala jazzmusiken i Norden.

Radka Toneff var formellt utbildad pianopedagog och ackompanjerade ibland sig själv på konserter. Hon undvek att ta sånglektioner då hon inte ville att rösterna skulle låta skolad. Hon tränade själv sångteknik, lyssnade mycket på andra sångerskor för att lära sig och utvecklade en förmåga att växla mellan en kraftfull röst och en nästan viskande ton.¹¹ Toneff använde sina vokala uttrycksmedel i texttolkningar, där de flesta texter behandlar kärlek och relationer, men även ger uttryck för olika känslotillstånd. Hon ägnade sig inte åt scatsång eller annan improvisation utan ord. Hur förhåller sig då Radka Toneff till orden då hon tolkar en känd jazzballad?

Sången ”My Funny Valentine”

”My Funny Valentine” har enligt Wikipedia spelats in av över 600 artister, flertalet jazzartister, och sången är därmed en av de mer populära jazzmelodierna.¹² På så vis kan det ses som ett konventionellt val av de två jazzartisterna Toneff och Dobrogosz att spela in denna jazzballad. Från början kommer sången dock från ett annat håll. Stycket ingår från början i en musikal, Broadwayshowen *Babes in Arms* från 1937. Den är skriven av det professionella låtskrivarparet Richard Rogers som står för musiken och Lorenz Hart som skrivit texten.

Babes in Arms handlar i korthet om ett ungdomsgäng som sätter upp en show. I originalversionen sjungs sången ”My Funny Valentine” av rollkaraktären Billie Smith och sången riktas till Val. I originalet finns också en vers, en sorts introduktion, där Billie retas med Val och gör sig lustig över hans egenheter och stil. I sångens korus (sångens tema eller refräng) säger Billie att Valentine får henne att le och att hon aldrig vill att han ska ändra sig, även om han är långt ifrån perfekt.¹³ Hon tycker om honom precis som han är. Texten leker också med begreppet Valentines Day (alla hjärtans dag) och namnet Valentine, vilket blir till en textrad och en titel som låter bra och är lätt att minnas.

Som så många melodier från Broadway spreds stycket från början både via notblad och via inspelningar med andra artister. Utanför den ursprungliga kontexten blir sången en mer allmän sång om kärlek, som sjungs av både män och kvinnor. Den inledande versen försvinner när ”My Funny Valentine” blir en del av jazzrepertoaren. I notutgåvor i jazzböcker färgas dessutom ackorden.¹⁴

8 Hellström, 2011:25 f, 2011:40f.

9 Shipton 2001: 886 f. Några exempel på förnyare är Abbey Lincoln och Cassandra Wilson.

10 De studerade sångerskorna är Monica Borrfors, Lulu Alke, Stina Nordenstam, Jeanette Lindström samt Lindha Svantesson, alla utsedda till Jazz i Sverige-artister, den första 1987 och den senaste av dem 2001.

11 Breen 2008: 88.

12 https://sv.wikipedia.org/wiki/My_Funny_Valentine (Senast besökt 20/3 2016).

13 Begreppet ”refräng” för den delen av sången som är kvar när versen faller bort blir en lite missvisande översättning av engelskans Chorus. Jag använder svensk stavning: ”korus”. Epitetet ”refrängsångerska” som tidigare lite nedlåtande använts om svenska vokalisterna som sjungit i jazzsammanhang, kommer just från detta; de sjunger ”refränger”.

14 På konferensen presenterades en version från *The Ultimate Fake Book* (1988), en typisk jazzstandardsamling. Versen kan ingå i andra ”icke jazz”-utgåvor, till exempel: <http://operalady.com/vocal/MyFunnyValentine.pdf>

Stycket kan också presenteras utan text, med olika harmoniseringar, ibland utifrån speciella inspelningar med enskilda artister. Många olika notutgåvor finner man på internet. Jag återger enbart texten här:

My Funny Valentine,
sweet comic Valentine
you make me smile with my heart.
Your looks are laughable,
unphotographable
yet you're my favorite work of art.

Is your figure less than Greek?
Is your mouth a little weak?
When you open it to speak
are you smart?

But don't change a hair for me,
not if you care for me
Stay little Valentine, stay!
Each day is Valentine's day.

Texten följer melodin väl, utan avvikelser i meter eller rytm gentemot melodin. I den bemärkelsen är sången lättsjungen och har också goda språkljud att sjunga på. ”Valentine”, som är det ord som upprepas mest i texten, är ett exempel där sångaren både kan nyttja vokalernas klang och den ljudande konsonanten ”n” i framställningen. Rimmen verkar ibland ha styrt textens utformning, som i ”less than Greek” som får rimma på ”weak” och ”speak”.¹⁵

Melodin är uppbyggd av små upprepade motiv och sträcker sig över ett omfång på lite mer än en oktav, där den längsta och samtidigt högsta tonen i stycket sjungs på ordet ”stay”. Harmoniskt är den relativt enkel, uppbyggd kring tonikan utgör den ett tacksamt material för improvisation.

Jämförelser mellan olika interpretationer

Att jämföra olika inspelningar av ”My Funny Valentine” och hur den tolkats av olika sångare kan vara ett sätt att visa vilka friheter olika tolkar tar gentemot originalet och hur en jazzstandard lever ett föränderligt liv i traditionen. Referenspunkten för en analys av avvikelser från ett original kan vara notbilden, som när David Brackett (1995) jämför inspelningar av samma låt med Bing Crosby och Billie Holiday, men där han också visar hur den senare, Holiday, förhåller sig till den förra, Crosby.

Många gånger är det nog inte en enskild inspelning som varit förebilden när jazzmusiker själva tar sig an en standardlåt som så många redan har tolkat. Tar man upp en känd jazzstandard förhåller man sig till en mängd versioner som medvetet eller omedvetet klingar med i det egna skapandet. Genom att jämföra Radka Toneffs version av ”My Funny Valentine” med två stora jazzsångerskors inspelningar av samma jazzballad vill jag kortfattat söka ringa in vad som är utmärkande för studioinspelningen med Steve Dobrogosz och Radka Toneff.¹⁶

I en liveinspelning från 1958 sjunger Ella Fitzgerald kompad av en pianotrio.¹⁷ Hon framför sången i ett lugnt tempo, sjunger i mjuka legatobågar, med små utvikningar och variationer i både text och melodi. Hon lägger till exempel till ett ”please” mot slutet på sångens höjdtton som får falla ned en oktav i ordet ”stay”: ”Stay little Valentine – please stay”, vilket förstärker intrycket av en ömsint vädjan. Slutfrasen är dock mycket utbroderad, och hon sjunger så som en blåsare skulle kunna avsluta stycket.

I Sarah Vaughans liveversion till piano från 1973 har sången blivit en utgångspunkt för en ekvilibristisk improvisation där Vaughan använder hela sitt stora register.¹⁸ Hon framför sången i rubato, med dynamik och dramatik, där hon leker med både melodi och språkljud. Hon kan till exempel upprepa ord som ett rytmiskt inslag: ”Don't you, don't you, don't you change a hair for me”. I denna version blir texten ibland så uppbruten att den förlorar sitt semantiska innehåll, men då sången är så välkänd kan lyssnaren ändå hänga med i hur Vaughan broderar sin improvisation utifrån originalet.

Fitzgeralds och Vaughans versioner framförs bägge inför publik, men även Radka Toneffs version är en sorts live-inspelning, om än i studio, eftersom man spelat in utan förberedelse och i en enda tagning. Det är också samspelet mellan Toneff och Dobrogosz som är framträdande i inspelningen. Jämfört med de andra två inspelningarna, där sångerskorna tydligt styr det musikaliska förloppet, hör vi här två musiker som har stora öron gentemot varandra och som följer varandras musikaliska impulser. Inspe­lningen innehåller många spänningsskapande pauser, tempot är flytande, det böljar fram och tillbaka.

Radka Toneffs frasering är korthuggen, där orden kommer lite var för sig, hon vilar ofta på konsonanten i frassluten. Hon håller sig nära originalmelodin, med ganska små variationer och avvikelser, men hennes rytmsering är framträdande i hennes frasering. Dynamiskt nås

15 Sondheim (2010) är kritisk till Harts texter i allmänhet, och tycker att rimmen styr för mycket på bekostnad av innehållet. (2010:153, se också kapitlet ”Rhyme and it's reasons” 2010: XXV-XXVII.).

16 I mitt anförande under konferensen spelade jag upp en ihopklippt version med sex olika sångare.

17 Ella Fitzgerald Live at Mister Kellys, 1958.

18 Sarah Vaughan Live in Japan, 1973. Exemplet, inklusive Toneffs version, går att finna på Spotify.

höjdpunkten i slutet av korus, i det uthållna ordet ”stay”, där Steve Dobrogosz’ återhållna pianoackompanjemang också blir mer dramatiskt, en dynamik som finns kvar i hans pianosolo. Därefter kommer Radka Toneff kommer tillbaka och avslutar stycket i ett mer lågmält tonläge.

Texten hörs hela tiden tydligt, Radka Toneff gör inga tillägg men man kan notera att hon gör några små fel i texten: hon sjunger till exempel: ”dont you change your hair for me”, i stället för originalets ”a hair for me”. Och det betyder faktiskt något annat – ”don’t change a hair...”: ändra ingenting. För det handlar ju inte om att Valentine inte ska ändra frisyr! Detta visar att Radka Toneff sjunger denna sång ur minnet och att det blir fel på vägen som man kanske inte ens upptäcker eller inte bryr sig om, vilket kan ses som anmärkningsvärt för en sångerska som är så noga med texter. Men det visar kanske också att texten inte har samma laddning för denna sångerska när hon framför en känd jazzstandard. Orden blir mer en affektskapande ingrediens, något liksom underförstått i ett för de bägge interpreterna välkänt material, alltså inte en text som lyfts fram och tolkas så mycket som en del av en sång att musicera kring.¹⁹

Radka Toneffs stämma brukar ofta beskrivas med ord som ”känslig” och ”hudlös”, med ett starkt och berörande uttryck, som om hon sjöng direkt från hjärtat. Men Radka Toneff var också en mycket medveten sångare som prisades av sina medmusiker för sin fraseringskonst och sin utsökta timing. Dobrogosz talar om ett samförstånd dem emellan och ett påtagligt allvar i utförandet som de bägge delade.²⁰ Detta är något som också är framträdande när de ger sitt bidrag till jazztraditionen genom sin gemensamma tolkning av den välkända jazzballaden ”My Funny Valentine”.

Källförteckning

Litteratur

- Brackett, David 1995. *Interpreting Popular Music*. Cambridge Univ. Press.
- Breen, Marta 2008. *Radka Toneff. Hennes korte liv og store stemme*. Oslo: Kagge forlag AS.
- Hellström, Viveka 2011. *Svenska Jazzsångerskor. Vokalister på jazzscenen från 1960-tal fram till 1990*. (FoU-rapport) Kungl. Musikhögskolan. Tillgänglig på: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:583209/FULLTEXT01.pdf>
- Hellström, Viveka 2012. *Från viskningar till rop. Närstudier av fem kvinnliga Jazz i Sverige-röster*. Masteruppsats. Kungl. Musikhögskolan. Inst. för musik, pedagogik och samhälle. Tillgänglig på: <http://kmh.divaportal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:550503>
- Lindberg, Ulf (1995). *Rockens text – Ord, musik och mening*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposium. Diss.
- Shipton, Alyn 2001. *A new history of jazz*. London: Continuum.
- Sondheim, Stephen. 2010. *Finishing the hat: collected lyrics (1954–1981) with attendant comments, principles, heresies, grudges, whines and anecdotes*. New York: Alfred A Knopf.
- The Ultimate Fake Book* 1988. Hall Leonard publishing corp.

Skivor

- Ella Fitzgerald: *Live at mister Kellys*. 1958/2007, Verve Records.
- Radka Toneff & Steve Dobrogosz: *Fairy Tales*. 1982, Odin Records.
- Sarah Vaughan: *Live in Japan*. 1973, Mainstream Records.

Webresurser

- (Samtliga senast besökta 2016-03-23)
- ”My Funny Valentine” (notutgåva): <http://operalady.com/vocal/MyFunnyValentine.pdf>
- Swiss-jazz.ch. (“real book”): <http://www.swiss-jazz.ch/partitions-real-book.htm>
- Jazz standards sheet: https://www.google.se/?gws_rd=ssl#q=jazz+standards+sheet
- Wikipedia, uppslagsord ”jazz standard”: https://en.wikipedia.org/wiki/Jazz_standard
- Wikipedia, uppslagsord ”My Funny Valentine”: https://sv.wikipedia.org/wiki/My_Funny_Valentine
https://en.wikipedia.org/wiki/My_Funny_Valentine

¹⁹ På konferensen diskuterades huruvida jazzmusiker bryr sig om textinnehåll eller ens kan texterna till jazzstandards. Då Dobrogosz själv är textförfattare förmodar jag att han kan dem.

²⁰ Breen, 2008:177.

Att sjunga text: en pedagogs reflektioner

HANNE JUUL

LÄNGE HADE VI inom visrörelsen en föreställning om att visa är en konstform som mår bäst av att få vara oskolad. Men alla konstnärliga uttryck består av både talang och kunskap, alla konstformer behöver utbildningar. Visan hade inte sin skola, utan föll mellan stolar. Den platsade inte på teaterskolorna, musikhögskolorna och inte heller på de litterära fakulteterna. Mot den bakgrunden startade vi en nordisk visskola på Nordiska Folkhögskolan i Kungälv. Året var 1987 vilket innebär att vi funnits i snart 30 år. Under de åren har nästan 800 elever gått på visskolan. Förutom att vara praktiserande visartist utanför skolan har jag varit konstnärlig ledare för utbildningen och en av lärarna där.

Undervisningen har utvecklats i relation till elevernas behov. Eftersom viskonst är ytterst personlig har utbildningen formats efter en modell som ger utrymme för individuell utveckling med Master Class som grundidé. Individuell undervisning i kollektivet ger en bra pedagogisk möjlighet att utifrån eleverna som exempel, visa olika metoder, arbetssätt och inlärningsprocesser. Resultatet blir ett kreativt möte mellan aktiva deltagare och aktiva lyssnare.

Exempel från undervisning i Master Class

Först en liten beskrivning av hur det har kunnat se ut, ett litet minne:

Alla satt i en halvcirkel. Jag i mitten. Simon stod framför med de andra som publik. Simon sjöng sin sång, trampade energiskt med träskon i golvet. Inget fel på energin. Han riktade sig till sina klasskamrater. I små ryck flackade han med blicken från den ene till den andra. "Tycker ni om mig? Gillar ni mitt sätt att sjunga, spela?" Gitarren hamrade på i takt med träskon, fullt ös i slagern: "Sånt är livet". Ny version som ingen hört förut. Ingen hann tänka så mycket mera än att "javisst så kan man ju också sjunga den sången..".

Redan från början måste jag skapa en miljö i klassrummet, en stämning som inger mod och upptäckarlust. Vi har talat om ett gungfly. Alla måste ut där, fast – det är inte så långt ut dit. Simon hinner i land om något blir för farligt. Vi ska testa allt. Alla påhitt, idéer. Sedan kan han bestämma, hemma när allt har ältats igenom; vilka delar vill han behålla? Vad tycker han själv?

Jag måste också dit ut. Visst går det bra att luta sig tillbaka på alla års erfarenheter: "Ta kontakt innan du börjar, lägg inte huvudet på sned och be mig tycka om dig, vad handlar texten egentligen om? illustrera inte, publiken vill inte känna sig dum".

Om något riktigt ska hända, måste jag ut på gungflyet tillsammans med Simon. Använda intuitionen, våga pressa, med alla deltagares goda minne. Vi har ett avtal: Blir någonting fel, så hoppar vi i land och börjar om.

Det finns tillit i rummet. Tillit till att jag känner in vad just den här eleven behöver, var hans gränser går för närhet, press och utmaningar. Tillit till åhörarna, klasskamraterna som har lovat dela uppmärksamheten, koncentrationen,

För att ingen av klasskamraterna ska känna sig kränkt å Simons vägnar, har jag som absolut krav att ingen sätter sig direkt in i Simons situation - tar hans plats. Behoven ser så otroligt olika ut. Det som kan vara kränkande för en är helt ok för en annan.

"Hur kändes det?" är alltid min första fråga. Simon måste få en chans att själv tycka till om sitt framträdande. Blev det ungefär som han hade tänkt?

"Helt OK" var svaret "nervöst som alltid."

"Kul att höra en ung kille ta upp denna gamla slagdänga", fortsatte jag lite försiktigt.

"En kul version som kan lätta upp en pensionärsspelning. En sång som alla känner igen och kan nynna med i, inne i huvudet. Men om du nu vill sjunga den för människor som kanske aldrig har hört den förr, hur vill du då göra?"

Vi började med att sänka tempot.

"Sånt är livet, ja sånt är livet. Så mycket falskhet..." Vi började höra texten på nytt "Den man förlorar hittar en annan..."

"Var står du i förhållande till texten?"

Simon funderade, relaterade, sjöng med sorgsen röst och huvudet på sned.

Jag stoppade: "Men du, vill du att det ska vara för att du är tråkig att hon lämnar dig? Är inte du rätt ball och sexig?"

Fniss i klassen.

"Jag känner mig mest arg" kom det sammanbitet från Simon.

"Sätt dig då på motorcykeln, bli den killen som tycker att hon faktiskt går miste om någonting fulländat."

Jag ställde mig på Simons träsko för att få tyst på den uppmärksamhetsslukande trummaskinen. Den numera sensuella unga grabben som i dubbelheten hittat någon mix av övergivenhet, ilska, jävlar-anamma och undran, hade plötsligt fått en stadig blick som sa: "Fattar ni vad jag menar?"

Gitarren överröstade sången, men på något konstigt sätt lugnade vänsterfoten och högerhanden sig efter ett par tagningar, och Simon hade fått ännu en version av "Sånt är livet". En version som han sedan kunde använda på en fritidsgård eller ett gymnasium, där ingen har hört den förut, där alla känner igen känslan av att ha blivit dumpad.

Så kan det vara att undervisa en Simon, men det finns oändligt många individuella artister som sjunger text.

Sammanfattande kommentar om Master Class

I denna form för undervisningssituation måste jag under de ungefär tre minuter som sången varar, hinna ta beslut om vad, i vilken ordning, på vilken nivå, och med vilket tilltal jag når just denna elev bäst. Väntan och trevan i Master Class är ingen succé. Erfarenhet både från all tidigare undervisning och från det egna sceniska arbetet, ger en möjlighet till intuitiva, tankebefriade infall. Förstå mig rätt. Klart att jag tänker! Men det är när intuitionen - den ovärderliga ledstjärnan i all konstnärligt arbete, byggd på erfarenhet och kunskap - det är när den tar över som det där magiska sker. Utan den impulsiva, kreativa tanken i undervisnings-momentet blir jag inte trovärdig för min elev. En elev vill inte bara höra det också alla andra har hört. Man vill vara egen, speciell och personlig med helt individuella behov. Att de andra 20 sitter och känner igen sig i behoven – det är en annan femma.

Fördelar med gruppdynamiken i Master Class är bland annat att alla blir varandras undervisningsmaterial, blir peppade av varandras utveckling, blir sedda. Det är en hjälp för mig som lärare att flera öron tycker.

Nackdelar och svårigheter blir att jag som lärare måste hitta en mångfald av lösningar på samma "problem" så att inte eleverna tröttnar. Jag måste i Master Class dessutom vara noga med att respektera deras integritet och hålla en viss distans.

Vad ska eleven få ut av lektionen? Vad behöver just den här personen arbeta med? Det är ju extremt olika. I vilken ordning? Sist tar vi det som inte går att fixa med en gång, det hen måste hem och öva, det som annars skulle stå i vägen för allt det andra.

Mitt arbete med eleverna består av fyra huvudkomponenter: Närvaro, Gestaltning, Semantik och Metrik.

Närvaro

- Du ska hitta din anledning att sjunga.
- Du ska tänka, se bilder, mena.
- Publiken ska inte se dig, men lyssna på vad du vill säga.
- Saknas energi? – Ställ dig då på talarstolen!

Gestaltning

Var står du i förhållande till texten?

Vem är du som sjunger och vem sjunger du för?

När blir det känslösamma patetiskt och det personliga

privat? – "Det där vill jag inte veta" – den känslan infinner sig hos åhöraren när artisten inte lyckas hålla sig på rätt sida om den knivskarpa egg, som gränsar till det patetiska och privata. Artisten har då missbrukat ett förtroende och har utan samtycke från lyssnaren trampat in i ett obefintligt vi, det vill säga ett vi som inte finns.

Genom tvåvägskommunikation med sin publik – vem är ni, i vilket sammanhang befinner vi oss, och en närvaro i berättelsen och nuet – blir mötet relevant, och vi blir eniga om kontraktets innehåll.

I gestaltungs-undervisningen finns också möjligheten att låta uttryck möta sin egen motsats. Sjunger jag till exempel jazzlåten "All of me" ömkligt och vekt och luftigt, vill ju ingen (i publiken) ha mig. Men "All of me" i en utmanande, självsäker ton! Om någon mot förmodan vill ha mig – då kan vi väl ta ett snack om det? Intressant!

I allt konstnärligt arbete är det i motsträvighetens beröringspunkt som spänning och, vill jag påstå, KONST uppstår. Samtidigt handlar det om att vara i, och inte göra ett gestiskt uttryck.

I undervisningen som gäller gestaltning behövs reflektion om klangfärg och energi. Långa och korta toner. Vi behöver träna sångröstens kontakt med syftet och känslan, och framförallt arbeta med dynamiken i alla delar.

Semantik

Hur blir text lätt förståelig? Jag brukar prata om att undvika artikulation som ofta är i vägen. Tänk tydligt i stället. Använd vardagsspråket. Var inte duktig! Låt inte tonerna stå i vägen. Öva melodin. Lägg tonerna horisontellt och inte vertikalt, så att röstens smidighet tillsammans med din musikalitet gör jobbet. Du ska inte behöva tänka toner utan tänk text!

Metrik

Och här kommer finliret: Innan jag går in i en omständlig beskrivning vill jag säga att det inte är alla som behöver eller kan ta till sig denna modell. Vi kan gå "härma-vägen" det vill säga att de upprepar det jag visar. Ibland får jag dem att se textrelaterade inre bilder. Jag kan också placera eleven i en fiktiv, märklig situation som fjärrmar uppmärksamheten från att sjunga duktigt.

Jag talar aldrig om versfötter.

Min favoritmodell (för de deltagare som kommit lite längre i inlärningsprocessen), är:

- När blir berättelsen "rumpetung" (mitt eget begrepp)?
- Vad händer med textens inneboende betoningar när den möter musikens obönhörliga taktfasthet?
- Hur undersöker man ordens rytm och sedan meningens fraserings?

Ett exempel, ur ”Den lilla bäcken” av Allan Edwall:

Jag var ett barn med klara ljuva sinnen
Och på mitt väsen solen lyste ned
Mitt liv var nytt och ännu utan minnen
Och genom natten månen stilla gled

Och jag var ung med fasta steg på jorden
Jag levde fritt bland träd och vilda djur
Och som i lera formade jag orden
Och rent var hjärtat som de kommo ur

*Å lilla bäcken mot älven rinner och älven rinner mot
stora hav
Och aldrig någonsin mer du finner var lilla bäcken blev av*

- Läs texten högt och mena vad du läser.
- Tralla melodin. Ton för ton – noga.
- Lägg ihop text och melodi. Sjung med jämna betoningar i texten på varje stavelse.

Då blir det ”rumpetungt”.

- Läs texten högt igen och lyssna på ordens naturliga betoningar.
- Sjung och betona de betonade stavelserna. Är det då fortfarande ”rumpetungt” så ta det en gång till och tona ned de obetonade stavelserna ytterligare.
- Tänk hela meningar och frasera därefter. Med ordet ”och” binder du samman fraserna. Detta gäller alla ”och” i första versen.

Jag var ett barn med klara ljuva sinnen
Och på mitt väsen solen lyste ned

Vilka ord är viktigast i varje mening?

- Betona dem.
- Testa sedan att lyfta fram några småord i varje mening.

Jag var ett barn med klara ljuva sinnen
Mitt liv var nytt och ännu utan minnen

Nu börjar det likna någonting!

Allan Edwall var en fantastisk melodismed. Hans sånger är aldrig svåra att sjunga.

Ackompanjemang

I alla undervisningsmomenten kan vi också resonera om ackompanjemanget som ofta står i vägen för berättandet. Frågor som jag brukar ställa runt ackompanjemang, deras eget eller med ackompanjatörens: Var ligger sångens intonation i förhållande till instrumentet? Överröstar kompet?

Vem som ”leder dansen” bestämmer man innan. Håller ackompanjatören rytmen kan sångaren rubatera fritt. Om hen bestämmer pulsen måste ackompanjatören följa den.

Rubateringar kan bara göras i enighet med kompet! Annars är risken stor att man till slut står still.

Lägg tonarten bekvämt!

Om metoder

Jag tror inte på metoder. Men det är också en metod. Jag tror i stället på förhållningssätt, till text, till elever, till erfarenhetsutbyte. Att jag med ömsesidig respekt skapar en trygghet som gör att jag kan vara hur rak och ärlig som helst. Eleven måste få känna sig säker på att jag inte har någon egen agenda, egen ”smak”, något som jag vill bevisa. Däremot ska vi tillsammans hitta en väg så att denne själv upptäcker sin egenhet, begåvning och talang. Ofta undervisar jag ju personer med större begåvning än jag själv har. Det kräver flexibilitet och intuition.

Avslutningsvis: Allt det jag har beskrivit i den här texten, får sångaren inte tänka på i sitt arbete på scenen. Ingen utövare får tänka verktyg - utan måste ha en inövad, omedveten tillgång till verktygslådan. Då blir kommunikationen med publiken levande, ärlig och naturlig.

Referenser

- Cook, Bill 1961. ”Sånt är livet” (”You can have her”). Svensk text: Stig Rossner [Stikkan Anderson]. Ur: *Den svenska sångboken 1997*. Stockholm: Bonnier.
- Edwall, Allan. ”Den lilla bäcken”. I *Grovdoppa. Visor*. 2013. Göteborg: Ejeby.
- Marks, Gerald & Seymour Simon 1931. ”All of me“. <https://www.learnjazzstandards.com/jazz-standards/all-of-me/> (Senast besökt 2016 03-22)

Tala – deklamera – sjunga: om gränserna mellan tal och sång i musikteatern under det tidiga 1800-talet

[abstract]

MARTIN KNUST

MITT PAPER KOMMER att behandla den vokalsolistiska framförandepraxisen inom musikteatern under 1800-talets första halva. Fokuset kommer att ligga på framförandet av musikaliska genrer som ligger nära recitativet. Bredvid operan kommer även ”mindre prestigefyllda” musikteatergenrer att tas upp som till exempel vaudeville och sångspel. Samtida teoretiker som skrev om recitativ och konstnärligt tal konstaterade att det fanns en del olika graderingar av tal och sång under det tidiga 1800-talet som inte finns kvar idag och som är bara delvis rekonstruerbara. Dessa graderingar är belagda för fram-

förandepraxisen inom de tyskspråkiga regionerna men torde vara även representativa för framförandepraxisen i delar av Norra och Östeuropa.

För att illustrera framförandepraxisen under den här tidsperioden ska jag presentera skrift-, bild- och ljud-dokument samt dokument om den kända sångerskan Wilhelmine Schröder-Devrient (1804–1860). Hon hade en exceptionell karriär och representerar både den typiska tyska traditionen (i vilken skådespelare och operasångare inte var skilda yrken) och prototypen till dagens dramatiska sopranfack inom operan.

Galendansaren: att tonsätta och gestalta Birger Sjöbergs efterlämnade sångtexter och litterära fragment

SVEN KRISTERSSON

BIRGER SJÖBERG (1885–1929) är för de flesta bekant för sina småstadsvisor om Frida och bodbiträdet i Lilla Paris (*Fridas bok* 1922, *Fridas andra bok* postumt 1929), sin stora roman *Kvartetten som sprängdes* (1924) och den för sin tid radikala diktsamlingen *Kriser och Kransar* (1926). Både Fridasångerna och *Kvartetten* blev stora succéer, men *Kriser och kransar* sålde dåligt och litteraturkritikerna var avvaktande. I besvikelse över publikens och kritikens reaktioner på diktsamlingen gick Sjöberg in i depression och isolering och misskötte sin hälsa. Han avled i lunginflammation 1929.

Sjöbergs efterlämnade papper samlades ihop i en kubikmeterstor låda, av de efterlevande kallad ”kubiken”. I denna fanns det färdiga och ofärdiga dikter, ofullbordade romanutkast och noveller, men även texter som framstod som avsedda att tonsättas, alltså sångtexter. Kanske hade Sjöberg gjort musik till dessa utan att musiken nedtecknats. Sjöberg var både en mycket skicklig gitarrist och pianist, men var inte notkunnig. Vid utgivningen av *Fridas bok* hade en vän som var musikdirektör i Helsingborg hjälpt honom att skriva ner musiken till Fridasångerna i en version för sång och piano.

Start för nya Sjöbergsånger

Under senhösten 2010 hörde sångartisten och poeten Maria Lindström en inspelning med trubaduren Johannes Holmquists där han framförde sina tonsättningar av postuma sångtexter av Sjöberg. Sångerna var mycket vackra och framförandet djupt personligt. Detta blev för Maria Lindström, som är sekreterare i Birger Sjöberg-sällskapet, en impuls till att vidtala ett stort antal artister och kompositörer för att skapa ytterligare nytonsättningar. 2014 kom Birger Sjöberg-samfundets årsbok (BSSÅ) att utgöras av femtio sådana nya Sjöbergsånger. Att tonsätta postuma Sjöbergtexter var dock inte något helt nytt: redan under 1940- och 50-talen hade postuma Sjöbergdikter tonsatts av bl.a. Lennart Lundén och P-G Bergfors, vars kompositioner inte ingår i denna årsbok.



Birger Sjöberg (1885–1929). Foto: Sjöbergarkivet, Göteborgs universitet.

Mot en föreställning

Maria Lindströms och Johannes Holmquists entusiasm väckte även min, och jag började 2011 med att tonsätta ett par postuma Fridadikter. De växte under de följande åren i antal, och elva av dem kom att ingå i BSSÅ 2014.¹ Nu är antalet uppe i tjugo, och jag kanske skriver fyra till för att komma upp i det antal sånger som ingår både i Allan Petterssons *Barfotasånger* och Franz Schuberts *Winterreise*. Det låter måhända pretentiöst, men båda sångsamlingarna anknyter, genom sina existentiella teman, till åtskilliga av Sjöbergs sångtexter, och traditionens inspirerande kraft behöver inte underskattas.

Under processen med att tonsätta sångerna växte tanken fram att göra en föreställning kring dem. För att hålla samman denna kom jag att använda postuma, litterära fragment som jag också hämtade ur ”kubiken”.² Detta

1 De flesta av de sånger jag i fortsättningen refererar till finns publicerade där. Om man vill följa med i alla resonemang kan det därför vara bra att ha tillgång till denna publikation vid läsningen av denna framställning.

2 BSSÅ 2013 utgörs av en samling av dessa fragment, redigerade av Eva Haettner Aurelius.

liknar Sjöbergs tillvägagångssätt inför publiceringen av *Fridas bok*. Han lät då hemstaden Vänersborg förvandlas till ett drömt ”Lilla Paris”, och utgöra den miljö i vilken figurerna bodbitrådet och Frida agerade. Utöver fragmenten författade jag även dialoger mellan ”Forskaren Sven Kristersson” och ”Birger Sjöberg”. Föreställningen kom alltså att bestå av tre element: sånger med text av Sjöberg och musik av mig, fragment av Sjöberg och dialoger skrivna av mig. Jag gjorde flera skissartade provföreställningar med min egen dramaturgi, men var inte nöjd med resultatet. Därför bad jag regissören Martha Vestin att hjälpa mig, och efter förberedande diskussioner och fem dagars sceniska repetitioner hade denna mera genomarbetade föreställning premiär på konserthus i Helsingborg den 20 februari 2016. Föreställningen fick namnet *Galendansaren och Frida* men förkortas nedan till *Galendansaren*. Titeln anspelar på att Sjöberg under sina sista år kallade sig ”galendansare”, eftersom han kände sig som en sprattelgubbe som ryckte till på publikens och kritikernas kommando.

I det följande redogör jag för inledningen av den process som ledde fram till föreställningen. Syftet är att belysa och diskutera en process, där en tonsättande sångare sätter samman en föreställning av detta slag. Jag gör detta för att det inte finns så många sådana redogörelser, även om det ibland finns stråk av sådana i musikaliska självbiografier: Bob Dylan berättar exempelvis i sin självbiografi en del om sitt tänkande, men hans framställning är inte särskilt systematisk. Inte heller finns det, vad jag kan se någon som skrivit mera specifikt om den typ av instuderingsprocess som är nödvändig om man vill ackompanjera sig själv på piano med mera utarbetat ackompanjemang.

Man kan även lägga en kulturarvsaspekt på min arbetsprocess: det kan vara angeläget att belysa och diskutera hur man tillgängliggör ett högklassigt litterärt material – som annars skulle förblivit relativt okänt – för offentligheten.

En annan anledning till att beskriva min process är att synliggöra de kompetenser som många vissångare och viskompositörer besitter, ett kunnande som ofta förblir oartikulerat. I en del officiella kulturella sammanhang menar man att viskompositörer och -sångare representerar en amatörkultur och inte är annat än möjligen trevliga men i princip okunniga underhållare.³ Eftersom jag, såvitt jag vet, är den ende professorn i landet med undervisning i litterär visa som en del av min kunskapsprofil, har jag

möjligen också ansvar för att visa att det är felaktigt att avfärda företrädare för en så central kulturyttring som den svenska viskonsten såsom varande i avsaknad av yrkeskompetens.

Översikt av arbetsprocessen

Min utgångspunkt bestod alltså i att jag ville tonsätta texter ur Birger Sjöbergs kvarlåtenskap, oftast texter ur ”kubiken”.⁴ För detta sammanhang valde jag ut och tonsatte dessa sångtexter för att själv framföra dem. Dessutom använde jag litterära fragment för att skapa ett berättande och sceniskt sammanhang. Jag skapade också en dialog, där jag i min egenskap av konstnärlig forskare förde en fiktiv dialog med Sjöberg, där Sjöbergs repliker nästan helt byggde på texter av Sjöberg själv.

Detta sätt att skapa en föreställning innebar att det var tanken på mitt eget framträdande som styrde processen, alltifrån urvalet av de olika texterna ända fram till den färdiga föreställningen. När jag komponerade en sång för detta sammanhang gjorde jag alltså detta för att det var just jag som skulle framföra sången, inte i första hand för att jag hoppades att någon annan sångare skulle framföra den. Naturligtvis anpassade jag också pianostämmorna till min smak och förmåga.

Detsamma gällde urvalet av fragmenten – detta gjordes med tanke på att jag själv skulle recitera dessa. Det var alltså mina begränsningar och min kapacitet som styrde arbetet, något som tydligt ansluter till de personliga strategier för exempelvis sång och gitarrspel som är så vanliga i singer-songwritervärlden.⁵ Detta står naturligtvis i motsats till hur man historiskt sett arbetat med verk för lied-, konsert- eller operascenen, vilka ofta komponerats med förhoppningen att få dem framförda av många olika tolkar.

Redan i urvalet av sångtexter hade jag alltså i åtanke att det var jag själv som skulle tonsätta dikterna och sedan sjunga de färdiga sångerna till eget pianoackompanjemang. Dessa sånger skulle jag sedan inlemma i en litterär och dramatisk kontext som jag skulle skapa utifrån Sjöbergs postuma litterära fragment. Detta innebar att jag hela tiden behövde förflytta mig mellan dessa konstnärliga nivåer. Om jag exempelvis märkte att pianostämman inte fungerade i förhållande till sången kunde jag själv ändra på detta utan att fråga någon annan kompositör eller någon källkritisk musikhistorisk auktoritet om lov. Jag kunde också kassera en sång sedan jag tonsatt den

3 Det gäller exempelvis Musikalliansen, till vilken vissångare inte har tillträde just av sådana skäl.

4 De har publicerats i de postuma diktsamlingarna *Minnen från jorden*, *Fridas tredje bok* och *Syntaxupproret*. Dessa samlingar ingår alla i *Birger Sjöberg: Dikter* (Månepocket 1985). Men som underlag för sånger skulle jag också komma att använda ett par texter som inte återfinns i denna samlingsutgåva. Istället hittade jag dessa sångtexter i litteraturvetenskapliga verk som Gunnar Axbergers *Lilla Paris undergång* (Rabén & Sjögren, Stockholm, 1960) och August Petersons *Birger Sjöberg, den okände* (Natur och Kultur, Stockholm, 1944). Dessutom använde jag även ett par texter ur *Fragment*, Birger Sjöberg-sällskapets årsbok (nedan BSSÅ) 2013 som underlag för tonsättningar.

5 Man kan exempelvis jämföra Cornelis Wreeswijks och Maria Lindströms väsensskilda sätt att använda gitarren till sina sånger. Båda strategierna skiljer sig från Olle Adolphsons, vilken i sin tur skiljer sig från Evert Taubes. Beträffande frågan vad man skall kalla tonsättande och textskrivande sångare använder jag här den engelska termen singer-songwriter, eftersom jag tycker den är bred och tydlig, och låter ordet inkludera trubadurer, vissångare och andra som skapar och framför sånger till eget ackompanjemang.

utan att någon annan än jag själv blev ledsn för detta. Det innebar också att ett litterärt fragment kunde inspirera till ett nytt letande efter en lämplig text som skulle kunna bli en sång som passade ihop med detta litterära fragment.

Efterhand som arbetet fortskred blev det också tydligt att jag hela tiden fick återvända till Sjöbergs dikter och litteratur om honom.⁶ Här kan man tala om en hermeneutisk cirkelrörelse: När jag hade tonsatt en text påverkade detta min läsning av andra Sjöbergtexter, liksom det sporrade till omläsning av texter kring poeten.

För att processen med *Galendansaren* skall kunna belysas på ett någotsånär begripligt sätt, måste den indelas i en rad olika delmoment. Här delar jag upp arbetet i sjutton sådana. Många av dessa punktvisa aktiviteter pågick dock, som jag beskrivit ovan, parallellt och invercade på varandra, som exempelvis komposition av sångtexter och urval av litterära fragment, eller instudering av sångstämma och pianostämman.

Arbetet med olika delmoment i projektet såg, grovt betraktat, ut såhär:

1. Urval av sångtexter
2. Tonsättning av sångtexter
3. Vokal instudering av sångerna
4. Instudering av pianostämman
5. Instudering av kombinationen röst och piano
6. Urval av litterära fragment
7. Instudering av fragmenten
8. Prövande av kombinationer av sånger och fragment
9. Skapande av dialog mellan ”Forskaren Sven Kristerson” och ”Sjöberg”
10. Byggande av en övergripande dramaturgi, där det bestämdes hur sånger, fragment och dialog skulle relateras till varandra.
11. Övning av denna helhet av att sjunga, spela och tala, liksom övergångar mellan tal och sång och spel.
12. Arbete med regissör och scenograf.
13. Provföreställningar inför icke-betalande publik.
14. Föreställningar för betalande publik.
15. Dokumentation med video.
16. Utvärdering av det gemensamma arbetet med regissör, scenograf och övriga medarbetare, och individuellt av mitt eget arbete.
17. Skriftlig reflektion

I denna första skiss över arbetet kommer jag dock bara att mycket översiktligt behandla de sex översta punkterna.

Inte heller dessa moment belyses här fullständigt: jag tar exempelvis inte upp satstekniska aspekter av kompositionsarbetet och inte heller hur jag systematiskt repeterade de talade fragmenten.

Urval av sångtexter

När jag valde bland Sjöbergs sångtexter gjorde jag detta utifrån samma kriterier som många andra tonsättare uppställt när de letat efter texter att tonsätta. Sådana urvalsprocesser och förhållningssätt finns belysta i många texter författade av tonsättare.⁷ Förhållandet mellan ord och ton har också diskuterats offentligt i de debatter som genom århundradena då och då har blossat upp.⁸ Min estetik är alltså på intet sätt ovanlig eller originell, men jag vill ändå redogöra för den för tydlighets skull, eftersom den innebär en rad medvetna val, vilka långtifrån alla tonsättare skulle instämma i. Dessutom skulle jag antagligen gjort helt andra val om texterna skrivits av någon annan än Sjöberg, eller om det vore körstycket som skulle skapas.

Den kreativa gnistan

Bland de cirka 200 möjliga sångtexter som finns publicerade i *Dikter* och på andra ställen ville jag för varje ny kompositorisk ansats hitta en text som grep tag i mig för att jag skulle vara motiverad att tonsätta den. Jag var också övertygad om att denna tändning behövdes för att jag skulle ha en chans att gripa tag i publiken i det scenmusikaliska ”nu” då jag framförde den färdiga sången. Texten skulle alltså inte bara vara möjlig att tonsätta, den skulle inbjuda och locka mig till att göra detta. Dessutom krävdes det att texten både skulle vara tillräckligt tillgänglig och igenkännbar för att få mig att tro att den skulle kommunicera med åhörarna i det sceniska nuet och samtidigt tillräckligt oförutsägbar och avvikande för att förvåna dem. Denna kommunikationsaspekt krävdes redan inledningsvis för att en kreativ gnista skulle födas – utan denna skulle jag bara få sitta och krysta fram något jag saknade motivation att genomföra.

Samtalstonen

Därutöver kom mitt krav på att åtminstone en del av publiken, redan vid första åhörandet, skulle höra en rimlig del av texten och kunna göra en rimlig tolkning av denna under en rimlig del av sångens förlopp. Det är förmodligen ovanligt att hela publiken, när den hör en ny sång, både *hör* vad som sjungs och dessutom *gör en*

6 De verk om Sjöberg som varit viktigast återfinns i litteraturlistan. Det är omöjligt att i detalj redogöra för de ställen i böckerna som påverkat föreställningen, eftersom det är den helhetsbild av Sjöbergs liv, framförallt av hans sista år, som dessa verk har gett mig vilken inspirerat tonsättningarna och iscensättningen. Även många artiklar i BSSÅ har haft betydelse för detta projekt, däribland Gunnel Vallquists ”Birger Sjöberg och religionen” i årsboken för 1970.

7 Frågor om förhållandet mellan ord och ton diskuteras av musiker och tonsättare från Platons *Republiken* via Wolfgang Mozarts brev till Mikael Wiehes hemsida. Mitt sätt att delta i denna diskussion är att redogöra för den hållning jag valt för just detta sammanhang, inte att behandla ord- och tonproblematik på ett mera generellt plan.

8 Under det tidiga 1920-talet fördes exempelvis en sådan diskussion i Stockholms Dagblad, vilken belyses i Helmer 1998:234ff.

rimlig tolkning av hela texten, och gör detta under hela sångens förlopp. Om man vill att åtminstone en del av publiken ska förstå åtminstone en del av texten första gången den hör sången, blir detta svårt om texten har alltför hög informationstäthet. Det finns naturligtvis många exempel på högkvalitativa dikter som tonsatts ytterst kompetent, men där det är helt omöjligt att höra, än mindre förstå, texten vid ett första åhörande: Allan Petterssons symfoniska tonsättningar av Pablo Nerudas dikter, Georg Riedels körtonsättningar av Tomas Tranströmers poesi, Thomas Jennefelts version av *Dichterliebe* av Heinrich Heine. Många klassiska romanser och lieder fungerar på liknande sätt – man måste ofta ha läst dikten i förväg för att begripa vad sångaren sjunger om, särskilt om framförandet sker på ett språk som lyssnaren inte är mer än ytligt bekant med. Denna hållning skulle inte fungera för mig i detta sammanhang.

Visst kan man ha invändningar mot mitt sätt att tänka i detta projekt: man kan med fog hävda att åtskilliga åhörare inte lyssnar så mycket till texten och tar del av visor och lieder av andra skäl: för musikens skull, på grund av sångarens vackra röst eller för att den sociala kontexten är intressant. Många lyssnar ju också till operaframföranden där texten inte framgår glasklart, eller besöker rockkonserter där texten inte heller alltid hörs. I båda dessa typer av sammanhang förutsätts det ofta att lyssnaren på förhand är bekant med sångernas semantiska innehåll. Inte heller alla opera- och rockkonsertsbesökare går kanske till dessa evenemang för att lyssna till just texter: både operan och rocken erbjuder sceniska och musikaliska stimuli som bäddar för andra upplevelser än sådana som har med texten att göra.

I detta projekt ville jag istället hitta ett slags samtalston med syftet att etablera en känsla av dialog med publiken i ett sceniskt nu. I detta hänseende liknar min estetik för detta sammanhang Sjöbergs egen, men också Bertolt Brechts och Vladimir Vysotskijs.⁹ När det gällde texturvalet till *Galendansaren* var jag alltså inte intresserad av att använda texter som publiken skulle behöva höra många gånger eller ha tryckta på ett textblad framför sig för att kunna ta till sig. Därför beslöt jag att inte använda texter ur Sjöbergs diktsamling *Kriser och kransar*, eftersom jag inte tyckte de fungerade inom ramen för denna estetik. Dessa dikter menar jag är svåra att få grepp om både om man tyst läser dem flera gånger i boken eller när man hör dem läsas högt av goda textläsare. När det

gäller de tonsättningar jag hört av dessa dikter har jag inte heller begripit så mycket av texten när jag hört dem första gången. Det gäller inte ens John Ulf Anderssons tonsättningar av dikter ur *Kriser och kransar*, som jag tycker är svårbegripliga trots att kompositörens musik är visartad och relativt lättillgänglig och att han som sångare dessutom sjunger föredömligt tydligt.¹⁰

Det betyder att jag på sätt och vis använt min egen naivitet som måttstock för vad jag anser vara begripligt. Jag känner mig dock inte mera oförmögen att begripa lyrik och sångtexter än de flesta andra med min bakgrund, varför jag tycker att mina bedömningar under urvalsprocessen var ganska rimliga, satta i relation till vilket slags sånger jag ville åstadkomma.

Yttre och inre dramaturgi

Sångtexten behövde både ha en yttre struktur och inre dramaturgi som passade min förmåga och mitt sätt att komponera. Dessa kriterier var inte alltid så enkla att formulera, men om kriterierna under punkt 1 och 2 infriats skulle detta även kunna motivera mig att hitta kompositionssätt som passade diktens förutsättningar även i dessa strukturella avseenden.

Lagom starkt motstånd, fysiskt och innehållsligt
Texten behövde också ge mig intrycket att vara möjlig att rent fysiskt sjunga på ett fångslande sätt, både när det gällde artikulation och andning. Detta innebar att texten skulle ligga rätt i min mun och verka ha potential att stämma med mitt sätt att andas och tänka på scenen. Naturligtvis skulle också själva kompositionsarbetet ge viktiga förutsättningar för min andning och artikulation, men jag menar att förutsättningarna för detta inte sällan föreligger redan på textstadiet. Ett liknande motstånd manifesteras ibland vid läsning eller sjungande även rent fysiskt i form av svåruttalade konsonant- och vokalkombinationer, liksom av metrisk och rytmisk oregelbundenheter. Ett starkt motstånd kan visserligen ibland gynna det konstnärliga uttrycket, eftersom sångarens kamp med motstånd av detta slag ofta åstadkommer ett slags intensitet. När detta motstånd blir alltför starkt – och detta har naturligtvis även med sångarens personliga förmåga att göra – blir emellertid texten istället obegriplig och därigenom ointressant, trots sångarens ansträngningar.

9 I min avhandling *Sångaren på den tomma spelplatsen. En poetik* (2010) har jag redogjort för denna hållning när det gäller både sångöversättning och andra förhållningssätt. Jag behandlar där produktioner som är besläktade med *Galendansaren*.

10 En del av sångerna finns att lyssna till i den mycket intressanta teveproduktionen *Artisten som sprängdes*, sänd i SVT 1986, där även visartisten Björn Johansson medverkar.

Möjlighet till fördjupning av textinnehållet

En dikt som i mitt sammanhang skulle lämpa sig för tonsättning skulle ”ropa på” musik för att konstnärligt lyftas ytterligare en nivå. Det var inte så intressant för mig att tonsätta en dikt till vilken jag inte ansåg mig kunna lägga till någon ytterligare konstnärlig dimension. Min musik skulle ha avsikten att fördjupa textens innehåll, och lyfta fram andra aspekter av dikten än sådana som framgår av läsning. Av samma skäl, fast omvänt, var det inte meningsfullt att välja en text bara för att den var en bra dikt. Högklassig lyrik lämpar sig inte alltid för tonsättning eftersom sådan ofta i sig själv redan bär på starka musikaliska parametrar både strukturellt och klangligt. Risker är att den musik man komponerar lägger sig som en sås över intressanta innehållsliga och musikaliska aspekter hos texten, och att man istället för att fördjupa dikten, förytligar och reducerar den. Detta är även vad som kan hända om man inte går till botten med textens betydelse och tolkning, alltså använder texten enbart som ett slags metrisk-lyrisk förevändning för att skapa vokalmusik.

Komposition

De flesta av de sångtexter och fragment jag använt i mitt arbete är på olika sätt behandlade i verk av litteraturforskare som Eva Haettner Aurelius och Johan Svedjedal. Här berör jag därför bara de aspekter av mina förhållningssätt till sångtexterna och dikterna som haft direkt betydelse för mitt komponerande och kontextskapande.

Diktanalys

Trots att Sjöbergs texter alltså till stor del är analyserade av litteraturvetenskapen och att jag tagit del av dessa undersökningar, började jag alltid med att för mig själv göra en diktanalys av den sångtext jag skulle tonsätta, ungefär på det sätt som beskrivs i de modeller som litteraturvetenskapen brukar tillhandahålla: Var och när utspelar sig dikten? Vem talar? Är det ”poeten” eller finns det något annat diktjag? Har dikten någon tydlig adressat? Hur ser versmåttet ut? Finns det någon musikalisk eller lyrisk genre som dikten anknyter till: serenad, epigram, folkvisa, ballad? Hur har Sjöberg disponerat innehållet formmässigt? Anspelar dikten på något annat känt dikt- eller konstverk, anknyter texten till någon bekant person eller historisk händelse? Finns det något annat sammanhang texten kan ha varit avsedd för – exempelvis som del av en roman eller en revy?

Eftersom jag skulle framföra sångerna var det betydelsefullt vilken figur det var som förde ordet i dikterna. I mitt urval låter Sjöberg ofta bodbiträdet föra ordet, som i

”Jag säljer tapeter om dagen”, ”Uti denna ros” eller ”Anser Frida såsom jag”. Denna figur glider dock ibland över i ett diktjag som liknar Sjöberg själv, som i ”Bekymrens gråa flock” eller i ”Till livets slut”, trots att Fridafiguren finns med. I strofen ”Jorden rullar hemskt med mig och Frida” är det svårt att höra bodbiträdets röst, även om Frida finns med även här. I detta sammanhang tycks det snarare vara den litterära figuren Frida som hemsöker författaren än en Frida av kött och blod som spökar för bodbiträdet.

I samtliga ovannämnda sånger ovan finns Frida alltså med, men har – i likhet med Fridafiguren i Fridas båda böcker – inte så många repliker. I den mån hon kommer till tals har hennes repliker ofta, som inte sällan även i Fridas böcker, syftet att punktera bodbiträdets tanke-mässiga luftpastejer.

Författaren Sjöberg talar tydligast i ”Eld i min penna”, en text som han själv antagligen inte tänkt tonsätta alls. Denna anknyter snarast till andra texter som handlar om skrivandet, som den där ”ordgubbar stego ur vita ark, och gåvo idyllen en spark”. Jag tyckte dock att ”Eld i min penna” bar på en inre, intressant rytmisk struktur som inte tydligt framgick av hur dikten ställts upp på baksidan.

I en del texter som bildar underlag för sångerna är det dock andra figurer än bodbiträdet, Frida eller poeten själv som för ordet. I ”Mandolinata” är det en av figurerna i Sjöbergs havererade romanprojekt *Drömmeriidkarna*, den sangviniske Niklas, som talar. Denna romanfigur, som alltså aldrig gavs liv i någon färdig roman, låter Sjöberg föregripa både Vladimir Vysotskijs ”Sången om jorden” och Léo Ferrés *Elle tourne la terre*, som Lars Forssell översatte till ”Snurra min jord” (se bilaga 1, ”Mandolinata”). För min tonsättning av ”Finns något vatten”, i vilken det förs en dialog mellan människan och Gud (eller möjligen Döden), använde jag som förebild använt Hugo Wolfs förhållningssätt i ”Herr, was trägt der Boden hier” ur *Italienisches Liederbuch* (se bilaga 2, ”Finns något vatten”). I ”Där sagan satt med sitt horn” finns det ett ordmusikaliskt sväng som kan föra tankarna till Gustaf Frödings folkvisepastischer. Här beskriver Sjöberg hur den befrielse och läkning som sagans och fantasins förtrollande värld kunnat erbjuda människorna alltmer ersätts av tablettornas och medicinernas ångstdämpande funktioner. Tablettproblematiken tas även upp i en hjärtskärande kuplett, ”Hjälper för ångest! Ohoj!”, där en förtvivlad patient samtalar med en hurtfrisk tablettfabrikör som också är läkare. Dialogen utvecklas till en rimmad katalog över psykiatriska symtom som successivt blir allvarligare ju längre texten fortskrider. Texten avslutas med att fabrikörens medicinering ”botar” den tidigare så deprimerade patienten, som nu blir hys-

teriskt uppspelt och tacksam. Texten tycks vara skriven till en revy, oklart vilken.

I majoriteten av de dikter jag tonsatt finns emellertid Fridafiguren med, och placerar texten i den sekelskiftesatmosfär man känner igen från Lilla Paris. Men diktens rum utvidgas ibland åt oväntade håll, som till ”Efteråt”, där bodbiträdet – här med drag Sjöberg själv – talar till en åldrig Frida från en tillvaro som ängel i himlen.

Memorering

När jag hade bestämt mig för att tonsätta en text, började jag nästan alltid med att lära mig den utantill, eftersom jag visste att jag skulle framföra den, och att detta utantillarbete därför aldrig var bortkastat. Tvärtom byggde jag på detta sätt in framförandesituationen redan i tonsättningen. Kompositionsarbetet började alltså i regel med att jag läste texten högt många gånger, först från papperet, sedan efterhand alltmer utantill, först mest för mig själv för att förstå vad den handlade om, men efterhand alltmer som om jag läste upp den för en publik.

Jag menar att vissa tolkningsmöjligheter uppenbarar sig tydligare om man läser texten högt, låter den passera genom det kroppsliga instrumentet. Påfallande ofta upptäcker man genom hörandet en del tankar hos poeten som man inte lika lätt blir varse om man bara läser dikten tyst. Detta sätt att arbeta ger ofta lösningar när det gäller vilka fraser, ord och stavelser som bör vara särskilt betonade och vilka som kan ha lättare vikt. Det handlar alltså om tyngd och lätthet, tempo och dynamik.

Även större formelement som meningar och satsers förtydligas när de kopplas till den fysiska andningen och förankras klangmässigt i bröstorg och huvud. Som många skådespelare och sångare erfarit kan man uppleva sin vokala och textliga förankring ända ner i fötternas möte med jorden eller golvet, liksom det kan kännas befriande att föreställa sig att rösten passerar genom en tänkt öppning i hjässan.

Genom en sådan, fysiskt förankrad högläsning eller deklamation upptäcker man även ibland vilken taktart som är lämplig eller möjlig. Många tonsättare har arbetat på liknande sätt: Hugo Wolf hade med sig sina dikter i fickan och läste dem högt, ute i naturen eller hemma.

Om jag inte redan före högläsningen hade sångens grundkaraktär klar för mig, erbjöd denna ibland också lösningen på metriska och rytmiska problem, liksom när det gällde disposition.

Ibland kunde det genom högläsning eller recitation utantill även bli tydligt hur Sjöberg disponerat sångtexten i sin helhet, som att första strofen var extrovert och den andra mera inåtvänd, den tredje åter mera utåtriktad och den fjärde åter mera meditativ. Högläsningen kunde på så sätt, i kombination med en mera litterär analys av texten,

ge lösningen på hur jag skulle disponera tonsättningen när det gällde karaktär och uppbyggnad.

Jag tyckte alltså att det utgjorde en bra förberedelse för komponerandet att ha texten förankrad både i kroppen, minnet och tänkandet innan jag tonsatte den.

Tonspråk

Sjöbergs egen musikaliska estetik innebar en ytterst medveten enkelhet i uttrycket. Under de sessioner där Hjalmar Johansson nedtecknade Sjöbergs musik påpekade poeten ofta att han inte ville ha ackordiska färgningar eller progressioner som riskerade att föra åhörarnas tankar till kompositörer som Grieg eller Peterson-Berger.

Själv valde jag, utifrån mina förutsättningar, en helt annan väg. Det som helt styrde musikens utformning var de associationer jag fick i mötet med texten. Det innebar att jag ibland hörde musik som lät ungefär som sådan Sjöberg själv skrev, men det ledde också till att jag ibland hörde musik som inte alls lät som Sjöbergs egen: hans texter fick mig istället att associera till hans indirekta eller direkta förebilder och föregångare. I efterhand kan jag se att mina tonsättningar aktiverar många delar av musikhistorien, från barocken fram till idag, både klassisk musik och populärmusik. Detta var inte något jag gjorde med avsikt utan för att detta var den musik som umgänget med texten födde fram. Därför blev Bach, Schumann och Schubert ofta närvarande i mina tonsättningar. Men inte sällan, särskilt i de mera vemodiga och sorgliga dikterna, kunde jag höra och skriva musik som har ett modernare tonfall, kanske för att Sjöberg i vissa texter föregriper den litterära utvecklingen, så att associationerna därför gick till en tid efter Sjöbergs egen.

I efterhand kan jag se hur mitt urval av sångtexter förändrades. Inledningsvis valde jag texter där Frida, bodbiträdet och Lilla Paris var närvarande: ”Frida ensam enar hela jordens fröjd”, ”Vårfukten” och ”Anser Frida såsom jag”, liksom ”Jag var nere vid taget när Frida for”. I dessa finns det också ganska många musikaliska tonfall från Sjöberg (se bilaga 3, ”Frida ensam enar...”).¹¹

”Djupt i min själ är en lyra” bär på intryck av både Robert Schumanns ”Im wunderschönen Monat Mai” och av jazztonsättaren Stefan Forsséns harmonik. Schumann korsas även med Michel Legrand (som i sin tur ofta har ett Schumannskt drag i sina kompositioner) i ”En kväll vi svängbron”.

Senare valde jag texter som ”Mandolinata”, vilken som tidigare påpekats för tankarna till senare tiders chansontexter, och min tonsättning låter mera franskt femtiotal än Sjöbergs sekelskifte. ”Där sagan satt med sitt horn” är ett slags folkmusikalisk fantasi men med en basstämman som är ganska influerad av afrolatinska rytmer (se bilaga 4, ”Där sagan satt...”). Tydligt har jag

11 För Sjöberg musikaliska karaktäristika, se Brolinson & Larsen 1999.

efter fyra-fem kompositioner, tröttnat på det Sjöbergska idiomet och har istället kommit att välja texter som ropar på andra musikaliska uttryckssätt. Inte heller ”Efteråt” har, vad jag kan se, spår av Sjöberg i sig. Istället är det svensk romanstradition som tar över: här finns det nog ekon av både Rangström, Lars-Erik Larsson och möjligen Gösta Nystroem (se bilaga 5, ”Efteråt”).

Ibland blandas romanstraditionen med andra associationer. Satstekniken i ett par delar av ”Tidens herre” har inspirerats av Johann Sebastian Bachs koraler och koralförspel, medan andra avsnitt präglas av en stampande ackompanjemangsfigur som liknar vänsterhandens punkteringar i Wilhelm Peterson-Bergers ”Vid ässjorna” och Ture Rangströms ”Den mörka blomman”.

De senaste sångerna låter än mindre som Sjöberg: ”Eld i min penna” är ett slags folkmusikalisk polonäs, men med mycket mediantik och färgning med nior.

Urval av litterära fragment

Det var inte utan anledning som Bonniers inte hade velat ge ut en del av de rätt postuma novellerna; Sjöberg hade, som litteraturforskarna konstaterat, kört fast i en problematik där han ofta ältade samma frågor om och om igen. Om man bara läser dessa texter tyst för sig själv framstår de, liksom en del av fragmenten, som tjatiga och självömkande. Men kanske kunde vissa av texterna fungera konstnärligt om man läste dem högt från scenen? Detta ville jag undersöka.

Vissa av de krav jag ställde på de litterära fragmenten var desamma som på sångtexterna. De skulle också både tända en gnista hos mig att recitera dem och ha potential att gripa och fascinerar en publik. Kraven på sångbarhet och andra musikaliska aspekter bortföll, men de skulle kännas möjliga och lämpliga för mina mera skådespelarmässiga förutsättningar.

Min intention var att fragmenten skulle fungera som sammanbindande element i föreställningen. Vissa sånger verkade behöva ett slags presentation, och då gällde det att hitta ett fragment som kunde knytas samman med sången. Omvänt var det så att ett visst fragment ibland ropade på att kombineras med en sång som ännu inte fanns. Då vände jag tillbaka till källorna för att leta efter en ny sångtext som skulle tonsättas för att i sin tur kunna belysa det rent textliga fragment jag fastnat för.

Sånginstudering

Urval av sångtexter och fragment, liksom tonsättning och sånginstudering skedde parallellt. Sånginstuderingsmomentet bestod av:

a) förnyad textanalys och interpretation, nu snarare utifrån kompositionen än utifrån dikten, som ett slags fortsättning av komponerandet

b) memorering av texten. Detta hade jag ofta redan gjort före komponerandet, men minnet behövde uppdateras eftersom tonsättningen ibland påverkade memoreringen.

c) etablerande av sångens inre dramaturgi, det vill säga uppläggning av berättande och musicerande. Detta var på intet sätt etablerat genom tonsättningen i sig – under arbetet uppstod ibland tolkningsmöjligheter som jag inte förutsett under kompositionsarbetet.

d) etablering av tempo. Ibland var detta inte självklart eftersom jag ibland föreställt mig olika delar av kompositionen i en aning olika tempi utan att vara medveten om detta.

e) kontroll av renhet. Påfallande ofta behövde jag lyssna in intonationen om och om igen, eftersom en del sångpassager var mer svårintonerade än jag förutsett. Ibland hade detta att göra med att jag skrivit terslösa ackord i pianostämman, och sången hade tersen. När detta harmoniska stöd inte fanns, blev det ibland mycket svårintonerat just på dessa ställen.

Sammanfattningsvis var i detta sammanhang det sångliga berättandet högst prioriterat. Först i andra hand kom de mera sångtekniska aspekterna som gällde renhet och tonbildning. De sistnämnda fick heller aldrig bli ett självändamål utan skulle springa direkt ur berättandet.

Trots att visgenren visserligen oftast framförallt är berättande, är det emellertid i regel nödvändigt att sjunga ganska rent, eftersom alltför uppenbar falsksång, precis som felsepningar i pianot, riskerar att dra uppmärksamheten från sångens innehåll. Detta kan låta som en självklarhet, men min uppfattning är att om man i sin strävan att prioritera berättandet tappar alltför mycket av intonation och renhet i sången, kan detta ibland göra att lyssnaren paradoxalt nog får svårt att koncentrera sig på texten eftersom hen, medvetet eller omedvetet, blockeras i sitt lyssnande genom att, medvetet eller omedvetet, hänga upp sig på orenheterna.

Instudering av pianostämman

(För att få full förståelse för detta och kommande avsnitt är det bra att kunna se sångerna med sina pianostämmor i BSSÅ 2014.) Eftersom det sångliga berättandet i detta projekts estetik prioriteras högst, måste pianospelet vara i det närmaste automatiserat och självklart. Det måste därför vila på en solid grund, där en hygglig pianoteknik naturligtvis är en förutsättning för att kunna framföra stycken av den svårighetsgrad som det här är frågan om. Att bara spela pianostämmorna är inte särskilt tekniskt problematiskt för en någotsånär skolad klassisk pianist, men att samtidigt spela och sjunga stämmorna i sångerna som ingår i *Galendansaren* kräver nog för de flesta pianospelare sångare – eller sjungande pianister – viss övning. Det ska dessutom ske utantill vilket kräver än

mer övningsstid. Därtill kommer att framförandet måste ske utantill och vara otvunget och självklart, med *sprezzatura*. Varken sång- eller pianotekniska svårigheter skall märkas alls. Detta är en urgammal estetik, som skiljer sig från en mera sentida hållning där artistens kamp med tekniska och konstnärliga svårigheter skall vara en del av uttrycket.¹²

Det var därför helt essentiellt att tekniskt bygga från botten, vilket innebär att jag lade ner mycket tid och omsorg på **a) en fungerande fingersättning**.¹³ Jag började i regel med att lösa fingersättningen i vänsterhanden. Om det var en förhållandevis enkel stämma var det mycket frestande att inte fingersätta den, eftersom det är mycket tilltalande att föreställa sig att utförandet av en enkel basstämma löser sig av sig självt. Det visar sig emellertid oftast senare, när både sångstämma och högerhand tillkommer, att det är viktigt att även den enklaste vänsterhandsstämma är automatiserad. När vänsterhandsstämman var klar övergick jag till att fingersätta högerhanden. Därefter testade jag att händerna samverkade adekvat mellan sina respektive stämmor. Jag provade mig fram, så att jag skapade lösningar som på sikt gjorde spelandet så enkelt som möjligt. Detta kunde emellertid innebära att en lösning som i förstone framstod som tekniskt avig, ändå i längden blev den som var enklast. Tvärtom kunde en skenbart enkel fingersättning ställa till problem på sikt.

Fingersättningen behövde också vara anpassad till min spelförmåga. Om det var uppenbart att jag skrivit en alltför svår pianostämma var det nödvändigt att förenkla, vilket innebar att gå tillbaka till kompositionsstadiet och ändra. Detta medförde ibland att jag hade svårt att bestämma mig: var det värt att skriva – och därmed tvingas öva – en mycket svår pianostämma för att uppnå det musikaliska uttryck jag var ute efter? Eller var det kanske så att en alltför svår pianostämma ibland kunde dra till sig åhörarnas medvetna eller omedvetna uppmärksamhet, så att berättandet förlorade på detta?

När fingersättningen var klar övergick jag till att öva **b) memorering av pianostämman enbart**. Eftersom jag visste att jag skulle spela stycket utantill använde jag aldrig något mellanled där jag lärde mig spela pianostämman efter noter, utan gick direkt på att memorera denna. Jag började med att genom övning av vänster och höger hand var för sig. Detta följdes av att händerna kombinerades så att jag kunde spela pianostämman som ett självständigt stycke utan sång. Om fingersättningarna inte fungerade – detta blev tydligare under memoreringsfasen – fick de modifieras. Ibland kunde händernas fingersättningar påverka varandra, och även då var det viktigt att ändra så att pianostämman fick förutsättningar att bli autonom.

I min övning använde jag pianopedagogen Tomas Petterssons instuderings- och memoreringsmetod, så som den beskrivs i Jannike Stenlunds masterarbete.¹⁴ Petterssons teknik liknar förmodligen en del andra pianopedagogers metoder för utantillärning, men han säger sig ha utarbetat denna metod på egen hand. Coyle lägger stor vikt vid att bryta ner alla svårigheter till minsta möjliga moment, och sedan repetera dessa mycket långsamt. Tekniken går ut på att man bryter ner varje avsnitt till mycket korta fraser. Dessa repeterar man tills man kan spela dem tre gånger felfritt. Därefter sätter man samman dessa fraser till större helheter och över dessa tills man kan spela även dessa tre gånger utan tekniska fel. Så fortsätter man tills man kan spela hela stycket felfritt tre gånger. Tomas Petterssons tankar har likheter med de förhållningssätt som förespråkas av Daniel Coyle i hans *The Little Book of Talent*.¹⁵ Också här handlar det om att bryta ner svårigheter till små bitar, och sedan repetera mycket långsamt, för att uppnå säkerhet.

Både Petterssons och Coyles metoder är i första hand tänkta för teknisk memorering av notbilden och innehåller inte i sig några interpretatoriska moment. För mina behov fungerade dessa inspirationskällor, även om jag inte alltid lyckades använda dem helt konsekvent, vilket kräver åtskillig självdisciplin. Jag kunde ibland komma på mig själv med att fuska, vilket jag fick betala dyrt i form av att styckena tog längre tid att lära in. Det finns en besvärlighet här som nog många känner igen från olika verksamheter: lägger man ner rejält med tid i början och gör ett ordentligt grundarbete går det sammantaget fortare än om man arbetar nonchalant och därför ideligen måste återvända till tidigare moment i övningsprocessen. Dessutom kunde sådant slarv leda till mental osäkerhet inför att framträda, eftersom jag halvt omedvetet ibland kunde känna på mig att jag inte till fullo behärskade alla tekniska moment i en viss sång.

Övning av sång och piano samtidigt

När pianostämmorna tillsammans fungerade som ett eget pianostycke var det dags att lägga till sången i övandet. Då började jag med att endast nynna melodin till vänsterhanden, utan att lägga vikt vid berättandet. Därefter lade jag till texten, men fortfarande bara till vänsterhanden. Först när texten började fungera ihop med vänsterhanden, började jag lägga till högerhandens spel. När texten lades till fick jag i regel gå tillbaka och öva ackompanjemanget som pianostycke för båda händerna igen, för att ytterligare befästa detta. Fastän jag ofta lärt mig texten utantill och kunde den, var det ofta svårt att aktualisera den, eftersom uppmärksamheten nu också låg på pianot. Ofta gick jag

12 Se exempelvis Ross Feller: Strategic Defamiliarization: The Process of Difficulty in Brian Ferneyhough's Music, www.opusklassiek.nl, besökt 2015-03-10.

13 För tankar kring fingersättning, se Verbalis 2012.

14 Stenlund 2013.

15 Coyle 2012.



Galendansaren under gästspel på Friteatern i Sundbyberg. Foto: Raul Leikas.

tillbaka ett par steg i instuderingen och övade piano med hummad eller doad sångstämma, så att mitt fokus inte låg på berättandet utan på pianot i relation till sångmelodin. Ofta doade jag sångstämman till basstämman enbart, för att rytmiskt och intonationsmässigt etablera relationen mellan denna och sången.

Efterhand började detta sitta ihop, och då kunde jag övergå till att **öva sång och piano gemensamt**. Då kunde jag repetera sångstämman med text till pianot, så att sångens inre dramaturgi efterhand framträdde även med pianostämman, och att pianots berättande roll efterhand blev tydlig.

Detta innebar att jag kunde börja arbeta **mer i detalj med att sjunga sången rent och sångtekniskt väl**, så att inte sångtekniska detaljer och personliga tics skulle dra lyssnarens uppmärksamhet från framställningen av innehållet, alltså berättelsen. I denna fas kunde jag också börja **undersöka tankeimpulser och viljeinriktning**, vilket manifesterades i olika nivåer och typer av klang, nyanser, tempo och rytmiska dragningar, vilket påminde om arbetet med att kombinera sjungandet med pianospel i båda händerna, men i fördjupad omfattning. Detta arbete skulle tjäna till att **etablera trovärdighet i berättandet**, vilket jag menar är helt centralt och som ska utgöra den förväntade frukten av de föregående momenten. Här var mitt fokus så gott som helt på det sångliga berättandet, vilket även behövde understödjas av pianot.

Sedan berättandet etablerats, behövde jag återigen **vända tillbaka till att kontrollera tonal renhet i sången melodiskt och harmoniskt**, liksom att **agera med självklarhet i framställnings sättet**, så att inte felsepningar och orenheter lade sig i vägen för sångens musikaliska och textliga innehåll.

Efter detta var jag mogen för **en undersökning av hörbarhet och begriplighet**, både med videoinspelning och i dialog med regissör och provpublik. Denna undersökning utgjorde inget definitivt slutresultat, utan är en process som fortsätter tillsammans med publiken under föreställningstiden, varför alla moment i instuderingskedjan kontinuerligt måste underhållas: textens dramaturgiska klarhet, tanke- och viljeinriktning, sånglig renhet och pianoteknisk självklarhet måste hela tiden kollas upp, så att jag under hela föreställningstiden kan framföra sången som om den vore en bagatellartad improvisation i nuet. Också sångerna med tyngre innehåll både textligt och musikaliskt behöver, i *Galendansarens* sammanhang, denna lätthet.

Övriga moment och preliminära slutsatser

Som min grova översikt inledningsvis indikerar, tillkom i produktionsprocessen också bl.a. repetition av fragmenten, dramaturgi och koordinering av helheten, liksom arbete med regissör och scenograf. Jag kommer så småningom att belysa även dessa moment i skrift. Det

kommer också att göras ljud- och videoinspelningar som dokumenterar föreställningen.

Med avseende på tonsättningarna är jag litet förvånad över att inflytandet från Bach, lied- och romanstraditionen blev så starkt, då jag tidigare nästan inte alls komponerat i dessa stilar. Förklaringen till detta genomslag är naturligtvis att jag sjungit mycket repertoar på dessa områden och gjort rätt många musikteoretiska övningsuppgifter i Bachstil. I efterhand ser jag att mina tonsättningsgenreområden, som jag ibland under komponerandet uppfattat som främmande, ger en rätt tydlig bild av vad för slags historisk musik jag tycker om och har sysslat med.

Beträffande föreställningens urval av sånger och fragment har detta förändrats under arbetet med Martha Vestin. Två sånger har strukits ur föreställningen och den talade textmängden har minskat genom att ett par längre fragment och ett par kortare har lyfts ut, medan något enstaka, kortare fragment tillkommit. Dessutom ströks den introduktion där jag informerar om Sjöberg ner till att bara omfatta det som vi uppfattade som det allra mest nödvändiga.

När det gäller *Galendansarens* sceniska utveckling har jag har nu (1 mars 2016), efter tidigare provföreställningar genomfört fem offentliga föreställningar, dels vid en generalrepetition och två efterföljande föreställningar på Friteatern i Sundbyberg, dels i kammarmusiksalen på Helsingborgs konserthus och på visscenen *Kustens hus* i Göteborg. Jag har intrycket att föreställningen fungerar, trots att det ännu återstår att komplettera delar av scenografi och kostym. Arbetet med regissören Martha Vestin har gjort att jag nu upplever föreställningen som mera begriplig genom att den har en klarare dramaturgi och att jag därigenom har lättare att driva föreställningen i de riktningar texten utpekar. Det återstår nu att spela så många föreställningar som möjligt, för att bli säkrare och säkrare, både sångligt, pianistiskt och dramatiskt. Tajmingen i övergångar mellan sång och tal kan förbättras, stabiliteten i pianospelet kan stärkas, och sången kan säkert bli renare och mera berättandemässigt fånglande.

Nu, när föreställningen i princip är färdig, börjar en ny resa.

Referenser

Litteratur

- Axberger, Hans Gunnar 1960. *Lilla Paris' undergång. En bok om Birger Sjöberg*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Brolinson, Per-Erik & Larsen, Holger 1999. "Frida-visorernas musik. På spaning efter Birger Sjöbergs personstil". *STM online*, volym 2.
- Birger Sjöbergsamfundets årsbok*, 2013 och 2014.
- Coyle, Daniel 2012 *The Little Book of Talent*. London: Bantam Books.
- Dylan, Bob 2004. *Chronicles*. New York: Simon & Schuster.
- Haettner Aurelius, Eva 1985. *Fridas visor och folkets visor. Om parodi hos Birger Sjöberg*. Stockholm: Svenskt visarkiv (Svenskt visarkivs handlingar, 3). Diss.
- Haettner Aurelius, Eva 2010. *Vägen till kriser och kransar. Parodins grepp och driftens bilder hos Birger Sjöberg*. Stockholm: Makadam.
- Helmer, Axel 1998: *Ture Rangström. Liv och verk i samspel*. Stockholm: Carlssons förlag.
- Kristersson, Sven 2010: *Sångaren på den tomma spelplatsen. En poetik*. Göteborg: Högskolan för scen och musik, Göteborgs universitet. Diss.
- Peterson, August, 1944. *Birger Sjöberg, den okände*. Stockholm: Natur & Kultur
- Rosdahl, Anna 1956. *Mina minnen av Birger Sjöberg*. Stockholm: FiB:s Lyrikklubb.
- Sjöberg, Birger 1985. *Dikter*, red. Ingemar Wizelius. Stockholm: Månocket.
- Stenlund, Jannike 2013. *Minns du vart tonen tar vägen? Pianopedagogen Tomas Petterssons musikaliska minnestekniker och hur hans elever förvaltar dem*. Examensarbete, Musikhögskolan i Malmö.
- Svedjedal, Johan 1999. *Skrivaredans – Birger Sjöbergs liv och diktning*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

Noter

- Peterson-Berger, Wilhelm 1921. "Vid ässjorna" ur *Tre dikter av Bo Bergman*, Stockholm: Abraham Lundquists musikförlag.
- Rangström, Ture 1924. "Den mörka blomman" ur *Fem dikter av Bo Bergman*. Stockholm: Nordiska Musikförlaget AB.

Webbresurser

www.mikaelwiehe.se

Teveprogram

Artisten som sprängdes, SVT 1986. Medverkande: John Ulf Andersson, Björn Johansson m.fl.

Bilaga 1

MANDOLINATA

Ur "Syntaxupproret"

Birger Sjöberg
Musik: Sven Kristersson

Intro-mellanspel

♩ = ca 58

Min

jord - glob, som döds - tyst sig väl - ver med

sky - skra - por, flu - gor och blad, på

MANDOLINATA

3

gnis - tor - na dan - sa på ga - ta, bak

park - träd i land el - ler stad. Då

kvitt - rar en man - do - li - na - ta, då

kys - ses i män - ske - nets bad, vid

MANDOLINATA

2

fär - den av vre - de du skal - ver, men

ä - ven du dar - rar så glad. Det

stoff - korn till män - ska du föd - de, det

sjung - er mot and - ra, som glöd - de, och

MANDOLINATA

4

kvitt - ret av man - do - li - na - ta då

är det du dar - rar så glad.

å - å - å - å -

å - å - å - å!

Bilaga 2

FINNS NÅGOT VATTEN

ur "Efterskörd"

Birger Sjöberg

Musik: Sven Kristersson

$\text{♩} = 70$

pp *legato* *f*

Finns nå - got vat - ten som

p

rin - ner så fort som li - vet rin - ner un - dan till

FINNS NÅGOT VATTEN

den som ska gå - ung e - mot dö - dens sky -

p

mun - dan vrå? "Den el - den

pp

har ald - rig brun - nit."

mf *pp*

FINNS NÅGOT VATTEN

dö - dens port?

"Det har jag ald - rig fun - nit."

p *mf* *f*

Finns nå - gon eld som kan brin - na så het som för - tviv - lan hos

p *f*

Bilaga 3

FRIDA ENSAM ENAR HELA JORDENS FRÖJD

Ur "Minnen från jorden"

Birger Sjöberg

Musik: Sven Kristersson

Intro-mellanspel

♩ = c. 90

2

FRIDA ENSAM ENAR HELA JORDENS FRÖJD

2. Aftonsolen som i violett gick ned,
furans tankfullt djupa sus i skogen,
varje stämning över Fridas anlet gled.
Aftonsolen som i violett gick ned,
skimret över viken blå och trogen.

3. Spåda axet, som för litet sol har fått,
daggvät ros, som utav regn blev hukad,
deras känslor finns i Fridas anlet blott,
blott för mig, som Frida [säkert] har förstått,
blott för den som är av sorgen mjukad.

4. Spridda stråkdrag av en fåger melodi
kan mig nog förnöja i min smärta.
"Känner du det land" med mycket längtan i...
Spridda stråkdrag av en fåger melodi
talar stundom vackert till mitt hjärta.

5. Frida ensam enar hela jordens fröjd
i sin späda kropp den Gud gav hälsa.
Såg jag Frida bara genast blev jag nöjd.
Frida ensam, ensam enar jordens fröjd
med sitt solsken, som från sorg kan frälsa.

Bilaga 4

DÄR SAGAN SATT MED SITT HORN

ur "Syntaxupproret"

Intro Björger Sjöberg
Musik: Sven Kristersson

Intro $\text{♩} = c. 90$

Chords: E, Eadd9, no3rd, C, E[#], E[#]

Chords: H, E, Eno3, E, G[#], E[#]

Chords: Eno3rd, E, H, E

Chords: Dadd9, Asus4, H, A

Chords: E, G[#], H, A, E, C[#], H, G[#]sus, A[#]sus

Chords: Hno3rd, Eno3rd, A, E

Chords: E, Hm, D

11 lil - lan lä vid ber - get blå i vi - ta blom, prin - ses - se -

Chords: D, G, D, Hm, A

14 här, där spräng - es sten till ett torn

Chords: D, G[#], E, C, A

17 et - tan går och två - an står och tre - an rår och fy - ran

Chords: A^b, E^b, B^bm

19 slår, där spräng - es sten till ett torn. Snart

Chords: D^b, E, Hsus -3

23 re - ser sig med ett skor - stens - skrik ä - hii - en

Chords: H⁹, D⁷, D, E

25 röd och ny tab - lett - fab - rik av ak - tat kom - pa - ni vid

Chords: A, E, C[#], H, G[#]sus, A[#]sus

27 regn av kol och korn Má et - tan gå och två - an

Chords: A, E

30 stå Ä lil - lan lä vid ber - get blå

Chords: E, Hm, D

Bilaga 5

EFTERÅT

Ur "Minnen från jorden"

Birger Sjöberg
Musik: Sven Kristersson

EFTERÅT

EFTERÅT

EFTERÅT

Bilaga 5, forts.

EFTERÅT

37

jäg. Hon van-drar dar-ran-de till af-ton-sång-en och

40

klock-an slår med all-var och klock-an slår med all-var och

42

klockan slår med all-varsamma slag.

De dansande orden

MATS NILSSON

DENNA ARTIKEL FORMULERAR idéer och tankar till en kommande undersökning, och utgår från min presentation vid konferensen ”Det sjungna ordet” i Växjö 2015.¹ I flera sammanhang har jag studerat sambandet mellan dans och den musik vi dansar till, men egentligen inte brytt mig om det som ibland sjungs samtidigt som vi dansar. I detta inlägg är det denna samtidighet mellan sång, musik och dans det handlar om. Musik är, som vi vet, ett stort och viktigt kulturellt uttryck som förekommer i många sammanhang, även i form av dansmusik. Däremot är det svårare att se sjungna ord, det vill säga sång, utan att tänka in att det finns en musikdimension. Likadant är det med dans. Vi tänker oss inte dans utan musik, utan snarare ser vi det som självklart att dans sker till musik. Ibland, men inte alltid, möts alla tre samtidigt i en och samma dans-musik-sångsituation.

Några exempel på vägen

I en filmsnutt på någon minut från Svaneholms slott 1935 ser vi Folkvisedanslaget dansa, och enligt den infogade texten visas en sångdans. Efter att ha tittat på den filmade sångdansen ett antal gånger och jämfört med beskrivningar och egna videofilmer tror jag mig veta, trots att det är en stumfilm, att det som dansas är ”Jungfrun gick åt killan...”. Rörelserna och stegen tyder på det. Sångdansen koreograferades av Thyra Freding till en folkvisa från Skåne, och finns beskriven i Inez Mallanders *Sångelekar och sångdanser*.² I det korta filmklippet går det inte att se om det är någon som står vid sidan av och sjunger, men Folkvisedanslaget brukade sjunga och dansa samtidigt. Det vill säga sången, inklusive musiken, och dansen utförs och dansas av samma personer.

Även i nästa videoexempel, en uppvisning med dansare från Färöarna, som har ljud, är sången och dansen utförd av de dansande själva. På Färöarna har kvad-dansen, även kallad kedjedansen, balladdansen med flera namn, levt kvar långt in i nutid. Vid de träffar där många av Nordens folkdansföreningar samlats, så kallade Nordlek-sammanskomster, har deltagarna från Färöarna gjort sig kända genom att dansa och sjunga sina kvad hela nätterna.

Danssteget i dessa två första exempel är det över hela Europa spridda branle simple – två fram eller åt sidan och

ett steg tillbaka – och dansen blir ett lätt-dansat groove till sången. Dansen är på många sätt monoton, det är bara detta steg, någon gång avbrutet av en enkel variation, där dansarna bryter ringen och går runt med samma steg på stället. Dansen pågår länge, ibland i timmar. Stegen och dansen är rörelser till musiken och sången, något samband mellan dansrörelserna och det sjungna textinnehållet går inte att spåra.

Ytterligare ett exempel är det svenska midsommarfirandet, inte minst runt midsommarstången, där det sjungs och dansas vad som ofta kallas sånglekar. Här sjunger dansarna ibland själva, men det står oftast sångare och lekledare vid en mikrofon bredvid musikerna. Ibland deltar lekledaren, med mikrofon i så kallat headset, i dansen. Dansrörelserna i sångdanserna går att koppla till texten på något sätt. Sjunger man om att spela fiol, så agerar dansarna som om de hade en fiol i händerna. Dessa danser har en stark koppling till Nääs, även om inte alla sånglekar har det.³

Vid sånglekarna, och ibland även när det dansas kedjedans, står sångarna vid sidan om. Generellt är det en förändring från förr, när sångarna deltog i leken. Idag är det dessutom vanligen barn som leker, medan det för 100–150 år sedan var ungdomar som sjöng och lekte dessa lekar. Dessa förändringar, förskjutningar, är intressanta som ett exempel på social förändring men påverkar även ”upplevelse kvaliteten”. Det är skillnad att dansa till sin egen sång ihop med andra som också dansar, jämfört med till någon som står dans-passiv vid sidan om och sjunger. Denna någon ”känner” inte den kollektiva rörelsen på ett liknande sätt som de som är med och dansar.

Ett annat exempel på hur dans, musik och sång kombineras är Mozarts *Die Grosse Messe*, inspelade på Leipzig opera och visad i SVT 2006.⁴ På teaterscenen, med orkester, kör, sångsolister och dansare, framförs en välkoordinerad föreställning med sång, musik, dans separerade – men samtidigt. Dansrörelserna hörs i musiken och sången och samtidigt syns sången och musiken i rörelserna.

Ett sista exempel på kombinationen sång och dans är alla de dansbanor, danslokaler och det som ofta kallas dansbandsmusik som får representera miljöer där det sjungs till dans, men där sången inte alls har med dansen

1 Presentationen gjordes med film- och videoexempel som saknas i denna version. Finns hos författaren.

2 Mallander 1955:251.

3 På Nääs slöjdseminarium utanför Floda, mellan Göteborg och Alingsås, hölls sommarkurser för lekledare 1895-1966. Se vidare Thorbjörnsson 1990:155ff.

4 www.svt.se/kultur/dans-grosse-messe/

att göra. Musik och sång finns vid sidan om dansgolvet där dansarna dansar framför allt foxtrot och bugg, vilket som steg för övrigt är snarlikt branle simple.

Minst tre kombinationer

Utifrån bland annat exemplen ovan utkristalliseras åtminstone tre situationer där dans, musik och sång är samtidiga. Först när samma personer dansar och sjunger (ballad, sånglek), sedan när sångarna och orkestern står vid sidan om (sång till dans) och är en enhet och sist men inte minst när musik, sång och dans är helt separerade (som i exemplet från Leipzig opera).

En preliminär typologi att arbeta vidare med ser ut som följer: I *sånglek* gör de som dansar rörelser man sjunger om och dansarna är själva med och sjunger. *Sångdanser* blir då de danser där sångtexten, berättelsen, är utan direkt koppling till rörelserna, och dansarna sjunger själva. *Sång till dans* (eller dans till sång) står för att sången framförs av icke-dansande, och texten är utan koppling till rörelserna.

Trallning ("mund-musik" som det kallas på danska, på svenska ibland polsktrall) är ett begrepp som oftast betyder att någon framför dansmusik, ljud som inte är text men som man dansar till. Dessutom finns *sånger om dans*, som handlar om danser och dansande men som inte har någon självklar koppling till en danssituation.

Flow, den optimala upplevelsen till samma steg (branle simple)

Till sist vill jag lyfta fram något som tills vidare kan kallas deltagandets energi, det vill säga att jag som deltagare, åskådare och lyssnare känner att alla deltagare lever sig in i sina roller. Med alla deltagare menas försångare, sidosångare, medsångare/dansare och musiker. Å andra sidan är "kvaliteten", modus, på upplevelsen troligen olika beroende på vilken plats och roll jag intar. Gunnel Biskop beskriver i sin bok om menuetten i Finland den

känsla som ett dansande kollektiv ger, när alla dansar "Älsklingsdansen":

Att få stå i ledet i bredd med andra, som har kommit så långt i sin menuettdans att de knappt vet vilka steg de tar, ger en hissande känsla. Det är som att dansa tätt tillsammans, att vaggas i samma rytm, trots att alla dansar för sig.⁵

Något liknande formulerar Lene Halskov Hansen som "det dansande sangudtryk", där det kombinerade dans-musik-sånguttrycket blir ett gemensamt ansvar och, liksom i Biskops menuett, allting bara flyter på:

Virkningen af omkvædet og kontakten mellem forsangeren og danserne fungerer optimalt hvis danserne vitterlig er tilhørere der følger med i balladen og stemningen. Først da hænger det dansende sangudtryk sammen som noget ikke kun forsangeren er ansvarlig for.⁶

Och sen då?

Frågan och påståendet från artikelns början kommer tillbaka. Är det möjligt att undersöka och komma åt olika upplevelse-modus beroende på om man både dansar och sjunger eller om man göra bara ettdera? Har svaret med fysisk närhet kontra distans att göra?

Dans, sång och musik som utövas samtidigt är, vill jag utifrån ovanstående exempel påstå, en "oslagbar" kombination. Men är det något som är intressant att undersöka? Är "De dansande orden" ett tänkbart projekt? Jag och flera med mig tror det.⁷ Ytterligare ingångar är att titta närmare på de olika repertoarerna i sig. Det stora antalet sångdanser och sånglekar som Inez Mallander koreograferade och hur den så kallade Nääs-traditionen levte vidare och påverkat vad som ses som svenska lekar och danser är exempel på intressanta men ännu outforskade områden.

5 Biskop 2015:298.

6 Halskov Hansen 2015:319.

7 Ett flertal av konferensens deltagare tyckte att det skulle kunna bli ett intressant projekt – och ingen sade emot.

Referenser

- Bakka, Egil & Biskop, Gunnel 2007. *Norden i dans. Folk-fag-forskning*. Oslo: Novus.
- Bakka, Egil (red) 1997. *Nordisk folkedanstypologi. En systematisk katalog over publiserte nordiske folkedanser*. Nff/Rff.
- Biskop, Gunnel 2015. *Menuetten. Älsklingsdansen*. Finlands svenska folkdansring.
- Csiszentmihályi, Mihály 2001. *Finna flow. Den vardagliga entusiasmens psykologi*. Stockholm: Natur & kultur.
- Csiszentmihályi, Mihály 1992. *Flow. Den optimala upplevelsens psykologi*. Stockholm: Natur & kultur.
- Halskov Hansen Lene 2015. *Balladesang og kædedans. To aspekter af dansk folkevisekultur*. København: Museum Tusulanums forlag.
- Mallander, Inez 1935. *Folkvisedanser*. Stockholm: Svenska ungdomsringen för bygdekultur.
- Mallander, Inez 1955. *Sångelekar och sångdanser*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Nilsson, Mats 2009. "Balladrevival?" I: Karin Eriksson (red) 2009: "I Fråst och i källe." *Texter från Nordiskt balladmöte*. Växjö universitet 2008. Elektronisk resurs: <http://lnu.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A208884&dswid=4675> (Besökt 2016-03-14)
- Nilsson, Mats 2007. "Ballader i Sverige på 2000-talet." I: *Balladdans i Norden. Symposium i Stockholm 8-9 nov 2007*. Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Thorbjörnsson Hans, 1990: *Nääs och Otto Salomon, slöjden och leken*. Ordbildarna.
- Turino, Thomas 2008. *Music as Social Life. The Politics of Participation*. The University of Chicago Press.
- Åkesson, Ingrid 2014. "Musicera för och musicera med – om flytande gränder och skiftande roller i utövan-desituationer." I: Alf Arvidsson (red), 2014: *Bilder från musikskapandets vardag. Mellan kulturpolitik, ekonomi och estetik*. Umeå universitet, Institutionen för kultur- och medievetskapaper.

“At få teksten under foden” – Det sungne ord i færøsk dans

ANDREA SUSANNE OPIELKA

ET SÆRPRÆG VED de færøske *kvæði* består i, at de stadig bliver sunget til den traditionelle kædedans. De bliver altså ikke fremført af en sanger i koncertsalen, men af en forsanger på dansegulvet. Han fortæller (og lever!) balladens indhold for eksempel ved hjælp af sin røst, dansetrin, kropsbevægelser eller øjenkontakt med de andre dansere. Mens der altid findes en aktiv fremfører og et lyttende publikum til en koncert, er den færøske dans en fællesoplevelse, hvor både forsangeren og danserne bidrager til succes. Når forsangeren ikke bliver støttet af de andre deltagere i dansen, har han ingen mulighed for at skabe ”god dans”. I værste tilfælde kan det ske, at danseringen tager kvadet fra forsangeren, så at han mister kontrollen og indflydelsen under dansen.

Der er ganske vist skrevet meget om fænomenet ”færøsk dans”, men det er dog sjældent, at forsangerne og deres omgang med ”det sungne ord” har stået i centrum og selv fået ordet. For at få en ny indfaldsvinkel på den færøske dans fokuserer denne artikel på forsangerens betydning og bygger på nogle udførlige personlige interviews, som blev lavet i 2014 og 2015. Ti forsangere fortalte om deres personlige forhold til kvad og viser, om selve oplæringsprocessen, rollen som forsanger på dansegulvet, god dans, selvkritik og videreudvikling. Desuden forklarede de, hvad der virkeligt foregår under dansen, det vil sige hvad de tænker og bevidst gør for at tolke kvadet og for at ”få teksten under foden”. De vigtigste resultater af feltarbejdet bliver præsenteret i denne artikel.

Dansens mangfoldige aspekter

Alle forsangere, som deltog i feltarbejdet, var enige i, at kvadet og dets indhold spiller den vigtigste rolle i færøsk dans. Alligevel sætter denne artikel fokus på selve dansen, for når en forsanger har lært sig en kvadtekst, betyder det ikke automatisk, at han også får dansen til at gå godt. Johannes Joensen kritiserer for eksempel, at der findes en del færøske lærere, som har lært rigtig meget om kvad i lærerskolen, men som ikke er vant til at danse og som derfor heller ikke er i stand til at undervise i færøsk dans i skolen.¹

Ved første øjekast består den færøske dans af ord, sang og dansetrin eller af kvadets indhold, kvadets melodi og danseformen. Tilsvarende var det litteraturforskere, musikforskere og danseforskere, der blev opmærksomme på

kædedansen og belyste den fra forskellige indfaldsvinkler. Men der findes flere andre parametre, som påvirker dansen. De to vigtigste af dem er forsangeren, der styrer hele danseprocessen og de ydre omstændigheder som for eksempel dansestuens beskaffenhed. Hvad der virkelig sker under dansen, og hvordan forsangeren får dansen til at gå, er et mangfoldigt fænomen, som er vanskeligt at beskrive og endnu vanskeligere at forudse.

At være ”skipari”

Forsangeren i kædedansen hedder på færøsk ”skipari”. Ordet er afledt af verbet ”at skipa”, som betyder ordne, bestemme og stille / sætte på plads. Skiparen er dermed den, som ordner dansen. Det danske ord ”forsanger” er faktisk utilstrækkeligt, fordi han ikke bare er ansvarlig for sangen, men også for tekst, melodi / refrain, tonehøjde, tempo, rytme, dansetrin, dramatik, stemning, spænding, humor, emotion, tolkning og interaktion med danseringen.

At syngja / at kvøða

Det danske ord ”forsanger” er også utilstrækkeligt på en anden måde: man ”synger” ikke i dansen, man ”kvæder” (færøsk: *kvøða*), det vil sige man bruger røsten på en anden måde. På Færøerne bliver der sunget salmer og religiøse sange i kirken. Desuden synger man i barnets verden såkaldte ”skjaldur”, det vil sige børnerim, børneremser og børneviser. Enten synger de voksne dem til små børn, eller børnene synger dem selv, når de leger sammen. I dag bliver der også sunget i kor, og korsang er efterhånden blevet meget populært på Færøerne. Det er påfaldende, at de fleste færinger, der synger i kor, ikke samtidigt optræder som skipare i dansen. Mange af dem tror faktisk, at færøsk dans ødelægger sangstemmen og omvendt, det vil sige at korsang ødelægger kvadstemmen. En vigtigt egenskab ved sang er, at den allerhelst skal være ren og pæn.

Når man kvæder, behøver stemmen ikke at lyde pænt, rent og godt, men det er vigtigere, at den bliver brugt på en kraftfuld, udtryksfuld og dramatisk måde. Ofte anvender man en slags talesang, som ligner et recitativ i operaen. Kvadmelodierne er ikke særlig melodiske, men de har mange uregelmæssige rytmer, skiftende takter og tonerepetitioner. I gamle dage blev der kvædet både til færøsk dans i dansestuen og til ”kvøldseta”, det vil sige

1 Interviewet den 21.04.2015.

når folk derhjemme sad sammen i stuen om aftenen og arbejdede, mens de underholdt sig med kvad etcetera.

Feltarbejdet i januar 2014 og april 2015

I feltarbejdet om at være skipare deltog i alt ti færingers.² De ti samtalepartnere stammede fra øerne Streymoy, Eysturoy, Vágur, Sandoy og Suðuroy såvel som fra stederne Tórshavn, Velbastaður, Runavík, Eiði, Miðvágur, Skálavík, Dalur, Tvøroyri og Sumba. Jeg snakkede ialt med syv mænd og kun tre kvinder: denne fordeling skyldes den kendsgerning, at der iblandt skipare findes betydeligt flere mænd end kvinder. Desuden tilhørte forsangerne forskellige generationer: den ældste var Hogni Mohr med 86 år og den yngste Jónleif Johannesen med 37 år. Nogle skipare som for eksempel Vilhelmina Larsen og Jónleif Johannesen stammer fra meget traditionsrige familier med forfædre, som var kendte forsangere. Rasmus Joensen, Katrina Hansen og Nils á Velbastað har ikke denne familiære baggrund, men er dog opvokset med færøsk dans fra barndommen, mens for eksempel Erlendur Simonsen og Johannes Joensen først fik interesse for færøsk dans som voksne.

Spørgsmålene, som jeg stillede til informanterne, kan indordnes i fem rubrikker:

Personlig interesse i færøsk dans: Hvordan fik du interesse i færøsk dans? Hvornår begyndte du at skipe?

Indlæringsprocessen: Hvordan tager du beslutningen om, hvilke kvad du skal indlære? Hvordan lærer du teksten og melodien? Danser du derhjemme, når du øver?

At skipe i dansen: Hvad tænker du på, mens du skiper? Understreger du vigtige vers?

Ros og kritik efter dansen: Er du selvkritisk? Får du en tilbagemelding fra andre? Blev du selv rost som barn?

God dans: Hvornår går dansen godt? Hvad hører der til? Findes der også dårlig dans? Kan opvisninger blive god dans?

Nogle resultater og udsagn bliver nu præsenteret.

I dansen: at få teksten under foden

En skipare forbereder ofte flere kvad til en danseaftenen, det vil sige han repeterer deres tekster og “pudser dem i kanten”, fordi han kunne godt tænke sig at skipe dem. Det sker dog ganske ofte, at han ikke tager de kvad, som han egentlig har tænkt sig. Om man vælger et bestemt kvad eller ej, er nemlig afhængigt af forskellige faktorer: Hvordan er stemningen? Hvilke kvad er allerede blevet

danset? Var de alvorlige eller morsomme, lange eller korte, danske eller færøske? Hvem går måske ind i dansen, når et bestemt kvad bliver sunget? Hvem går ud? Og hvor mange af de nærværende kender kvadteksten? Findes der nogen, som er så tekstfast, at han kan danse ved siden af skiparen og hjælpe til?

Kvadet, som forsangeren vælger, skal helst passe til både publikummet og anledningen. Hvad valget af det rigtige kvad angår, findes der en stor forskel på en almindelig øvelsesaften i en danseforening, offentlig dans og særlige festaftener. Færøsk dans skal altid være en glædesstund, og skiparen bør ikke ødelægge stemningen ved valget af en upassende ballade. Selvfølgelig kan forsangeren også synge et kvad, som han har lyst til uden at tage hensyn til noget som helst, men når han tænker “nu skal jeg vise, hvad jeg kan”, går det ofte ikke særlig godt.

At skipe

Det er en stor forskel, om man skiper et kvad første eller tiende gang. Når man skiper kvadet allerførste gang, er det meget spændende, og koncentrationen er særlig stor. Når man derimod ofte skiper det samme kvad, kan det ske, at tankerne pludselig fjerner sig fra indholdet og går en helt anden vej. Så mister man hurtigt nogle vers.

Alle forsangere er dog enige i, at man skal have skipet et kvad flere gange for at kunne leve indholdet og skabe en virkelig god fremførelse. “Den første gang er kvadet bare i hovedet, og der kræves flere gentagelser, inden det går ned i kroppen”, siger Erlendur Simonsen.³ I begyndelsen fokuserer forsangeren så meget på teksten og strofernes rigtige rækkefølge, at han ikke har overskud til at koncentrere sig om andre ting. Men efterhånden sidder teksten så fast, at man begynder at udsmykke historien og skabe et rigtigt drama. Katrina Hansen fortæller, at hun godt kan opdage nye sider og detaljer i et kvad hver gang. Fremførelsen bliver derfor altid lidt anderledes og ny.⁴

At eje kvadet i dansen

Kvadteksten og den bagvedliggende historie anses for de to vigtigste bestanddele af en ballade. I dag er det ofte sådan, at en version af et kvad er almindelig kendt og gælder som “rigtig”. Når skiparen ikke synger alle vers i den fastlagte rækkefølge, synes de andre dansere i ringen, at han begår en fejl. Før i tiden var teksten meget friere og mere fleksibel: skiparen kunne sagtens tage nogle vers ud, hvis dansen ikke gik så godt, eller digte nye vers til, hvis stemningen var på toppen. Det var også almindeligt at låne vers fra andre kvad for at forlænge oplevelsen. Disse kneb blev forventet og kendetegned en god skipare.

Det er vigtigt, at skiparen altid får sunget den første linje af verset alene, således at han kan styre tekstrækkefølgen og sætte sit præg på dansen. Hvis han ikke er

² Samtalepartnere er opført i Referencer, Interviews.

³ Interview den 20.04.2015.

⁴ Interview den 20.01.2014.

fri til at gøre det, mister han hurtigt kontrollen over dansen og danseringen, kvadet “bliver taget fra ham”. Vilhelmina Larsen fremhæver meget tydeligt, at danserne i ringen igen må lære sig at lytte. Hun synes, at de fleste ikke længere har lyst til at lytte, men at de helst vil synge med så meget som muligt. Og det kan ødelægge dansen.⁵

Skiparen som kaptajn

Ofte koncentrerer skiparen sig ikke bare om balladen, men har hovedet fuldt af mange forskellige tanker: Hvem er i dansen? Hvem er ved siden af mig? Kommer der flere dansere ind i ringen? Eller går nogen ud? Skal jeg trampe eller ej? Har jeg fundet en god rytme? Synger jeg for højt? Eller for lavt? Går dansen for hurtigt eller for tungt? Hvordan begynder det næste vers?⁶

Ved siden af teksten og balladens indhold må skiparen styre melodien. Når kvadet kan synges med forskellige melodier, skal han bestemme sig for en variant. Desuden skal han hverken synge for højt eller for lavt. Hvis han har valgt det forkerte stemmeleje, kan han sagtens korrigere det i løbet af dansen.

Skiparen må også have dansetrinene (færøsk: *stev*) på plads. Den danske forsker Hakon Grüner-Nielsen skriver i *De færøske kvadmelodiers tonalitet i middelalderen* (1945), at verset altid skal begynde med “et Trin med venstre Fod”.⁷ De fleste skipare deler dog ikke hans mening, og det er et faktum, at de begynder versene både med venstre og med højre fod uden regelmæssighed. Uanset hvilken fod man vil begynde verset på, kan man justere stevet i forhold til betoningen i kvadet. Det er for eksempel muligt at bruge bindeord som “og” eller “men” for at få en stavelse og dermed et trin mere ind i verset. Desuden kan man bruge “overgangstoner”, det vil sige synge to toner med to dansetrin på en enkelt stavelse. På denne måde kommer man til at skifte fod.

At vælge det rigtige tempo anses også som centralt. Skiparen skal hverken danse for hurtigt eller for langsomt, for så bliver dansen enten for hektisk eller for tung. Vilhelmina Larsen hentyder til, at det ikke hjælper at øge tempoet, når man vil opnå en livlig dans. Hun siger, at man skal intensivere kontakten til de andre for at få liv i dansen.⁸

Skiparen skal også styre de andre dansere ved at fortælle historien til danseringen og holde øjenkontakt med dem, som er ved siden af eller overfor ham. Selvfølgelig kan han en gang imellem være indadvendt og se ud i luften for at huske versene, men han må aldrig miste kontakten til ringen.

Desuden er skiparen ansvarlig for teksten og strofernes rækkefølge, og dette anses for hans centrale opgave. Når omkvædet bliver sunget, hviler han sin stemme, forbereder sig på det næste vers og spørger gerne naboen, hvis han er usikker angående tekstrækkefølgen. Hvis skiparen ved en fejltagelse har glemt et eller flere vers, skal han bestemme sig for, om han henter dem ind og ændrer rækkefølgen, eller om han accepterer, at versene mangler og simpelthen fortsætter uden dem. Det er helt i orden, fordi det vigtigste er ikke at få alle vers med, men at fortælle historien så godt og gribende som muligt.

Markeringer

Hvert kvad udvikler sig i bølger med hvileperioder på den ene side og dramatiske højdepunkter på den anden. For at opbygge spænding og fængsle de andre dansere markerer skiparen højdepunkterne. Hvad han gør, er afhængigt af indholdet: “Er fortællingen sørgelig, danses der sagte, er der kamp, træder man hårdt i gulvet, berettes noget morsomt, er rytmen kåd og springende”.⁹ De fleste skipare er enige i, at det også kan være “for meget af det gode”, det vil sige at der i nutidens dans somme tider bliver hoppet og trampet alt for ofte, og at denne opførsel ingen steder hører hjemme. På denne måde er det nemlig ikke muligt at nuancere højdepunkterne tydeligt. Nogle skipare synes dog, at det bare er sjovt, når folk tit hopper og tramper for at vise deres livs- og danseglyde.

Jónleif Johannesen fremfører, at skipare med en god røst kan understrege versene ved hjælp af denne, mens skipare uden særlig god røst bruger kroppen for at markere vers.¹⁰ Følgende tricks anvendes ofte for at understrege vigtige tekstpassager:

- ”stå og leve”, det vil sige danse på stedet og bevæge kroppen i rytmen
- svinge armene kraftigt mod højre og mod venstre
- holde armene mere fast
- hoppe af glæde
- trampe kraftfuldt i gulvet
- intensivere øjenkontakten til de andre
- vise følelser i ansigtsudtrykket
- synge højere
- bruge talesprog i stedet for sang
- hviske for at opbygge spænding.

Nogle skipare som for eksempel Niels á Velbastað fremhæver, at de “bare er med i skuespillet”, det vil sige, at de markerer versene spontant, automatisk og helt ubevidst.¹¹

5 Interview den 19.04.2015.

6 Jónleif Johannesen i interviewet den 19.04.2015.

7 Grüner-Nielsen 1945:49.

8 Interview den 19.04.2015.

9 Jacobsen 1970:24.

10 Interview den 19.04.2015.

11 Interview den 14.01.2014.

Andre bestemmer derimod nøjagtigt i forvejen, hvordan og hvorledes de vil tolke indholdet ved hjælp af visse kneb.

Det er ganske almindeligt at have sine specielle yndlingsvers, som man altid markerer på samme måde. Men det sker også, at man pludselig midt i fremførelsen opdager noget nyt i teksten, som man har lyst til at understrege. Og det gør skiparens opgave særlig spændende. Nogle forsangere får også ny inspiration af danseringen. Når de bemærker en dansers forkærlighed for et bestemt vers, tilpasser de sig og markerer også verset.

Katrina Hansen konkluderer, at markeringer fører til individualitet. Da hver skipare har sine egne yndlingsvers som han understreger, fremfører hver skipare kvadet på en individuel måde, og danseringen får altid en anden oplevelse.¹²

Efter dansen: ros og kritik, personlig videreudvikling

Alle skipare er enige i, at de selv meget tydeligt føler, hvordan dansen gik, og at de nøjagtigt ved, hvilke vers de glemte. Faktisk er det endda sådan, at en udlænding sagtens føler om stemningen i danseringen er god, selvom han ikke forstår, hvad det fremførte kvad handler om.

Det kan ske, at skiparen taler med sine to sidemænd om, hvordan dansen gik, men det er ellers ikke almindeligt at diskutere dansen udførligt eller at kritisere forsangeren. Mange færinges synes, at der egentlig kun findes to ting, som man har lov til at kritisere, og det er tempoet og tonehøjen. Særligt børn og unge bør roses, så de bliver stolte af deres succes og får lyst til at fortsætte. Overfor børn fremhæver man ofte de positive ting og fortier de ting, som ikke gik så godt. På denne måde håber man at vise dem den rigtige vej. Desuden kan man også støtte børnene ved at øve sammen med dem derhjemme, eller ved at danse ved siden af dem i dansen og tage over, når de bliver usikre og glemmer teksten. Mange skipare husker, at der dansede en hjælpsom slægtning ved siden af dem, da de som unge begyndte at skipe. Og de fleste af dem synes, at det er ganske nemt at hjælpe lidt til, men at det faktisk er umuligt at undervise i at skipe. Jónleif Johannesen udtrykker det sådan: "Hvordan skal man forklare en anden, hvordan han skal fortælle historien? Der findes jo mange forskellige muligheder at fortælle den på".¹³ Det fungerer altså ikke som i musik- eller danseskolen, hvor en lærer rådgiver og forklarer, hvordan man kan blive bedre. Tværtimod – man skal selv finde ud af, hvordan man vil skipe. Ved første øjekast virker det temmelig tungt, at man står alene, når man vil lære sig at skipe, og at man selv skal finde ud af tingene. Fordelen er dog, at

man prøver at finde sin egen stil uden at løbe risiko for bare at efterligne sin lærer.

Den personlige stil

Det er meget vigtigt, at skiparen finder sin egen stil, fordi de andre dansere med det samme føler, om han er sig selv i dansen, eller om han kun spiller skuespil. De personlige karakteregenskaber træder nemlig også frem, hvis man skiper på en autentisk måde. En rolig og eftertænksom person skiper også på en rolig og ganske sagte måde, mens et livligt menneske skiper livligere, det vil sige hopper og tramper kraftigere og råber højere. Jónleif Johannesen mener også, at et menneske, som har det nemt ved at vise følelser, berører og interesserer de andre dansere umiddelbart, mens et menneske, som skjuler sine følelser, må arbejde mere med kroppen for at fortælle historien.¹⁴

Et spændende spørgsmål er desuden, om mænd bruger et andet repertoire end kvinder, og om de også skiper på en anden måde. I dag findes der cirka 30% kvinder blandt forsangerne, og de fremfører ofte kærlighedsviser og korte sange. Mænd foretrækker derimod kæmpe- og helteballader. Om denne forskel ligger i kønnets natur, eller om det bare skyldes traditionen, samfundets forventning og opdragelsen, kan ikke siges uden nærmere undersøgelse. Det virker også, som om mænd danser kraftigere og tungere, mens kvinderne bevæger sig mere elegant. Dog også her er det ikke muligt at give et videnskabeligt svar uden videregående forskning.

Helga Hermansen iagttager en helt anden forskel på mandlige og kvindelige forsangere: Hun synes, at mænd ikke tager deres opgave som skipare så frygtelig alvorligt, at de også går på gulvet uden at være perfekt forberedte, fordi de ikke tænker så meget over deres fejl. Kvinder er derimod meget perfektionistiske og tør kun skipe, når de er 100% sikre på, at de klarer sig godt. Desuden opfører de sig mere selvkritisk efter dansen og ærgrer sig ofte meget over deres fejl.¹⁵

Øvelse eller evne?

Når man taler om, hvem der kan og hvem der skal skipe, afviger meningene betydeligt fra hinanden. Nogle synes, at alle kan skipe, og at der er mange – især blandt kvinderne – som burde prøve. Andre synes, at ikke alle kan skipe, og at de, som ikke er gode til det, skal holde sig langt væk. Trondur við Á forklarer det på følgende måde: "Og så er det naturligvis noen som har fått bedre evner til å få dans å gå enn andre – som med alt annet – alle er ikke like flinke".¹⁶

12 Interview den 20.01.2014.

13 Interview den 19.04.2015.

14 Interview den 19.04.2015.

15 Interview den 23.04.2015.

16 Luihn 1980:41.

Uanset om man blev født med en evne eller ej, blev man dog bestemt ikke født som god skipare. Man skal øve meget for at kalde evnen frem, det vil sige man skal begynde med at danse som "almindelig" danser i ringen for at inderliggøre stemningen og for at få rytmen i kroppen og stevet på plads. Derefter skal man øve at skipe og prøve sig frem for at se, hvordan man kan interessere og begejstre folk. Niels á Velbastað siger, at "talent, interesse og kolossal øvelse" er de tre vigtigste forudsætninger for at blive en god forsanger.¹⁷

En god skipare behøver ikke nødvendigvis at have en kraftig stemme, men han skal dog have en god hukommelse for at kunne huske op til flere tusind vers. Desuden skal han være empatisk, vågen og følsom over for de andre dansere for at kunne føle, hvad de forventer, og hvordan de har det i ringen. Fleksibilitet angående tempo og tonehøjde er også vigtig for at kunne tilpasse sig danseringens behov.

Det er meget afgørende, at skiparen optræder selvbevidst og ikke virker usikker, uanset om han er godt forberedt eller ej. Usikkerhed fører automatisk til en negativ udstråling, og det er umuligt at lede andre, når man selv er usikker. Så kan det hurtigt ske, at en anden danser tager kvadet fra skiparen, fordi han føler, at skiparen trænger til hjælp.

Forsangeren bør også have evne til at rive de andre dansere med, det vil sige han skal kunne skaffe sig opmærksomhed og begejstre danseringen både med sin udstråling og med balladens tolkning.

Til sidst spiller ydmyghed over for kvadet en vigtig rolle ved succesen. Balladen og dens indhold må stå i centrum, mens skiparen kun fungerer som mellemmand. Han skal ikke positionere sig selv højere end balladen og tænke "her kommer jeg".

Forbilleder

Når man spørger om forbilleder, får man af og til enkelte navne som svar. Men de fleste skipare havde ikke særlige forbilleder eller idoler, som de beundrende så op til i deres ungdom. Faktisk er det mere almindeligt, at folk husker en særlig danseaften, hvor et bestemt kvad gik ualmindelig godt, end at de husker en skipare. Eller med andre ord: Når folk husker en skipare, står det ofte i direkte forbindelse med en helt konkret oplevelse. Det er ganske usædvanligt. I musikverdenen kender folk ellers ofte navnene på berømte sangere eller musikere, men de husker ikke, hvad disse kunstnere fremførte i deres koncerter. I den

professionelle musikverden er kunstnerens navn altså vigtigere end hans repertoire.

I færøsk dans er det akkurat omvendt, fordi skiparen ikke skal iscenesætte sig selv, men kvadet. Dets indhold skal stå i fokus og er dermed vigtigere end skiparen, hans personlighed og hans interpretation.

"God dans"

At få teksten under foden og at få dansen til at gå er hver forsangers hovedmål. Man taler om "god dans", når stemningen er god, skiparen får fred til at skipe, og danseringen bliver revet med af hans foredrag. Så opstår der en følelse af samhørighed. Alle er pludselig lige, uanset hvem de ellers er i dagliglivet. Erlendur Simonsen beskriver denne fællesoplevelse med den metafor, at "danseringen bliver til en krop".¹⁸ Man kan aldrig forudse med hundrede procents sikkerhed, om dansen kommer til at gå godt, men der findes forskellige faktorer, som fremmer god dans:

- Skiparen danser sammen med folk, som han kender, det vil sige han ved, hvordan de fungerer, hvilke kvad de kan og er glade for.
- De fleste deltagere er vant til at danse.
- Skiparen er i godt humør.
- Dansestuen har en god akustik.
- Dansegulvet er af træ og elastisk, det giver sig i dansens rytme.
- Lyset er varmt og dæmpet, stuen er nedsunket i skumring.
- Antallet af dansere passer til lokalets størrelse, så folk kommer tæt på hinanden og har god kontakt til hinanden.
- Antallet af dansere passer til kvadets indhold og struktur / type.¹⁹ (Helga Hermansen forklarer at der behøves en større dansering til et kæmpekvad end til en lille vise.)
- Skiparen får fred til at styre valget af kvadet, foredraget, tempoet, rytmen, tonehøjden og så videre.

En rigtig god danseaften består dog ikke bare af god dans, men også af et hyggeligt socialt samvær i pauserne. At få en god snak med de andre dansere er lige så vigtigt for stemningen som dansen selv.²⁰ Til en dejlig dansefest hører udover dansen også god mad, medrivende sange, fornøjelige taler, samtaler i pauserne, hygge og socialt samvær.

¹⁷ Interview den 14.01.2014.

¹⁸ Interview den 20.04.2015.

¹⁹ Interview den 14.01.2014.

²⁰ Interview den 20.04.2015.

“Dårlig dans”

Selvfølgelig går dansen ikke altid godt, og der findes også det modsatte af god dans. Om “dårlig dans” taler man, når:

- Alkohol og fulde mennesker ødelægger dansen.
- For mange dansere ikke er vant til at danse og ikke aner, hvad det hele går ud på.
- Skiparen ikke får styret dansen, og alle gør hvad de vil, det vil sige de lytter ikke og vælger deres eget tempo og egen stil.
- Dansen foregår på et betongulv, i dårlig akustik og / eller i skarpt lys.
- Der er for mange eller for få mennesker i danseringen.
- Kvadet ikke passer til stemningen og / eller til deltagerne.
- De samme kvad bliver brugt alt for ofte.
- Fremførelsen består af for meget dramatik, for store bevægelser, for meget hop og stampen.
- Kvadet bliver sunget for højt eller for lavt.
- Kvadet bliver fremført for tungt eller for hurtigt.
- Folk står ved siden af, snakker og ødelægger dansen.

Når dansen går dårligt, har man to muligheder at vælge imellem: Man kan enten blive ved eller holde op. Eli Poulsen siger, at det ikke er noget problem at give op efter 10–20 vers, når det drejer sig om en øvelsesaften i danseforeningen.²¹ I offentlig dans fortsætter man ofte og danser hele kvadet, selv om det egentlig var klogere at holde op. Dårlig dans ødelægger nemlig stemningen, og i det værste tilfælde forlader folk dansestuen og tager hjem. Dermed kan dårlig dans ødelægge resten af danseaftenen.

Konklusion

Færøsk dans er et mangfoldigt fænomen, hvorfor der blot kunne belyses nogle få aspekter af den i løbet af artiklen. Det er meget vanskeligt og næsten umuligt at forklare, hvad der virkelig foregår under dansen, fordi mange forskellige parametre påvirker situationen og spiller en afgørende rolle. De vigtigste er sikkert skiparen, kvadet, danseringen og dansestuens beskaffenhed.

Mens der altid findes en aktiv fremfører og et lyttende publikum til en koncert, er den færøske dans en fællesoplevelse, hvor interaktionen mellem skiparen og danseringen fører til succes, det vil sige til god dans. Skiparen er derfor mere afhængig af publikummet end en sanger i en koncert, fordi hans publikum er aktivt og både kan støtte ham eller i værste tilfælde lade ham i stikken og ødelægge hele dansen.

Skiparen synger ikke, han kvæder, det vil sige han bruger sin røst på en anden, mere dramatisk og recitativisk måde. For at markere vigtige vers, opbygge spænding og skabe dramatiske højdepunkter i kvadets forløb, bruger han både stemmen og kroppen.

Referencer

Litteratur

- Grüner-Nielsen, Hakon 1945. *De færøske Kvadmelodiers Tonalitet i Middelalderen*. København.
- Jacobsen, Jørgen-Frantz 1970. *Færøerne – natur og folk*. 3. udgave. Tórshavn.
- Luihn, Astri 1980. *Føroyskur Dansur. Studier i sangdanstradisjonen på Færøylene*. Trondheim.
- Opielka, Andrea Susanne 2003. *Tanz auf den Färöer-Inseln. Studien zu einer alten Tanztradition*. Magisterarbeit, Bochum.
- Opielka, Andrea Susanne 2009. *Färöische Tanzspiele: Herkunft – Verbreitung – heutige Tradition*. Saarbrücken
- Opielka, Andrea Susanne 2011. *Danse- og sanglege på Færøerne*. Tórshavn

Interviews

- Jónleif Johannesen, f. i Dalur i 1978 (interview Opielka den 19. april 2015)
- Johannes Joensen, f. i Miðvágur i 1970 (interview Opielka den 21. april 2015)
- Katrina Hansen, f. i Runavík i 1961 (interview Opielka den 20. januar 2014)
- Erlendur Simonsen, f. i Tórshavn i 1961 (interview Opielka den 20. april 2015)
- Rasmus Joensen, f. i Eiði i 1950 (interview Opielka den 18. januar 2014)
- Helga Hermansen, f. i Tvøroyri i 1945 (interview Opielka den 23. april 2015)
- Niels á Velbastað, f. i Velbastaður i 1941 (Opielka den 14. januar 2014)
- Eli Poulsen, f. i Sumba i 1939 (interview Opielka den 22. april 2015)
- Vilhelmina Larsen, f. i Skálavík i 1935 (interview Opielka den 19. april 2015)
- Høgni Mohr, f. i Tórshavn i 1927 (interview Opielka den 15. januar 2014)

21 Interview den 22.04.2015.

Interaktion text-melodi i skillingtryckens melodianvisningar

MÄRTA RAMSTEN

I SVERIGE FINNS det tiotusentals skillingtryck bevarade i svenska arkiv och bibliotek, främst i Kungl. Biblioteket (KB) och Uppsala universitetsbibliotek (UUB). Det äldsta vi känner till är från 1583. Skillingtryck såldes fortfarande på 1920–30-talen, men sen tog visböcker över. Skillingtrycken är en enastående källa i första hand för visforskare, men också för litteraturvetare, historiker, konstvetare och musikforskare. Det senare kan låta konstigt eftersom det inte finns noter till visorna med i trycken – det var enbart texter som trycktes. Men många av trycken har melodianvisningar, det vill säga det uppges i trycken till vilken melodi texten ska sjungas – ”sjunges som”.

Melodianvisningar är utgångspunkten för Margareta Jersilds doktorsavhandling *Skillingtryck. Studier i svensk folklig vissång före 1800* (1975). Hon visar där på de melodinätverk som bildas av melodianvisningarna i trycken fram till 1800. Däremot har melodianvisningarna i de tryck som spreds i enorma upplagor från 1800-talets mitt och framåt ännu inte undersökts. En kvantitativ underökning för att få reda på vilka melodier som var gångbara under olika decennier – ett slags 1800-talets ”tio i topp” – vore i och för sig intressant och hade också delvis påbörjats av Ulf Peder Olrog.¹

Men skillingtryckens melodianvisningar ger oss också möjlighet att se närmare på hur text och melodi interagerar. Anvisningarna kan sägas ingå i ett slags melodibank med melodityper som används och återanvänds till både världsliga och andliga vistexter under 1700- och 1800-talen. En sådan melodibank rymmer olika lager av musikaliska stilar. Frågan är vilka melodier som under olika epoker hamnar som melodianvisningar och varför. Givetvis har det att göra med enskilda melodiers popularitet under olika perioder, liksom att melodin måste passa textens meter för att kunna sjungas. Men utöver det kan man ställa frågan om det finns något för oss okänt system i hur det gått till när melodier och texter knutits till varandra. Har det funnits en praxis? Hur mycket har valet av melodi att göra med textens innehåll?

Det finns också förbehåll. Hur vet vi att människor verkligen sjöng den anvisade melodin? Säkert använde man sig ibland av någon annan melodi som man kände till och som passade textens meter. Eller man kanske helt

enkelt läste texten. I min undersökning utgår jag dock ifrån de utskrivna melodianvisningarna.

I det folkliga vismaterialet kan vi se rent allmänt att vissa melodier förknippas med en viss typ av texter, till exempel rallarvisor som sjungits till ett fåtal kända taktfasta melodier. I skillingtryckens melodiangivelser kan man notera att rallarvisornas texter hänvisar till varandra när det gäller melodier – ett slags melodisk rundgång. Det kan i viss mån också gälla nykterhetsrörelsens berättelser från 1890-talet, till exempel melodin till ”Så bister kall blåser nordanvinden” (”Ester och Axel”) som också används till ”Vid tolv års ålder” (”Drinkarflickans död”).

Meningsbärande melodier

För några år sedan samarbetade Margareta Jersild och jag i ett forskningsprojekt som resulterade i en bok om en speciell melodi – eller snarare melodiskt tema – *La folia*. *En europeisk melodi i svenska musikmiljöer* (2008). Denna sydeuropeiska melodi kom på olika vägar till Sverige vid 1600-talets slut och sjöngs och spelades bland annat i miljöerna kring släkterna Tessin och de Geer. Melodin användes sedan under århundradenas lopp till olika texter, inte minst som melodiangivelse i skillingtryck. Vi kunde konstatera att ”La folia/Folies d’Espagne” utgör ett bra exempel på hur olika ideologiska laddningar eller ”ämnesmässiga” associationer kan följa en melodi.²

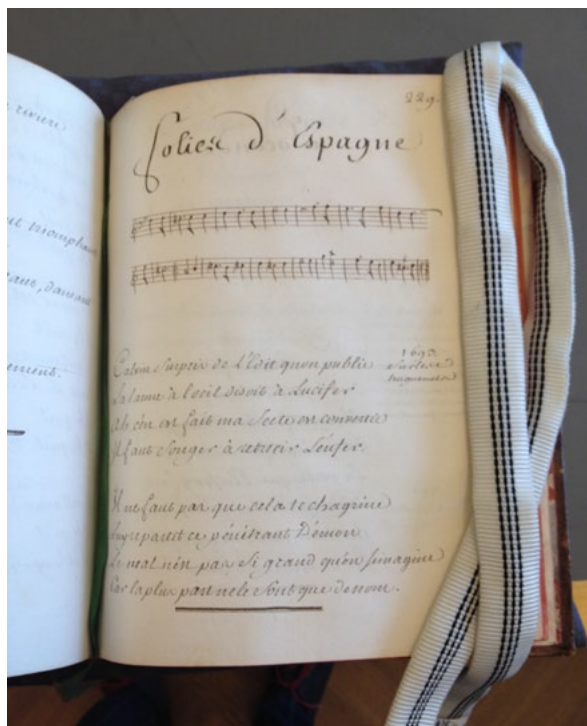
Folian fick en viss politisk innebörd genom att den användes till texter som utgjorde inlägg i debatten mellan hattar och mössor under stormaktstiden och som spreds via skillingtryck. En sådan visa är den bekanta ”Sinclairsvisan”. Melodin användes sedan till några krigsvisor, bland annat så sent som 1897 i en visa om grekisk-turkiska kriget som får ses som ett politiskt ställningstagande för Grekland i detta krig – visan förhärmlig svenska frivilliga soldaters insatser på den grekiska sidan. Foliamelodin möter vi också i ett par folkliga politiska nidvisor.³ Även i England kom foliamelodin att förknippas med politiska texter som spreds i skillingtryck (eng. ”broadsides” eller ”chapbooks”) under 1700-talet.⁴ I en fransk visbok som tillhört Carl Gustaf Tessin finns folian till en nidvisa om Calvin och hugenotterna 1693 (Ill. 1).

1 Olrog 2011:78f.

2 Jersild & Ramsten 2008:49ff, 226ff.

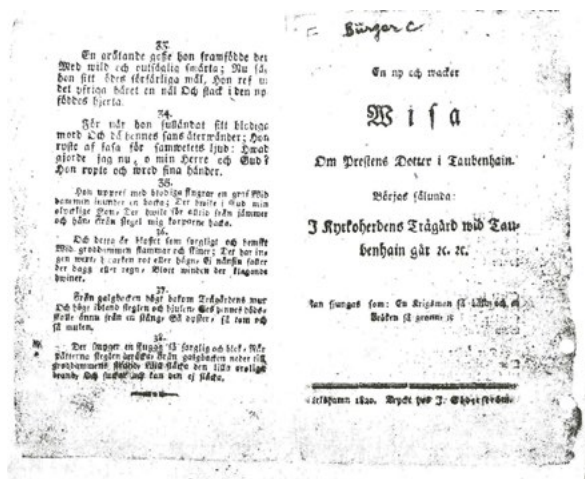
3 Jersild & Ramsten 2008:95–96. Det bör också framhållas att foliamelodin så småningom blev allt vanligare som melodiangivelse i skillingtrycken till helt andra texter, som kungahyllningar, andliga visor, kärleksvisor, m.m.

4 Simpson 1966:216 ff. .



Ill. 1. Folies d'Espagne ur den handskrivna visboken *Recueil de Chanson Choisies en Vaudevilles*, från 1600-talets slut. KB Vu 33:3 s. 229. Foto: Märta Ramsten.

Vid det seminarium om skillingtryck som källmaterial, som Svenskt visarkiv och Gustav Adolfs Akademien anordnade i Uppsala häromåret, hade jag ett inlägg om just interaktionen mellan text och melodi i skillingtryck.⁵ Av en ren tillfällighet hade jag kommit ett intressant samband på spåren. Utgående från en strof som jag spelade in i Leksand 1971 nystade jag mig bakåt till sekelskiftet 1800, eller snarare 1795 då visan ”Prästens dotter i Taubenheim” trycktes i den dansk-svenska tidskriften *Nordia*. Visan är



Ill. 2. Första skillingtrycksupplagan av ”Prästens dotter i Taubenheim”, Karlshamn 1820. Melodianvisning: ”En krigsman så bård och en fröken så grann” (”Alonzo den tappre och den sköna Imogine”). Kungl. Biblioteket, skill.tr. F. Bürger.

ursprungligen tysk, författad av Gottfrid August Bürger men översattes till svenska av Anders Kullberg, sedermera, biskop och ledamot av Svenska akademien.⁶ Det är en så kallad skräck- eller spökballedad med gengångarmotiv, en genre som var mycket populär kring sekelskiftet 1800. ”Prästens dotter i Taubenheim” kom från och med 1830 att tryckas i ett 30-tal skillingtrycksupplagor (Ill. 2). I skillingtrycken angav man som melodi en annan spökballedad ”Alonzo och den sköna Imogine”, allmänt kallad ”Benrangersriddaren”, också den översatt av Kullberg (Ill. 3). Via dessa visor kunde jag i visarkivets skillingtrycksregister snart hitta fler visor med gengångarmotiv som hänvisade till samma melodi.

Vad är det då för melodi? Det visade sig att melodin fanns i så kallad siffernotering (för psalmodikon) i ett skillingtryck med Alonzo och Imogine från 1847 och samma melodi finns också i L.Chr. Wiedes vissamling i en uppteckning gjord i Kalmar län 1846 (Ill. 4).⁷ En variant av samma melodi spelade jag också in i Leksand 1971, efter Knis Karl Aronsson (1913–1980) vars far och farbror hade sjungit visan. Texten hade levt vidare genom skillingtrycken, medan melodin alltså hade levt i muntlig tradition in i vår tid – melodin hade aldrig tryckts.

Eftersom det vid mitten av 1800-talet skrevs flera visor med gengångarmotiv till den här melodin, tycks melodin med Kullbergs populära spökballedader ha färgats av texternas vålnads- och gengångarteman så till den grad att melodin blev naturlig att använda när det skrevs nya skräkballedader. Melodin blev *meningsbärande*. Den som



Ill. 3. Illustration [träsnitt] till ”Alonzo den tappre och den sköna Imogine” i skillingtryck, Skara, 1846. Svenskt visarkivs skillingtryckssamling A 330.

⁵ Ramsten 2015:121–137.

⁶ Anders Carlsson (af) Kullberg 1771–1851.

⁷ Jan Ling, *Levin Christian Wiedes vissamling. En studie i 1800-talets folkliga vissång* (1965).

Nr 231:4

Södra Tjust, Kalmar län.

*En krigsman så kallad och en troiken så grann De satta till
hopa i det gröna De sågo med ömme be-gär på hurann st-
lonzo den tappre så kallades han O! hon I mogine den sköna.*

L. Thede.

Ill. 4. "Alonzo den tappre och den sköna Imogine", upptecknad av Linköpingsgymnasisten Ringwall år 1846 i Södra Tjust, Kalmar län. Uppteckningen ingår i L.Chr. Wiedes vissamling, utgiven av Jan Ling.

fick höra en ny visa till den här melodin associerade genast till att visan skulle bli luguber och spöklik. Melodin i sig var olycksbådande för den publik som kände igen den här repertoaren. Därmed finns också en tidsaspekt med i bilden. Melodins "verkan" eller effekt på de dåtida åhörarna är utan tvekan tidsbunden; hos oss sentida bedömare framkallar denna lyriska melodi knappast några rysningar.

De melodier som förs vidare i muntlig tradition kan på så sätt få en "Wirkungsgeschichte" en "verkan" som den för med sig, ett slags "embodied meaning" som är knuten till textinnehållet.⁸ Man kan också säga att den som är förtrogen med den musikaliska koden och som befinner sig i samma kulturella kontext får en förstärkt upplevelse av texten. Denna "verkan" är intressant eftersom den utgör en parallell till den så kallade paroditekniken såsom den odlades i 1700-talets litterära kretsar kring Dalin och Bellman. Jag återkommer till detta.

Inför konferensen i Växjö beslöt jag att gå vidare med en rent empirisk undersökning av några skillingstrycks-kategorier för att se om det fanns fler visor där texter och melodier interagerade på liknande sätt. I Kungl. Biblioteket är skillingstrycken uppdelade efter innehåll, och jag beslöt mig för att gå igenom två helt olika kategorier: visor om olyckor, bränder, drunksning, skeppsbrott med mera (Qa-Qc) samt skämt- och nidvisor (P), för att se vilka melodier som hänvisades till. Man förväntar sig kanske att det ska vara högst olika typer av melodier i de två olika kategorierna. Så är det också, åtminstone fram till 1800-talets senare decennier. Under 1880–90-talen hänvisas nämligen mer allmänt till populära melodier oavsett textinnehåll – det gäller både visor om olyckor och skämtvisor – till exempel "Alpens ros", "Hjalmar och Hulda", "I låga ryttartorpet" etc. Men för tidigare tryck skiljer det sig åt.

I kategorin olycksvisor finns relativt få melodiangivelser. De som förekommer hänvisar från slutet av 1700-talet och långt in på 1830-talet ofta till koraler/psalmer ur 1695 års psalmbok och andliga visor, men också en och annan visa av Olof von Dalin och C.M. Bellman. Om vi i stället går till skämt- och nidvisorna, så är det en kategori där vi hittar ovanligt många melodianvisningar. Det är fråga om ett 80-tal tryck från åren 1819–1897, varav 52 har melodianvisningar. Ovanligt många melodier är hämtade från sångspel hemmahörande i den gustavianska eran eller senare. Vi möter bland annat namn som Carl Stenborg och Édouard Du Puy, båda välkända i den stockholmska teatervärlden under 1700-talets senare decennier. Men melodierna hämtades också från kända operor och operetter från de europeiska musikhärdarna. Jag tänker presentera två melodier, som använts som melodiangivelser till skämtvisor, lite närmare.

"Den trogne Rudolf" som melodiangivelse i skämt- och nidvisor

En visa som förekommer som melodiangivelse i två av skämtvisetrycken är "I tornets djup"/"Den trogne Rudolf". Visan är helt enkelt en romans/kuplett ur vaudevillen "Nya garnison" eller "Karnevalsskämtet", som framfördes första gången på operan i Stockholm 1831. Det är ursprungligen en fransk komedi som översattes till svenska via tyska och danska översättningar. De ingående kuppletterna översattes av Bernhard von Beskow.⁹

Intrigen består i korthet av att sju unga damer klär ut sig till soldater för att frita lika många unga män som sitter fängslade i en fästning, som vaktas av en garnison bestående av tre invalidiserade män, där den ena sitter och stickar strumpor. Spelet med omvända könsroller leder till "lifliga och pikanta" förvecklingar, enligt samtida vittnesmål.

⁸ Uttrycket "embodied meaning" används av Leonard B. Meyer 1956.

⁹ Melodierna till kuppletterna lär ha hämtats ur "Vattendragaren", "Friskeytten", "Preciosa", "Den stumma", "Fanchon", "Hvita frun", m. fl. och arrangerats av Franz Berwald, enligt Nils Personne 1919:143.

Kupletten "I tornets djup" blev snabbt en populär visa och trycktes i åtskilliga sångsamlingar de närmaste åren. Den finns också återgiven i sex skillingtryck mellan åren 1833 och 1877, med Uppsala, Norrköping, Växjö och Göteborg som tryckort. Den var alltså spridd i olika delar av landet.

Varifrån kuplettens melodi kommer vet vi inte säkert – det förekommer olika uppgifter om kompositörer: bland annat dansken J.L. Heiberg och fransmannen E. Arnaud. Men ursprunget är inte väsentligt här, snarare melodins karaktär. Melodin till "Den trogne Rudolf" kan beskrivas som lyrisk och känslösam. Genom att använda denna typ av melodi tillsammans med den romantiska texten förstärks komiken i sammanhanget (Ill. 5).

Det är just som kontrast och förstärkning till en komisk text som melodin används eller snarare hänvisas till i två skillingtryck, dels "En wisa om Skandal den andre", en skämtvisa om en kines (P5b Sthlm 1833), dels "De femtio gamla nöten", också det en skämtvisa (P24 Sthlm 1850). I det här fallet kan melodin sägas ha färgats av sin roll i kupletten. Den har blivit en skämtvisemelodi, helt enkelt. Men den skämtsamma anknytningen försvann med åren och när den nästan hundra år senare används som melodiangivelse i ett skillingtryck så sent som 1923 handlar det om en högst allvarlig visa om en drunkningsolycka i sjön Sommen (Qc 61 Tranås 1923).

Den trogne Rudolf
J. L. Heiberg

I tor-nets djup för-dold för världens
och hop-pets mil - da stjärn-bild i det

ö - ga vid lampans sken den trog-ne Rudolf
hö - ga ej nå - gon strå - le spred i fångslets

satt. natt. Då smög sig

tyst hans brud vid dagens ljus - ning i väp-nar -

dräkt kring tornet u - tan - för. För bådás

hjär - tan, vil - ken stund av tjus - ning, hon ho - nom

ser, han hen - ne - hör.

Ill. 5. "I tornets djup" ("Den trogne Rudolf").
Ur Kjellgren 1979, s. 44.

Då uppfattas alltså melodin som sorglig och känslösam. Den "skämtviseverkan" som melodin haft under första hälften av 1800-talet hade försvunnit i en ny tid. De nya användarna av melodin var inte bekanta med koden, skulle man kunna säga.

"Allt väl . . . I förstå mig väl" som melodiangivelse i skämt- och nidvisor

När det gäller den andra melodin, som jag här tar som ett exempel, får vi återknyta till paroditekniken så som den odlades på 1700-talet. Vid en genomgång av kategorin skämtvisor/smädedikter visade det sig att inte mindre än 17 visor hade en speciell refräng eller omkväde: "Allt väl . . . I förstå mig väl". De 17 visorna hade tryckts mellan åren 1819-1867, sju av dem på 1830-talet. Det visar sig att visorna bygger på en poetisk-musikalisk formel/mall/mönster/metod som går tillbaka till 1700-talet, en så kallad timbre. Både Olof von Dalin och Carl Michael Bellman har använt sig av den här formeln i sin visdiktning, i synnerhet Dalin som byggt ett 30-tal av sina smädedikter på denna formel (Ill 6).¹⁰

Den här poetisk-musikaliska formeln är tydligt kopplad till satiriska sällskapsvisor under 1700-talet, framför allt till alster av Dalin som "efter fransk sedvana använt den förtroliga frasen för att förmedla delikata problem och lätt ekivoka situationer", för att citera Dalin- och Bellmankännaren James Massengale.¹¹ 1700-talets litterata publik kunde sina texter och melodier och nyskrivna texter anspelade medvetet på de redan kända – "verkan" blev på så sätt större.

N:o 1a - Dalin

Twå Frök - nar sto - do i en Sal, Och

höl - lo et för - tro - ligt tal: En

del, at man fick hör - at, Allt wäl: En

del blef sagt i ö - rat, I fir - står mig wäl.

TEXT: Öfwer en Händelse imellan tvänne af Hof-fröknarna, *Auktoren* och Kungens Jagt-Hund *Välet*, i en Sal på Drottningholm, år 1752. W.A. V:168.

MELODI: Efter Cronholms Note-Bok, fol. 36v, tabulatur, "En wacker änka spelte nyss" (en Dalindikt).

Ill. 6. Olof von Dalins visa "Två fröknar stodo i en sal. Öfwer en Händelse mellan tvänne af Hof-fröknarna, *Auktoren* och Kungens Jagt-Hund, i en sal på Drottningholm, år 1752." Återgiven i Massengale 2013 s. 76.

10 Massengale 2013:37f, 76.

11 Massengale 2013:38.

Den mångkunnige och bitske Dalin hade ofta franska förebilder till sin diktning. Han umgicks gärna i hovkretsar och i Stockholms förnämsta salonger där den franska kulturen var förhärskande. Om man ska hitta förebilderna till vår formel bör man därför söka i biblioteken i dessa kretsar. Greve Carl Gustav Tessin (1695–1770) var en vittor man med förkärlek för fransk kultur – han var under flera år ambassadör i Paris. I hans efterlämnade samlingar finns en handskrift, en fransk vissamling i åtta delar, *Recueil de Chanson Choisies en Vaudevilles* (KB Vu 33.1–8). På titelsidorna har Tessin skrivit sin namnteckning. Troligen är det en avskrift eller en sammanställning av visor ur en eller flera franska vissamlingar. Den innehåller både texter och i noter utskrivna melodier (timbres).

På franska blir ”allt väl . . . ni förstår mig väl” ”Eh bien . . . vous m’entendez bien”. När jag gick igenom samlingen hittade jag flera visor med denna refräng, den första inskriven 1673 och den sista 1703. Den äldsta, från 1673, är en nidvisa om Jean-Baptiste Lully, italiensk-fransk tonsättare och dirigent, hovmusiker hos Ludvig XIV. Men även några av de senare visorna häcklar honom (Ill. 7).

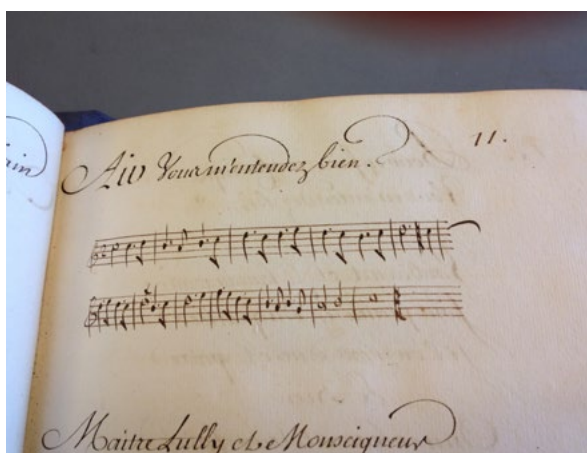
Men den franska melodin avviker nästan helt från den svenska – man kan fundera över om de är besläktade eller om det är två olika melodier. Det verkar ha skett en omformning av melodin i svensk tradition.¹²

I alla händelser har melodin (fransk eller svensk) hört ihop med refrängen i flera hundra år här i Sverige. Bellman använde sig också av den här poetisk-musikaliska modellen i ”Hur lustigt är att vara fet” där han häcklar några av stadens kända ämbetsmän¹³. I Carl Envallssons lyriska komedi *Slätter-ölet eller Kronofogdarne* (1787), förekommer den som Ambrosius aria (Ill. 8). Kanske är det förekomsten i Envallssons populära komedi som gjorde att vismodellen spreds och togs upp i nya skilling-

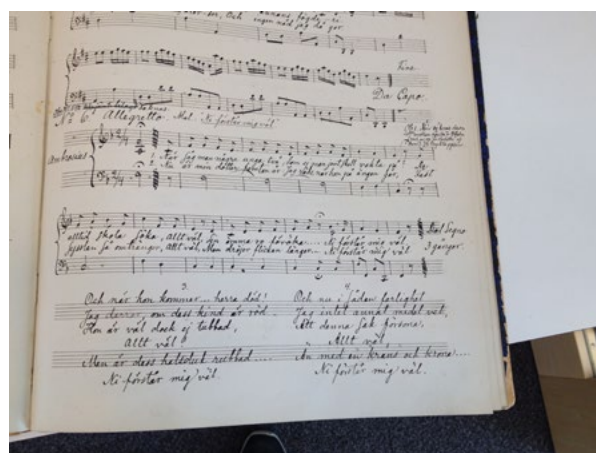
tryckstexter. Men även fortsättningsvis har den kommit till användning i skämksammanhang, till exempel i August Blanchés vådevill *En trappa upp* och på nedra botten 1843 och i *Helsingfors roddklubbs kupletter*, 1896.¹⁴ Faktiskt användes den som melodianvisning så sent om 1908 och då gällde det en skämtvisa ”Tulltjänstemannen” i tidningen *Transportarbetaren*. Som vi ser av skillingtrycken är det just till skämt- och nidvisor den används, precis som på Dalins tid och i de franska versionerna. Den poetisk-musikaliska modellen är helt knuten till skämt-, nid- och smådediktningen och har på så vis blivit meningsbärande.

Musik och mening

Meningsbärande moment kan ligga redan i genre- och stiltillhörighet ända till uppenbara alluderings- och citat, skriver Ingmar Bengtsson, legendarisk professor i musikvetenskap.¹⁵ Han diskuterar musik och mening i ett kapitel i sin stora översikt, boken *Musikvetenskap* som publicerades 1973. Detta ledde till en ivrig debatt i STM 1976 och 1978 mellan honom och andra musikforskare: ”Om musik och mening” 1976 och ”Mening mot mening – en replik” 1978. I sina definitioner och i sitt resonemang utgår Bengtsson i första hand från konstmusiken, men mycket av vad som sägs är allmängiltigt ifråga om musik. ”Musikens mening är kodegen, oöversättbar, svåråtkomlig, ibland besläktad med funktion, ibland med budskap och alltid förankrad i själva den tonande strukturen”, säger Bengtsson vidare, och då menar han musik överhuvudtaget. Och jag fortsätter med ett citat som har bäring på de exempel jag har tagit upp här: ”Om en melodi på en gång har en viss struktur och förmedlar vissa emotiva kvaliteter, så står de musikaliska tecknen för bådadera och kan av den med musikkoden förtrogne



Ill. 7. ”Vous m’entendez bien”, nidvisa om Lully ur *Recueil de Chanson Choisies en Vaudevilles* del 2, 1663–1677, s. 313. Handskrift i KB Vu 33:2 (tillhört C.G. Tessin). Foto: Märta Ramsten.



Ill. 8. Ambrosius aria ur Carl Envallssons lyriska komedi *Slätter-ölet eller Kronofogdarne* (1787), akt 2. Handskrivet partitur i Musik- och teaterbiblioteket. Foto: Märta Ramsten.

12 Det bör nämnas att det finns ytterligare en melodi i Tessins samling till vår formel: ”Autre air” från 1699. Det är en helt annan melodi.

13 Massengale 2013:78.

14 ”Fast till naturen född” www.doria.fi/bitstream/handle/10024/8027

15 Bengtsson 1976:14.

iaktas och igenkänns utan att det alls behöver bli tal om ett gåtfullt ’förmedlande av egenskaper’.¹⁶ Bengtsson menar helt enkelt att tolkningen av melodin är styrd av våra egna referenser.

Resonemang om meningsbärande moment i musiken har senare tagits upp i många olika musikaliska sammanhang. I sin skrift om musik i TV-reklam skriver Erland Bjurström och Lars Lilliestam: ”Generellt sett kan vi utgå ifrån att musikens potentiella förmåga att beteckna något utöver sig själv ökar när den förenas eller samspelar med andra uttrycksformer och teckensystem [- - -] Utan att vi egentligen reflekterar över det tolkat vi mycket av den musik vi hör utifrån de ord som sångtexten förmedlar.”¹⁷

Utgående från rockmusiken kommer Ulf Lindberg in på ”Låtens mening” i sin digra och lärda avhandling *Rockens text. Ord, musik och mening*. Han skriver bland annat att mening uppstår ”då mottagare situerade i bestämda kontexter avkodar ett verk. Meningen har en grundläggande semantisk dimension som refererar till omvärlden”.¹⁸

Det här är resonemang som kan gälla all slags musik/sjungna ord, men som också kan ses som en förklarande kommentar till den interaktion mellan musik och text som skissats ovan. Ur musikvetenskaplig synpunkt är det både oväntat och spännande att just skillingtryckens melodianvisningar tycks kunna ge oss möjligheter att upptäcka nya samband mellan text och musik i fråga om muntlig förmedling. För att uttrycka det med ett lån från Mats Johanssons *Performancestudier: Insiderperspektivet* gör det möjligt att komma i kontakt med den tysta/uttalade dimensionen av kulturell praxis.¹⁹ I den här lilla undersökningen har jag velat visa, att just genom att komma bakom skillingtryckens kortfattade och samtidigt hemlighetsfulla (förborgade) uppgifter i melodianvisningarna, så kan man i många fall ana en uttalad praxis i interaktionen melodi-text.

Referenser

Otryckta källor

Kungliga biblioteket:

Vu 33:1-8, *Recueil de Chanson Choisies en Vaudevilles* (tillhört Carl Gustav Tessin).

Skillingtryck F Bürger, P, Qa, Qb och Qc (kopia i Svenskt visarkiv)

Musik- och teaterbiblioteket (Musikverket):

C. Envallsson, *Slätter-ölet eller Kronofogdarne* (1787), lyrisk komedi. Avskrift av Kungl. Operans sångpartitur.

Svenskt visarkiv (Musikverket):

Skillingtrycksregister

Skillingtryckssamlingen, acc. nr. A 330

Tryckta källor och litteratur

Bengtson, Ingmar 1973. *Musikvetenskap*. Stockholm: Esselte studium.

Bengtson, Ingmar 1976. ”Om musik och mening”, *Svensk tidskrift för musikforskning* (STM) 1976:2. S. 5–18.

Bengtson, Ingmar 1978: ”Mening mot mening – en replik”, *STM* 1978:1. S. 25–32.

Bjurström, Erling & Lars Lilliestam 1993. *Sälj det i toner . . . Om musik i TV-reklam*. Vällingby: Konsumentverket.

Jersild, Margareta 1975. *Skillingtryck. Studier i svensk folklig sång före 1800*. Stockholm: Svenskt visarkiv (Svenskt visarkivs handlingar 2). Diss.

Jersild, Margareta & Märta Ramsten 2008. *La folia. En europeisk melodi i svenska musikmiljöer*. Göteborg: Bo Ejeby förlag (Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv 23).

Kjellgren, Lennart 1974. *Visor på kvällskvisten. Folkliga visor ur skillingtryck*. Stockholm: LT:s förlag.

Lindberg, Ulf 1995: *Rockens text. Ord, musik och mening*. Stockholm: Symposium. Diss.

Ling, Jan 1965. *Levin Christian Wiedes vissamling. En studie i 1800-talets folkliga vissång*. Uppsala (Studia musicologica Upsaliensia 8).

Lövgren, Oscar 1977. *Läsarsång och folklig visa. Texter och melodier med historiska kommentarer*. Del 2. Stockholm: Gummesson.

Massengale, James 2013. *Ämneswennen och Hofskalden. Om sambandet mellan Olof von Dalin och Carl Michael Bellman*. Med inledning av Ingemar Carlsson. Varberg: CAL förlaget.

Meyer Leonard B. 1956. *Emotion and meaning in Music*. Chicago: Univ. of Chicago Press.

16 Bengtsson 1978:28.

17 Bjurström & Lilliestam 1993:48.

18 Lindberg 1995:16.

19 Johansson 2012.

Olrog, Ulf Peder 2011. *Studier i folkets visor*. Utgivna och kommenterade av M. Boström, M. Ramsten och K. Strand. Stockholm: Svenskt visarkiv i samarbete med Samfundet för visforskning (Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv 31).

Personne, Nils 1919: *Svenska teatern: Några anteckningar 5. Under Karl Johanstiden 1827–1832*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

Ramsten, Märta 2015. ”Spökbullader. Exempel på interaktion text-musik i skillingtryck.” I: Ramsten, Märta, Karin Strand & Gunnar Ternhag (red.), *Tryckta visor. Perspektiv på skillingtryck som källmaterial*. Uppsala: Kungl. Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur (Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv 39).

Transportarbetaren, tidning för Svenska transportarbetarförbundet, 1908, nov.

Webbresurser

Helsingfors roddklubbs kupletter 1896.

www.doria.fi/bitstream/handle/10024/8027

(Sidan besökt 2015-10-15).

Johansson, Mats 2012: *Performancestudier – teori och metodologi*. www.uio.no/performancestudier (PPT)

(Sidan besökt 2015-11-10).

Röst möter text – Det fysiska gestaltandet av sångtexten

MARITA RHEDIN

I DET HÄR bidraget undersöks texttolkning och språklig gestaltning ur sångarens perspektiv. Vad sker i den process där en text tar klingande språklig gestalt i sjungen form? Vilka möjligheter/begränsningar erbjuder språkljuden för sångaren att uttrycka sig musikaliskt? Det empiriska materialet består av inspelningar med svenska litterära visor, samt tidningsartiklar och recensioner. Två olika ingångar för sångarens sätt att förmedla textinnehållet utvecklas: dramatiskt respektive episkt föredragssätt. Materialet relateras även till tidigare forskning inom andra, närliggande, genrer, såsom folklig vissång.

I nästa steg har jag valt att försöka bortse från sångtextens semantiska innehåll (*phone semantike*) och betrakta den sjunga texten som ”enbart” ljud (*phone*). Även denna aspekt närmar jag mig från vokalt gestaltande perspektiv.

Dramatiskt respektive episkt föredragssätt

Ett framträdande drag för den litterära visan som estradkonst är att förmedlandet av texten står i fokus. Denna tanke framträder tydligt, både när man läser litteratur i ämnet, lyssnar till framföranden och intervjuar vissångare. Rent konkret kan det ta sig uttryck i att det finns en närhet till talet, och att visorna företrädesvis sjungs utantill, även de med många och långa strofer. Sången ackompanjeras ofta av ett ensamt instrument, vanligen gitarr eller luta, men även andra typer av ackompanjering förekommer, såsom instrumentensemble med olika storlek och sammansättningar. En genomgående tanke är dock att texten inte ska överskuggas av överdådigt ackompanjering eller musikaliskt virtuoseri. När jag så gjorde en genomgång av tidningsartiklar från 1930- och 1940-talet fann jag att det även förekom diskussioner i detta forum kring hur vistextens innehåll bäst skulle förmedlas av dess tolkare, och att det gick att urskilja en viss motsättning mellan två olika ideal. Jag har valt att benämna dessa dramatiskt respektive episkt föredragssätt.

Det dramatiska föredragssättet innebär att sångaren tar vara på dramatiska skeenden och strävar efter att gestalta och förstärka dem med hjälp av gestik, mimik, tempoförändringar, dynamiska variationer, utrop, eller genom att förändra röstklängen för att gestalta rollkaraktärerna när två personer i en visa har en dialog. Det episka föredragssättet, däremot, karaktäriseras av ett sakligt och till synes oaffekterat återgivande av textinnehållet, där

textens olika stämningsslagen och händelseförlopp inte åskådliggörs i *fysiskt gestaltande mening*.

Dessa två förhållningssätt kan i det praktiska utförandet kombineras på en rad olika sätt, och skall därför inte ses som dikotomier, utan snarare som en högst schematisk modell konstruerad för att klarlägga olika berättartekniker inom litterär vissång. Värt att påpeka är också att modellen, från författarens sida, inte är avsedd att ange hur texten uppfattas av lyssnaren. Sannolikt kan exempelvis en visa som, med fördelaktiga kringliggande förutsättningar, återges på ett episkt sätt väcka lika starkt känslomässigt gensvar hos åhöraren som ett dramatiskt framförande.

En dramatisk tolkningstradition hade bildats utifrån den banbrytande lutsångaren Sven Scholander, ytterst med Bellmans egna framföranden som förebild. Men i recensioner från 1940-talet framkommer det också att det fanns de som tyckte att vissa vissångare blivit övertydliga i sitt sätt att förmedla textinnehållet. Musikrecensenten Kajsa Rootzén framförde åsikten att visan krävde ”ett rättfram återgivande” av sina förmedlare, inte ”tolkning”.¹ Hon vände sig mot den överdrivna dramatisering av textinnehållet som hon menade gjorde sig gällande på vissa håll inom vissången. Kajsa Rootzéns uttalande ger alltså en fingervisning om att det kunde märkas en nyorientering mot en mer objektiv, icke-dramatiserande framförandestil. De mer melankoliska visorna, som bland andra Dan Andersson representerade, krävde ett annat framförandesätt än den livfulla rolldiktning som karaktäriserade flera av Bellmans texter.

Vid det föredragssätt som jag här kallat episkt utgick sångaren från den personliga uppfattningen om visans grundläggande stämning och återgav hela visan i samma stämningssläge, utan förändringar motiverade av dramatiska skeenden eller laddade ord/uttryck. Detta sätt att framföra visor överensstämmer med hur folkmusikforskare beskriver folklig vissång:

Folkliga vissångare sjunger sällan texttolkande på samma sätt som i modern vissång, romanssång etc. Däremot har många utövare en förmåga att bära fram textens stämningssinnehåll genom sitt personliga sätt att väva samman text och melodi – man skulle kunna säga att de sjunger innehållstolkande.²

1 SvD 1943-04-18.

2 Jersild & Åkesson 2000:125.

DRAMATISKT FÖREDRAGSSÄTT	EPISKT FÖREDRAGSSÄTT
Uttrycket varierar under sången	Grundstämningen hålls konstant
Dramatiska förlopp illustreras	Dramatiska förlopp åskådliggörs ej med hjälp av röst, gestik etc.
Agerande	Berättande
Affekterat	Oaffekterat
Subjektivt	Objektivt
Engagerat	Distanserat

Sammanfattningsvis kan ett dramatiskt respektive episkt föredragssätt karaktäriseras av följande sätt att förmedla textinnehållet, och sättas i samband med följande adjektiv (se ill.ovan):

En parallell till den här uppdelningen finns i Bertolt Brechts indelning i dramatisk och episk teaterform. Brecht menade att dramatisk teater var ”handlande” medan den episka var ”berättande”.³ Brecht ansåg att skådespelarna skulle bort från den känslomässiga identifikationen med rollgestalten. För publikens del skulle en kritisk distans till dramat eftersträvas, snarare än ”aristotelisk” inlevelse. Brecht efterstävade en intellektuell snarare än känslomässig reaktion från åskådaren, men betonade samtidigt att tudelningen mellan dramatisk och episk teater handlade om var tyngdpunkten i framställningen låg.⁴

Man kan också föra över uppdelningen i dramatisk och episk gestaltning till visans musikaliska och litterära struktur. Visan är, med vissa undantag, strofisk i sin melodibildning, det vill säga alla textens strofer upprepas till samma melodi. Det gör att visan i sin melodiska struktur är mer episk än dramatisk, till skillnad från romansen, där både strofisk och genomkomponerad form förekommer (det vill säga att musiken formas individuellt till varje strof).

Sångtext som röst/ljud

Det finns en annan aspekt av textförmedling och språklig gestaltning, som bäst kommer till uttryck om vi för ett ögonblick väljer att bortse från sångtexternas innehåll och i stället betraktar språkljuden i sig som klangligt/musikaliskt betydelsefulla.

Adriana Cavarero berör detta ur ett filosofiskt feministiskt perspektiv, och gör en distinktion mellan *phone* (röst/ljud) och *phone semantike* (semantiskt ljud).⁵ Hon utgår alltså från begrepp och tankegångar från det antika Grekland och argumenterar för en uppvärdering av vokalt yttrande i förhållande till semantiskt budskap. Applicerat på det som behandlas i denna framställning, det vill säga sjungen texten ur den sjungandes perspektiv, blir då frågan; finns det tillfällen då orden förlorar sin

betydelsebärande funktion för den som sjunger, och ljudet av orden blir det som tar överhanden? När inträffar i så fall det?

Det mest uppenbara exemplet på detta torde vara när någon lyssnar till en sång på ett språk som vederbörande inte förstår, och sjunger med, härmandes språkljuden så som man uppfattar dem. Ett annat exempel är när man vid översättning från ett språk till ett annat försöker finna en, i förhållande till originalet, så klangmässigt överensstämmande text som möjligt.

Ett annat tydligt, och i vissammanhang närliggande, exempel där det här förhållningssättet kan vara aktuellt är i upprepningen. Det kan röra sig om en refräng som upprepas, eller upprepning av fraser, ord eller enstaka stavelser. Det kan även vara när man sjungit eller lyssnat till en sång så många gånger att den riskerar att förlora sin innebörd och blir som ett eko av något som redan sagts.

Det finns också sångare (exempelvis inom nutida konstmusik och jazz) som inte primärt har det förhållningssättet till texten att det är ett semantiskt budskap som skall förmedlas, utan mer förhåller sig till text som fragment, följer av stavelser, som pusslas ihop för att åstadkomma en viss ljudstruktur; alltså en sorts lek med stavelserna i sig – en fascination för ljudet av språket.

I detta avseende finns också stora skillnader mellan olika vokala genrer: I en poplåt är det till exempel relativt legitimt att använda fraser eller ord som inte har en specifik betydelse eller funktion i sammanhanget, utan finns där för att de helt enkelt låter bra, eller känns bra att utföra. Musikforskaren Simon Frith pekar på att en effekt av den rent fysiska glädjen i att sjunga, ”the sheer physical pleasure”, är att många sångare värderar orden utifrån deras fysiska möjligheter, vad orden tillåter röstapparaten att göra, snarare än utifrån sångtextens semantiska mening.⁶

Även inom en av de genrer som det här förhållningssättet minst förknippas med, nämligen den litterära visan, kan det finnas element av detta – exempelvis i form av instoppade nonsensord, onomatopoetiska ord, eller ordliknande utfyllnadsljud.

3 Brecht 1990:37.

4 Sten Andersson och Bo Wallner har också hävdad att visan till sitt ”väsen” är ”objektiv”. Visan ”tolkar inte”, utan genom att allt sjungs till samma melodi skapas en ”distans till handlingen” (Andersson & Wallner 1968:159).

5 Cavarero 2005:167.

6 Frith 1996:193.

Min slutsats är därför att man kanske inte alltid kan/bör studera sångtexten såsom bärare av ett semantiskt budskap, utan i vissa sammanhang betrakta den, eller delar av den, som ytterligare ett instrument i den musikaliska klangpaletten.

Tryckta källor och litteratur

- Andersson, Sten & Wallner, Bo 1968. *Musikens material och form*. Del 1. Stockholm: Sveriges Radio.
- Brecht, Bertolt 1990. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Edited and translated by John Willett. London: Methuen. Original edition: 1964.
- Cavarero, Adriana 2005. *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Translated and with an introduction by Paul Kottman. Stanford Calif.: Stanford University Press.
- Frith, Simon 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Jersild, Margareta & Ingrid Åkesson 2000. *Folklig koralsång. En musiketnologisk undersökning av bakgrunden, bruket och musiken*. Hedemora: Gidlund i samarbete med Svenskt visarkiv.
- Svenska Dagbladet* 1943-04-18.

Folk Song Lab – en forskningsyta

[abstract]

SUSANNE ROSENBERG

I MITT KONSTNÄRLIGA forskningsprojekt *Kurbits-ReBoot*, svensk folksång i ny scenisk gestaltning (2013) provade och utvecklade jag metoder att som folksångare skapa nya sånger (melodi och text) genom improvisation i stunden utifrån tanken att ”sången” endast finns i form av idén om sången, ett ramverk eller en utgångspunkt för att skapa något – en sång – men som måste skapas på nytt varje gång man sjunger.

I projektet *Folk Song Lab* som presenteras här, har jag fortsatt att utveckla dessa idéer och metoder med detta koncept i fokus. Folk Song Lab är ett pågående projekt tillsammans med studenter och före detta studenter vid institutionen för folkmusik vid Kungl. Musikhögskolan i Stockholm. I projektet har vi interaktivt i workshop-form till exempel skapat nya ballader genom att använda egen-skapade bildskisser/story-board som utgångspunkt för det improviserade sjungandet. Vi har också undersökt metoder för skapandet av lyriska visor kollektivt, både text och melodi.

Min inspiration till att prova och utveckla metoder kring detta kommer bland annat från egna tidigare kreativa erfarenheter och är inspirerat från vittnesmål från Albert Lord, Bertrand H Bronson med flera, som

till exempel detta citat om sångerskan Mrs Brown: “What was it she had carried in her memory? Not a text, but a ballad: an entity soluble in the mind, to be concretely realized at will in words and music.” (Bronson, 1969) som beskriver, som jag ser det, tanken att sången alltid skapas i ögonblicket.

Idag har skriven sångtext en stark ställning inom folksång och texten till en sång är något som man ofta skriver ned, som finns i en version, medan melodin mycket väl kan tas ur minnet och sällan skrivs ned på till exempel noter. Detta gör att sångtext oftast betraktas mera som fast, men tänk om man också kan betrakta lyrik och sjungen berättelse som något som skapas i stunden, utifrån idén om att sången skapas på nytt varje gång du sjunger? Vilka kreativa möjligheter ger detta för folksången i vår tid?

Vid denna presentation kommer jag dels beskriva de metoder som utvecklats i projektet *Folk Song Lab* och idéerna bakom metoderna, dels presentera några av resultaten och något om tankarna kring fortsättningen av detta pågående projekt. Dessutom kommer det att ingå interaktiva inslag där lyssnarna själva får prova de metoder som beskrivs.

Kingotone og brorsonsang – to hovedlinjer i dansk folkelig salmesang

HELEN ROSSIL

EMNET FOR MIT oplæg er folkelig salmesang i Danmark, og jeg vil begynde med at skitsere nogle grundtræk ved den folkelige salme.

Salmen som vi kender den, blev indført med reformationen, og er vores første form for egentlig unison fællessang. Indtil det i løbet af 1800-tallet blev almindeligt med orgler selv i små kirker på landet, praktiseredes blandt almuen dog stadig en individuelt funderet sangtradition, hvorfor salmemelodierne udviklede sig, og lokale varianter opstod¹; et møde mellem luthersalme og folkelig visesang.

Da staten i oplysningens ånd ville løfte det almindelige dannelses- og salmesangsniveau, og derfor indførte koralbog og orgler samt uddannede kantorer og organister, blev der dog sat en stopper for denne sangpraksis. Den overlevede imidlertid, som vi skal se eksempler på, i visse kirkelige enklaver.

Eksisterede der en vis melodisk frihed, var teksterne til gengæld fikserede gennem salmebøgerne – ja, de må ligefrem betragtes som sakrosankte. Teksten var altså ikke

bare låst gennem tryk, den var en form for forkyndelse og af stor religiøs betydning for både den enkelte og for fællesskabet. Spændet mellem tekstens finalitet og melodians frihed forstærkes af de forskellige faktorer der til sammen udgør salmen, og som mødes i sangernes vokale realisering af disse. Dem har jeg forsøgt at skitsere her (se ill. 1).²

Det er spørgsmålet om, hvordan disse forskellige faktorer forholder sig til hinanden, der interesserer mig.

Kingotone

Går vi ud fra teksterne, er det især to navne der dominerer den danske folkelige salmesang: Kingo og Brorson. Vi skal først se et eksempel på Kingo. Når vi taler om ”kingotone” eller ”kingosang”, er teksten ikke nødvendigvis af Kingo selv. Det betyder sang efter *Den forordnede ny Kirke-Psalmebog* fra 1699, almindeligvis kaldet *Kingos salmebog*, da Kingo havde forestået udgivelsen og selv leveret knapt en tredjedel af teksterne (86 ud af 297).



Ill. 1.

¹ Bak 2006:158.

² Modellen gælder i og for sig for al salmesang, men har en stærkere accent i den folkelige salmesang, hvor sangeren i højere grad selv præger melodiudførelsen. Om salmens fænomenologi: Skyum-Nielsen 2014:15-26 og Brinth 2014: 37-46.

Visse menigheder på landet holdt sig til *Kingo* længe efter at den officielt var gået af brug, og holdt derigennem liv i både melodivarianter og en arkaisk syngemåde. Et enkelt sted sang man efter *Kingos Salmebog* helt op til 1966 – og faktisk synger en lille frimenighed i Jylland stadig efter den!³ Kingos oprindelige – og digterisk revolutionerende – salmebogsprojekt blev aldrig realiseret, og det færdige resultat rummer derfor på en gang tilbageskuende og nytænkende tendenser.⁴ Men alene gennem mængden af egne tekster har *Kingo* sat så tydeligt et præg, at det må være rimeligt at betragte ham som eksponent for tendenser i salmebogen fra 1699. Det gælder velkendte træk ved barokken: Nationalsprogene ophæves til kunstsprog, med stort K. Man finder på at digte med regelmæssige metre der veksler mellem trykstærke og tryksvage stavelser, og man finder stor inspiration i den klassiske retorik og dens mange stilfigurer. Kunsten har en opdragende, næsten propagandistisk funktion og tjener cementeringen af både den gejstlige luthersk-ortodokse og den verdslige enevældige magt, så at sige i skøn forening.⁵ Dualisme og orden gennemsyrrer således både religion, samfund og digtning. Salmen er dermed en typisk genre for perioden.

Jeg har valgt et teksteksempel fra *Kingos salmebog* som har levet videre i den folkelige salmetradition. Det er *Kingos* tekst ”Tak for al din Fødselsglæde”.

Tak for ald din Fødsels Glæde,
Tak for dit det Guddoms Ord,
Tak for Daabens hellig Væde,
Tak for Naaden paa dit Bord,
Tak for Dødsens bitter Vee,
Tak for din Opstandelse,
Tak for Himlen du har inde,
Der skal Jeg dig see og finde.⁶

Her ses en tekst der gennem syv stationer kommer gennem Jesu liv og efterliv med nedslag i fødsel, dåb, nadver, korsfæstelse, opstandelse og frelse. Gennem syv konsekvent gentagne apostrofer rettes med ordene ”tak for” al opmærksomhed mod Jesu frelseværk og kastes væk fra fra det lyriske jeg. Alle personlige pronomener er frem til sidste verselinie således i 2. person, frem til 7. vers til og med i genitiv, altså ”din” eller ”dit”, hvorved tekstens

energi rettes yderligere væk fra det menneskelige og ud mod det guddommelige.

Der er tale om et ekstremt fortættet sprog, der først i ledsætningen i 7. vers folder sig ud i en egentlig sætning, ”du har inde”. Hele strofen indeholder kun to adjektiver, ”hellig” og ”bitter”, og det er næppe noget tilfælde at de to ord komplementerer hinanden, på samme måde som takken gælder lige så meget ”dødens bitre ve” som ”fødsels glæde”. Her ser vi eksempler på barokkens forkærlighed for antiteser og paradokser.

Man kan samtidig følge den opadgående bevægelse, som den danske litteraturforsker Erik A. Nielsen har fundet så karakteristisk for *Kingos* digtning.⁷ Teksten begynder i krybben i stalden, bevæger sig gennem Jordanfloden op på alteret, for at stige endnu længere op ad korset og endelig at kulminere i himlen. Vel at mærke samtidig som vi læser teksten oppefra og ned.

Ortodoksi og dualisme gennemsyrrer teksten, idet jeg’et fuldstændigt underkaster og næsten udraderer sig selv frem til det afsluttende vers, hvor det til gengæld sætter stærkt og sansende ind med verberne ”se” og ”finde”. Dette afsluttende vers bliver med den bratte opbremsning af apostroferne en spejlingsakse for hele strofen. Nu, da jeg’et er kommet på banen, kan det spejle sig i du’et, hvorved Jesu liv bliver et eksempel til efterfølgelse. Derved bliver endnu et afgørende paradoks synligt: Først idet vi lukker vore øjne i døden, bliver vi seende. Salmeteksten er altså opdragende på en voldsom og suggestiv måde.

Blandt dem der holdt længst fast i *Kingos Salmebog*, var bevægelsen De stærke jyder.⁸ Den opstod i slutningen af 1700-tallet under den bølge af vækkelse der gik over landet med rod i pietismen og dennes betoning af den personlige omvendelse. De stærke jyder havde dog samtidig et teologisk ben i netop den lutherske ortodoksi, og *Kingos Salmebog* stod som garant mod rationalisme, forfladigelse og fortabelse. Salmerne var det vigtigste våben i kampen mod den officielle ”vranglære”. Bevægelsen levede helt op til 1960’erne, og hele tiden var *Kingos Salmebog* en central identitetsfaktor, måske ligefrem en fetich.⁹

I 1933 blev ”Tak for al din fødselsglæde” indspillet på fonograf med lærer Kristen Grauenkjær, som tilhørte De stærke jyder, i Løsning Kirke. Den lyder sådan her (min transskription) (se ill. 2).¹⁰

3 Kofod-Svendsen 2012:20 og Bak 2006:189.

4 Petersen 1966: 29f. og Nielsen 2010:401-440.

5 Se eksempelvis afsnittet ”Den barokke tekst” i Storstein & Sørensen 1999: 31-60.

6 Egentlig sidste strofe af ”Som dend gyldne Sool frembryder”, som også i dag i *Den Danske Salmebog* fungerer som selvstændig salme (nr. 427). Brix, Diderichsen & Billeskov Jansen 1975:516. Hentet på http://adl.dk/adl_pub/pg/cv/ShowPgText.aspx?nnoc=adl_pub&p_udg_id=85&p_sidenr=516, siden besøgt 13.01.2016.

7 Nielsen 2010:240.

8 Mest udførligt undersøgt i Stidsen 2002.

9 Jf. Etienne François’ interessante artikel om salmebøger i det tidlige protestantiske Tyskland. François:1995: 219-230. Stidsen fortæller om hvordan bevægelsen i sin iver efter at bevare ”den bestående tro og lære” fuldstændig isolerede sig, og giver eksempler på at medlemmer af bevægelsen ligefrem brændte Balles lærebog, medens en anden kvinde frygtede at blive forført af den onde ved at læse i rationalismens *Evangelisk-Christelig Salmebog*. Stidsen 2002:69-76.

10 Salmen er indspillet af Hakon Grüner Nielsen i 1933. Den findes på Svend Nielsen 2013, cd 5 nr. 54. Også tilgængelig på Spotify.

Kingo

Tak for al din fødselsglæde

8 Tak for al din fødselsglæde, tak for Jesus frelsers ord.

5 tak for dåbens hel-lig-væ-de, tak for nå-den på dit bord,

9 tak for dø-dens bi-tre ve, tak for din op-stan-del-se,

13 tak for him-len du har in-de der skal jeg dig-se og fin-de.

Ill. 2.

Melodiens form matcher udmærket tekstens formbevidsthed. Man kan ligefrem hævde at den forstærker tekstens dualistiske struktur, da melodien falder i to klare dele der samler sig om henholdsvis liv og død.

Koncentrerer vi os om syngemåden, må vi imidlertid sige, at det jeg der i teksten optræder underdanigt og selvudslættende, i sangen er trådt endda meget tydeligt i karakter. Tekstens metrum er naturligvis bibeholdt, men pulsen er meget subjektiv og det langsomme tempo så godt som udsletter den metriske fornemmelse.¹¹ Kristen Grauenkjær understøtter heller ikke tekstens opadgående bevægelse, men synger med samme voldsomme intensitet i en form for belting fra start til slut. Dermed er der lige fra første ansats et meget tydeligt syngende, nærmest ekstatiske jeg til stede. Melodien er endda udsmykket med nogle accentuerede opadgående forslag i indledningen af hvert vers og med forslag og triller andre steder i salmen. Disse udsmykninger forstærker indtrykket af det meget tydelige og stærke sanger-jeg der er vokset ud af det underdanige digter-jeg. Denne fortolkning bestyrkes yderligere af den kadencering der høres i sidste vers med højdepunkt på netop ordet ”jeg”.

De barokke træk der er indlejret i salmeteksten, transformerer ikke desto mindre i mange henseender i Kristen Grauenkjærs sang fra 1933. Først og fremmest gennem et højekspressivt udtryk der vidner om total hengivelse til

troen og frelseren, samtidig som det udløser et interessant spænd mellem det underdanige og det selv fremhævende jeg. Et spænd der korresponderer udmærket med tekstens eget spænd mellem samme underdanighed og retorisk kunstfærdighed.

Samtidig er der en overensstemmelse mellem Kristen Grauenkjærs meget intense syngemåde og den mentalitet De stærke jyder er kendt for. Da efterfølgeren til *Kingos Salmebog* blev autoriseret i 1798, kom det til åben kamp mellem myndigheder og stærke jyder. Det førte til bl.a. sangerkrige, hvor jyderne mødte tal- og stemmestærkt op, når der i kirken skulle synges efter den ny salmebog. Det var altså en kampberedt forsamling, der identificerede sig som vakte og som opposition til rationalismens mainstream. De fik deres tilnavn, ”stærke,” fordi de var kendt for deres stædighed, der nok grænsede til fanatisme. En stædighed som ikke forlod dem efter at loven liberaliseredes og kampene ebbede ud.¹²

Det er sagt om Kristen Grauenkjær, der var lærer på en af bevægelsens privatskoler, at han ”i allerhøjeste grad [var] en af dem der holdt fast på traditionerne – nægtede at fortsætte som lærer, da skolen blev bevilget statstilskud”¹³. Den mentalitet synes jeg skinner igennem hans tekstcentrerede ”lego-klods-frasering”, hvor han klart afgrænser ord for ord og tone for tone.

¹¹ Jeg har defineret min brug af begrebet ”subjektiv puls” i min artikel om syngemåden på danske fonografindspilninger: Helen Rossil 2015: 92.

¹² Stidsen 2002:83-93.

¹³ Ibid. s. 206.

Ikke desto mindre er den ellers bogstavtro kingsanger faktisk kommet til at ændre teksten i 2. vers: fra ”dit det Guddoms ord” til ”Jesus frelser-ord”. Grauenkjærs hjerte må have været så fuldt af omvendelse og frelse, at det er gået ind i den ellers sakrosankte tekst.

Brorsonsang

Som sagt havde De stærke jyder deres teologiske oprindelse ikke bare i ortodoksien, men også i pietismen. Pietisterne lagde vægt på omvendelse og på det personlige gudsforhold, men de lagde, anderledes end De stærke jyder, samtidig afstand til ortodoksien, og greb i stedet tilbage til en middelalderlig mysterie-tradition med særlig inspiration fra Benhard af Clairvaux og hans prædikener om Højsangen.¹⁴ Pietismens salmetekster står på mange måder i modsætning til barokkens: der lægges vægt på inderlighed, på det indre frem for det ydre, på det afdæmpede og meditative frem for det storladne og opdragende.

Pietismen i Danmark var særlig udbredt i Slesvig, hvorfra også dens første og største digter kom: Hans Adolph Brorson. I Brorsons første udgivelse fra 1732 finder vi en af hans mest elskede julesalmer, ”Den yndigste rose er funden”.

Nr. 10.

Jeg er en rose i Saron. Cant. 2. v. 1.

Mel. Med sorgen og klagan etc.

1. Den yndigste rose er funden
Blant stiveste torne oprunden,
Vor JEsus den deyligste pode
Blant syndige mennisker grode.

2. Alt siden vi tabte den ære,
Guds billedes frugter at bære,
Var verden forvildet og øde,
Vi alle i synden bortdøde.

3. Som tidsler ey mere kand due,
End kastes i brændende lue,
Saa tiente ey verden til andet,
End vorde ved ilden forbandet.

4. Da lod Gud en rose opskyde,
Og sæden omsider frembryde,
At rense og gandske forsøde
Vor vextes fordervede grøde.

5. Saa blomstrer Guds kirke med ære,
Og yndige frugter kand bære,
Thi JEsus dens grøde opliver,
Og vedske i vexterne giver.

6. Al verden nu burde sig fryde,
Med psalmer mangfoldig udbryde,
Men mangen har aldrig fornommen,
At rosen i verden er kommen.

7. Forhærdede tidsel-gemøtter,
Saa stive som torne og støtter,
Hvi holde I eder saa ranke
I stoltheds fordervede tanke?

8. Ach søger de nedrige steder,
I støvet for Frelseren græder,
Saa faae I vor JEsu i tale,
Thi roserne voxer i dale.

9. Nu, JEsu, du stedse skal være
Min smykke, min rose og ære,
Du gandske mit hierte betager,
Din sødhed jeg finder og smager.

10. Min rose mig smykker og pryder,
Min rose mig glæder og fryder;
De giftige lyster hand døder,
Og korset saa liflig forsøder.

11. Lad verden mig alting betage,
Lad tornene rive og nage,
Lad hiertet kun daane og briste,
Min rose jeg aldrig vil miste.¹⁵

I første strofe præsenteres en allegori inspireret af Højsangen: Jesus er en dejlig og yndig rose, i modsætning til den tornede og syndige menneskeverden han er født ind i. Teksten gennemgår derpå syndefald og frelse gennem Jesu fødsel, og gennem hele salmen fastholdes en modsætning mellem roser og torne, det vil sige mellem Jesus og de vakte, og på den anden side den øvrige verden.

Brorson er ikke mindst kendt for sin ”åndelige sensualisme”, som vi også finder i denne julesalme.¹⁶ I modsætning til Kingos tekst, hvor menneskets sanser først vågnede i det himmelske, vækkes hos Brorson fra begyndelsen både syn, duft og følesans, idet vi ser og lugter rosen og mærker tornene, fra strofe 6 høresansen,

¹⁴ Arndal 1994: 53.

¹⁵ Koch 1951-1956:40-42. Tilgængelig på http://adl.dk/adl_pub/pg/cv/ShowPgText.aspx?nnoc=adl_pub&p_udg_id=285&p_sidenr=40 (siden besøgt 13.01.2016).

¹⁶ Steffen Arndal 1994:53-66.

og i strofe 9 tillige smagssansen. Den gennemgående organiske rosallegori forstærker samtidig den sensuelle grundkarakter som kommer til udtryk i ord som ”grode” i str. 1, ”sæden frembryde” og ”grode” i str. 4.

Selv om der altså tydeligt appelleres til kroppen, må sanseligheden ikke alene opfattes som noget rent fysisk. Tværtimod knyttes rosen gennem ord som ”rense”, ”forsøde” (str. 4) og ”De giftige lyster hand døder” (str. 10) til en ren og pur åndelighed.

Forholdet til Jesus har her en helt anden og intim karakter, end vi så hos Kingo. Allerede i strofe 1 omtales han som ”vor”, dvs. som en vi har allerede nu i jordelivet, og ikke først i det hinsides – hvis vi altså vælger ham. At det lyriske jeg også virkelig vælger Jesus, og således gennem salmens forløb gennemgår en omvendelsesproces, ses tydeligt i strofe ni. Her henvender jeg’et, understreget af det ”nu” der markerer en ny fase, sig direkte til Jesus, og omtaler ham i de sidste tre strofer, herunder den afsluttende verselinje, som ”min”.

Salmetekstens intime karakter svarer godt til den sammenhæng den er indgået i. Med pietismen flyttedes scenen for kristendomsudøvelse fra kirken til kroppen og hjemmet, det vil sige fra det store fællesskab til den enkelte og de nærmeste.¹⁷ Andagter i hjemmet blev en naturlig ramme for det religiøse liv, og her stod Brorsons salmer helt centralt. Et kendt sted er strofe 8s ”nedrige/ ydmyge steder”.¹⁸ Det sted må vi antage at sangerne i de ofte simple hjem har kunnet identificere sig stærkt med.

Gennem hjemmeandagterne kunne de troende selv vælge salmer. De undslap altså ”organist-kontrollen”, og

kunne synge salmemelodierne frit. Oftest valgtes tidens populære visemelodier.

Den pietistiske vækkelse klingede ud ved 1700-tallets slutning, men da den næste bølge af vækkelse i første halvdel af 1800-tallet gik over landet, blev Brorsons salmer taget op på ny og udgivet som ”Brorsons Salmebog”. ”Den yndigste rose er funden” synges almindeligvis på en smuk melodi fra reformationstiden. Her hører vi den på en – også meget smuk – sønderjysk variant med Offel Christensen fra 1965 (min transskription) (se ill. 3).¹⁹

Også Offel Christensen er en virkelig god sanger. Fra det øjeblik hun sætter første tone an, fornemmer man at hun træder ind i eller skaber et intimt rum for sin salmesang. Hun synger ligesom Kristen Grauenkjær med en subjektiv puls: hun tæller ikke taktslag (hun springer, set ud fra en kunstmusikalsk betragtning, et slag over hvor frasens sidste stavelse er fordelt på to fjerdedele), men ikke desto mindre virker pulsen fuldstændig indlysende og jævn. Ligesom hun altså i teksten tager imod eller forenes med Jesus, bliver hun ét med sangen.

Hvor Kristen Grauenkjær sang med en meget høj kompression, synger Offel med naturlig vejrtrækning i mezzopiano, i en talenær ambitus mellem a og g1. Hjemmesituationen, siddende, skinner altså tydeligt igennem hendes sang. Da hun ikke støtter sin stemme, høres også stemmens naturlige funktioner tydeligt. Melodien er her i D-dur, og hun bevæger sig i to registre mellem underkvart og grundtone – hvor hendes registerovergang ligger – og mellem grundtone og verkvtart. Hvor melodien bevæger sig i det nederste register, synger hun med en fyldig og

Brorson

Den yndigste rose er funden

Den yn-digs-te ro-se er fun-den blant sti-ve-ste tor-ne op - run-den vor

5
Je - sus den dey-lig-ste po-de blant syn-di-ge men-ni - sker gro-de.

Ill. 3.

¹⁷ Her ville teologer og brorsonforskere nok opponere, da sjælen og ikke kroppen er det helt centrale hos Brorson. Fx skriver Nielsen 2013:50 at ”sjælen selv kunne kaldes pietismens kloster”. Her, hvor jeg undersøger netop sammenhængen mellem ord og den fysiske stemme, forekommer det dog mere naturligt at anvende en måske trivial, men nok forståelig metafor med kroppen som sjælens beholder.

¹⁸ Offel Christensen synger i overensstemmelse med nyere udgaver ”ydmyge”. I Brorsons originaltekst hedder det ”nedrige”.

¹⁹ Bak, Rørdam & Brunholm Scharff, bånd 213 sang nr. 1. <http://www.visesangere.dk/baand.html?bid=213>

kropslig klang, hvorimod hun i det øverste register må synge med en tyndere klang, særligt på toptonen g1. Således fornemmes altså tekstens dobbelthed i forhold til krop og ånd også rent klangligt i Offels sang.

En anden faktor der bidrager til at skabe det særlige sanglige rum, er hendes meget melodiske frasering og artikulation. Hvor Kristen Grauenkjær mejslede hvert et ord og hver en tone ud, binder Offel mange toner sammen gennem glidninger. Hos hende er det altså i højere grad følelsen for melodien end forståelsen af ordet der er styrende for artikulation og frasering.

Det rum som Offel Christensen skaber med sin sang, svarer godt til pietismens forestilling om hjemmet og kroppen som troens rum.

Selv om man altså kunne finde det paradoksalt, at kingosangens eksotiske syngemåde forbindes med tekster skrevet efter regelstyrede æstetiske normer, der udtrykker en lige så regelstyret ortodoks teologi, og at omvendt de mere følsomme og personlige Brorson-tekster ikklædes ganske simple melodier, er der altså i de to valgte eksempler en god overensstemmelse mellem de forestillinger og traditioner som salmeteksterne formidler, og den måde de synges på.²⁰

Referencer

Utrykte kilder

Nielsen, Svend (red.) 2013. *Viser på valse. 400 historiske fonografoptagelser af dansk traditionel sang og violinspil 1907 – 1947*. København: Forlaget Kragen.

Trykte kilder og litteratur

- Arndal, Steffen 1994. *H. A. Brorsons liv og salmedigtning*. København: Religionspædagogisk Center.
- Bak, Kirsten Sass 2006. "Traditional Kingo Singing in Denmark". I: Bak, Kirsten Sass og Svend Nielsen (red.), *Spiritual Folk Singing. Nordic and Baltic Protestant Traditions*. København: Forlaget Kragen.
- Brinth, Ole 2014. "Salmen som tekst og melodi". I: Peter Balslev-Clausen og Hans Raun Iversen (red.), *Salmesang. Grundbog i hymnologi*. København: Det Kgl. Vajsenhus' Forlag.
- Brix, Hans, Paul Diderichsen og F. J. Billeskov Jansen

(red.) 1975: *Thomas Kingo: Samlede Skrifter I-VII*. København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab. Tilgængelig på www.adl.dk.

- François, Etienne 1995. "Das religiöse Buch als Nothelfer, Familienreliquie und Identitätssymbol im protestantischen Deutschland der Frühneuzeit (17.-19. Jahrhundert)". I Brunold-Bigler, Ursula og Hermann Bausinger (red.), *Hören Sagen Lesen Lernen. Bausteine zu einer Geschichte der kommunikativen Kultur. Festschrift für Rudolf Schenda zum 65. Geburtstag*. Berlin: Peter Lang.
- Koch, L. J. 1951–1956: *Hans Adolph Brorson: Samlede Skrifter 1–3*. København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab. Tilgængelig på www.adl.dk.
- Kofod-Svendsen, Flemming 2012. *Lutheranerne på heden. Om Kristelig Lutheransk Trossamfunds Historie*. Fredericia: Kolon.
- Nielsen, Erik A. 2010. *Thomas Kingo. Barok, enevælde, kristendom*. København: Gyldendal.
- Nielsen, Erik A. 2013. *H. A. Brorson. Pietisme, meditation, erotik*. København: Gyldendal.
- Petersen, Mogens Helmer 1966. "Kingosangen i folkelig dansk tradition", *Dansk kirkesangs årsskrift 1965–66*. København: Samfundet dansk kirkesang.
- Rossil, Helen 2015. "Viser på valse – vokale vinkler. Konturer af gammel folkelig syngemåde mellem mundtlig og skriftlig kultur". *Danish Musicology Online 7*. Århus. <http://www.danishmusicologyonline.dk>
- Skyum-Nielsen, Erik 2014. "Salmen som genre". I: Peter Balslev-Clausen og Hans Raun Iversen (red.), *Salmesang. Grundbog i hymnologi*. København: Det Kgl. Vajsenhus' Forlag.
- Stidsen, Johannes Enggaard 2002. *Hold fast ved det du har...! De stærke Jyder med særligt henblik på deres salme- og sangtradition*. Odense: Odense Universitetsforlag.
- Storstein, Eira og Peer E. Sørensen 1999. *Den barokke tekst*. København: Dansk lærerforeningen.
- Websteder
- Bak, Kirsten Sass, Charlotte Rørdam og Jesper Brunholm Scharff. *Sønderjyder synger*. www.visesangere.dk.

20 Jf. Bak 2006:180.

Sjungande text? – Sångcitat i litteraturen

[abstract]

BEATE SCHIRRMACHER

TEXTCITAT FRÅN SÅNGER är en återkommande form av intermedial referens till musik inom litteraturen. Inom forskningen om intermediala samband mellan musik och litteratur har sådana citat dock spelat en underordnad roll. Sångcitats har då främst behandlats intertextuellt. Werner Wolf (1999) ser sångcitats mest som en allmän markör för att uppmärksamma en mer genomgående strukturell intermedialitet i texten. För att uppnå sin fulla intermediala verkan, anser Wolf att sångcitats känns igen och den frånvarande melodin vara bekant. Detta bidrar till att sångcitats jämfört men den citerade sången framstår som bristfälligt och deficitärt.

Lawrence Kramers term ”speaking melody” (2005) betecknar det omvända fenomenet: att endast en sångs melodi citeras i ett musikstycke. Krämer betonar däremot

hur den frånvarande sångtexten påverkar just *genom* sin frånvaro. Den ”talande melodin” framstår då inte som en ofullständig utan som en mycket kraftfull referens.

I mitt föredrag vill jag ställa frågan ifall en liknande omvärdering kan göras för sångcitats i en litterär text. Jag vill diskutera frågan genom att undersöka hur Elfriede Jelinek använder *kunstliedcitats* i sin roman *Pianolärarinnan* (1983). Även om de i texten förefaller marginella och som citats deficitära så utvecklar sångcitatsen – som Lawrences *speaking melody* – en kraftfull dragningskraft som påverkar hela passager. Hur melodin påverkar trots och just på grund av sin frånvaro kan jämföras med skillnaden i upplevelse och tolkning när sången blir hörbar som i Wolfgang Hanekes filmatisering av Jelineks roman *La Pianiste* (2001).

Pop- og rockteksten som klang/musik

HENRIK SMITH-SIVERTSEN

SIDEN 2004 HAR jeg forsket i skiftende oversættelses- og versioneringspraksisser inden for populærmusik gennem det 20. århundrede. Mit primære udgangspunkt har været afgrænset til de skandinaviske lande, men efterhånden har jeg udvidet empirien til alle sprogområder. Det har jeg gjort, fordi jeg undervejs opdagede en lang række aspekter, som gik på tværs af nationer, sprog og kulturer.

Et af de centrale fællestræk er, at sangoversættelse til nationalsproget (*nationalsprogsversionering*) var en særdeles central praksis globalt frem til slutningen af 1970'erne. Siden har fokus i hovedsagen været på originalversioner, ikke mindst i takt med at engelsk endeligt blev populærmusikkens hovedsprog globalt set. Et andet centralt aspekt er det fonetiske.

Fonetisk oversættelse

Ved at gennemlytte og analysere et stort antal nationalsprogsversioner af sange, som oprindeligt er skrevet og udgivet på et andet sprog, opdagede jeg, at fonetisk oversættelse var en meget central praksis fra 1950'erne til 1980'erne. En fonetisk oversættelse består i, at man oversætter et ord klangmæssigt i stedet for indholdsmæssigt. Et velkendt dansk eksempel er sangen ”Kylling med soft ice og pølser” (Shu-Bi-Dua 1974), en dansk version af ”Killing Me Softly With His Song” (Fox/Gimbel 1973). Et andet er ”Du kan godt få sitte inntæ mæ, Leif”, en norsk version af ”Got To Get You Into My Life” (The Beatles) med tekst af Lillebjørn Nilsen.

Fonetisk oversættelse var en stor trend i Danmark i midten af 1970'erne. Her var der talrige eksempler på, at centrale dele af sange, ofte en enkelt strofe eller et centralt ord i omkvædet, blev oversat fonetisk, hvorefter man byggede en helt ny historie op. Disse sange var ofte ment som jokes (såsom ”Kylling med soft ice og pølser”).

Fænomenet synes at have haft en særlig betydning i Danmark, hvor det ikke alene blev en trend, men også fik et begreb (*undersættelse*) meget tidligere end andre steder i verden. Som komisk koncept dukker det dog sporadisk op mange steder, eksempelvis i Italien omkring 1980, hvor orkestret Shampoo indspillede en plade med Beatlessange oversat fonetisk til napolitansk. Det er dog først for alvor blevet et udbredt fænomen efter Internettets og især Youtubes gennembrud. Her blev det muligt at lytte til musik på mange og mere fremmedartede sprog end tidligere, hvilket lagde grunden til en bølge af

memes bestående af videoer med sange, hvor man tilføjer fonetiske undertekster.

Udover denne type fonetiske oversættelser, som i udgangspunkt har parodiske træk, udgør en meget stor, og i min optik meget mere interessant, gruppe nationalsprogsversioner en kategori af sange, hvor oversætter/tekstforfatteren, bevidst eller ubevidst, har forholdt sig til fonetikken, ofte på meget centrale steder i sangen, vel at mærke uden at den klangmæssige forbindelse til originalteksten i sig selv er en pointe i forhold til tekstens mening. Jeg har således registreret flere tusinde eksempler på dette. Eksempler:

Den franske sang ”La Mer” (Trenet 1946) åbner med ordene: ”La mer, Qu'on voit danser” (Havet, som vi ser danse). På engelsk synges ”Somewhere beyond the sea” (e.t. Lawrence 1946). I praksis har oversætter/lyden i ”mer” og i-lyden i ”danser” styre oversættelsen, som dermed adskiller sig væsentligt semantisk fra originalen. Et andet eksempel er ordet ”better”, som synges i ”Hey Jude” (The Beatles 1967). På spansk valgte tekstforfatteren (Jorge Córcega) ordet ”era” (var). Det gjorde han, fordi ordet bruges som en meget central optakt frem mod sidste del af sangen. ”better” lyder godt på det sted, det var derfor The Beatles valgte det, og det samme gør ”era”. Det er faktisk svært at høre forskel, hvis man ikke ved det i forvejen.

Og det fører til hovedpointen i mit arbejde med at registrere tilfælde af fonetiske oversættelse i sangtekster:

I perioden fra 1950'erne, hvor fonogrammet for alvor slog igennem som medie til distribution af musik, til midten af 1980'erne, hvor sangoversættelse ikke længere var en almen praksis i populærmusikalsk sammenhæng, var det yderst trænede og professionelle tekstforfattere, som oversatte sangene. For mange af dem var størstedelen af deres produktion oversættelser. Det var noget, de gjorde hver dag, og de var dygtige til det.

Deres opgave var i langt størsteparten af tilfældene først og fremmest at skabe et hit. Altså at lave en ny tekst på et andet sprog end det oprindelige, som publikum ville kunne lide og købe. Den grundlæggende præmis for, om tekstforfatteren havde gjort et godt stykke arbejde, var altså ikke, at oversættelsen skulle korrespondere indholdsmæssigt med oplægget, hverken strofe for strofe eller som samlet historie.

Hvis man oversætter fra et nært beslægtet sprog, eksempelvis fra svensk til dansk, er det ikke kun forholdsvis nemt på det indholdsmæssige plan. Også klangmæssigt er det ofte en ret enkel opgave, fordi ordene og ordstillingerne ofte er de samme. Til gengæld er der ofte meget stor klangmæssig forskel, hvis man skal oversætte sange fra andre sprog ordret.

Den udfordring har oversætterne forholdt sig på mange forskellige måder, men ud fra min empiri synes det klangmæssige aspekt at have været endog ganske centralt hos mange af tekstforfatterne. Hvis der er et særligt centralt og velklingende ord i en sang, ofte en vokal, så er der en udpræget tendens til, at lyden føres med over i oversættelsen, ofte på bekostning af det semantiske indhold. Spørgsmålet er så, hvad der i praksis er meningsbærende i populærmusikalske tekster generelt, tekstens indholdsmæssige betydning eller dens klangmæssige, og dermed musikalske, funktioner? Dette fører over til mine afsluttende, mere generelle betragtninger om sangtekstens klangfunktioner.

Gode lyde

Sangtekstens klangmæssige funktion er grundlæggende et overset aspekt i analysesammenhæng. Traditionelt er fokus på tekstens semantiske mening, det vil sige ordenes og sætningernes mening, og kun sjældent på deres klang og musikalske betydning. I forhold til populærmusik modsvares dette forhold hverken musiktekstens funktion og betydning i a) receptionen eller i b) produktionen.

a) Reception. I receptions­mæssig sammenhæng afhænger betydningen og vægtningen af musiktekstens semantiske indhold af genre og sprogkundskaber. Grundlæggende er der eksempelvis stor forskel på, om man lytter til en sangtekst på sit modersmål eller på et andet sprog. Tilsvarende er der forskel på, om man lytter til musik på et sprog, man forstår, eller et, man ikke forstår. Disse konstateringer er på sin vis trivielle, men omvendt vigtige at minde om i betragtning af, at populærmusikken grundlæggende har været lingvistisk international i store dele af verden i mindst 100 år. Siden slutningen af 1950'erne har det i stigende grad været den engelsksprogede musik, som har domineret, især i Skandinavien, hvilket, sammen med den generelle Anglofonisering, der har fundet sted i mediebilledet, har medført generelt øgede engelskkundskaber. Det til trods er det stadig tale om et fremmedsprog for store dele af verdens befolkning, som dermed lytter til teksten på en anden måde, end hvis det havde været på vores modersmål. Dette forhold er generelt ubeskrevet i forskningsmæssig sammenhæng. Til gengæld har det haft stor betydning i produktionsmæssig sammenhæng.

b) Produktion. I den populærmusikalske kompositionsproces (og også i andre sammenhænge) er det en almen praksis at tekst og melodi skabes samtidig. I John Seabrooks bog *The Song Machine: Inside the Hit Factory* demonstreres dette eksempelvis i en reportage fra en studiesession i New York, hvor det norske producerteam Stargate og den amerikanske sangskriver og sangerinde Ester Dean arbejdede på en ny sang (Seabrook 2015: 217-220). I praksis foregik det ved, at Stargate i forvejen havde lavet et basistrack med akkordstrukturer, instrumentation, beats etc, men hverken melodi eller tekst. Begge dele Dean sang frem i studiet. Hun jammede sig med andre ord frem, mens hun lyttede til tracket, fandt først en melodi til refrænet, dernæst de ord, som skulle udgøre de primære hooks i refrænet. Det gjorde hun blandt andet ved hjælp af noter med gode ord og fraser, som hun havde skrevet op på sin mobiltelefon. Resten af teksten blev derefter skrevet med udgangspunkt i disse hooks.

Denne måde at skrive sangtekster på, ud fra hooket, er efterhånden den traditionelle indenfor stort set alle populærmusikalske genrer. Musikproducenterne, det vil sige musikere, producere, komponister, tekstforfattere og musik­elskabsfolk, har været bevidst om hookets og omkvædets betydning stort set siden radioens gennembrud i 1920'erne og i høj grad siden 1950'erne. Hooket sælger sangen, og hooket er ofte først og fremmest noget, der lyder godt.

I såvel skandinavisk som international sammenhæng udgøres det tydeligste eksempel på, hvordan en bevidsthed om sangtekstens klangmæssige og musikalske funktion har været helt central i produktions- og skabelsesprocessen, af Stikkan Andersons virke og produktion i 1960'erne og 1970'erne.

Med udgangspunkt i sin musikforlagsvirksomhed var han Skandinaviens mest produktive sangoversætter og tekstforfatter fra 1960 til 1974. Fra arbejdet med oversættelser fra alverdens sprog lærte han betydningen af tekstens klangmæssige funktion. Den viden brugte han i stor stil, da ABBA-projektet blev skudt af i midten af 1970'erne. ABBA's tekster, ikke mindst dem, Anderson selv var med til at skrive (eksempelvis "Ring Ring", "Waterloo", "Fernando") er ofte i udpræget grad klangtekster. De har udgangspunkt i velklingende ord og er ofte nærmest skabt til oversættelse, fordi hooket er et internationalt begreb, som lyder ens på alle sprog.

Andersons og ABBA's klangtekster er tidlige eksempler på, hvordan sangskrivere fra ikke-anglofone regioner fra især midt-1970'erne i stigende grad har præget den internationale engelsksprogede populærmusik. Især svenske sangskrivere og producere er fulgt i ABBA's spor

med popsange med velklingende tekster, og den svenske dominans på ESC-området (Eurovision Song Centest) er et af mange eksempler på dette. Siden det i 1999 blev valgfrit, hvilke sprog, man optrådte på, har svenske producere og sangskrivere været eftertragtede. Hvert år er der mange lokale bidrag rundt om i Europa, som involverer svenskere. Også på den store internationale popscene har svenske producere, med Max Martin som det prominente eksempel, været eftertragtede, og efterhånden er der også en del danske og norske musikere, sangskrivere og producere med store internationale karrierer. Fælles for dem alle er, at de ikke har engelsk som modersmål. Det har størstedelen af målgruppen, verdens befolkning, heller ikke.

For de fleste af os er engelsk i udgangspunktet et klangprog, og i betragtning af, hvor stor endel af vores musikforbrug, som foregår på engelsk, burde musiktekstens klangæssige funktioner være et område, som blev underkastet større opmærksomhed.

Referenser

Tryckta källor och litteratur:

Franzon, Johan og Smith-Sivertsen, Henrik u.u.

“What have they done to my song? Classifying and characterizing Scandinavian translations of mid-20th century popular music”. Under publicering i: *Popular Musicology Online*: <http://www.popular-musicology-online.com/>

Seabrook, John (2014): *The Song Machine: Inside the Hit Factory*. New York: W. W. Norton & Company.

Smith-Sivertsen, H. (2015). The sound of (good) music: Cultural and linguistic hybridity in the Scandinavian popular music soundscape. In *Cultural Mélange in Aesthetic Practices*. Oslo: Fagbokforlaget Vigmostad og Bjørke.

Smith-Sivertsen, Henrik (2007): *Kylling med soft ice og pølser – Populærmusikalske versioneringspraksisser i forbindelse med danske versioner af udenlandske sange i perioden 1945–2007*. Upubliceret Ph.d.-afhandling. Københavns Universitet.

Webbresurs:

<http://www.coverinfo.de/> (database over coverversioner). Sidan senast besökt 2016-03-17.

Slumpmässiga fragment – eller berättelsens själva kärna? Om vistextens liv från tryckt till traderad

KARIN STRAND

I MIN TIDIGARE forskning har jag intresserat mig för hur populärmusikens texter fungerar i förhållande till de artister som framför dem.¹ Föremålet för min doktorsavhandling var den sentimentala schlagertraditionen i Sverige, utifrån några manliga ”smörsångares” repertoarer. Förutom att studera motiv och textvärldar i denna folkkära, feminint kodade och av (manliga) kritiker lågt ansedda genre upptog metodiska och principiella frågeställningar om den performativa textens villkor en viktig del av undersökningen. Betyder en sång samma sak i olika sångares gestaltning? Hur bidrar artisten själv, medvetet eller omedvetet, till lyrikens innebörd? Kort sagt: vad gör sångaren med texten?

Tillbakablick: en modell för analys av sjungna ord

För att kunna studera detta, och än mer basalt: för att analysera sjungen lyrik över huvud taget, blev det nödvändigt att ta fram en analytisk modell med begrepp för de olika textversioner och röstnivåer som är i omlopp i ett sångframförande. Den allra mest grundläggande frågan är vad vi egentligen avser när vi pratar om ”sångens text” vilket i många resonemang tycks oklart. Här kan man tala om två grundläggande former. Å ena sidan kan vi mena ”orden på pappret” (tryckt eller nedskrivna text), å den andra ”orden i sjungen förmedling” (den klingande, gestaltade texten). Dessa två olika versioner har jag valt kalla *text* respektive *fonotext*.² Till dessa kan man dessutom, i synnerhet ifråga om populära artisterskap, foga en ytterligare textnivå av *metatexter*; marknadsföring och skvaller till exempel, som fyller i bilden av artistens förhållande till orden.

För att identifiera vem som egentligen har ordet i en sång behöver vi även definiera olika subjektsnivåer. Dessa har jag kallat *textjag*, *sångroll* och *artistpersona*.³ Med *textjag* avses det berättarperspektiv som är inskrivet i texten; den föreställda berättare som i populärmusiken ofta är formulerad i första person men som naturligtvis också kan vara en mer personlig utanförstående berättare. Förutom detta direkta textbaserade jag kan man ibland

även tala metaforiskt om en ”författarens röst”, åtminstone i fråga om litterära författarskap med särpräglad stil som publiken är bekant med.

I själva framförandet av en sång hör vi dock en högst reell stämma: sångarens. Att sjunga en sång är, ur sångarens perspektiv, att ikläda sig en karaktär utifrån textens perspektiv. Detta gestaltade textjag, ”fonotextjaget”, har jag kallat *sångroll*. Denna performativa nivå är ett konglomerat av medveten gestaltning och så att säga ofrånkomliga fysiska förutsättningar. Redan sångarens genus, ålder, originalspråk – ofta hörbara parametrar – skapar förväntningar och associationer utifrån kulturella och genremässiga föreställningar. Med *artistpersonen*, slutligen, avses artisten som känd person och populär fantasi men också som repertoarkontext. Artistpersonen är den instans som förbinder och ligger under de olika sångrollerna. Vare sig denna persona är markerat skild från den civila personen eller utger sig för att vara identisk med denna är det en performativ kategori som schematiskt intar en mellannivå mellan privatpersonen och sångrollerna.

När jag ser tillbaka på avhandlingen om sentimental populärsång kan jag konstatera att den, förutom det uppenbara studiet av motiv och textvärldar, ytterst handlar om relationen mellan dessa nivåer, eller om man vill: dessa medier. Det som har intresserat mig är i grund och botten förhållandet mellan (inom) textligt uttryck, sångmässig gestaltning samt artistens egen klangbotten som offentlig person. En principiell slutsats utifrån de sångare jag studerade var att en och samma sång inte betyder samma sak när den framförs av olika sångare. Förutom att sångaren rent klangligt är ett unikt instrument sätter artistpersonen en övergripande ram för vad som låter sig gestaltas med önskvärd effekt – autenticitet eller sentimentalitet, humor eller distans.

Vad gäller yttre mediering är den populärmusik jag ägnade mig åt då intimt sammanlänkad med ljudmedierna radio, grammofon och ljudfilm. Den innovation som var avgörande för den moderna ljudtekniken var naturligtvis mikrofonen. För sångröstens vidkommande,

1 Strand 2003.

2 Strand 2003:71f, Begreppet *fonotext* är hämtat från Ulf Lindbergs studie av rocktexter (1995).

3 Strand 2003:79f.

den röst som är så central i populärmusikens ljudvärld, innebar den förfinade upptagningsförmågan som mikrofonen medgav nya nyanseringsmöjligheter. Detta öppnade inte bara för nya sångsätt utan också, som en effekt, nya artisttyper. Nu var det inte, som i den akustiska inspelningseran, endast tonstarka, skolade röster som kunde komma i fråga för grammfoninspelning utan även intima sångsätt och smekande, viskande föredrag. Det var i detta skede som the *crooner*, den manliga smörsångaren, såg dagens ljus. Den veke, långtande sångaren var inte bara en artisttyp och en image, utan också en förmedlare som gynnade särskilda ämnesval för sångerna. Inte minst blev den agerade intimiteten, det direkta tilltalet till ”en enda” person, en suggestiv vokal pose i en ny era av masskommunikation.

Slagdängor i skillingtryck

I min nuvarande forskning ägnar jag mig åt ett ännu äldre slags populärmusik som är knuten till ett annat medium, nämligen visor i skillingtryck. I populärt språkbruk används begreppet skillingtryck ofta om ett särskilt slags visor, företrädesvis om sensationella, sentimentala eller tragiska händelser. Skillingtryck är dock ingen särskild sorts visor utan ett litet tryckalster, som regel ett halvt ark vikt till ett åttasidigt tryck. Repertoaren i dessa vistryck var enormt heterogen: här samsades från 1600-talet fram till 1900-talets tidiga decennier psalmer, visor om nyheter, olyckor och brott, skämtsamma visor, visor i folklig tradition, kärleksvisor, tiggaverser, propaganda mot brännvin och mycket annat. Även om man alltså inte kan generalisera om skillingtrycksvisornas art rent innehållsligt kan man tala om vissa allmänna drag som är gemensamma för många av texterna. Det är ofta fråga om långa, berättande visor som av olika skäl antogs intressera en bred allmänhet.

I skillingtrycken förekom endast texter, och vad gäller passande melodier att sjunga dem till hänvisar ungefär hälften till någon annan visa som samtidspubliken antogs vara bekant med (”sjunges som...”). Vad har detta för metodiska implikationer för den som intresserar sig för sången i framförandet? I förhållande till grammfonschlagern har vi här ingen förmedlande sångröst eller artist, och i de flesta fall anges heller ingen författare. Snarare än att studera vistoryckens gestaltade i direkt mening, som fonotexter, skulle man här kunna tänka sig framförande i överförd bemärkelse i form av mer långsiktig *tradering*. Vad händer med en visa över tid, i den mån den lever vidare utanför trycken? Vad i den

tryckta ursprungstexten bevaras, vad förändras och vad utgår? Sådana studier måste med nödvändighet präglas av en mycket högre abstraktion och spekulation: det är fråga om texter som färdats mellan olika aktörer och på olika medieringsvägar. Det modesta anspråket skulle få bli att studera spåren av en process.

I mitt senaste forskningsprojekt har jag studerat visor i skillingtryck, visor av olika slag men som alla tematiserar sociala angelägenheter i sin samtid: tiggaverser, brottsrapporteringar och nykterhetsvisor.⁴ Fokus har legat på hur texterna representerar de faktiska händelser och förhållanden som de utger sig för att skildra; växlingskursen mellan verklighet och visa, så att säga. Främst är det visorna i sin direkta samtid som har studerats och alltså inte de traderade visornas liv och representationsformer så som de har dokumenterats på traditionsinspelningar och i uppteckningar.

Som en bieffekt har jag ändå inte kunnat undgå att liksom i ögonvrån notera något som kanske låter som ett banalt faktum: många långa berättande visor i skillingtryck blir avsevärt kortare i muntlig tradition.⁵ Det tycks också som att det inte är godtyckligt vilka delar eller fragment som så att säga ”blir kvar” sedan de silats genom sjungande och lyssnande människors minnen och föreställningar. Det finns många exempel bland Svenskt visarkivs fältinspelningar på hur traditionsbärare oberoende av varandra har tagit fasta på i stort sett samma partier. Detta fenomen och dess variationer skulle förtjäna en ingående studie, vilket jag alltså inte gjort. Däremot vill jag visa några principiella förändringsvariationer i de vistryper jag har ägnat mig åt.

Komprimering: exemplet ”Blinde Lindroths klagan”

Tiggaverser av blinda och synskadade, så kallade blindvisor, är en visgenre som har en lång historia. Från 1600-talets andliga klagovisor fram till det tidiga 1900-talets mer direkta tiggaverser med konkreta livsberättelser har visorna naturligtvis undergått förändringar i form och innehåll men det finns också viktiga gemensamma nämnare genom seklen. Blindvisor är en av de få genrer i skillingtryck som i regel är knutna till namngivna upphovspersoner. Detta har att göra med deras omedelbara ärende: blindvisorna berättar om huvudpersonens olycksöde med syftet att inbringa pengar för överlevnad. Eftersom visorna har fungerat som bruksdikter som kunderna har köpt av medkänsla snarare än för att lära sig nya sånger har de inte levt i traditionen i nämnvärd

4 Strand 2016.

5 Ibland föreligger pragmatiska skäl till att visor ur skillingtrycksrepertoaren endast återfinns som enstaka strofer på traditionsinspelningar. Ifråga om mycket förekommande, långa visor har dokumentatören ibland velat spara krafterna hos informanterna för mer unika sånger än för ännu en variant av ”Oleanna” eller ”Lejonbruden”. Se t. ex. SVA BA 447 där dokumentatören ber informanten sjunga Oleanna, men ”några strofer bara, den är så lång”.

utsträckning. Trots att fenomenet och texttraditionen med blindvisor alltså har varit historiskt och geografiskt mycket spritt i Sverige finns försvinnande få belägg för visornas liv utanför trycken. Det finns dock ett slående undantag: ”Blinde Lindroths sång”. Att just denna av alla hundratal blindvisor har traderats flitigt har troligen att göra med tryckets primära köpekrets.

Lindroth var rallare till yrket när han som 25-åring förlorade synen i en sprängningsolycka på Västkusten 1901. Snart efter olyckan tog han hjälp av en poetiskt begåvad kamrat i rallarlaget, Edvard Unger, som diktade en visa efter Lindroths berättelse.⁶

1. Mig lyster ej att sjunga, men tiden den är lång,
och dagarna bli tunga för mig förutan sång.
Ty jag hör till de många som glädjen svikit har
och mörka dagar långa för mig står endast kvar.

2. Jag stod uti min blomning, uti min ålders vår,
min lycka var fullkomlig, af sorg fanns ej ett spår.
Men ödets hand mig gripit, min framtid krossad är.
O, Gud! Hvad jag har lidit på plågans läger här.

3. Hvad är väl kroppslig smärta, mot själens djupa kval
och visshet i sitt hjärta om framtid mörk och kal.
Få vandra öfvergifven i världen såsom blind,
ack blott en tår är blifven tillbaka på min kind.

4. Hur tror Ni väl det kändes, när ramsvart natt föll in,
och solen mer ej tändes för mig, som blivit blind.
Ja, jag var trött af färden, af livets split och kif,
och gladt jag lämnat världen i blomman af mitt lif.

5. Jag älskade en tärna i mina unga år,
hon bröt sin tro så gärna, hon gaf mig nya sår.
Jag bittra kalken tömde och sedan var det slut,
jag icke mera drömde om kärlek, som förut.

6. O, hårda kvinnohjärta, hvad är du likaväl,
du kunde lindra smärtan i en förtviflad själ,
men grymt du blott förskjuter, du hör min klagan ej,
blott gift i såret gjuter, är det ej hårdt, o säg?

7. Men dock hvad båtarna klaga, jag börjar väl på nytt,
berättar först min saga, om tiderna, som flytt.
Då som en yngling bara, jag hemmet öfvergaf,
och i kamraters skara, jag börja såsom slaf.

8. Som rallare jag varit på järnvägar alltjämt,
och alltid illa farit, det vet jag ock bestämt.
Nu har jag skördat lönen, hvad får jag väl till tack?
Ej hör väl staten bönen, om ej mitt egna fack.

9. Det var på Västkustbanan olyckan hände mig
då jag på gamla vanan i schakten ställde mig
Med släggan uti handen och munter uti håg
och dock stod jag på randen av lifvet, på ett hår

10. Vi höll just på att bränna ett hål på tretton fot
och jag med käppen ränna, patronen fot för fot;
då plötsligt skottet brinner och jag ej undan hann,
min syn den strax försvinner och borta var en hand.

11. O hvad det kändes ödsligt att lämna ljuset värld,
och kastad bli så plötsligt i mörkrets dystra härd,
ej mera skåda dagen och vinterkvällens glans.
O, jag blef grymt bedragen på lifvets sköna dans.

12. Nu får jag ensam sitta, och ledas uti hand
utaf en liten flicka, en gosse ock ibland.
Jag är ju åter barnet som tränger moderns vård,
jag måste hålla garnet och gå från gård till gård.

13. Hvarför skall smärtan finna alltjämt den fattige,
hvarför skall tåren rinna på den förkastade?
Hvarför skall mina bröder till mig nu ge sin skärf?
De knappast själf sig föder uti sitt tunga värf.

14. Du rike man som njuter af yppigt öfverflöd,
kanske du till mig skjuter en liten slant, en röd;
kanske när jag vid porten utaf ditt slott gör halt,
du visar mig från orten till fattig mans anstalt.

15. Till Eder, mina vänner, jag riktar ej min bön,
ty själf Ni plikten känner och delar glad er lön,
Ni vänligt handen räcker, till fordom glad kamrat,
som banan framåt sträcker, om än med sakta fart.

16. Jag slutar nu min visa, den eljest blir för lång
den är ju ej att prisa, den är min första sång.
Mitt namn är Viktor Lindroth, som jag här nämna bör,
min sång jag hafver fullgjort och slutar nu därför.

Visan trycktes upp och Lindroth reste runt och sålde den. Till skillnad från många andra blinda vistrycksförsäljare tog han sig dock inte till marknader och andra allmänna platser där människors samlades utan till olika järnvägsarbeten i landet där hans forna arbetskamrater jobbade. Det är lätt att förstå att Lindroth själf och visan om hans olycksöde appellerade till rallarna: att förolyckas

⁶ Originaltrycket saknas i SVA:s och KB:s samlingar. I omtrycket från 1910 (i kopia i SVA) anges ”Vik, 1902” som ursprung i slutet av visan. Texten avskriven källtroget från detta tryck.

eller invalidiseras var ett dagligt hot i värvet. Som finns belagt tog rallarna, som var en sjungande och dessutom geografiskt rörlig yrkeskår, med sig sången dit de kom och spred på så sätt visan. I Svenskt visarkiv finns den i minst ett tiotal traditionsinspelningar och i nedteckningar och privata visböcker förekommer den i stor mängd. En del uppgiftslämnare har också personliga minnen av Lindroth. En av dem är den rallare som återger Lindroths besök på anläggningen vid bandelen Skara–Timmerdala 1909:

Lindroth kom ofta efter ba[n]an ledd av en gosse[,] satte sig på en sten i schakten[,] drog upp båda ögonlocken med fingrarna så man fick se ögonhålorna att det ej var något svek, tog sitt dragspel ock sjöng visan, det var i regel avlöningsdag då han kom.⁷

Som många självbiografiskt upplagda blindvisor är ”Blinde Lindroths sång” en lång visa, närmare bestämt består den av 16 strofer. Av dessa är det i allmänhet, förutom i de fall när informanten uppenbart sjunger från textförlaga, någon eller ett par strofer som får representera visan i personernas minne.⁸

När man lyssnar på flertalet ljudinspelningar framträder ett mönster ifråga om vad som ”blir kvar”. Den gemensamma nämnaren för de ljuddokumenterade varianterna av ”Blinde Lindroths sång” är nämligen att samtliga har med peripetin i nionde och tionde strofen, det vill säga själva olyckstillbudet. Flera tar också med stickspåret om den svekfulla kärleken i ungdomen, men placerar det som regel efter olyckan. Räknar man bort de traditionsbärare som sjunger utifrån textförlaga skulle man alltså kunna hävda att Blinde Lindroths sång ”ser ut” så här i folks medvetande:

[9.] Det var på Västkustbanan olyckan hände mig
då jag på gamla vanan i schakten ställde mig
Med släggan uti handen och munter uti håg
och dock stod jag på randen av lifvet, på ett hår

[10.] Vi höll just på att bränna ett hål på tretton fot
och jag med käppen ränna, patronen fot för fot;
då plötsligt skottet brinner och jag ej undan hann,
min syn den strax försvinner och borta var en hand.

[5.] Jag älskade en tärna i mina unga år,
hon bröt sin tro så gärna, hon gaf mig nya sår.
Jag bittra kalken tömde och sedan var det slut,
jag icke mera drömde om kärlek, som förut.

Detta fenomen kan vi kalla *komprimering*. Som framgår i detta exempel är det alltså i synnerhet två strofer som bär tillräckligt med både upplysningar och dramatik för att få bilden av blinde Lindroths tragedi klar för sig. I dessa textavsnitt får vi veta platsen, den konkreta situationen, vad som hände och vad olyckan resulterade i.

Om blindvisorna i sina originalutföranden utgör komprimerade självbiografier över det egna olycksödet, kan de överlevande fragmenten av sången sägas vara en ytterligare koncentrerings, framsilad genom olika brukares föreställningar. Det är alltså fråga om en sammanfattning av visans handling till narrativt centrala textpartier där delen representerar helheten: ett särskilt skeende får representera ett helt livsöde.

Sägnifiering: exemplet ”Tvenne pigor som gifte sig med varandra”

Från detta exempel ur synskadades livsberättelser ska vi nu övergå till skillingtryck och visor som rapporterar om verkliga brott i samtiden. Just detta exempel har sin upprinnelse i ett fascinerande rättsfall som häradsrätten i Vaksala utanför Uppsala fick på sitt bord sommaren 1800. Fallet rörde två unga kvinnor som hade lyckats gifta sig med varandra då den ena var klädd, benämndes och levde som en man. För att lyckas med tilltaget hade kvinnorna lurat såväl präst som barnmorska och doktor att utfärda attester på brudgummens manbarhet.

Att det hela var ett bedrägeri uppdagades några månader efter vigseln då bruden och hennes far angav brudgummen hos kyrkoherden varpå ett komplicerat rättsfall rullades upp. Eftersom äktenskapet ansågs kränka både Guds sakrament och borgerliga seder ville dock inte häradsrätten att det skulle komma till allmänhetens kännedom. Rannsakningen hölls därför bakom stängda dörrar och ingen tryckning av protokollet tilläts, något som annars började bli vanligt i samband med intresseväckande brottmål vid denna tid.

Fallet kom dock ut till allmänheten på andra vägar. Allra först genom en anonymt författad artikel i Dagligt Allehanda i Stockholm som trycktes i augusti 1800, ett par veckor innan domen föll. Därefter återgavs tidningsartikeln i sin helhet i skillingtryck, och kort därefter, redan samma höst, i form av visor. Det var alltså ursprungligen fråga om nyhetsrapportering. Den mest spridda av de två visorna om flickorna i Vaksala, ”Jag borde ej skrifwa som intet är lärd”, har åtta strofer och lyder i sin helhet som följer:⁹

7 SVA 275:A 197, SVA handskriftsamling (material insänt till Radiotjänsts folkvisetävling 1947).

8 Desto livligare kan en del av dem dra sig till minnes berättelsen kring Lindroth. Ifråga om före detta rallare kan det också vara fråga om sakkunniga utläggningar om vad som gick fel vid sprängningsolyckan. I sådana fall är det uppenbart att sångtextfragmenten bör förstås i förhållande till personens eget engagemang. Se t.e.x. Philip Holm, SVA BA 1154, inspelad av Märta Ramsten 1971.

9 Texten avskriven källtroget från trycket i KB Ob 1800d.

1. Jag borde ej skrifwa som intet är lärd,
Ej eller arbetat i Studiers afärd,
Men efter den gåfwa försynen mig gifwa
Wil jag med en Wisa förtälja och skrifwa
//: Hwad som i dag Bladen man läsa kan få ://
//: Hur pigor nu ställa til sit giftermål ://

2. Twå pigor omtalas som gifta sig wil,
Har det och fullbordat med alt som hör til,
Men missnöjda båda när de sig besinna,
När de sedermera fick se och befinna,
At skapnaden woro på jämlika sätt,
Å båda war qwinkön som icke war rätt.

3. Som straxt gafs til känna til lagfarna män,
Å alla bekänna at detta som hänt,
Fins icke beskrifwit från urgamla tider,
Å ej något annat som warder det liker,
Men förmodligt blef Flickan som hade fin dräkt,
Bedragen på Mannen som har sig förklädt.

4. Hur skal man utgrunda dess upsåt för sann,
At Flickorna börjar så narra hwar ann,
Men troligt den ena för kärleken lider,
Den andra til pängar och arfwedel fiker,
Ty så kallade Flickan sad sig ega arf,
Som wore betydligt uti Gästrikland.

5. När sanning war klädt i sin rätta gestalt,
Så fans där als intet at få uti arf,
Då missnöjet gjorde fullkomligt den saken
At pigorna blefwo ock står under lagen,
Men ingen än weta hwad dom de kan få,
Ty bråtmåls historien det knappast förstår.

6. Men war för den flickan som sig har förklätt,
Wid sjutton års ålder förbytit sin dräkt,
Wil hon ej bekäna i allmän het lämna,
Ty hon lærer blygas, för Skaparen rysa,
At hon har misbrukat hans händer och makt,
Å lika som gjort utaf honom förakt.

7. Wi bör alla wara förnöjda med det,
Som utaf försynen är blifwit beskjärd,
Å ingen ting söka at wrida och wända,
Ty sådant får säkert ej någon god ända,
De båda twå pigor det röna får,
Som nu i arästen båd ligger ock står.

8. Wi böra besinna at det ej är rätt,
at ställa til giftermål på sådant sätt
Att skämta med hela Gudomens praktikär,
Och säga sig wara på ärligt sätt giftär,
Män Gud som är wärd både ära ock pris,
Han bringar fram sanning på alla de wis.

9. När andra har syndat så har funnits dom,
I Bråtmåls historien at lesa därom,
Men nu blifwer ämnen på synder förökad,
At knapt dom beslutit i werlden kan sökas,
Män himmelska Dommaren gör dom wäl rätt
Om di sökte synder på tusende sätt.

Texterna om fallet – de två visorna och prosatexten, i olika kombinationer – publicerades sammantaget i 12 unika tryck, mest intensivt året kring och efter rättegången, men även så sent som 1847. Dessa visor fortsätter att återge historien utifrån de spekulationer som förelåg innan domen föll, även alltså långt efter att själva rättsfallet sedan länge var uppkälat och straffen utdömda. I skillingtryckets form fick historien med andra ord ingen upplösning eller uppföljning. Denna frysta osäkerhet har säkert haft betydelse för att visan fortsatte att tryckas: det är en brottsrapportering som samtidigt permanentar spänningen med fallet.

Spåren efter Vaksalamålet upphör dock inte med det sista skillingtrycket, utan den tycks ha levt ett liv i den muntliga traditionen också. I August Fredins *Gotlands-toner* finns den upptagen efter änkan Hafström i Dala i Burs med en melodi som anges ha använts som ”första valsmelodi” på Gotland.¹⁰ Vad är det då som återstår av denna skandal, i sig förenklad och sammanfattad på nio strofer, hundra år senare på Gotland?

Det är tre strofer, närmare bestämt dessa:

1. Täu päikar umtaläs, sum giftä si vill
Hadd ävän fullbourdä va sum dä hâir till.
Män missnögdä bådä, nä di si besinnä,
nä di sidarmäirä första u förnimmä,
at skapnäd'n va uppa jamläikä sätt,
at bäggä va kvinnekön, sum ikkä va rätt.

2. Di traks ga ti kännä bäi lagfarnä männ,
u dissä försäkrä, at de sum nå hänt,
fanns intä umtalä fran äurgamblä täidar,
ai häldar nåk annä, sum vart issäs läikä.
Förmoudlin blai päiku, sum haddä sin dräkt,
Bidragi av kalän, sum si hadd förklet.

¹⁰ Fredin 1909:28.

3. Va ska man nå sägä um issä försann,
at päikar nå gynnä så narrä varann?
Di ainu nukkk säkat fö käleikän läidar,
Di andru fö räikdoum u arbetä sträidar.
Män ingän kann vitä, va doum di kann fa,
För kåningen salvar ska döimä di tva.

I stora drag motsvarar stroforna i denna variant strof 2, 3 och 4 i den tryckta texten. Dock är de två slutraderna en sammansättning av näst sista raden i strof 5, samt andemeningen i sista strofens två rader. Här, liksom hos Lindroth, är det narrativt centrala passager som bibehållits. Publiken får veta vari brottet består och får ta del av teorin om vem som lurat vem. Sist men inte minst framförs en andlig sensmoral: även om den världsliga domstolen går bet kommer Gud själv att döma dem.

Vad som däremot har fallit bort är de konkreta bestämningarna i tid och rum, såsom referenser till dagstidningen, till flickans ålder, till arresten och brottmålshistorien. Från att ha varit en aktuell skandal har fallet blivit arkaiserat och allmängjort – en sägen med sensmoral. Detta fenomen kan vi kalla *sägnifiering*.

Neutralisering: exemplet ”Så bister, kall sveper nordanvinden”

Slutligen vill jag ge exempel ur den folkkära kategorin av berättelsångar med nykterhetsbudskap. Detta är en grupp sånger som inte i första hand ingick i nykterhetsförbundens egna sångböcker utan trycktes i skillingtryck och små separatträck. Genrens historiska proveniens är begränsad, koncentrerad till 1800-talets sista decennier, men att sångerna har levt starkt i folklig tradition visar sig inte minst på traditionsinspelningar.

Berättelsångerna propagerar liksom nykterhetsrörelsens övriga sångtyper mot brännvin, men snarare än att formulera det i omedelbara kamptermier och imperativ (”låt glaset stå”) gör de det genom att i episk form berätta hjärtslitande, sederlärande historier om spritens offer. Till skillnad från dryckesvisornas jovialiska lovsång till vinet, som ofta utspelar sig i borgerliga miljöer, utspelar sig nykterhetssångerna intressant nog nästan alltid i de lägre sociala klasserna. Framför allt är det i dessa sånger underklassens *barn* som far illa och går som en följd av faderns spritmissbruk. Det närmast fasta persongalleriet är en försupen far, en bruten eller död mor och barn som hungrande och frysande försöker förmå sin far att komma hem från krogen eller oroligt väntar på honom i hemmet där han förslösar lönen på sprit.

En av de mest kända och spridda av dessa berättelsångar är ”Så bister, kall, sveper nordanvinden”, även känd under titlar som ”I drinkarens hem”, ”När en stjärna

faller” och ”Ester och Axel” efter det syskonpar som visan skildrar. Den utkom första gången år 1889 i andra upplagan av J.A. Hultmans *Cymbalen. Andliga sånger* och samma år i A. Norrlanders Guds lof. Dock saknas säker uppgift om vem som har författat den. Textens popularitet, och melodins användbarhet, visar sig i att sången är en av de mest förekommande melodiångivelserna i det sena 1800-talets skillingtryck.

I skillingtryck publicerades den förmodligen första gången i ett alster betitlat *Sex nya visor*, framställt i Eskilstuna 1891, och som innehåller flera visor i samma anda.¹¹ Här ingår till exempel den lika kända ”Drinkarflickans död”. Visan har åtta strofer och lyder i sin helhet som följer:

1. Så bister, kall, sveper nordanvinden
Om stuguknuten i senan kväll;
I stugan sitter, så blek om kinden,
En liten flicka vid spiselns häll;
Den bleka hyn och de tärda dragen
Utvisa lidande, sjukdom, nöd
Och hennes pappa har hela dagen
För krogen glömt skaffa barnen bröd

2. Vid fönstret hennes bror Axel sitter
Helt tankfull, skådande upp mot skyn,
Och sinnets hägring, än ljuf, än bitter,
Snabbt växlar om för hans inre syn;
Fast tårar skymma hans blick, han sjunger:
”Gråt icke Ester min, min syster snäll,
Snart kommer pappa och då vår hunger
Skall fly sin kos, vi få mat i kväll.”

3. ”Men, broder, mins du när mamma lefde,
Hur annorlunda det var mot nu?
I kalla vintern vi ej behöfde
På pappa vänta; men, snälla du
Lyft upp mig, sätt mig vid fönstret neder,
Jag vill så gärna mot himlen se;
Kanhända mamma vill blicka neder
Från himlens stjärnor och mot mig le.<

4. Så förr hon gjorde; jag mins så gärna
När hon om kvällen mig sjöng till sömn
Men, se der, broder, där föll en stjärna;
Hon sade ofta, min moder öm,
Att när en stjärna från himlen faller,
En själ då får gå till himlen opp;
När jag till mamma går hem, där faller
Väl ock en stjärna utur sitt lopp.

11 SVA A 1384 (Eskilstuna, 1891).

5. Men låt mig, bror, i din famn få hvila,
 Det är så kallt och jag är så trött!“
 Och brodern tager sin syster lilla,
 Uti hans armar hon slumrar sött.
 Han sitter tyst där och vaggar sakta
 Sin lilla syster på sina knän,
 Mot himlen blickar – då faller sakta
 En stjärna ner ifrån himmelen.

6. ”En liten stjärna” – så sad’ ju Ester –
 ”Skall falla ner, när jag går till Gud” –
 Så tänker brodern och skådar efter –
 Och lilla syster har re’n fått bud:
 Se ögat brustit och bleka kinden
 Ej mera sköljes av sorgens tår,
 Ej mer han isas af kalla vinden;
 Förklarad Ester för Lammet står.

7. Den grymme fadern från krogen kommer,
 Får se sin älskling re’n kall och död
 Då i hans själ väcktes värlig ånger,
 Till Jesus flydde han i sin nöd;
 Nu aldrig mer han på krogen sitter,
 Men ofta böjd mot sin vandringsstaf,
 Af ånger fäller han tåren bitter
 Vid enkla korset på Esters graf.

8. Hon – omedveten därom – fick vara
 En predikant, som från syndens stig
 Den arme drinkarn’n fick återföra,
 Men käre – hvem skall få föra dig?
 Du, som i lustarnes band vill dröja,
 Se Jesus klappar på hjärtats dörr;
 Ack, öppna, skynda för Gud dig böja,
 Du ångra skall, det ej skedde förr.

Som brukligt i genren skildras handlingen i tablåer: här är det lilla sjukliga Ester och hennes storebror som sitter och väntar på sin pappa som ”hela dagen för krogen glömt skaffa barnen bröd”. Flickan får hjälp av brodern att lyftas upp till fönstret för att kunna se stjärnan på himlen, vilken påminner henne om deras avlidna mor som kanske kan blicka ner på dem från sin himmel. Kvällen lider och Ester dör i sin brors armar. Fadern kommer hem från krogen och inser det fasansfulla. I sjunde strofen berättas hur han kommit till insikt: blivit nykter och funnit Jesus. Den djupa ångern han måste leva med framkommer i hur han ångerfull gråter vid Esters grav.

I åttonde strofen träder så den hittills utanförstående berättaren fram och tilltalar lyssnaren eller läsaren direkt med en utläggning av berättelsens sensmoral, men också med en direkt appell till (var och en i) publiken – ”vem ska

föra dig?”. Detta lilla plakat mot sångens slut är närmast obligatoriskt i berättelsesångerna. Dess viktiga funktion är att utgöra en brygga mellan berättelsen och den publik man tilltalar och vill upplysa. Det är detta korta program, som de små berättelserna bygger upp mot och bereder väg för känslomässigt. Samtidigt är denna *sensmoralstrof* dock även ett element som kan utelämnas i vissa sammanhang, både samtida och mer sentida, i tryckta och skriftligt och muntligt traderade versioner.

I vilka sammanhang utgår då sensmoralstrofen, och vad får detta för effekt på sångens berättelse? I detta exempel kan bortfallet härledas till två olika slags publiceringskontexter. Dels är det i publikationer som är mer religiöst färgade än specifikt nykterhetsagiterande. Till exempel trycktes den utan sensmoralstrof under titeln ”En stjärna faller” i J. Johnsons *Berättelse-sånger* (Örebro, 1897) och i *Trons segrar: Uppbyggelse- och missionstidning* 24/1924. Ett nutida exempel är den samling av läsarsånger som sammanställts på Elimkapellets kulturminnesfonds hemsida.¹² I dessa fall tonas alltså den direkta nykterhetspredikan ned till förmån för mer allmänmoralisk väckelse.

Förutom dessa sammanhang återfinns sången utan sensmoralstrof även i allmänna, världsliga samlingar av tidigare perioders visor som en del av en allmän viskanon. Här märks till exempel *Löfströms visbok* (u.å.), *Ur folkposens skattkammare* (1933), *Den gamla visboken* (1945), *De gamla visorna* (1964), *Från bergslag och bondebygd* (1992). Även i handskrivna visböcker av personer utan uppenbar koppling till vare sig väckelse eller nykterhetsrörelse återfinns den utan sensmoralstrof, så till exempel i Harald Vinbergs visbok skriven omkring 1937.¹³

Det går naturligtvis inte att missta sig på textens ställningstagande även utan den explicita utläggningen i sensmoralstrofen. Effekten av att det konkreta lilla handlingsprogrammet utgår är dock att allmänsentimentala kvalitéer får företräde. Som effekt tonas sångens koppling till en specifik folkrörelse och därmed det direkta instrumentella syftet ner, en effekt som skulle kunna kallas *neutralisering*. Detta innebär att lärodikten även kan fungera som en egen, gripande och ryslig skildring, oavsett brukarens inställning till alkohol.

Förkortningens effekter

Denna något vidlyftiga utflykt utifrån mitt material av socialt orienterade visor i skillingtryck visar några exempel på variationer av omfunktionering av visor som ursprungligen har tematiserat specifika händelser och situationer i sin samtid och därvid sökt adressera en samtidspublik. Den socio-historiska kontexten har förändrats liksom potentiellt användningen av visorna. I de exempel som här har diskuterats har vi sett exempel på

¹² <http://ragundafestivalen.se/lasarsanger.htm>

¹³ SVA KopD Gotl V 034:23.

vilka effekter förkortningar av långa berättande visor kan ha, tentativt kallade *komprimering*, *sägnifiering* respektive *neutralisering*.

Det behövs mer empiri för att ge blod och mærg åt en sådan modell, och ett större material skulle visa fler och mer förfinade kategorier. Den enkla poäng jag vill göra här är att det finns många samband mellan de sjungna orden och deras förhållande till växlande sociohistoriska sammanhang som förtjänar att utforskas närmare.

Källförteckning

Otryckta källor

Svenskt visarkiv (SVA)

* Handskriftsamlingen:

h275:A 197, handskriftsamlingen (material insänt till Radiotjänsts folkvisetävling 1947).

* Ljudsamlingen:

BA 447 (Anna Westermærk, Hälsingland, inspelad 1969 av Märta Ramsten).

BA 1154 (Philip Holm, Dalsland, inspelad 1971 av Märta Ramsten).

* Kopiesamlingen:

KopD Gotl V 034

Litteratur:

Fredin, August 1909. *Gotlandstoner*. Stockholm: P.A. Norstedt & Söner.

Lindberg, Ulf 1995. *Rockens text. Ord, musik och mening*. Stockholm: Symposion. Diss.

Strand, Karin 2003. *Känsliga bitar. Text- och kontextstudier i sentimental populärsång*. Skellefteå: Ord & visor förlag. Diss.

Strand, Karin 2016. *Brott, tiggeri och brännvinets förärv. Studier i socialt orienterade visor i skillingtryck*. Hedemora: Gidlunds.

Vistryck

Svenskt visarkiv (SVA)

A 1384 (Eskilstuna, 1891)

Kopiesamlingen, alfabetiska avdelningen: ”Blinde Lindroths sång” (u.o, 1910)

Kungliga biblioteket (KB)

Ob 1800d (Stockholm, 1800).

”Främling”, vad döljer du för mig?

CHRISTINA SVENS

DEN KURDISK-SVENSKA skådespelaren Nisti Stêrk turnerade i landet under 2007/2008 med sin egenhändigt skrivna revy *För Sverige i tiden!* Revyn är en one-woman show där Stêrk ackompanjeras av ”Hakan och hans vänner” på trummor, flöjt och piano.

Revyn bygger delvis på en mängd referenser till svensk populärkultur i allmänhet och till svensk populärmusik i synnerhet. De specifika musikinslagen utgör grundläggande element i dramaturgin och genomgående balanseras svenska slagdängor och poplåtar med kurdiska sånger, på samma sätt som sketchernas innehåll varvar berättelser om Stêrks uppväxt i Sverige och norra Kurdistan. Revyn är dramaturgiskt uppbyggd på sedvanligt sätt av sketcher som avlöser varandra. Helheten är inramad av en prolog och en epilog som övergår i en gemensam kurdisk långdans ut ur teatertrummet tillsammans med publiken. Genomgående används sång- och dansinslag liksom folkliga lekar för att avbryta innehållet eller tvärtom för att binda samman en sketch med en annan.

Mina analytiska utgångspunkter

Stêrk genomför i revyn en postkolonial analys av Sverige som utgör den sociokulturella kontext där hon bor och arbetar. Jag har tolkat revyn som iscensättningar av sociala processer, vilka arbetar inom en maktordning som bygger på särskiljning av kulturer, ofta förväxlade med etniciteter, och en hierarkisk värdering av dem.¹ I samspel med denna maktordning arbetar en ytterligare struktur som ordnar känslor och sinnliga upplevelser i mönster bundna på bestämda sätt i bestämda sammanhang.²

Tematiskt belyser Stêrk socialt verksamma uppfattningar om så kallade främlingar. Sara Ahmed beskriver exempelvis hur en främlingsfigur, det vill säga en postkolonialt präglad tankefigur, arbetar i människors möten. Tankefiguren byggd på bland annat diskurser om främlingar cementerar indelningen av människor i kategorier som exempelvis ”vi” och ”de andra” samt stödjer och döljer därmed hur makt arbetar.³ Stêrk iscensätter och ifrågasätter invanda förhållningssätt som förknippas med kroppar genom att de rasifieras, kulturaliseras och ibland exotiseras som ”andra”, till exempel för att de talar bruten svenska eller för att de utseendemässigt inte

stämmer överens med schablonbilden av en svensk. Det är som om den biologiska rasismen om än förklädd i en kulturrasistisk vokabulär fortlever i processer som särskiljer människor på grundval av hud- eller hårfärg. Det handlar om hur människor i gemen uppfattar andra människor; vad de ser, vad de hör och vad de känner. Stêrk arbetar med åskådarnas sinnliga förmågor för att undersöka vardagsrasistiska förhållningssätt till andra människor där några uppfattas som ”riktiga” svenskar medan andra ses som ”främlingar”.⁴

Slagdängor och slaggers

Jag behandlar här revyinhållet ur en specifik aspekt, nämligen användningen av slagdängor och slaggers.⁵ Detta inlägg kretsar kring frågor om hur Stêrk arbetar med textjagets röst och vilken funktion den kan ha i ett publikföreläsningstal som vill manifesteras ett jämlikt tilltal mellan scen och salong. Jag ger några exempel på hur Stêrk arbetar med att dels förkroppsliga textjagets röst och använda den som sin egen, dels iscensätta en dialog med textjagets röst för att ge ett svar. Därtill resonerar jag om hur sångerna som antas väcka ett känslomaterial i åskådarnas kroppar kommer att fungera som ett minnesarbete.

”Jag kan inte leva utan dig” – ett anslag

Under prologen försöker en ensam musiker på scenen ta ut tonerna till nationalsången på sin fiol och uttala texten. Stêrk gör entré och hjälper till, men råder honom att gå bakom ridån för att träna på att bli en ”riktig” svensk, varpå hon förtydligar utgångspunkten för kvällen. Revypubliken får veta att de inte är på en teaterföreställning, en stand up eller en föreläsning utan deltar i ett ömsesidigt möte där Stêrk kommer att vara personlig och bjuda på sig själv men också förväntar sig motsvarande av publiken.

Den röda tråden i mötet vävs kring livsdrömmar som en gemensam nämnare i teaterhändelsen. Innehållsmässigt följer denna tråd Stêrks egen livsberättelse knuten till drömmen att bli skådespelare. Samtidigt som hon sjunger refrängen ”mitt hjärta bultar och slår, och som i feber jag går, jag kan inte leva utan dig” i slagdängan ”Jag kan inte leva utan dig”, kastar hon ut känslomaterialet – ett rött hjärta i publiken.⁶ Den som fångar det berättar

1 Jfr Yvonne Hirdman 2001. Se även Marcus Priftis, 2012:206.

2 Jaques Rancière 2009; 2014.

3 Sara Ahmed 2000.

4 Se Christina Svens, 2015 för en utförligare diskussion av analysutgångspunkterna.

5 Analysen utgår från en DVD-inspelning av en föreställning i Uddevalla 2008-08-23.

6 ”Jag kan inte leva utan dig” 1965. Text <http://www.songtexte.com/songtext/lill-babs/jag-kan-inte-leva-utan-dig-13dc4969.html> Framförd av Lill-Babs <https://youtube.com/watch?v=T6ZTDW3muUA>

om vad det blev av ens drömmar. Stêrk småpratar med dessa personer som presenterar sig med namn, yrke och gamla barndomsdrömmar om framtiden. Formen för publiktilltalet medför att åskådare synliggörs som personer med egna berättelser. De blir Stêrks förtrogna som hon konsekvent vänder sig till genom föreställningen och vartefter utökar hon denna skara. Inte bara för Stêrk utan även för varandra blir åskådarna synliga som enskilda individer med egna perspektiv. Den anonyma roll som publiken vanligen förväntas uppfylla i en teaterhändelse är satt ur spel. I förlängningen skapar detta ett publiktilltal som uppmuntrar vars och ens förmåga att våga lita till sin egen upplevelse och de reflektioner som dessa ger impulser till.

I ”Jag kan inte leva utan dig” smälter textjagets röst samman med Stêrks röst. Hon ger denna röst kropp och sjunger att hon inte kan leva utan åskådarna. Det blir ett flerfaldigt beroende då revyn naturligtvis inte kan spelas utan publik, men textjagets röst kopplad till mötet med publiken antyder även en vidare social ömsesidighet i möten mellan människor. Anslaget signalerar ett stundande känslöarbete och bekräftar Stêrks inledande ord om att mötet mellan scen och salong utgör den egentliga handlingen i teaterhändelsen.

I mötet med publiken arbetar uttalade känslor exempelvis genom Stêrks val av texters jaguttryck, men också outtalade kollektiva känslor – affekter, som cirkulerar i det sociala och förbinds med kroppar på kulturellt bestämda sätt i bestämda sammanhang.⁷ I överförd mening kan man tänka sig uttalade känslor vara förknippade även med textjag, såtillvida att det finns föreställningar om vem som brukar/de sjunga texten i en slagdänga. ”Mitt hjärta bultar och slår” associerar till Lill-Babs, det vill säga en kropp med en annan färg än Stêrks, vilket uppmärksammar en invand associationsbana som ligger inbäddad i motivet. I detta fall handlar det om positiva känslor som associeras till en kropp som majoriteten av publiken lätt kan känna igen sig i. Stêrk skjuter in en kil i en till synes given automatisk kroppsassociation genom sin iscensättning av textjagets röst. Jag menar att greppet som används genomgående, arbetar för att lösgöra känslor från sina bestämda bindningar till kroppar så att de kan cirkulera friare i teaterrummet. Publiktilltalet använder härigenom det sjungna ordet för att förstärka en öppenhet mellan scen och salong, där kulturskillnader eller kroppars utseende inte är betydelselösa men får ett förändrat fokus då känslöassociationer riktas om.

”ABC” – en kollektiv variant

Anna Books succélåt ”ABC” utgör ytterligare ett exempel på hur Stêrk varierar användningen av textjagets röst.⁸ Den används som en omvänd SFI-lektion där Stêrk lär åskådarna svenska. De första stroforna i refrängen lyder ”ABC – du är i mina tankar, CDE – mitt hjärta det bankar, EFG – du får mig alltför lätt ur balans”.⁹ Rytmsiskt är det svårt att hinna med i:et efter ABC, vilket gör att strofen kommer att låta som ”ABC – du är mina tankar”. Detta tar Stêrk fasta på och ifrågasätter det bokstavliga uttrycket att vara någons tankar. Därför initierar hon en allsång gestaltad som en TV-inspelning, i något som utvecklar sig till en gemensam lek där allas röster blir textjagets röst. En teatertekniker håller upp bokstavskyltar som följer de inledande bokstäverna i texten samt sticker därtill in ett I för åskådarna att försöka få med under sången.

”Främling vad döljer du för mig” – dialog med textjaget

Sången blir i Stêrks tappning ett framförande där hon riktar frågorna som textjaget i schlagersuccén ”Främling” ställer, till sig själv.¹⁰ Textjaget frågar ”Främling – vad döljer du för mig, i dina mörka ögon, en svag nyans av ljus nånstans, men ändå en främling, så känner jag för dig, jag ber dig låt mig få veta, vem vill du vara, kan du förklara det för mig.”¹¹

Stêrk svarar genom att tvärt tona över ”Främling” i en kurdisk sång där textjaget är den så kallade främlingen. Inledningsvis översätter hon den texten som lyder: ”Jag är en främling, vindarna kommer till mig, om jag tänker på dig och de andra så gör det ont i mig att få veta att ni bara ser mig som en främling. Att jag är en främling för er, långt borta i ett främmande land där ni bara ser mig som en främling”.¹² En av musikerna tar över sången på originalspråk samtidigt som Stêrk gestaltar en scen på allmän plats där hon hälsar på folk som passerar utan att notera henne.

De tvåra kasten i innehåll och musikstil har en omtumlande effekt och skapar en känsloladdad scen. Stêrk bemöter textjagets fråga om vem hon vill vara med en sång om smärtan i att bli betraktad som ”främling”, vilket är en ofrivillig representation som fäster på hennes kropp och objektifierar henne. Hon gestaltar sitt svar om hur detta drabbar, men i relation till helheten ger hon fler gestaltande svar på hur hon bryter sig ut ur tankefiguren främlingen. Några sketcher längre in i revyn lösgör hon sin kropp från den ofrivilliga representationen genom att bokstavligen kasta den av sig. Sketchen som ligger mitt i revyn utgör en form av vändpunkt i det betydelsebärande mötet med åskådarna.

7 Jfr Patricia Ticineto Clough with Jean Halley (eds.) 2007. Se även Sara Ahmed 2004.

8 ”ABC” 1986. Framförd av Anna Book i Melodifestivalen. <https://www.youtube.com/watch?v=DQZ8a2g5MXg>

9 ”ABC” text <http://artists.letssingit.com/anna-book-lyrics-abc-3xxbsvz#axzz3sPYz6THD>

10 ”Främling” 1983. Framförd av Carola Häggkvist i Melodifestivalen. <https://www.youtube.com/watch?v=YW0tY2ucBNo>

11 ”Främling” text <http://artists.letssingit.com/carola-lyrics-framling-tgdnbtz#axzz41CbR5hOF>

12 DVD-inspelning, Uddevalla 2008-08-23.

”Ljuva dröm” – främmandegöra en ”riktig” svensk

Denna vändpunkt är en parafraas på sketchen *Folkspillran* i Hasse och Tages *Gula hund*, 1964.¹³ Iklädd Sverigedräkten mimar Stêrk till Monika Zetterlunds röst i ”Ljuva dröm att va’ en riktig svensk”.¹⁴ Stêrk följer originalsketchen där sången tonar över i den svenska nationalsången som framförs med koreograferade rörelser och avslutas i en spansk flamencopose. Till skillnad från originalet avslutar Stêrk stående på knä med blottat bröst och uppsträckta armar. Återigen övergår musiken i orientaliska toner. Hon reser sig och genomför en improviserad dans under vilken hon först ålar sig ur Sverigedräkten, för att fortsätta klä av sig en kjol i kurdiska flaggans färger. Liket parabasis, det vill säga det avklädande moment i den antika grekiska komedins dramaturgi där kören bokstavligen tar av sig masken då den talar, hänger hon av sig symboliska markörer för endera kategorin: majoritet eller minoritet, ”vi eller dem”, undantag eller norm. Det blir en iscensättning av hur hon kliver ut ur kategorierna som en postkolonial maktordning byggd på skillnader och en hierarkisk värdering av dem stipulerar. Därefter står hon redo i shorts och topp att fortsätta revyn med nästa sketch och återkommande inslag ur den svenska populärteaterhistorien och schlagerskatten. Härigenom knyter revyn an till folkliga underhållningstraditioner som televiserats i decennier. De är både en del av populärhistorien som har överfört och fortfarande överför kategoriserande kopplingar mellan kropp och känslor på kulturellt bestämda sätt. I sådana processer som givetvis är stadda i ständig förändring är även överföringsmekanismer av tankefiguren främlingen verksamma, vilket Stêrk synliggör genom att vägra förkroppsliga ”främlingen”. I överförd mening dansar hon sig ur den tankefiguren. I det populära materialet finns därtill även nyanseringar av vardagsrasistiska uppfattningar som tenderar att drabba ”de andra”. ”Främling” och sketchen *Folkspillran* med texjagets drift med vad den ljuva drömmen att bli en riktigt svensk kan innebära är två inslag som Stêrk plockar upp. ”Ljuva dröm” är även den enda sång i revyn som hon mimar till. Stêrks kropp och Zetterlunds röst skapar en distans som gör något välbekant främmande och manar till reflektion om vad en riktig svensk egentligen är.

Tillsammans undersöker Stêrk och åskådarna hur gränsen mellan kategorier är beskaffad. Frågan ”vem vill du vara” från textjaget i ”Främling” gäller samtliga i teaterhändelsen. I kombination med ”Ljuva dröm” får den effekten att publiken bjuds in till att stanna upp inför de mekanismer som upprätthåller gränser mellan kategorier. Stêrks publik tilltal skapar en gemensam delad upplevelse

i teaterhändelsen och ett respektfullt förhållningssätt till varandra där ingen skrivs på näsan som tillhörig endera kategorin. Hon inbjuder snarare tvärtom publiken till reflektion om möjligheten att åtminstone tankemässigt överskrida tankegränser, vilket återspeglar sig i hur teaterrummet iscensätts.

Publik tilltal – sånger som minnesmaterial

Genomgående arbetar Stêrk med ett publik tilltal som överskrider gränsen mellan scen och salong; exempelvis äntrar åskådare scenen med henne för att dansa folklekar. Stêrk återkommer till dialog med de förtrogna på olika sätt bland annat genom att frekvent klättra ut och spela i publiken. En tvåtimmars föreställning i den formen skapar ett teater rum där man tillsammans som jämlikar i ett gemensamt varande betraktar sketchernas gestaltningar av vardagsrasistiska verkningar i det sociala och undersöker hur det är bundet på bestämda men ofta outtalade sätt. I en sådan ontologi delar samtliga i rummet sinnliga upplevelser som arbetar med det som kan ses, höras och kännas. Sångerna hjälper till att lösa upp knutar genom att sätta ord på allmänmänskliga känslor så att de åter cirkulerar i rummet. Sångerna fungerar som ett känslomaterial, vilket arbetar med minnen, berättelser och uppfattningar om oss själva samt stöder möjligheten att skapa alternativa sociala möten bortom fasta kategorier.

En dylik jämlik gemenskap har också formulerats som sinnliga förbindelser som definierar människors sätt att vara tillsammans.¹⁵ Det handlar om en struktur inom vilken människor delar det sinnliga, det vill säga det som är tillgängligt för människors erfarenheter. Denna jämlikhet skiljer sig från etablerade realpolitiska ordningar, inbegripet identitetspolitiken som fördelar platser och tillgångar med utgångspunkt i ojämlikhet och utifrån ett grupp tänkande. Den sinnliga gemenskapen bygger på en ”förpolitisk” jämlikhet som, enligt filosofen Rancière, utgör en aktivitet där individer tillsammans går i dispyt med identiteter och platser de förväntas uppfylla i enlighet med en realpolitisk strävan efter jämlikhet. I förlängningen menar Rancière att allt som förvandlar dylika ordningar är politiska handlingar, det vill säga allt som sätter dem i rörelse och flyttar om positioner inom dem. Perspektivet nyanserar uppfattningar om hur teater kan vara politisk och behandlar mötet mellan scen och salong som en kollektiv relationell aktivitet som arbetar med förkroppsligade självreflexiva processer, grundade i minnen, berättelser och fantasi. Filosofen Braidotti menar att minnen och berättelser aktiverar processen att sätta ord på upplevelser som vanligen undflyr medvetandet.¹⁶ Braidotti framhåller detta som en positionens politik,

13 Jfr Staffan Schöier & Stefan Wermelin 2005, s.76. Originalsketch och låt framförd av Monica Zetterlund https://www.youtube.com/watch?v=d9_3NT_141U

14 ”Ljuva dröm att va’ en riktigt svensk” 1964. <http://katalog.visarkiv.se/lib/ShowRecord.aspx?id=1063086>

15 Rancière, 2009. Jfr Kim West i Stefan Jonsson (red.) 2015:338f.

16 Rosi Braidotti i Åsberg, Hultman & Lee, 2012:113.

vilket innebär att människor tar kollektivt ansvar för en aktivitet som hon menar kan tillintetgöra maktskillnader. I jämförelse skulle då teaterhändelsen som ett gemensamt varande fungera som en motsvarande medvetandehöjande process, där ett politiskt uppvaknande förutsätter andras medverkan.

Tolkat i ljuset av dessa tankar kan Stérks utåtriktade publik tilltal och ömsesidiga möte i praktiken innebära att de förkroppsligade textjag som hon iscensätter i teaterrummet har kapacitet att förändra vår kunskap om världen och uppfattning om oss själva. Hon erbjuder åskådarna en sinnlig gemenskap av ett förkroppsligat arbete med affekter, vilket iscensätter upplevelser av känslor. Det lösgör till synes givna band mellan kroppar, känslor och tankegods i teaterhändelsen. Stêrk omfördelar sätt att vara, göra, känna och säga mellan kroppar genom att referera till vad som är möjligt att sinnligt ta in och begripa. Den avslutande kurdiska långdansen ut i foajén blir en gest som förlänger det gemensamma varandet på teatern ut i det sociala.

Under Stérks publik tilltal som i stor utsträckning ger intryck av en tillfällig improvisation, finns i själva verket en tydlig idé som driver och genomsyrar mötet med publiken. Med idén om jämlikhet mellan människor initierar hon en politisk process som utmanar både en sinnlig struktur och en samhällelig maktordning samt visar att socialt verksamma samband mellan kroppar och idéer kan ifrågasättas och inte minst förändras. Med andra ord iscensätter hon möjliga alternativ till de begränsande kategorier som råder och som alla förlorar på.

Sammantaget iscensätter Stêrk ett tydligt svar på textjagets undran, nämligen att det inte är ”främlingen” som döljer något för någon. Hon uppskattar frågan om vem hon vill vara och svarar genom att avslöja vad som döljs i de processer där affekter arbetar och binder upplevelser och föreställningsvärldar på specifika sätt. För Stêrk verkar det att vara/bli en riktig svensk handla om att synliggöra och reflektera över detta. Hennes metod att ta upp det dolda till ytan blir till genom tillåtande skratt och en intelligent humor som hjälper människor att känna och tänka till – en humortradition hon tillskriver Hasse och Tage. Stêrk skriver därmed in sig själv i en samhällstillvänd revytradition av underhållning med politisk vitalitet och visar, genom att iscensätta sin egen berättelse inom traditionen, hur den kan användas med förnyad aktualitet i samtiden.

Referenser

Tryckta källor

- Ahmed, Sara 2000. *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. London & New York: Routledge.
- Ahmed, Sara 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Braidotti, Rosi 2012. ”Att bli kvinna: om förkroppsligade skillnader”. (Övers. Cecilia Åsberg.) I: Cecilia Åsberg, Martin Hultman & Francis Lee (red), *Post-humanistiska nyckeltexter*. Lund: Studentlitteratur.
- Clough, Patricia Ticineto & Halley, Jean (eds.) 2007. *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham & London: Duke University Press.
- Hirdman, Yvonne 2001. *Genus – om det stabilas föränderliga former*. Malmö: Liber.
- Priftis, Marcus 2012. *Främling, vad döljer du för mig? En bok om rasism*. Stockholm: Leopard förlag.
- Rancière, Jaques 2009. *The Emancipated Spectator*. London: Verso.
- Rancière, Jaques (ed. et trans.) 2014. *The Politics of Aesthetics*. Gabriel Rockhill London & New York: Bloomsbury.
- Schöier, Staffan & Wermelin, Stefan 2005. *Hasse och Tage: Svenska Ord & Co, Saga och Sanning*. Stockholm: Bonniers i samarbete med Sveriges Radio SR.
- Svens, Christina 2015. ”Främlingen” på scenen: *kurdisk-svenska skådespelare gestaltar identitet*. Möklinta: Gidlunds.
- West, Kim 2015. ”Jaques Rancière”. I Stefan Jonsson, *Samtida politisk teori*. Hägersten: TankeKraft Förlag.

Otryckta källor

- DVD-inspelning av föreställning inspelad i Uddevalla 2008-08-23. Hallunda: Riksteaterns arkiv.

Webbresurser

- (Samtliga sidor senast besökta 28/1 2016)
- ABC 1986. Text Martin Contra, Björn Frisé, Keith Almgren, <http://artists.letssingit.com/anna-book-lyrics-abc-3xxbsvz#axzz3sPYz6THD> Framförd av Anna Book i Melodifestivalen. <https://www.youtube.com/watch?v=DQZ8a2g5MXg>
- Folkspillran, 1964. Originalsketch med Ljuva dröm framförd av Monica Zetterlund https://www.youtube.com/watch?v=d9_3NT_141U
- Främling 1983. Text Lasse Holm och Monika Forsberg, <http://artists.letssingit.com/carola-lyrics-framling-tgd-nbtz#axzz41CbR5hOF> Framförd av Carola Häggkvist i Melodifestivalen. <https://www.youtube.com/watch?v=YW0tY2ucBNo>
- Jag kan inte leva utan dig 1965. Svensk text Stig Rossner. Text <http://www.songtexte.com/songtext/lill-babs/jag-kan-inte-leva-utan-dig-13dc4969.html> Framförd av Lill-Babs <https://youtube.com/watch?v=T6ZTDW3muUA>
- Ljuva dröm att va' en riktigt svensk 1964. Text Hans Alfredsson och Tage Danielsson. <http://katalog.visarkiv.se/lib/ShowRecord.aspx?id=1063086>

”You bend the tune round the words so that the story comes forward much more”. Om melodi, text och berättande i folklig sångtradition

INGRID ÅKESSON

JAG INTRESSERAR MIG för sjungen text utifrån två perspektiv. Det ena är utifrån själva utövandet, med ursprung i mitt eget sjungande, främst folkliga visor och sånger från Skandinavien och andra håll – dessutom körmusik samt lite av jazz och klassisk sång. Det andra perspektivet är musiketnologins. Med de glasögonen har jag intresserat mig för både sångens och sjungandets betydelse och funktion i samhället i nutid och historiskt – särskilt den vokala folkmusiken eller traditionella vissången. Min avhandling från 2007 handlar om den ”vokala vågen” från det sena 1980-talet till början av 2000-talet, och tillsammans med kollegan Margareta Jersild har jag skrivit en bok om folklig koral sång.¹ Genom åren har mina utgångspunkter varit såväl musiketnologi som musikanalys – av tonalitet, sångsätt och så vidare – samt en del textanalys.

Mitt konferensbidrag bygger både på min tidigare forskning och på arbete från senare år, då mitt forskningsfokus har legat på hur traditionella ballader och andra berättande sånger sjungs och används idag i Sverige och på Brittiska öarna. Den studien gäller främst småskaliga, oförstärkta/akustiska och icke-kommersiella sammanhang och miljöer, där alla deltagare har något slags förkunskap om detta slags sånger.² Ju mer jag har funderat under årens lopp kring stildrag och sångares förhållande till texten, desto mindre säker är jag på att vi alltid kan dra tydliga gränslinjer mellan genrer; det finns stora skillnader mellan individuella sångares framförande även inom genrer som jazzsång eller folklig sång. Det jag tar upp här är bara ett par aspekter av ”folklig sång”.

”Folklig sång” eller ”folksång” är tämligen nya begrepp, liksom ”vokal folkmusik”. De har myntats av sångare, pedagoger och forskare som utifrån olika vinklar har intresserat sig för hur människor har framfört visor, trallar, lockrop, psalmer och så vidare, i ett äldre samhälle där den egna rösten länge var det mest näraliggande instrumentet, och där sångstil och röstbehandling länge

var ganska opåverkade av inspelad musik och skolad sång. Det sjungande som in på 1900-talet var ett vardagligt musicerande, präglad av tyst kunskap, hade liksom spelmannsmusiken många utövare med hög grad av skicklighet och ett djupt intresse för sångerna och deras historia. Successivt, sedan 1960- och 70-talens folkmusikvåg, har den folkliga vissången alltmer förvandlats till en professionaliserad musikgenre och ett undervisningsämne; stil och framförandep Praxis har analyserats och verbaliserats på liknande sätt som andra sånggenrer. Den tysta kunskapen har övergått till att vara artikulerad.³

Jag tror att vi gör klokt i att hålla våra sinnen öppna för tankar och samtal kring framförandeideal i olika sånggenrer vad gäller hur man gestaltar text och innehåll. Vilka element beträffande relationen mellan text, melodi och innehåll är genrespecifika och vilka kan vara gemensamma eller likartade för folklig sång, litterär visa, ”teatersång”, jazzballad, romans, chanson och andra genrer?

Stildrag och uttrycksätt

Till att börja med vill jag ta upp några gemensamma nämnare för musikslag som folkmusik, visa, jazz och improvisationsmusik. Dessa musikslag har sitt huvudsakliga ursprung i någon typ av gehörstradition, alternativt icke notbundet musicerande – sången/texten måste alltså inte följa noterna, i den mån det förekommer noter. Sångarnas framförande kännetecknas av en större eller mindre grad av variation och improvisation; man musicerar med ganska stor frihet inom de ramar som sätts av uttalad – eller icke uttalad – genrepraxis. Inom främst äldre folkmusikaliska skikt samt delar av jazz och improvisation förekommer ett modalt/linjärt förhållningssätt till melodiken; speciellt vid oackompanjerad sång kan harmoniken ha en underordnad roll, och andra sluttonger än grundtonen förekommer. Tonbildning kan ske på en rad olika sätt, inklusive glottisstötar, glissandi och så vida-

1 Åkesson 2007. Jersild & Åkesson 2000.

2 Åkesson 2013a och 2013b.

3 Denna sammanfattning bygger på Åkesson 2007, främst kapitel 3 och 4.

re; detta gäller förstås även inom genrer som rock och pop, liksom i en rad sångkulturer över hela jorden. Inslag av tal, rop och andra ljud förekommer också. Fri metrik och frasering är vanligt. Utövarens betydelse är oftast större än upphovspersonens (när de inte sammanfaller) – det finns stort utrymme för personliga tolkningar och skapande i stunden, från mikro- till makronivå. Alla dessa faktorer är förvisso inte textrelaterade; däremot kan ett sångligt idiom, som i sig består av flera karakteristika, utgöra en ram för textuppfattning och textbehandling.

En rad forskare och pedagoger har genom analyser lyft fram stildrag eller markörer – delvis textanknutna sådana – i folklig sång.⁴ I Sverige har detta gjorts framför allt med utgångspunkt i fält- och arkivinspelningar med utövare som spelades in under 1950-80-talen och i de flesta fall var födda under 1900-talets första decennier. De flesta parametrarna förekommer i hela Skandinavien, och likheter finns till exempel med traditionellt sjungande på Brittiska öarna och andra delar av Europa.

Puls – och därmed tempo – är i stor utsträckning individuella i ockompanjerad sång, samt i viss mån knutna till typen av visa.⁵ Vissa sångare har genomgående ett rakt och metriskt jämnt framförande, som också kan vara tämligen raskt – ett exempel är Svea Jansson från Åbolands skärgård. Detta är också vanligt i snabba och rytmiska visor, som polsktrallar eller arbetsvisor. Fri frasering hänger oftast samman med långsammare tempo och förekommer tämligen genomgående hos vissa sångare – till exempel Lena Larsson från Ytterby i Bohuslän. Det är dessutom vanligt främst i folkliga koraler samt i längre, romantiska eller sorgliga visor. Hos flera sångare möter man en konstant men oregelbunden puls, det vill säga ett pulsslåg per stavelse men med till exempel markerade föruttagningar och tempoväxlingar mellan fraser.⁶ Detta drag får anses vara typiskt för sångare som aldrig har sjungit till ackompanjemang. Den metriska friheten gör det å ena sidan lätt att låta texten styra sjungandet; å andra sidan kan textens fonetiska karaktär och ordens klang framträda väl så tydligt som textinnehållet.⁷ Sångrosten ligger för det mesta nära talrösten med klangplacering långt fram i röstapparaten, och språkljuden framträder tydligt, såväl vokaler som konsonanter, i motsats till i egaliserad sång. De flesta sångare använder sig av tonande konsonanter – till och med ornament ligger inte sällan på tonande konsonanter. Gehörsinlärda visor – till skillnad

från psalmer – sjungs oftast på den lokala dialekten, med inslag av ord som utomstående behöver hjälp med att tolka. Rösten är för det mesta ”rak”; förekommer vibrato är det av ett annat slag än det som kännetecknar klassisk sång. Olika slags glidningar på tonerna och så kallad ”upphämtning” av tonen nedifrån (oftast inledningstonen eller kvinten under grundtonen) är vanligt; det gäller också för- och efterslag på vissa toner. Somliga sångare använder dessutom utsmyckningar eller ornament i större eller mindre utsträckning – dessa ligger då sällan på centrala ord eller betydelsebärande stavelser, tvärtom kan de sägas ytterligare lyfta fram språkljuden och mejsla fram texten enligt en annan estetik och praxis än i skolad sång.

Innehållstolkande snarare än texttolokande

Texttolokande sång är alltså mycket ovanligt i traditionellt sjungande; tyngdpunkten ligger i stället på dels textljud, dels textinnehåll. I Margareta Jersilds och min bok om folklig koral-sång i svenskspråkiga områden använde vi uttrycket ”innehållstolkande” sång.⁸ Man använder till exempel inte forte eller piano på enstaka ord eller fraser, inte heller crescendo eller diminuendo inom strofer. Över huvud taget används dynamik relativt lite inom folkmusik. Skiftande tempo inom en strof är däremot vanligt liksom uthållna toner – dessa ligger dock inte på viktiga ord i texten utan är snarare ett element i den musikaliska fraseringen.

Jag ska ta upp två olika undergenrer som exempel på innehållstolkning, som båda främst gäller icke-arrangerad och ockompanjerad sång. Den ena är berättande sång, till exempel ballader. Här finns det åtskilliga beskrivningar ur olika sångares synvinkel av hur man försöker se berättelsen för sin inre syn, som en serie bilder, och förmedla dessa till dem som lyssnar.⁹ Den andra är folklig koral- eller psalmsång, där det är vanligt med fri frasering, tempoväxlingar, utsmyckningar, för- och efterslag och så vidare som inte är knutna till textens semantiska innehåll utan snarare till fonetik och klang.

I båda fallen sjunger många sångare *varje fras som en enhet*; text- och melodifras står ofta i centrum, inte texttrader eller hela melodistrofer. Frasen kan framträda på ett ”diskret” sätt, knappt märkbart, men ibland med markerad ansats i början och uthållen ton i slutet. Fras för fras-tänkandet verkar hänga samman med den närvarande, individuella men ibland oregelbundna pulsen.

4 En internationellt välkänd men numera delvis ifrågasatt studie gjordes av Alan Lomax 1968; under de senaste åren har det bland annat publicerats studier av folklig flerstämmighet runt Medelhavet, t.ex. Bithell 2007, Ahmedaja & Haid (red) 2008. I Skandinavien kan nämnas bland andra Nielsen 1982, Jersild & Ramsten 1987, Rosenberg 1993, Jersild & Åkesson 2000, Gunnarsson 2006, Halskov Hansen, Ressem & Åkesson (red) 2009, framför allt uppsatserna av Ragnhild Furholt, Ingrid Gjertsen, Lene Halskov Hansen, Margareta Jersild, Astrid Nora Ressem och Susanne Rosenberg samt Halskov Hansen 2015.

5 Jersild & Ramsten 1987.

6 Jersild & Åkesson 2000:128 ff., 140ff.

7 Rosenberg 1993.

8 Jersild & Åkesson 2000:125.

9 Jfr Halskov Hansen 2009:69ff.; 2015:100ff.

Berättande sång

När jag gjorde fältarbete i Skottland 2011 intervjuade jag bland andra två sångare, tillika lärare i ämnet *traditional Scottish song* vid The Royal Conservatoire of Scotland, Glasgow. Både Gordeanna McCulloch och Anne Neilson kommer från musicerande familjer, har sjungit sedan barndomen och saknar formell musikutbildning. De var skolkamrater under det sena 1950-talet och inspirerades tidigt av en karismatisk lärare som var en av nyckelfigurerna i den tidiga brittiska revivalrörelsen, Norman Buchan. Gordeanna McCulloch berättar:

I can remember Norman saying that the melody is less important, it's the song and the story that has to stand out. *You bend the tune round the words rather than vice versa so that the story comes forward much more* – and that was a huge lesson that he told us, I have never forgotten it.¹⁰

Denna beskrivning passar också in på många skandinaviska utövares – uttalade eller outtalade – framförande- och tolkningspraxis. ”To bend the tune round the words”, att forma melodin efter orden, innebär att texten står i centrum och att melodin och gestaltandet anpassas till texten. Melodin är inte oviktig i betydelsen att man inte bryr sig om hur det låter, långt ifrån, utan innebörden är att melodin formas efter texten snarare än motsatsen – som det ju kan bli i vissa körarrangemang till exempel. Det hänger samman med att det inte handlar om notbunden sång utan att sångaren har en frihet att tänja och dra i melodi och rytmik. Det innebär också att sätta sångens berättelseinnehåll/känslolinnehåll i centrum och låta detta styra hur melodin och hela framförandet utformas och anpassas. Det kan handla om texter som är metriskt och strofiskt oregelbundna, så att melodin måste ändras lite



Anne Neilson & Gordeanna McCulloch, Glasgow.
Foto: Ingrid Åkesson.

mellan varje strof. Det kan handla om språkligt arkaiska texter, eller texter byggda på repetition.

Anne Neilson fyller i:

The other thing [...] is the notion that you can slow down and stretch something. And then just pick it up and put it back into where it would have been, rhythmically, and while you do that, you know you just make your listener think on this slower bit and you're gonna move them on to the rest of the story with the exciting bit that is coming up that you know but they don't know it yet – and you're in control of it. And it's not as conscious as that sounds, because once you know the story it becomes more of a second nature.¹¹

Neilson beskriver här en kontroll och styrning av den sjungna berättelsen på mikronivå som man ofta uppfattar hos så kallade traditionella sångare – men som också skulle kunna användas för att karakterisera till exempel modern vissång, jazzsång eller teatersång. Men, som hon påpekar, det är inte alltid en medveten teknik utan kan vara ett exempel på tyst kunskap. Att tänja i melodi och tempo är ett sätt att forma melodin efter orden.

Exempel på detta sätt att tänja kan man höra hos Gordeanna McCulloch när hon sjunger balladen ”The Dowie Dens O' Yarrow” och Anita Best, sångerska från Newfoundland, som sjunger balladen ”Lord Bateman”. Båda sjunger utan ackompanjement och låter en talspråklig rytm styra utformningen av melodifraserna; textraderna i balladmetern är urskiljbara men dras ibland ihop: ”he shipped himself on board a vessel (/) some foreign country for to go see” som en fras i stället för två. Deras uttryck skiljer sig åt i viss mån: McCullochs röst är stark och klar genom hela balladen; Best sjunger i det här fallet återhållet, som när man sänker rösten för att de andra ska lyssna noga.

Den svenska sångerskan Lena Willemark har talat om ”det folkmusikaliska ägget”, vilket innebär att varje strof eller repris av visan/låten kan beskrivas som ett slags oval, det går runt men på ett ojämnt sätt, på grund av utövarens frasering/timing/tänjningar. Hon har också nämnt textens många nivåer: dess inre betydelse för den sjungande; handlingen; soundet i både textljud och melodi. ”När det är som bäst är textens betydelse och dess poesi och klang ett enda.”¹²

De här tre sångarnas beskrivningar och bildspråk handlar som jag ser det om att böja och tänja i melodi och text; om lyhörddhet och om frihet i framförandet, om text, melodi och rytmik som en helhet. Alla delar i framförandet centreras kring den berättelse som sångaren har inom sig och framför för dem som lyssnar.

10 Intervju med Gordeanna McCulloch och Anne Neilson 2010-11-05. (Min kursivering)

11 Intervju med Gordeanna McCulloch och Anne Neilson 2010-11-05.

12 Intervju med Lena Willemark 2004-11-01.

Folklig koralsång

I den folkliga psalmsången är det vanligt med oregelbundna fraser: stavelser och toner stämmer inte överens och behöver jämkas med hjälp av antingen sammandragningar i text eller melodi, eller utsmyckningar på en del stavelser. Vi har en stor mängd uppteckningar såväl som inspelningar från olika håll i Sverige samt från de tidigare svenskspråkiga områdena i Estland och Gammalsvenskby (Ukraina), där olika sångare från samma by eller församling har utformat sina psalmvarianter en aning olika – och där det också finns skillnader mellan olika strofer i samma psalm. Vi rör oss även här på mikronivå. Betoning och utsmyckning ligger på obetonade stavelser och ändelser; de är inte anknutna till innehållet. Ljudbilden är, som jag påpekade ovan, ofta mera framträdande än semantiken. Ändå står innehållet i centrum – dock på ett annat sätt än i de berättande visorna. I fråga om psalmerna sjunger utövaren inte i första hand för någon lyssnare, utan för sig själv och för Gud – sjungandet är ofta inåtvänt och kan uppfattas som en form av andakt. Man kan säga att känslolinnehållet snarare än varje enskild textfras står i fokus.

Det äkta paret Anders och Maria Hoas från Gammalsvenskby spelades in 1937. I deras framföranden framstår tydligt frasen som en enhet, ofta med paus emellan och ibland också med viss tempoväxling mellan fraser såväl som strofer. Jag transkriberade ett antal av dessa inspelningar i slutet av 1990-talet för boken *Folklig koralsång*, där inspelningarna även finns med på en cd-bilaga.¹³ Av psalmen ”Att dig o Gud mitt offer bära” finns fyra strofer inspelade. Transkriptionerna visar att stroferna är mycket lika varandra i utformningen, så när som på ett slutfall i sista strofen som till skillnad från de övriga slutar på grundtonen, samt att intonationen av vissa toner skifta något från strof till strof.

23. Att dig o Gud mitt offer bära

Str.1 efter Anders Hoas

♩ = 80-84

8^{va} Att Dig, o Gud, mitt of - fer bä - ra
8^{va} min bäs - ta käns-la va - ra bör
8^{va} Min röst skall hö - jas Dig till ä - ra
8^{va} mitt hjär - ta vet att Du mig hör

Str.2 efter Anders & Maria Hoas

Du är det, Gud, som ti - ma lå - ter
att jag be - va-rad, styrkt och nöjd
ur nat - tens glöms - ka vak-nar å - ter
till den - na nya da - gens fröjd

Str. 3 efter Anders & Maria Hoas

♩ = 72-76

De kraf - ter vi - lan å - ter - gi - vit,
väl - sig - na de-ras bruk i - dag
att på den väg Du fö - re - skri - vit
jag vand - rar i Din vil - jas lag

Str. 4 efter Anders & Maria Hoas

♩ = 60-76

Låt för Din röst som till mig lju - der
mitt ö - ra ald-rig slu - ta sig
Gör mig så from Din lä - ra bju - der,
så lyc - ke - lig som hon lo - var mig

Strofformen ABAB i strof 1-3, ABAC i strof 4. Framförandet ganska frimetriskt med oliklånga pulslag. Temposkillnader inom och mellan stroferna, successivt sjunkande tempo. e-modus med variabel inledningston och kvart, utan sext.

Ur Jersild & Åkesson 2000. *Folklig koralsång*, s. 250f.

Sammanfattning

Några karakteristika för innehållstolkande sångsätt kan alltså vara:

1. "You bend the tune round the words so that the story comes forward" – melodin formas efter orden och berättelsens innehåll sätts i centrum.
2. "Slow down and stretch" eller det folkmusikaliska "ägget" – i en strof eller en hel visa kan sångaren tänja på puls och frasering; även små tempoförskjutningar används för att mejsla fram innehållet.
3. Att se visan/handlingen för sig i bilder – en vanlig minnesteknik för muntlig kultur över huvud taget. Även om texten finns nedskrivnen eller tryckt blir framförandet mera levande om sångaren ser de inre bilderna för sig i stället för att snegla i en sångbok.
4. Ljudbild kan vara mera framträdande än semantik, vilket skulle kunna motverka att innehållet uppfattas; i dessa fall handlar det dock mindre om de enskilda orden och mera om att tolka hela innehållet (till exempel känslolinnehållet) i en visa eller psalm, att bära fram stämningen i framförandet.
5. Några tillämpar ett inåtvänt sångsätt, lyssnande inåt snarare än expressivt, medan andras framförande är livligare och mera utåtriktat. Båda attityderna kan innebära stark inlevelse och ett sätt att bära fram visans innehåll med små nyanser och mikrovariationer.

Även i lyriska sånger, som inte berättar en historia, har många utövare en förmåga att bära fram textens stämningssinnehåll genom sitt personliga sätt att väva samman text och melodi. Att framförandet ofta utformas fräs för fräs kan förstärka textinnehållet genom att sångaren skapar ett rum kring varje fras, som en enhet, snarare än att betona enstaka ord och använda nyanser i dynamiken.

Referenser

Intervjuer

SVA BB 4764 Intervju med Lena Willemark 2004-11-01.
SVAB20101105GM001-002 Intervju med Gordeanna McCulloch och Anne Neilson på Scottish School of studies, Edinburgh, 2010-11-05.

Arkivinspelningar

ULMA Gr. 616-624. Inspelningar med Anders och Maria Hoas gjorda 1937. Kopia i Svenskt visarkiv SVA BB 3832-33. Utgivna på cd-bilaga: Jersild & Åkesson, *Folklig koralsång, Musikexempel*. Svenskt visarkiv 2000. SVACD 001.

Litteratur

- Ahmedaja, Ardian & Haid, Gerlinde (ed.) 2008. *European voices I. Multipart singing in the Balkans and the Mediterranean*. Wien: Böhlau Verlag.
- Bak, Kirsten Sass & Nielsen, Svend (ed.) 2006. *Spiritual Folk Singing. Nordic and Baltic Protestant Traditions*. København: Kragen.
- Bithell, Caroline 2007. *Transported by song. Corsican voices from oral tradition to world stage*. (Europea: Ethnomusicologies and Modernities) Lanham, Maryland: The Scarecrow Press.
- Furholt, Ragnhild 2009. "Å gjere visa til si eiga". I: Halskov Hansen, Lene, Ressem, Astrid & Åkesson, Ingrid (red.) 2009. *Tradisjonell sang som levende prosess. Nordiske studier i stabilitet og forandring, gjentagelse og variasjon*. Oslo: Novus forlag
- Gjertsen, Ingrid 2009. "Jeg er en gjest og fremmed" – Ragnar Vigdal-tradisjon i forskjellige framføringer". I: Halskov Hansen, Lene, Ressem, Astrid & Åkesson, Ingrid (red.) 2009. *Tradisjonell sang som levende prosess. Nordiske studier i stabilitet og forandring, gjentagelse og variasjon*. Oslo: Novus forlag.
- Gunnarsson, Ulrika 2006. *Häxgnägg och pärlband. En folklig sångskola*. Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Halskov Hansen, Lene 2009. "At se viserne for sig. En kilde til forståelse af stabilitet og forandring i visernes ordlyd". I: Halskov Hansen, Lene, Ressem, Astrid & Åkesson, Ingrid (red.) 2009. *Tradisjonell sang som levende prosess. Nordiske studier i stabilitet og forandring, gjentagelse og variasjon*. Oslo: Novus forlag.
- Halskov Hansen, Lene, Ressem, Astrid & Åkesson, Ingrid (red.) 2009. *Tradisjonell sang som levende prosess. Nordiske studier i stabilitet og forandring, gjentagelse og variasjon*. Oslo: Novus forlag.
- Halskov Hansen, Lene 2015. *Balladesang og kædedans. To aspekter af dansk folkevisekultur*. København: Museum Tusulanums forlag.

- Jersild, Margareta & Ramsten, Märta 1988. "Grundpuls och lågt röstläge – två parametrar i folkligt sångsätt." *Sumlen* 1987. Stockholm: Samfundet för visforskning.
- Jersild, Margareta & Åkesson, Ingrid 2000. *Folklig koralsång. En musiketnologisk undersökning av bakgrunden, bruket och musiken*. Hedemora: Gidlunds. Cd-bilaga.
- Jersild, Margareta 2005. "Ballader i skillingtryck – om interaktion mellan tryckt text och muntligt traderad melodi." *Noterat* 13. Stockholm: Svenskt visarkiv.
- Jersild, Margareta 2009. "Frasen som formel – spår av en gammal variationsteknik?" I: Halskov Hansen, Lene, Ressem, Astrid & Åkesson, Ingrid (red.) 2009. *Tradisjonell sang som levende prosess. Nordiske studier i stabilitet og forandring, gjentakelse og variasjon*. Oslo: Novus forlag.
- Lomax, Alan 1968. *Folk song style and culture*. Washington D.C.
- Nielsen, Svend 1982. *Stability in musical improvisation. A repertoire of Icelandic epic Songs* (Acta Ethnomusicologica Danica No 3). København.
- Ressem, Astrid Nora 2009. "Og han morede seg selv ved sin meddelelse." Sangeren Bendik Sveigdalen, variabilitet og nedtegnelser fra 1800-tallet". I: Halskov Hansen, Lene, Ressem, Astrid & Åkesson, Ingrid (red.) 2009. *Tradisjonell sang som levende prosess. Nordiske studier i stabilitet og forandring, gjentakelse og variasjon*. Oslo: Novus forlag.
- Rosenberg, Susanne 1993. *Med blåtoner och krus. Ett kompendium om äldre folklig sång i Sverige*. Stockholm.
- Rosenberg, Susanne 2009. "Variation – ett sätt att tänka. Om några sångares variation och analysmetoder för att undersöka denna". I: Halskov Hansen, Lene, Ressem, Astrid & Åkesson, Ingrid (red.) 2009. *Tradisjonell sang som levende prosess. Nordiske studier i stabilitet og forandring, gjentakelse og variasjon*. Oslo: Novus forlag.
- Åkesson, Ingrid 2007. *Med rösten som instrument. Perspektiv på nutida svensk vokal folkmusik*. (Svenskt visarkivs handlingar 5.) Stockholm: Svenskt visarkiv. Diss. Cd bilaga.
- Åkesson, Ingrid 2013a. "Participatory and Multidirectional Music-making. Small-scale Singing Events as Creators of a Counter-aesthetics?" In: *Taking Part in Music: Case Studies in Ethnomusicology*. Ian Russell and Catherine Ingram (eds). Aberdeen: Elphinstone Institute, University of Aberdeen, in association with the European Seminar in Ethnomusicology. S. 305–318.
- Åkesson, Ingrid 2013b. "Musicera för och musicera med. Om flytande gränser och skiftande roller i utövandesituationer." *STM Online* Vol. 16 (2013) http://musikforskning.se/stmonline/vol_16/akesson/index.php?menu=3 Även i *Bilder ur musikskapandets vardag. Mellan kulturpolitik, ekonomi och estetik*. Red. Alf Arvidsson. Umeå universitet, 2014.

Skivor

- Anita Best: *Crosshanded*. Amber Music 9804-2, 1997.
- Gordeanna McCulloch: *Sheath and Knife. Traditional Songs and Ballads from Scotland*. Fellside Recordings, FECD117, 1997.

Talare vid konferensen Det sjungna ordet

(samtliga representerade i denna konferensrapport med omskrivna föredrag alternativt abstracts)

Anja Angelsen er språkviter og universitetslektor i engelsk ved Institutt for språk og litteratur ved Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Trondheim, Norge. Hun har mange års erfaring med oversettelse, og en bred forskningsinteresse i oversettelsesfeltet.

Kristin Borgehed är sångerska och doktorand vid The Elphinstone Institute, University of Aberdeen, Skottland.

Olle Edström är professor emeritus i musikvetenskap vid Göteborgs universitet och har utgivit drygt tio böcker och en mängd artiklar inom musiketnologi, musikestetik, musiksociologi samt populärmusik i Sverige.

Gunnel Fagius är musikedirektör och fil.mag i musikvetenskap. Hon har tidigare varit forskningssamordnare vid Uppsala universitets Körcentrum. Som redaktör och författare har hon gett ut bland annat *Barn i kör – Idéer och metoder för barnkörledare* (1990) och *Barn och sång – om rösten sångerna och vägen dit* (2007) samt varit medredaktör i *Körsång påverkar – Forskare berättar* (2011).

Johan Franzon arbetar som lärare i svenska, Sverigekunskap och översättning vid Helsingfors universitet. Hans doktorsavhandling *My Fair Lady på skandinaviska* (2009) handlade om hur den kända musikalens sånger översattes till svenska, danska och norska. En gång översatte han musikalerna *Trollkarlen från Oz* för teaterscenen och har på sistone publicerat vetenskapliga artiklar om sång- och musikalöversättning.

Ursula Geisler, Dr. phil., är lektor och docent i musikvetenskap vid Linnéuniversitetet. Hennes forskningsintressen omfattar främst musikhistoriska, musiksociologiska och musikfilosofiska ämnen i ett europeiskt och svenskt-tyskt perspektiv sedan upplysningstiden. Hennes avhandling *Gesang und nationale Gemeinschaft. Zur kulturellen Konstruktion von schwedischem "folksång" und deutscher "Nationalhymne"* publicerades 2001. Hon har dessutom publicerat sig inom områden som det svenska musiklivet och nazismen och transnationell körforskning. Gemensamt med Karin Johansson, Musikhögskolan i Malmö, har hon initierat ett internationellt nätverk om körforskning. Hon ingår som redaktör i Kungl. Musikaliska Akademiens publikationsnämnd.

Annjo K. Greenall er professor i engelsk språk ved Institutt for språk og litteratur, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Trondheim, Norge. Greenalls publikasjoner såvel som mer generelle forskningsinteresser ligger i grenselandet mellom feltene sosiolingvistik og oversetterstudier, med hovedfokus på hva slags konsekvenser det engelske språkets rolle og status får for oversettelse til mindre språk, som de skandinaviske. I det siste har hun forsket mest på oversettelse innenfor det populærkulturelle feltet, og da spesielt sangoversettelse. Greenall oversetter også sanger og fremfører dem selv, og har gitt ut en CD med sanger fra Billie Holidays sangkatalog, *Eg vandrar langs kaiene* (2012).

Lene Halskov Hansen er arkivar og projektforsker på Dansk Folkemindesamling ved Det Kongelige Bibliotek, København. Hun har især beskæftiget sig med musikalske traditionelle udtryksformer, herunder ballader, sangudtryk, sangens overlevering, tilegnelse og betydning, humoren bag skæmteviser og kædedansens historie i Danmark. Seneste udgivelser: "Folkeviser og fortællende sang" i *Magasin fra Det Kongelige Bibliotek* (nr. 1 2016), *Balladesang og kædedans. To aspekter af dansk folkevissekultur* (2015). "Ironi og forvirring i 1800-tallet. Perspektiver på viseforskningens alvor og almuens humor" i Märta Ramsten og Gunnar Ternhag (red.): "En alldeles egen och förträfflig national-musik". *Nio författare om Svenska folk-visor från forntiden (1814–1818)* (2015).

Karin Hallgren är verksam som docent i musikvetenskap vid Linnéuniversitetet i Växjö. Hennes forskning är bland annat inriktad mot svensk musikteater, exempelvis i avhandlingen *Borgerlighetens teater. Om verksamhet, musik och repertoar vid Mindre Teatern i Stockholm 1842–63* (2000) och *Opera's Role in Royal Image Making. Repertoire and Performances 1810–1826* (2008).

Viveka Hellström är sångerska och sångpedagog och har genomfört flera forskningsprojekt om svenska jazzsångerskor på Kungl. Musikhögskolan i Stockholm. I sitt masterarbete (2012) har hon bland annat analyserat sångtexter utifrån skivinspelningar. Hon har också skrivit sångtexter till andra, främst inom jazzgenren, och har även föreläst om jazzsång, bland annat på Kungl. Biblioteket i Stockholm och Svenskt visarkiv.

Hanne Juul är vissångerska och pedagog. Hon grundade Nordiska Visskolan vid Nordiska Folkhögskolan i Kungälv 1987, där hon nu är linjeföreståndare.

Martin Knust har studerat i Tyskland, varit anställd vid lärosäten i Greifswald, Berlin (Tekniska universitetet), Stockholm (både universitetet och KMH) och Örebro och är nu lektor i musikvetenskap vid Linnéuniversitetet i Växjö. Forskningsområden: opera och musikteater, nordisk musik 1800- till 2000-talet, kyrkomusik 1500-talet, musiken i Kambodja.

Sven Kristersson är professor i sång vid Musikhögskolan i Malmö, med inriktning mot kammarmusik, litterär visa och scenisk gestaltning samt sångare och kompositör. Allt sedan doktorsavhandlingen *Sångaren på den tomma spelplatsen – en poetik. Att gestalta Gilgameseposet och sånger av John Dowland och Evert Taube* (2010) bedrivs hans forskningsarbete genom scenmusikaliskt gestaltade nytolkningar av poesi och musik ur historien.

Domhnall Mitchell teaches nineteenth-century American literature at the Norwegian University of Science and Technology at Trondheim. He has published mainly on the poetry of Emily Dickinson, but also – together with Anja Angelsen and Annjo K. Greenall – on the song lyrics of Bob Dylan and Leonard Cohen, both in their original form and in translation.

Mats Nilsson är docent och universitetslektor i etnologi vid Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet. Forskningsintresset är folk- och populärdans i vid mening, och har bland annat studerat den svenska polskan som dansform och sambandet mellan musik och dans.

Andrea Susanne Opielka, Dr. Født i Hagen (Tyskland) i 1975 og studerede musikvidenskab, kunsthistorie og tysk litteratur ved universiteterne i Heidelberg og Bochum. P h.d.-afhandlingen om dansespil og sanglege *Färöische Tanzspiele: Herkunft – Verbreitung – Tradition* kom 2009. Andrea Susanne Opielka har siden 2004 været medlem i “Nordisk forening for folkedansforskning” (Nff) og er fra 2008 knyttet til “Nordisk forskernetværk for vokal folkemusik”. Medforfatter til *Norden i Dans. Folk – Fag – Forskning* (2007). Foredragsrejser har ført hende bl.a. til Frankfurt, Kiel, Greifswald, Wien, København, Göteborg, Växjö, Stockholm, Lahtis, Bø, Oslo og flere gange til Færøerne.

Märta Ramsten är musiketnolog och docent, f.d. chef för Svenskt visarkiv, har publicerat åtskilliga skrifter och artiklar i musiketnologiska ämnen, liksom flera dokumentära skivserier. Hon har stått för större delen av den ljudande folkmusikdokumentationen vid Svenskt visarkiv och även medverkat i olika programserier i Sveriges Radio P2.

Marita Rhedin, fil dr i musikvetenskap, är verksam som universitetslektor vid Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet. Har forskat om den litterära visan och dess uppförandepaxis. Med bakgrund som utbildad sångerska och sångpedagog, och starkt influerad av musiketnologiskt tänkande, har hennes huvudsakliga forskningsområden kommit att röra sångens funktioner, användningar och dess varierande tekniker.

Susanne Rosenberg är sångerska, forskare (DMus) och pedagog samt lektor och prefekt vid institutionen för folkmusik vid Kungl. Musikhögskolan i Stockholm. I sitt doktorandarbete *Kurbits-ReBoot, svensk folksång i ny scenisk gestaltning* (2013) har hon undersökt folksångens potential i scenisk form, men belyser också konstnärliga skapandemetoder. Med ett fokus och allomfattande intresse för rösten och dess möjligheter har hon beskrivit sångstil, flerstämmighet, konstnärliga processer genom en lång karriär. Som sångerska har hon använt folksången på ett nyskapande sätt, både genom samarbete med tonsättare och regissörer och med egna grupper. Hon har utbildat många av dagens unga folksångerskor och skapat metodik för både folksång och kulning.

Helen Rossil er cand.mag. fra Københavns Universitet i tysk, musik og dansk. Hun er lektor ved Christianshavns Gymnasium og har gennem mange år freelancet som klassisk sanger, især som ensemblesanger. De seneste år har hun beskæftiget sig indgående med traditionel sang – teoretisk og praktisk.

Beate Schirmacher är lektor på Institutionen för Film och Litteratur på Linnéuniversitetet och forskar som postdoktor på Estetiska Forskarskolan på Stockholms Universitet om kopplingen av våld och musik i litteraturen. 2012 försvarade hon sin doktorsavhandling *Musik in der Prosa von Günter Grass* vid Stockholms universitet.

Henrik Smith-Sivertsen er seniorforsker ved Det Kongelige Bibliotek i København. Han er ansvarlig for de populærmusikalske samlinger og forsker i det 20. og 21. århundredes populærmusikhistorie, ofte med udgangspunkt i sammenspillet mellem det lokale og internationale, eksempelvis i form af musikoversættelse eller samarbejde på tværs af landegrænser.

Karin Strand är fil. dr i litteraturvetenskap och forskningsarkivarie vid Svenskt visarkiv (Musikverket). I sin forskning intresserar hon sig för motiv i och mediering av folkliga och populära visor, i former som skillingtryck och handskrivna visböcker. Hennes senaste projekt presenteras i *Brott, tiggeri och brännvinets fördärv. Studier i socialt orienterade visor i skillingtryck* (2016).

Christina Svens är teaterforskare och docent samt verksam som universitetslektor vid Umeå universitet. Med utgångspunkt i ett genusperspektiv intresserar hon sig särskilt för scenkonstens skiftande sätt att vara politisk. Senaste publikationer ”*Främlingen*” på scenen: *kurdisk-svenska skådespelare gestaltar identitet* (2015). ”Being an Outsider” i *Cross-Cultural Interviewing* (2015). ”Nisti Stêrk’s Affective Spaces in För Sverige i tiden!” kommer att publiceras i *Performance, Feminism and Affect in Neoliberal Times* under 2016.

Ingrid Åkesson är musiketnolog med specialinriktning på traditionellt sjungande i historia och nutid. Hon är verksam vid Svenskt visarkiv sedan början av 2000-talet och har förutom avhandlingen *Med rösten som instrument* (2007) publicerat en rad artiklar och böcker kring olika aspekter på framförande, kontext, ideal och föreställningar samt tonalitet/melodik och textinnehåll inom folkliga sångtraditioner som karakteriseras av olika kombinationer av muntligt och skriftligt. Hon har också en del praktisk erfarenhet av sångutövning inom folkmusik, kör, klassisk musik och jazz samt har en bakgrund i litteraturvetenskap och idéhistoria.

Det sjungna ordet arrangerades av Svenskt visarkiv/Musikverket och Linnéuniversitetet i samarbete med Nordiska forskarnätverket för vokalt folkmusik (NoFoVoFo) och Musik i Syd.

