



LUNDS UNIVERSITET  
Musikhögskolan i Malmö

EXAMENSARBETE 15hp

Vårterminen 2017

Ämnesärarutbildningen i musik

Lisa Johansson

# Att gestalta visor från Östergötland

Ett sökande efter sånglig identitet

Handledare: Sven Kristersson



## Sammanfattning

Svensk titel: Att gestalta visor från Östergötland – ett sökande efter sånglig identitet

Författare: Lisa Johansson

Språk: Svenska

Nyckelord: folkmusik, visor, identitet, sångteknik, interpretation, ReeBoot/Omstart, scenisk gestaltning, konstnärlig processbeskrivning.

Under en period mellan 1700-talet till början av 1900-talet upptecknades en mängd folksånger och danslåtar i Östergötland, min hembygd. Syftet med detta arbete är att artikulera kunskap om en scenmusikalisk process som i sin tur haft som mål att synliggöra detta material: genom att välja ut, arrangera, programsätta och tillsammans med medmusiker framföra östgötska visor har jag i en processbeskrivande fallstudie velat undersöka hur de kan bilda en scenmusikalisk helhet som kommunicerar detta skiftande historiska material till en publik i vår tid.

Drivande i studien har varit mitt sökande efter en sånglig identitet: hur kan man förstå och förklara en nutida folksångerskas konstnärliga process och scenmusikaliska framträdande? Ett sätt att artikulera detta sker genom att beskriva och diskutera min och medmusikernas kreativa och gestaltande process och därefter göra en jämförande studie med Susanne Rosenbergs (2013) delprojekt ReeBoot/Omstart. Flera likheter och skillnader kan identifieras, både när det gäller musikaliskt urval, scenisk gestaltning och berättande på scenen och med avseende på kommunikation med publiken.

Det konstnärliga resultatet av undersökningen blev en scenmusikaliskt gestaltad konsertföreställning som troligen är den första i sitt slag när det gäller historiska östgötska folkvisor. Det vetenskapliga resultatet av undersökningen utgör ett bidrag till kunskap om hur man arbetar med ett program av den typ som undersökts. Det finns mycket litet skrivet kring hur man arbetar fram en föreställning av detta slag. En viktig personlig slutsats är att en sångerskas identitet inte är något hon sjunger om utan något som uppstår i nuet genom det hon är och gör på scenen.

## Abstract

English title: Performing folk songs from Östergötland – in search of a singer's identity

Author: Lisa Johansson

Language: Swedish

Keyword: Description in artistic process, folk music, folk songs, identity, interpretation, ReeBoot/Omstart, Scenic form, singing technique.

During the 17th, 18th and 19th centuries, many folk songs and dances were collected in the Swedish county of Östergötland, which is my home county. The purpose of this investigation is to articulate knowledge about how this historical material can be communicated. Therefore, in this case study I describe and discuss my selection, arranging, rehearsing and performing some of these songs, and how I shaped them into a musical-scenical performance in order to communicate them to a contemporary audience.

One of the driving forces behind the study has been my search of a singer's identity within the field of folk music: how can you understand and explain the artistic process and performing of a folk singer of today? One way of articulating this is through describing and discussing my and my fellow musicians' creative process. This process, in its turn, is compared to the Swedish folk singer Susanne Rosenberg's (2013) project *ReeBoot/Omstart*, which forms the first part of her doctoral dissertation. Several similarities and differences can be noted, both in the fields of choice, performance and scenic storytelling, including the ways of which contact with the audience is established.

The artistic outcome was a scenic concert performance, which probably is the first of its kind with folk songs from Östergötland as a creative vantage point. The scholarly result implies a contribution to knowledge about the process of how performances of this kind are created. An important personal conclusion is that the singer's identity is not outer props or something that the singer *tells* the audience about in her singing, but rather an identity which appears in the scenic present through the singer's *being*, *singing* and *acting* on stage.

## Förord

Denna studie har inneburit ett engagemang och deltagande från flera personer som varit nyckeln till studiens resultat:

- ❖ Sven Kristersson, min handledare och sånglärare i detta konstnärliga projekt
- ❖ Musikerna som tillsammans med mig arrangerade, repeterade och framträdde:  
tillsammans byggde vi konsertföreställningen *Klockan är slagen, visor från södra Östergötland* som hölls på *Poeten på hörnet* i Malmö den 30:e mars 2017. Tack för att ni lade ner tid på att repetera och instudera min repertoar
- ❖ Marie Länne Persson, som inte bara genom sin bok *Källan i Slaka*, utan med ett stöttande samtal inspirerade mig till att finna en inriktning av studien
- ❖ Ingrid Åkesson vid svenskt visarkiv, som guidade mig och ställde upp vid studiens begynnelse
- ❖ Poeten på hörnet, för möjligheten att få ha min konsert i er lokal!

# Innehållsförteckning

<b>1. Inledning</b> .....	<b>9</b>
<b>2. Bakgrund och inspiration</b> .....	<b>11</b>
<b>2.1 Begreppen folksång och folkvisa</b> .....	<b>12</b>
<b>2.2 Kategorisering av svenska folkvisor</b> .....	<b>13</b>
<b>2.3 Åtta kategorier av svensk folksång</b> .....	<b>13</b>
2.3.1 Folkliga koraler .....	13
2.3.2 Ballader .....	14
2.3.3 Sångelekar .....	14
2.3.4 Dryckesvisor .....	15
2.3.5 Yrkesvisor .....	15
2.3.6. Skillingtryck.....	16
2.3.7. Vaggvisor.....	16
2.3.8. Fulvisor .....	16
<b>2.4. Upptecknare och meddelare</b> .....	<b>16</b>
2.4.1 Upptecknare i Östergötland.....	17
2.4.2 Meddelare.....	18
<b>2.5. Visböcker</b> .....	<b>19</b>
2.5.1. Ballader och sångelekar .....	19
2.5.2. Yrkesvisor och festvisor .....	19
2.5.3. Folkliga koraler .....	19
<b>2.6 Personlig bakgrund som folksångerska</b> .....	<b>20</b>
<b>2.7 Sångerskan och forskaren Susanne Rosenberg, och den gestaltande processen</b> .....	<b>21</b>
2.7.1. ReeBoot/Omstart .....	23
<b>3. Mål, syfte och frågeställningar</b> .....	<b>25</b>
<b>3.1. Mål</b> .....	<b>25</b>
<b>3.2. Syfte</b> .....	<b>25</b>
<b>3.3. Frågeställningar</b> .....	<b>25</b>
<b>4. Metod</b> .....	<b>26</b>
<b>4.1. Metodologiska överväganden</b> .....	<b>26</b>
4.1.1. Konstnärlig forskningsmetodik .....	26
4.1.2. Fallstudien som metod.....	27
<b>5. Process fram till konsert</b> .....	<b>29</b>
<b>5.1. Explorativ arkivfas</b> .....	<b>29</b>

<b>5.2. Urvalsfas</b> .....	<b>30</b>
5.2.1. Tre folkliga koralmelodier.....	31
5.2.2. En medeltida ballad.....	31
5.2.3. Två dansvisor från Ydre .....	32
5.2.4. Brandväktarvisa (Yrkesvisa).....	33
5.2.5. Två festvisor (danslek/dryckesvisa) .....	33
5.2.6. Visa med polskemelodi från Gammalkil.....	34
5.2.7. Fyra visor ur <i>Öschöttske visor</i> , efter Per Johan Johansson .....	34
<b>5.3 Arrangering</b> .....	<b>35</b>
5.3.1. Arrangera visor till Vokalensemble i notprogram .....	35
5.3.2. Kombinera visor .....	36
5.1.2. Bearbetning av medeltida balladen.....	37
<b>5.4 Repetitioner</b> .....	<b>38</b>
5.4.1. Musikaliska repetitioner .....	38
5.4.4. Sångektioner .....	41
5.4.4. Berättande.....	43
5.4.4. Scenmusikaliska repetitioner .....	43
<b>5.5. Programsättning</b> .....	<b>46</b>
<b>6. Resultat: Konsert på Poeten på hörnet</b> .....	<b>48</b>
<b>6.1 Lokal och förberedelser</b> .....	<b>48</b>
<b>6.2. Tre visor som intro</b> .....	<b>48</b>
<b>6.3. Presentation 1- Hembygden Kinda</b> .....	<b>49</b>
<b>6.4. Balladen “Lilla Inga och Ungerlen”</b> .....	<b>49</b>
<b>6.5. Presentation 2</b> .....	<b>50</b>
<b>6.6. Två visor från Nykil och Gammalkil</b> .....	<b>50</b>
<b>6.7. Presentation 3 - Östgötaslätten</b> .....	<b>50</b>
<b>6.8. Visa från Vreta kloster</b> .....	<b>50</b>
<b>6.9. Presentation 4 - Svartklubben i Tidarsrum</b> .....	<b>51</b>
<b>6.10. Två sånger a cappella</b> .....	<b>51</b>
<b>6.11. Presentation 5 - Dagöborna tvångsflyttas till Ukraina</b> .....	<b>51</b>
<b>6.12. Tre folkliga koraler efter Katarina Utas, Gammalsvenskby</b> .....	<b>51</b>
<b>6.13. Brännvinsvisa från Tidarsrum</b> .....	<b>51</b>
<b>6.14. Presentation 6</b> .....	<b>52</b>
<b>6.15. Två avslutande sånger från Tidarsrum</b> .....	<b>52</b>
<b>7. Slutdiskussion</b> .....	<b>53</b>
<b>7.1 En jämförelse mellan Rosenberg (2013) och min studie</b> .....	<b>53</b>

7.1.1. Arkiv- och urvalsfasen.....	53
7.1.2. Arrangering och repetitioner .....	54
7.1.3. Scenmusikaliska repetitioner och programsättning.....	55
7.1.4. Framträdandet och kommunikationen med publiken.....	56
<b>7.2 Sånglig identitet och folklig tradition .....</b>	<b>57</b>
7.2.1. Sångare och folklig tradering .....	57
7.2.2. Sångteknik och folklig tradering.....	59
7.2.3. Identitetsskapande genom sång .....	59
<b>7.3 Vidare forskning .....</b>	<b>62</b>
<b>Referenslista .....</b>	<b>64</b>
<b>Bilagor .....</b>	<b>66</b>



## 1. Inledning

Jag utbildar mig till musiklärare med inriktning sång och kör. Jag är särskilt inriktad på folkvisor, men innan jag började mina studier på Musikhögskolan i Malmö hade jag inte studerat folkmusik på någon särskild utbildning – min bakgrund som folksångerska är formad av eget intresse och genom musicerande med andra folkmusiker.

I mötet med mina sångelever har jag ofta fått frågor kring den folkliga sången: ”hur gör du de där drillarna?”, ”hur får du till det där soundet”, ”hur har du lärt dig de här visorna?”, ”var kommer visorna ifrån? hur gamla är de, och hur har de överlevt tills idag?” osv. Dessa frågor har krävt svar från mig, även när jag aldrig tidigare själv reflekterat över svaren, eller aldrig ställt frågorna själv. Mina elevers frågor, tillsammans med mitt starka intresse för historia och för de människor som levte före min tid, gav mig idéerna till detta projekt och de ytterligare forskningsfrågor jag ställer. I detta arbete vill jag därför fördjupa mig i mitt personliga levandegörande av folkvisetraditionen. Det har genom åren fallit sig naturligt för mig att ibland framföra visor från min hembygd Kinda, och jag ser nu ett tillfälle i att fördjupa mig i denna lokala tradition genom att praktiskt studera hur jag kan låta denna skatt från min hembygd ta form.

Dokumentation av folklig musik i Sverige har pågått under flera sekler, och de dokumenterade insamlingar som gjorts har kommit att bilda underlag för de bilder vi idag har av det musikliv som präglades av människor som levde här före oss. Den folkliga musiken i Östergötlands län har dokumenterats flitigt, från norr till söder, av flera initiativtagare, och under olika sekler. Forskare, föreningar och spelmansförbund har från dessa dokumentationer under 1900- och 2000-talen publicerat samlingar med urval av detta material, som innehåller allt ifrån dansmusik till visor och medeltida ballader. Jag har kommit i kontakt med dessa samlingar i samband med mina besök på folkmusikfestivaler och spelmansstämmor, främst i Linköpingstrakten. Detta projekt fokuserar emellertid på musik och visor från de människor som fanns i min egen hembygd, som är Kinda kommun, i södra Östergötland.

Mitt sökande efter visor från min hembygd startade redan i början av 2000-talet, då jag kommit över flera böcker och vissamlingar avsedda för min privata bokhylla. Det var i dessa böcker jag började mitt sökande, och fann en hel mängd visor från södra Östergötland, men en endast mindre samling med visor just från Kinda.

Inför detta projekt utökade jag mitt sökande också till andra samlingar. Kisa bibliotek har en hel del låt- och visböcker i sitt arkiv, som dessutom successivt digitaliserats. Efter att ha gått igenom de digitaliserade samlingarna vid Kisa bibliotek fann jag inte tillräckligt med

visor som föll mig i smaken. Nu behövde jag egentligen antingen bege mig till Svenskt Visarkiv och Kungliga biblioteket i Stockholm för att starta ytterligare arkivsökande bland t.ex. Arwidssons *Svenska fornsånger* - eller så skulle jag tvingas byta spår. I de visböcker jag var bekant med fanns flera sånger från hela södra Östergötland som redan låg mig varmt om hjärtat. Jag valde att byta ut profilen *Visor från Kinda*, till *Visor från södra Östergötland*, som även blev underrubrik till min konsert.

En rad olika författare har under 1900-och 2000-talen publicerat visböcker med material från Östergötland. I södra delen av landskapet har ett flitigt arbete genomförts i flera århundraden, och de nypublicerade visböckerna är bara ett litet urval av alla visor som finns bevarade och arkiverade. Dessa böcker är en produkt av modern visforskning, och utgör ett uppdaterat urval av den östgötska visskatten. Notbilden är enkel att läsa och har tydliga texter. Inte sällan medföljer förklaringar av ord, av visornas användningsområden, vilka som upptecknat dem liksom bilder och historiska bakgrundsfakta om livet och sysslorna för människorna under den tidsepok då visorna upptecknades (Annerud, Berger & Höglund, 1986). Inte sällan kan man finna böcker ur samlingen *Visor i Sverige* av Utbildningsradion på spelmansstämmor och folkmusikfestivaler. Denna samling, med delen från Östergötland - *Visor i Östergötland* (1986) stötte jag på redan under min uppväxt, och den kom att bli min första visbok med östgötska visor.

## 2. Bakgrund och inspiration

Intresset för svensk folkmusik är djupt rotat i det svenska vetenskapssamhället (Ronström, 1994). Tankar kring ett sammanhängande nordiskt – till och med ett enat europeiskt – kulturarv har funnits sedan 1800-talet och överlevt till nutid (Gustafsson, 2013). Under upplysningstiden spreds i Europa en tanke om “folksjälen”, vilken antogs vara specifik för varje nation. Denna unicitet gick igen i uppfattningen om det unika och säregna i folkmusiken – dess prägel av nationen, landskapet, bygden, byn och slutligen den individuella sångerskan eller spelmannen (Ronström, 1994). Sammankopplat med detta föddes under 1700-talet begreppet "folkmusik", som om denna musik vore något som inte existerat tidigare. Det rörde sig i själva verket om en upptäckt: allmogens visor och dansmusik förflyttades nu till de högre samhällsklassernas scener, där berättande genom dikter och sånger kom att stå i centrum. Under denna period, och in på 1800- och 1900-talen genomfördes insamlingar av svenska folkets kultur (Gustafsson, 2013). Insamlandet och intresset för folkmusik var enligt Lundberg och Ternhag (2005) i första hand av ideologiskt intresse, inte musikaliskt. Betydelsen av begreppet folkmusik, liksom andra begrepp inom denna musikgenre har också varierat under årens lopp, eftersom forskarnas idéer har förändrats med influenser av samhällets utveckling och ideologier.

Även tolkningen av musiken har skiftat: vi tolkar musiken från förr på de sätt som varit möjliga, och utifrån att vi från tidigare epoker endast har den nedtecknad har detta präglat vår tolkning. Den klingande musiken kunde dokumenteras först när inspelningstekniken blev aktuell, alltså relativt sent i sammanhanget (Ronström, 1994).

Lundberg & Ternhag (2005) menar att forskare ibland har reducerat den allmänna bilden av personer som skapar och framför svensk folkmusik. Prototypbilden har kommit att bli en spelman i folkdräkt som spelar fiol till dans, exempelvis polska. Denna bild av den svenska folkmusikens kärna finns djupt rotad än idag, och speglas i utbildningar vid folkhögskolor, musikhögskolor, och i andra sammanhang där folkmusik framhävs. Faktum är att gemene man under epokerna före 1800 i regel inte spelade fiol eller något annat instrument. Däremot tillhörde sång de vardagliga sysselsättningarna (Lundberg & Ternhag, 2005). En annan allmän syn är att folkmusiken fortfarande är en gehörsbaserad genre. När musiken flyttades från allmogens vardag till de borgerliga salongerna, och då forskare, författare och insamlare började uppteckna visorna i noter, övergick emellertid genren från att vara muntlig, till att bli skriftlig (Ronström, 1994). Flera allmänna uppfattningar om folkmusik som dagens forskare ifrågasätter, beror enligt Gustafsson (2013) på den

självreferentialitet som präglat folkmusikgenren: inarbetade termer vidmakthåller sin kraft genom att återupprepas, och präglar på så vis både allmänna och vetenskapliga synsätt.

## **2.1 Begreppen folksång och folkvisa**

Under andra delen av 1800-talet hade stora delar av den svenska allmänheten lärt sig skriva och läsa. Då ägde många människor, utöver psalmboken, en egen visbok - ofta med vaxdukspärm- där de skrev ner texter till sånger de lärt sig. Även psalmboken innehöll dock bara text, eftersom de flesta inte kunde läsa noter (Lundberg & Ternhag, 2005).

Visor förmedlar berättelser och väcker känslor och stämningar, men de kan också sprida budskap och moral. Detta sker både i episka och lyriska texter. Begreppen episk och lyrisk är alltså en karaktärisering av texten, inte av melodin. *Episka visor* är snarast berättelser i diktad form och är ofta längre än *lyriska visor*, som uttrycker känslor och stämning i en situation, som ofta har med kärlek att göra (Lundberg & Ternhag, 2005).

Spridandet av visor i de lägre samhällsskikten före 1900-talet skedde via muntlig trädning, såväl genom *vertikal* som *horisontell trädning*, båda lika vanliga. Med *vertikal trädning* menas att en äldre person lär ut visan till en yngre. Det sker alltså en överföring mellan personer med olika generationer. *Horisontell trädning* innebär däremot en överföring mellan personer i samma generation: i historien inträffade detta exempelvis vid de tillfällen då ungdomar träffades och sjöng (Lundberg & Ternhag, 2005).

Det finns inte många beskrivningar av hur sången lät, eftersom det först var när visorna kunde spelas in som den folkliga sången analyserades mera utförligt än genom en upptecknad notbild. Jersild & Åkesson (2000) gör en sammanställning av det som för det mesta är gemensamt för folklig sång, och i denna behandlar de röstläge, klangplacering, artikulation, tonbildning, utsmyckning, textbehandling och puls (Jersild & Åkesson, 2000). Kvinnor sjöng ofta med utgångspunkt i ett lägre taltonläge (eller modalregister), medan män visserligen också sjöng i taltonläge, men i ett högre sådant. Tonen var rak, utan vibrato. Klangen var ljus och oegaliserad, och placerad långt fram i huvudets resonansrum. Vid början och i slutet av fraser sjöngs tonerna markerat, utan flexibel ansats eller mjuka avfraseringar. Tempo och puls var individuellt anpassade och tempoförändringar, som ritardando, gjordes efter melodiska förändringar, inte för att lyfta fram texten. Tonande, nasala konsonanter hade även rytmisk funktion. Andningspauser skedde mitt i fraser. Ofta utsmyckade sångaren melodin med förslag, ornament, melismer och drillar. Texten bars fram snarare genom sångarens personlighet än genom den typ av texttolkning som är vanlig i modern vissång och i konstmusikaliska romanser (Jersild & Åkesson, 2000).

När folkvisor började spelas in under 1900-talet hade många traditionsbärare blivit influerade av den dåtida populärmusikens sångideal. De hade ofta tagit del av andra, tidiga inspelningar, som spridits via grammofon och, under senare skeenden, radio (Jersild & Åkesson, 2000). Vissa av de sångare som vid denna tid uppmanades sjunga in folkvisor stod upp för sitt kulturarv, och demonstrerade tydligt hur visorna traditionellt sjungits, medan andra sångare med flit försökte efterlikna ett modernare sångideal. Det senare sångsättet kunde också förklaras av att dessa mera omedvetet influerats av senare tiders sångsätt (Jersild & Åkesson, 2000).

## **2.2 Kategorisering av svenska folkvisor**

Redan under 1600-talet började man dela in sånger i olika kategorier. Det vi idag kallar för *ballad* benämndes då som *visa*, och Johannes Messenius (ca.1579-1636) delade in episka visor i de kategorier som kom att bli förlagan till de ballad-kategorier vi använder idag (Gustafsson, 2013).

Sång användes som en del av socialt umgänge – man träffades och sjöng, lärde ut nya sånger och använde sång vid lekar. Sången användes i hemmet, vid matlagning, tidsfördriv, kyrkliga andakter hemma, vaggång vid nattning av barn, och i yrkeslivet. Kategoriseringen av folkvisor har växlat fram och tillbaka under århundradena, och under 1900-talets senare hälft rotades de typer av viskategorier vi använder idag (Lundberg & Ternhag, 2005).

## **2.3 Åtta kategorier av svensk folksång**

Resultatet av forskares kategorisering av folkvisor har lett till flera underkategorier, där de vanligaste är:

### **2.3.1 Folkliga koraler**

Psalmsången i Sverige har förändrats genom århundradena. En stor förändring skedde redan under reformationens 1500-tal. Den lutherska synen på psalmsång utvecklades, där melodier skulle förenklas och vara desamma för alla, vilket innebar en gemensam syllabisk sång istället för den traditionella, individuella och metriska sången, fylld av ornament, melismer och andra utsmyckningar av melodin (Jersild & Åkesson, 2000). I syfte att skapa en gemensam psalmbok för hela riket bearbetades psalmboken i omgångar från 1690-talet och framåt. Som tidigare nämnts hade psalmböckerna inledningsvis endast text, och eftersom så få kunde läsa lärdes psalmverserna in utantill under uppväxten. Denna utantillärning skedde både i kyrkan och i hemmen, och psalmerna traderades på så vis muntligt (Jersild & Åkesson, 2000). Även

innan den gemensamma psalmboken givits ut var psalmtexterna desamma i hela landet, även om melodierna varierade geografiskt. Sången i kyrkan leddes ofta av klockaren, eller av någon av församlingens framstående sångare, som fungerade som försångare. Först sjöng försångaren några verser solistiskt, och därefter togs psalmen från början så att den övriga församlingen kunde ansluta (Andersson, 2003).

Under 1700- och 1800-talen byggdes det efterhand in orglar i kyrkorna. Församlingssångerna leddes av utbildade musiker och psalmmelodierna var från den nya, gemensamma psalmboken (Jersild & Åkesson, 2000). Den gamla psalmsången – som alltså var mer individuellt präglad av både melismer och ornament – utövades i hemmen. Vid denna process, där den gamla psalmsången övergick från kyrkan till hemmet, övergick den gamla psalmsången till att bli folkmusik, till vad som idag kallas folkliga koraler. Dessa upptecknades sent i jämförelse med övriga folkvisor, nämligen först under 1900-talets första hälft. Då var genren nästintill utdöd i de flesta landskap i Sverige, förutom i Skåne, Värmland, Dalarna och Västerbotten. Folkliga koraler bevarades även på estländska öar och i Gammalsvenskby i Ukraina (Jersild & Åkesson, 2000). Idag överlever de folkliga koralerna i framföranden av vissångare vid soloframträdanden, och i körarrangemang (Lundberg & Ternhag, 2005).

### 2.3.2 Ballader

Begreppet ballad är ett resultat av 1800- och det tidiga 1900-talets fascination för medeltiden. Balladen tillhör kategorin dansvisor, där en försångare fungerar som berättare och övriga sångare och meddansare sjunger *omkvädet* (refrängen) (Lundberg & Ternhag, 2005). Det dansbetonade ursprunget är således medeltida, men melodier, texter och genomförande har ändrats genom århundrandena. Trots denna förändringsprocess kallas formen ändå ofta för *medeltida ballader*. Att genomföra balladerna med försångare och dans används ännu idag på t.ex. Färöarna. Under medeltiden sjöngs dock troligen balladen solistiskt (Lundberg & Ternhag, 2005). Som resultat av en flera hundra års lång process av forskarmödor är dessa ballader numera indelade i ytterligare flera kategorier: *Naturmytiska visor*, *Legendvisor*, *Historiska visor*, *Riddarvisor*, *kämpavisor* och *skämtvisor* (Lundberg & Ternhag, 2005).

### 2.3.3 Sångelekar

Sångelekar var vanliga vid fester, för både unga och vuxna, samt vid tillställningar där ungdomar umgicks och dansade utan samma bevakning av vuxna som vid vanlig dans. Dessa sånger och lekar har upptecknats och sparats på samma sätt som andra folkvisor. Idag

kommer vi sånglekarna närmast vid julgransdansen, midsommardansen runt majstången, och vid lekar i skolan (Lundberg & Ternhag, 2005).

#### **2.3.4 Dryckesvisor**

En stark tradition är den gemensamma dryckessången, som blomstrade under 1800-talet. Dryckessångerna var en hyllning till ölet eller till brännvinet, och detta befästes inte minst i manskörstraditionen och genom det studentliv som växte fram vid universiteten (Lundberg & Ternhag, 2005).

#### **2.3.5 Yrkesvisor**

Länge användes visor för att underlätta samarbeten vid tyngre sysslor, som t.ex. pålning, tröskning, borring, eller till sjöss då sjömännen sjöng vid arbetsmoment som krävde en gemensam rytm. Militärer sjöng ibland vid stora truppförflyttningar och marscher.

Yrkesvisorna kunde också användas vid underhållning, där yrkeslivet var det centrala i textens innehåll, och framfördes då alltså inte i arbetet, utan sjöngs av gemene man när man hade fest (Lundberg & Ternhag, 2005).

Fäbodmusiken är en arbetsmusik där de som vallade djuren kommunicerade både med djuren och med kollegor. Sången kunde också ha funktionen att jaga bort rovdjur. Sång knuten till detta arbetssätt hade sin hemvist i mellansverige, Värmland, Dalarna, Hälsingland, Härjedalen, Jämtland, Medelpad och Ångermanland. Däremot finns det ingen fäbodsång från södra eller norra delen av Sverige (Lundberg & Ternhag, 2005). Fäbodmusiken anses ha hög ålder och tycks ha överlevt alla andra musikgenrer genom århundraden. Den har därför ansetts nästintill helig. Den svenska vallningen av djur, speciellt fäbods-systemet, skiljer sig dock från det i övriga Europa. Här var för det mesta kvinnor som arbetade med att valla djur. Kvinnorna använde sig av lockrop, och något som efter en dialekt från Västerdalarna, kallas "kulning". Lundberg & Ternhag menar att fäbods-systemet hade sin höjdpunkt under 1800-talet, trots att fäbodskulturen enligt vissa uppgifter är äldre än medeltiden (Lundberg & Ternhag, 2005). Ur ett emiskt perspektiv, dvs. så som genrens utövare, vallkullorna själva, såg det, var det vi kallar vallmusik bara signaler och arbetsredskap och hade ingen estetisk funktion (Lundberg & Ternhag, 2005). Tekniken fördes vidare genom vertikal trading – från en äldre vallkulla till en yngre. Så småningom kom vallvisorna och kulningen att spelas in, och har sedan dess härmats och förflyttas från fäboden till scenen, och har spridit över världen som en svensk musikalisk produkt (Lundberg & Ternhag, 2005).

### **2.3.6. Skillingtryck**

De äldsta skillingtrycken är från 1500-talet, och under 1800-talet hade genren sin glansperiod. Under detta sekel igångsattes en process som man ibland kallar "industrialiseringen" av visan, nämligen att den efterhand blev en vara som kunde köpas och säljas (Gustafsson, 2013). Kringresande försäljare sålde – de ofta sentimentala – berättande sångerna, som var tryckta på ett ark som var vikt två gånger, med enbart text (Lundberg & Ternhag, 2005).

### **2.3.7. Vaggvisor**

Vaggvisan används världen över, och har samma funktion överallt: att söva barnet med mjuk sång. Vaggsånger är oftast av improvisatorisk karaktär, med upprepande fraser och verser som blir längre och längre. Vaggvisan har i regel litet vokalt omfång (Lundberg & Ternhag, 2005).

### **2.3.8. Fulvisor**

Fulvisor, eller med en vetenskaplig term *obscena visor*, hade fräcka texter och handlade ofta om sex och erotiska fantasier (Lundberg & Ternhag, 2005).

## ***2.4. Upptecknare och meddelare***

Sverige har alltsedan tidigt 1800-tal haft en ganska sammanhållen folkmusikforskning med eldsjälar till forskare, som med sitt kontaktnät av kollegor med samma intresse ägnat tid åt folkmusiken och insamlandet. Men dessa forskare har också fungerat som spridare av folkmusik. De flesta har varit akademiker och stadsbor, och på den tid då detta var en amatörsyssla tillhörde de i regel högre samhällsklasser. Forskarnas synsätt och bild av vad folkmusik är har efterhand också kommit att prägla den allmänna uppfattningen om folkmusiken. Nedtecknandet av folkmusik gjordes i glöden av 1800-talets starka historiska intresse: ju äldre materialet var, desto bättre. I sitt tidigaste skede utfördes arbetet för att samla rester av en forntid som man föreställde sig som ärorik och upphöjd, och folkmusiken skulle på så vis fungera som en passande identitet och symbol för Sverige (Ronström, 1994). De som dokumenterade visor kallas i regel för *upptecknare*, och de som sjöng visorna *meddelare* (Ling, 1995).

Kulmen för upptecknandet av folkliga visor nåddes just under 1800-talet.

Dokumentationen av visor var fram till 1800-talets sparsam med beskrivningar av *hur* sångerna egentligen framfördes. Numera är vår insyn i folkliga sångsätt mer informerad än tidigare inte minst tack vare inspelningstekniken, men också beroende på att forskarna är mer noggranna vid noteringen av visorna (Gustafsson, 2013).



Det bästa sättet att få en inblick i de historiska visornas karaktär menar Jersild & Åkesson (2000) är att studera *primäruppteckningarna*, alltså de anteckningar som gjordes direkt vid upptecknandet. Vissa upptecknare har i sina vissamlingar bifogat korta sångarbiografier till sina första anteckningar (Jersild & Åkesson, 2000). Vid primärupptecknandet har visorna ofta skrivits ner i en annan tonart än den som visan sedan noterats i när den tryckts i vissamlingen. Ofta sjöngs visorna in i en lägre tonart, men upptecknaren ville ibland antingen slippa användningen av för många hjälplinjer eller ville undvika för många fasta förtecken. Ibland kunde tonartsförändringen också bero på att upptecknaren själv spelade ett instrument där en viss tonart var mer bekväm att spela i (Jersild & Åkesson, 2000).

#### 2.4.1 Upptecknare i Östergötland

Under 1700- och 1800-talet upptecknades en mängd folkvisor i Östergötland av många aktörer. *Leonard Rääf* (1786-1872) var en aktiv forskare som tack vare sitt kontaktnät kunde engagera flera personer i insamlandet av visor, främst i södra Östergötland och norra Småland. I hans kontaktnät fanns bl.a. *August von Hartmansdorf* (född 1792) och *Carl Vilhelm Vestling* (född 1772), som båda två samlade in flera ballader från södra Östergötland. Flera av deras uppteckningar finns idag i exempelvis samlingen *Sveriges medeltida ballader* (Gustafsson, 2013).

Under samma tid fanns flera forskare, som *Erik Drake* (1788-1870) samt bröderna *Daniel Wallman* (1791-1818) och *Johan Wallman* (1792-1853), som också var en del av Rääfs kontaktnät. Brödernas Wallmans vissamling är högt aktad av forskningen, och kom precis som Rääfs, att bli en del av *Arwidssons svenska fornsånger* som publicerades under åren 1834-1842 (Gustafsson, 2013). Wallmans vissamling är ett manuskript innehållande samtliga sånger som bröderna samlat in, och kallas *Wallmans förlorade*. Anledningen till denna titel är att manuskriptet kom att försvinna ett flertal gånger, men återfanns likaså om och om igen. Erik Drake fick i uppdrag att både redigera Wallmans visor och göra pianoarrangemang till visorna i *Svenska Fornsånger*. Detta gjorde att Wallmans egen notskrift och Drakes versioner av samma visor skiljer sig åt (Länne Persson, 2014).

Under 1800- och 1900-talet fortsatte nästa generation vissamlare och forskare att uppteckna visor från södra Östergötland. *Nils Andersson* (1864-1921) skapade en stor, nationell vissamling från varje landskap, ett system med fem nivåer: *nationen, landskapet, bygden, byn* och *individen* (Gustafsson (2013). I sin samling ger han för varje spelman eller upptecknare först en kort biografisk sammanfattning, och denna följs sedan av ett avsnitt med

vederbörandes låtar. Målet var att nå ut till allmänheten och sprida uppfattningen om det höga värdet av folkmusik till en icke van publik. Nils Andersson var även delaktig i arrangerandet av spelmanstävlingar (Gustafsson, 2013).

Andra flitiga upptecknare av visor i södra Östergötland var bl.a. *Vilhelm Carlheim-Gyllenskiöld* (1859-1943) som 1892 publicerade en vissamling (Gustafsson, 2013).

*Per Johan Johansson* (1831-1889) föddes i Tidarsrum socken i Kinda kommun. Under sin sista tid i livet, då han verkade som kronolänsman i Vreta Kloster församling, samlade han in 31 visor som han donerade till Musikaliska Akademin. Ett urval av hans uppteckningar finns med i Nils Anderssons svenska låtar, Östergötland, del 2 (Andersson, 2000).

En annan vissamlare från Kinda kommun var *Allan Mannerberg* (född 1900) från Kisa som skickade in 60 melodier till Folkmusikkommissionen. Mannerberg var en av initiativtagarna till bildandet av Östergötlands spelmansförbund (Andersson, 2000).

#### **2.4.2 Meddelare**

Att det finns så få beskrivningar både av hur sången lät vid insamlandet av visorna, och av vilka som sjöng dem ger vissamlingarna en viss mystik (Lundberg & Ternhag, 2005). Detta berodde på att det inte var sångarna som stod i centrum för vissamlarnas intresse, utan *sångerna*. Vi vet emellertid att de som meddelade visor, ballader och koraler ofta var framstående sångare och musiker i sin bygd (Lundberg & Ternhag, 2005). Det var ofta kvinnor som meddelade visor, men det fanns även gott om sjungande män. Rollen som sångare kunde vara betydelsefull i hembygden. Sångaren kunde ha rollen att underhålla grannarna genom att t.ex. leda sånglekar, lära ut och sprida visor, berätta långa historier i form av balladsång, eller att leda psalmsången i kyrkan, särskilt innan kyrkan fick orgel och en utbildad kyrkomusiker. Ofta innehade de ledande sångarna sin roll hela livet.

Sångtekniken är ingenting som sångare i den folkliga traditionen medvetet arbetat med. Teknik och sångsätt har istället överförts genom vertikal tradering. De tidiga upptecknarna av folkvisor har beskrivit folksång som gäll, falsk sång utan intonation och avfrasering. Detta grundar sig i att det klassiska konstmusikidealet för upptecknarna upplevdes som det "rätta" sångsättet. De folkliga sångarna har heller inte haft en och samma sångteknik inbördes och därför inte heller låtit likadant (Lundberg & Ternhag, 2005).

## 2.5. Visböcker

I följande del av kapitlet presenteras de visböcker och samlingar som ligger till grund för den repertoar som användes i denna studie.

### 2.5.1. Ballader och sånglekar

Samlingen *Sveriges medeltida ballader* är en serie i sju band. Samlingen är publicerad av Svenskt visarkiv, med Bengt R. Jonsson som huvudredaktör. Margareta Jersild och Sven-Bertil Jansson har bearbetat samlingens texter och notbilder. Balladerna är indelade i numrerade kapitel. Varianter av balladerna, både vad gäller melodi och text, har fått särskilda bokstavsbezeichnungar (Johnsson, 1986).

Boken *Källan i Slaka* (2013) är författad av balladforskaren Marie Länne Persson. Framställningen är ett resultat av den utforskande verksamhet som gjorts med projektet *Slakamusiken*, som behandlar musik från kyrkbyn Slaka utanför Linköping. Boken innehåller faktadelar om tidigare forskare, vissamlingsarbetet under århundradens lopp i Östergötland, uppgifter om flera meddelare och deras liv, samt kapitel med medeltida ballader, sånglekar och dansmelodier efter Wallman, Waenerberg och Rääf (Länne Persson, 2013).

### 2.5.2. Yrkesvisor och festvisor

*Svenska låtar* är en samling av Nils Andersson, som har två östgötska delar. Följande östgötska visböcker har hämtat sitt innehåll ur denna samling: *Visor i Östergötland* är en del av en serie visböcker sammanställd av Utbildningsradion på 1980-talet. Urvalet av visorna i den östgötska varianten är gjord av Håkan Annerud, Miriam Berger och Margareta Höglund, och Annerud har utfört arbetet med notbild och ackord till visorna. Vissamlingen *Öschöttske visor* är en serie med tre små häften, med ett urval publicerat 2004 av medlemmar i Östergötlands spelmansförbund: Miriam Berger, Arne Blomberg, Katarina Hammarström, Margareta Höglund, och Tommy Sjöberg.

### 2.5.3. Folkliga koraler

*Folkliga svenska koralmelodier från Gammalsvenskby och Estland* insamlades av Olof Andersson och gavs ut 1945. Originalmaterialet ingår i Folkmusikkommissionens arkiv, Svenskt Visarkiv, och innehåller 257 koralmelodier. Den är numera även utgiven på Gidlunds förlag i samarbete med Svenskt visarkiv år 2003.

## 2.6 Personlig bakgrund som folksångerska

Jag växte inte upp med folkmusik eller fick den presenterad för mig av föräldrar eller vänner. Min barndom präglades istället av pop och rock, och jag sjöng även i barnkör.

Min kontakt med folkmusiken växte fram först under mina tonår. De första influenser jag fick av folkmusik och folksång var via youtube. Av eget intresse och nyfikenhet sökte jag vidare efter folkmusik, och slumpen avgjorde vilka artister som kom att prägla min bild av genren. Två folkmusikband fångade mitt intresse: *Gjallarhorn* och *Ranarim*. Båda bandnamnen hade en annan karaktär än bandnamn som var vanliga i popgenren, och instrumentsättningen hörde inte till något jag medupplevt förut. Direkt började jag göra efterforskningar om fakta kring dessa band, både om bandmedlemmarna och om instrumenten.

Bandet *Gjallarhorn* spelar nordisk folkmusik och världsmusik, och har en blandad instrumentsättning med sång, viola, mandola, kalimba, slagverk och didgeridoo. Namnet Gjallarhorn är taget från ett instrument ur fornnordiska mytologin. Blandningen av instrument och influenser från andra världsdelar, tillsammans med polskor och medeltida ballader gjorde starkt intryck på mig. Medeltida ballader har efter denna upptäckt blivit ett av mina största intressen inom folksången. Sångaren i bandet, finländska *Jenny Willhelms* sjunger på inspelningarna i taltonsläge, med rak klang med tydliga betoningar på konsonanter och förslag och utan avfraseringar, vilket alltså liknar de uppgifter man har om folksångare tidigare i historien. Något hon använder sig mycket av är kulning, både som enskilda inslag i sångerna, men även i form av hela låtar med bara kulning. Denna framförs i ett högt läge, men har en fyllig och skarp ton med tydlig *twang*-karaktär (Jo Estill (2005) förklarar termen *twang* med att stämbandsslutningen är tunn, sköldbrosket är vippat, högt struphuvud, kannbrosk-struplocksmuskeln är ”ihopsnörd” och bildar ett trångt utrymme ovanför stämbanden, så ett skarp och genomträngande ljud bildas).

Gjallarhorns album *Ranarop – call of the sea witch* har haft stor inverkan på mitt folksångsideal, (se [http://www.wikiwand.com/en/Gjallarhorn\\_\(band\)](http://www.wikiwand.com/en/Gjallarhorn_(band))).

*Ranarim* är ett annat band som genom åren inspirerat mig musikaliskt. Denna grupp spelade framför allt svensk folkmusik med lekfulla, nytänkande, nästintill popinspirerade arrangemang med sätningen sång, fiol, nyckelharpa, slagverk, gitarr och mandola. Det är främst albumet *Morgonstjärna* jag lyssnat på. Bandets dåvarande sångerskor *Ulrika Bodén* och *Sofia Sandén* bildade tillsammans en enhet med både unison sång och stämsång. Detta band har också påverkat min uppfattning av svensk folksång, inspirerat till vokala uttryck och idéer och tillvägagångssätt för stämsång. Båda sångarna har ett brett sångligt omfång, och

byter ofta stämman och varierar vem som sjunger melodin och vem som sjunger stämman. Båda sångerskorna har höga och ljusa klanger (se <https://www.drone.se/artists.php?artist=ranarim>).

Även sångerskan Lena Willemark blev en av mina främsta förebilder, trots att jag introducerades i Willemarks musik när hon sjöng jazzlåten *Kraftens källa* av Elise Einarsdottir. I Willemarks tidigare album *När som gräset det vajar* sjunger sångerskan i ett högre sångläge, medan hennes senare album, som *Älvdalens elektriska* innehåller sång i betydligt lägre register. Det lägre sångliga läget har tilltalat mig, eftersom jag själv jobbat med sång i taltonläge. Willemarks teknik med *belting* och sång i modalregistret skiljer sig från de övriga folksångerskor jag lyssnat på, och har därför varit en förebild för min egen, mörkare röst (Jo Estill (2005) förklarar belting-tekniken som att stämbandsslutningen är tjock, vippat ringbrosk, kroppen och huvudet är förankrat och struphuvudet är högt. Enligt Estill är det en teknik som finns med hos alla människor sedan spädbarnsåldern för att en ska kunna kunna skrika högt, start och länge (Estill 2005).

## ***2.7 Sångerskan och forskaren Susanne Rosenberg, och den gestaltande processen***

Susanne Rosenberg är folksångerska och forskare, och hennes betydelse för mitt projekt är både konstnärlig och vetenskaplig. För det första säger hon sig vilja utmana vår nutida konsertkultur, inom vilken hon ibland upplever att det saknas *nukänsla* och att mellanrummen mellan olika låtar kan utgöra störande avbrott vilket gör det svårt för åhöraren att uppleva en röd tråd i framförandet. Hon har därför låtit sig inspireras av berättande teater, där publiken får en upplevelse av de tydliga bilderna som sångerskan och musikerna skapar genom kroppen, musiken och berättandet. Detta liknar i sin hållning den konsertföreställning som jag arbetade fram.

Rummet är också viktigt för Rosenberg: varje konsert har ett noga utvalt rum som kan ändra skepnad och anpassas under föreställningens gång. Som sångerska och konstnär finns flera sätt att förhålla sig till rummet och Rosenberg är angelägen om att skapa ett rum som tydligt förhåller sig till musiken, inte minst genom ljud, ljus och rekvisita:

I detta intresse för rummets betydelse för upplevelsen har jag också medvetet använt ljud av olika slag, både rösten och genom olika instrument som t.ex. klockor skapat scenrum och en rumslig dimension (Rosenberg, 2013. s12).

Rosenberg menar att konstnären kan utnyttja scener och rum för att låta den inövade

föreställningen påverkas och byta skepnad, och att samma scen kan vara en plats för flera rum under samma konsert. Också detta liknar min hållning till de olika sånger jag framförde i mitt projekt.

För det andra beskriver Susanne Rosenberg i sin avhandling den konstnärliga processen i sitt arbete så som den kommer till uttryck i flera olika projekt. Hennes arbete har i dessa innefattat sång, komposition, iscensättning, inläring, reflektion och förmedling. I processen finns flera byggstenar som interagerar med varandra – teoretiska studier och medveten reflektion tillsammans med ett kreativt, konstnärligt arbete.

Rosenberg har undersökt sina olika tillvägagångssätt, som hur den medvetna reflektionen både kan vara konstnärlig och hur vetenskapliga studier kan nå ut till andra genom konstnärlig förmedling. Hon har i sitt arbete både laborerat med den moderna scenen och den folkliga tradition hon är uppvuxen med, och har i sammanhangen också låtit en egen konstnärliga uttrycksvilja komma till uttryck. Arbetet har både inneburit en konstnärlig process, och hur denna kan beskrivas i text. I den konstnärliga, interagerande processen kommer flera syn- och förhållningssätt till uttryck, både som de yttrar sig hos henne själv och hos hennes medmusikanter:

Det handlar om att skapa former och formler för att improvisera och variera sig utan att använda traditionell notering, både använda musiker till det *de* kan göra, och att använda musiker för det man *själv* vill säga (Rosenberg, 2013. S.13).

Genom att undersöka ytterligheter och likheter med olika komponenter som unison sång och stämsång, improvisation och variation vill Rosenberg (2013) förstärka en *nukänsla* i musiken, och i sitt sjungande och musicerande uppnå samma spontana uttryck vi har när vi talar. Rosenberg (2013) vill skapa musikaliska sammanhang som står i kontrast till åtskilligt i det nutida musiksamhällets musik, som hon ofta tycker saknar berättande karaktär. Här finns en likhet med den ambition jag hade med mitt framträdande: även jag var angelägen om att skapa närvaro i nuet, men med hjälp av andra uttrycksmedel.

Den variation som sker solistiskt likväl som i flerstämmighet, både i arrangemang och i spontan sång, är enligt Rosenberg (2013) en nyckel till den folkliga gemensamma sången som skapar *nukänsla*, även kallad *spontan heterofoni* (Rosenberg 2013). Rosenbergs avhandling är min förebild när det gäller det metodiska arbetet i denna framställning, och jag återkommer till detta under rubriken "Metod" i kapitel 4.

### 2.7.1. ReeBoot/Omstart

*Texten berättar, melodin berättar, sångsättet berättar, ljuden i sig berättar* (Rosenberg 2013, s.57).

Rosenberg (2013) beskriver folksång som en ständigt varierande konstform. Enligt henne existerar en visa först när den sjungs, och visans form gestaltas, men denna är dynamisk utifrån situationen då den sjungs. Genom den muntliga traderingen lär sig sångaren både visornas melodi och text, framförandepraxis och mönster som språkljud, frasering och intonation. Med tiden görs sedan egna, personliga versioner av visor genom små variationer.

Rosenbergs konstnärliga projekt *ReeBoot/Omstart* behandlar hennes sceniska gestaltning av visor, och hur kommunikationen mellan scenen och publiken sker i förhållande till hur visorna förkroppsligas på scenen. Projektet utgör en process fram till en föreställning med sång utan avbrytande prat mellan programpunkterna – visornas texter och den kroppsliga gestaltningen bär föreställningen.

Processen varade i hundra dagar, och noterades i en arbetsdagbok. Dessa hundra dagar innehöll fokus på kreativitet, sång och improvisation. Under processens gång strukturerade Rosenberg sin planering och sitt innehåll med hjälp av tankekartor och visualiserade därigenom projektets olika delar. Under processen ändrades flera ursprungliga idéer, som i sin tur formade nya tankekartor. Rosenberg började med att kartlägga möjliga sånger för projektet. Urvalet gjordes under en längre period i samma process då sångerna repeterades och sattes i sin kontext med scenisk gestaltning. De sånger som naturligt passade ihop både genom kontraster och likheter kom att utgöra föreställningens bärande element.

Planering av den sceniska gestaltningen påverkades både av sångernas handling och sinnesstämning, liksom av en konstnärlig utformning av rummet med hjälp av teknik som ljussättning och ljud. Tanken på ljussättning som en viktig del av föreställningen hade Rosenberg med sig från teatervärlden, och ljussättningen kom att ha betydelse i programmets utformning.

En annan viktig parameter i projektet var dynamisk variation i musiken för att göra den levande. Rosenberg menar att det är viktigt att hitta en grunddynamik, för att kunna laborera med svagare och starkare nyanser, framförallt för att publiken ska uppfatta svagare nyanser i musiken: *Hur lite kan man göra och att det ändå märks?* (Rosenberg 2013, s. 54). Genom kontraster ger musiken starkare intryck på publiken, och lyssnandet skärps. Förutom genom dynamiken avser Rosenberg även att skapa variation i framförandet genom att använda ändringar i blicken och små kroppsliga rörelser.

En del av Rosenbergs ursprungliga planer var att framföra visor tillsammans med andra musiker. Denna tanke var en del av projektet som kom att ändras, för att slutligen forma programmet till ett solistiskt framförande endast av Rosenberg. Programmet var 50 minuter långt, och innehöll scenisk gestaltning med sång, lergök och klockor. Sångerna överlappade varandra, utan presentationer eller applåder. Urvalet kom att bli sånger där Rosenberg gjorde en koppling mellan *religiös medeltida musik* och *skandinavisk folkmusik*, där den solistiska sången skulle ha den huvudsakliga uppmärksamheten. Rosenberg experimenterade med kontraster, för att ge den solistiska rösten en effekt att låta flerstämmig.

Programmet för ReBoot/Omstart tog form relativt sent i processen, i samband med utformandet av scenen och rummet. Urvalsprocessen, den sceniska gestaltningen och programsättningsprocessen gick in i varandra, och Rosenberg skapade ett grundmanus till föreställningen inför premiären. Föreställningen gjordes sedan flera gånger på olika scener. De första föreställningarna gjordes i mörka konsertsalar där ljussättningen var avgörande för scenen och framträdandet. Där skapade Rosenberg flera olika rum på scenen, där sångerna övergick från ett rum till ett annat genom att hon gjorde små förflyttningar på scenen. Publiken satt i en mörk sal, och bildade en tyst, näst intill osynlig, men betraktande del av konsertsalen.

Rosenberg skapade även en turnéversion av föreställningen där ljud och ljussättning vara relativt likartade vid varje konsert. Hon framförde föreställningen på flera platser, och hon upplevde att föreställningen utvecklades efter varje konserttillfälle. En stor kontrast till framförandena inomhus uppstod när föreställningen gjordes utomhus. Då styrde ljussättningen inte publikens visuella uppfattning av framförandet – istället var det naturen, Rosenbergs kroppsspråk och musikaliska uttryck som styrde publikens uppmärksamhet. Här skapades för första gången, menar Rosenberg, en "riktig" relation mellan sångaren på scenen och publiken, eftersom sångaren kunde se personer publiken och därigenom uppfatta deras reaktioner. Den musikaliska föreställningen utgjorde här inte bara en envägskommunikation, utan ett möte (Rosenberg 2013).



### **3. Mål, syfte och frågeställningar**

#### ***3.1. Mål***

Mot bakgrund av vad jag tidigare berättat om mitt intresse av folkvisor från min hembygd har målet för mitt arbete varit att skapa en konsertföreställning med visor från södra Östergötland, och därigenom förmedla ett historiskt musikaliskt material till vår tids publik. Målet är också att framställa en skriftlig och videobaserad dokumentation och analys av arbetet med detta.

#### ***3.2. Syfte***

Syftet med denna skriftliga framställning är att synliggöra och diskutera ställningstaganden och arbetsmetoder i den praktiska konstnärliga undersökande processen, men även i själva konserten.

#### ***3.3. Frågeställningar***

Det ovannämnda syftet leder till en rad mera specifika frågeställningar:

- ❖ Hur kan jag musikaliskt gå tillväga för att levandegöra ett historiskt material med östgötska visor?
- ❖ Hur kan jag sceniskt kommunikativt bli en förmedlande länk mellan en historisk musikalisk verklighet och vår tids publik?
- ❖ Hur ser de olika leden i min tolknings- och skapandeprocess ut? Hur sker urvalet? Hur arrangerar jag visorna? Hur ser repetitionsarbetet tillsammans med medmusikanter och lärare ut? Vilken slutlig form fick konserten?

Här uppstår även frågor på mera detaljerad och fördjupad tolkningsnivå: Vill jag efterbilda sångsättet hos de människor som en gång meddelade visorna till upptecknarna? Eller vill jag tolka dem ur ett perspektiv med ett nutida sätt att sjunga? Här kommer även ett jämförande perspektiv in: Hur förhåller sig min tolkning och min process till andra sångerskors?

I vidare mening har denna studie också ett personligt utvecklingssyfte: att bredda min sångteknik och mina sceniska och verbala färdigheter liksom att undersöka hur folkliga visor kan bearbetas och arrangeras. Denna del av arbetet har således syftet att förbättra min konstnärliga kapacitet. Ur ett lärandeperspektiv är syftet att använda dessa musikaliska och sceniska lärdomar i min pedagogiska gärning.

## 4. Metod

### 4.1. Metodologiska överväganden

Eftersom denna skriftliga framställning syftar till att synliggöra en konstnärlig forsknings-, tolknings- och gestaltningsprocess genom beskrivning, jämförelse, tolkning, och analys krävs det ett kvalitativt tillvägagångssätt. Detta beror på att många av faktorerna i de processer som belyses och diskuteras är subjektiva och erfarenhetsbaserade och därför inte låter sig beskrivas i siffror. Kvantitativa förhållningssätt, där exempelvis mätningar och statistik står i centrum, är därför inte relevanta eller ens möjliga att tillämpa i detta sammanhang.

#### 4.1.1. Konstnärlig forskningsmetodik

Det metodiska arbetet är inspirerat av den forskning på det konstnärliga området som vuxit fram under de senaste decennierna. På mitt specifika område finns framförallt folksångerskan Susanne Rosenbergs doktorsavhandling (2013), som utgör en serie kvalitativa fallstudier kring hennes tolkning av folkligt vismaterial. Mitt arbete kan liknas vid ett av de delprojekt som redovisas hos henne och som tidigare beskrivits. Susanne Rosenberg (2013) nämner i sitt metodkapitel att den konstnärliga kunskapen sällan skrivs ned i text – samtidigt som ett av hennes syften just är att formulera konstnärlig kunskap. Rosenberg bygger sin avhandling på en ”konstnärlig forskningsprocess”, med synsättet att hennes frågor inte ger några direkta svar, utan snarare utgör en språngbräda för fortsatt arbete:

att konstnärlig forskning genom sina forskningsmetoder framförallt inte ger svar på frågor utan snarare ger en ny utgångspunkt för fruktbara nya frågor liksom att metoderna behöver vara flexibla och utvecklas genom den konstnärliga processen (Rosenberg, 2013. s.36).

Rosenberg (2013) refererar i likhet med Gummesson (2010) till begreppet *tyst kunskap*, som även i mitt sammanhang är den erfarenhetspräglade, personliga konstnärliga kunskap vi besitter och diskuterar sinsemellan, men som vi i den konstnärliga kontexten i regel inte skriver ned i text.

Konstnären, dvs. jag, fungerar som forskare i studiens utförandeprocess – reflektionen görs i och genom skapandet. Ur ett konstnärligt forskningsperspektiv är det därför viktigt att formulera sig både före, under och efter processen för att inte den kunskap som diskuteras – och möjligen erövrats – skall stanna i forskarens huvud och kropp (Rosenberg 2013). Detta

skulle leda till att kunskapen fortsätter att vara "tyst" och då kan konserten fungera mycket väl som konst, men det forskande momentet i processen uteblir.

Det är därför viktigt, som Henk Borgdorff (2007) framhåller, att man håller i minnet att den konstnärliga processen, för att kvalificeras som vetenskap syftar till erövrande av ny kunskap som erhållits genom den konstnärliga processen men som också artikuleras tydligt och blir föremål för undersökande samtal i ett relevant forskningsområde:

Art practice qualifies as research if its purpose is to expand our knowledge and understanding by conducting an original investigation **in and through art objects and creative processes**. Art research begins by addressing questions that are pertinent in the research context and in the art world. Researchers employ **experimental and hermeneutic methods that reveal and articulate the tacit knowledge that is situated and embodied in specific artworks and artistic processes**. Research processes and outcomes are documented and disseminated in an appropriate manner to the research community and the wider public (Borgdorff, 2007 s 10, fet stil tillagd).

För att fånga alla detaljer i mitt konstnärliga arbete har jag spelat in mina repetitioner och sånglektioner med hjälp av applikationen *röstmemon* med min telefon, noterat repetitioner i form av en kortfattad loggbok, och slutligen filmat hela konserten med hjälp av min telefon som jag satte på ett stativ.

#### **4.1.2. Fallstudien som metod**

Det jag gör är inte upprepningsbart, inte kvantifierbart men starkt knutet till ett personligt erfarenhets- och kunskapssammanhang. Samtidigt är en del av mitt projekt replikerbart, då studiens data består av folklig och vardaglig sång ur arkiven. Gummesson (2010) skriver att forskningsplanen i kvalitativa fallstudier har en prövande anda, där ämnet kan vara diffust, utan någon fast teori. Studien kan bygga på ett eller flera fall som kan vara hämtade direkt från ett verkligt problem eller en verklig händelse.

Fallstudiebaserad forskning innebär att ett eller flera fall från verkliga livet används som empiriskt underlag för forskning, särskilt när kunskap om ett område helt eller delvis saknas och när det rör sig om komplexa fenomen. (Gummesson 2010, s.116).

Varje händelse eller problem som skall undersökas utgör rådata i en fallstudiebaserad forskning. Fallstudiebaserad forskning strävar ofta efter en ökad förståelse av ett fenomen, en

händelse eller ett problem för att sedan dra slutsatser utefter erfarenhet eller logik. Studien tillåter då varierande situationer och samband förankrat i verkligheten och ger en stor frihet för val av datainsamling (Gummesson 2010).

Studiens design formades av själva forskningsarbetet, genom ett påbörjat letande efter litteratur, möjlig insamlad dokumentation som kunde komma att bli användbara data. Enligt Gummesson (2010) är det viktigt att inte bygga upp processen alltför strikt steg för steg, utan mer som olika moment, som dynamiskt kan överlappa varandra. Det är också enligt Gummesson bättre att se processen utifrån en nedräkning mot deadline istället för att schemalägga dag 1 till sista dag med fokus på dag 1. Moment 5 planeras med fördel från början – hur ska uppsatsen se ut?

## 5. Process fram till konsert

Processen fram till konsert delas här in i fem olika moment, som ibland interagerat med varandra. För att göra ett urval av visor att framföra behövde jag först genomföra en arkivfas där jag letade fram material. Efter att ha gjort ett urval behövde konsertens program formas och struktureras med alla komponenter som behövs för att få ett levande och intressant framförande, både för mig själv och för min publik. Alltså var repetitioner av den musik jag sedan framförde vid konserten en fas som genomfördes relativt sent i processen.

Processen inför konserten kan delas in i dessa fem huvudmoment eller faser:

1. Explorativ arkivfas – ett preliminärt urval
2. Urvalsfas
3. Arrangering
4. Repetitioner
5. Programsättning och kommentarer

Vägen från tanke till handling var en process med flera beståndsdelar. Målet var en konsert med sånger som skulle sjungas på nya sätt, med nya arrangemang och med min röst. Idéer uppkom både genom samtal, fantasi, under ett aktivt sökande i arkiv och under repetitioner och möten med andra musikanter.

### 5.1. *Explorativ arkivfas*

Förstadiet till denna studie grundade sig i en idé om att hitta visor och folkliga koraler från Östergötland, och allra helst från Kinda kommun, för att sedan framföra dem. Samlandet av en sådan repertoar innebar ett sökande i form av arkivstudie.

Svenskt Visarkiv har en omfattande databas, där grundläggande sökningar kan genomföras via visarkivets hemsida. Efter att ha beställt flera böcker, bl.a. *Svenska låtar, Östergötland* ringde jag till visarkivets telefonväxel, och blev hänvisad till visforskaren Ingrid Åkesson som arbetar vid svenskt visarkiv. Därefter fortsatte efterforskningar av folkliga koraler från Östergötland via en mailkonversation mellan mig och Åkesson, en mailväxling som främst handlade om sökandet efter folkliga koraler från Östergötland eller Kinda. Kort därpå kom jag till insikt om att upptecknandet av folkliga koraler i Östergötland var magert jämfört med t.ex. visor och ballader från samma område. Jersild & Åkesson (2000) förklarar denna avsaknad av dokumentation av folkliga koraler från vissa av rikets landskap. De landskap där folkliga koraler blivit dokumenterade är främst Dalarna, Värmland, Västerbotten

och Skåne. En anledning till att folkliga koraler kom att bevaras där kan vara att kyrkorna i delar av dessa landskap installerade kyrkorglar betydligt senare än i t.ex. Östergötland. Därmed hölls den gamla traditionen av psalmsång intakt. För att ha med folkliga koraler i mitt program skulle jag behöva välja en repertoar som inte har sin grund i Östergötland.

Vidare i den sökande fasen begav jag mig till Kisa bibliotek för att undersöka om dess arkiv innehöll några visor som kunde passa mina syften. Där möttes jag av beskedet att flera vissamlingar hade digitaliserats, och att jag kunde beställa dessa via datorn hemma. Väl hemma vid datorn fann jag att de flesta av visorna i arkivet endast var korta inslag i instrumentala danslåtar. När jag därefter återkom till Kisa bibliotek för att undersöka det material som inte digitaliserats insåg jag, något missmodig, att sökandet efter visor i detta arkiv skulle innebära ett större arkivarbete än vad som kunde rymmas i den process som skulle bli föremål för denna studie.

När jag i januari 2017 genomförde detta sökande befann jag mig på Lunnevads folkhögskola för att genomföra två veckors praktik. Jag kom då att samtala med skolans sånglärare Marie Länne Persson, författare till den tidigare nämnda boken *Källan i Slaka*, som innehåller östgötska visor och ballader. Under detta samtal kom jag till insikt om att jag redan kunde en mängd visor från Kindatrakten – om inte visor från själva Kinda, så åtminstone flera som var upptecknade i kringliggande socknar. Jag kunde nu raskt kartlägga att de flesta östgötska visor jag redan samlat på mig faktiskt var från södra Östergötland. Och nu förstod jag att jag kunde realisera idéerna till för min konsert – visor från södra Östergötland – genom att framföra sånger ifrån min egen bokhylla, sånger jag redan lärt mig. De visböcker jag redan kunde och hade notmaterialet till i min ägo kom alltså att bli grundstommen för hela min studie!

## **5.2. Urvalsfas**

Efter att ha bestämt studiens inriktning kunde jag genomföra ett preliminärt urval till konserten. De visor jag studerat i visböcker skulle nu bilda ett konsertprogram med en varierande repertoar, eftersom jag fastnat för flera olika sorters visor och inte bara dansvisor eller medeltida ballader. Innehållet skulle komma att bestå av olika viskategorier, där starka personliga karaktärer berättade om människoöden och alltifrån tvångsgifte till ett klättrande på samhällsstegen.

Jag valde ut sånger med mestadels lyriska texter, förutom en ballad med en lång, episk, berättande text. Detta var ett medvetet val, eftersom de långa episka texterna skulle

kräva tid att bearbeta innan de kunde repeteras. Jag ville dessutom ha ett relativt kort program, och ändå få med så många olika visor som möjligt.

Av de resterande visorna var två sånglekar, fyra var visor som beskriver fest och dans, och tre var visor om kärlek med naturbeskrivning. Där fanns även en yrkesvisa – ett brandväktarrop, och slutligen en visa om en försvunnen get, som jag snabbt kände var en metafor för mitt eget liv och mitt identitetssökande.

### **5.2.1. Tre folkliga koralmelodier**

Jag ville även ha med folkliga koraler i mitt program. Eftersom folkliga koraler inte finns dokumenterade i Östergötland bestämde jag mig istället för tre folkliga koraler ur *Folkliga svenska koralmelodier från Gammalsvenskby och Estland*. Jag valde koraler efter Katarina Utas, eftersom jag tidigare sjungit flera koraler efter henne. Gammalsvenskbyborna från Ukraina hade på samma sätt bevarat gamla psalmmelodier från Dagö. Katarina Uta var en av befolkningen från Gammalsvenskby, som kunde tradera en mängd folkliga koraler under sin vistelse i Sverige på 1930-talet. Hennes koraler är publicerade i *Folkliga svenska koralmelodier från Gammalsvensk by och Estland*, samlade av Olof Andersson. Katarina Utas koralvarianter tilltalade mig på flera sätt - tonartsmässigt, de varierande och rörliga rytmer och melodier, och psalmtexter.

Jag hade också fastnat för historiken kring Gammalsvenskbyborna som hade behållit sin svenska identitet trots tvångsdeporteringen under 1700-talet till Ukraina. I början på 1960-talet hade de kommit tillbaka till Sverige som flyktingar till svenska Jönköping. Jag tog till mig dessa människors öden, och fann att koralerna från Gammalsvenskby skulle vara en spännande brytning i programmet. Ändå skulle det passa bra in eftersom en stor del av mitt program belyste olika människöden och identiteter.

### **5.2.2. En medeltida ballad**

*Herr Lagerman rövar bort herr Tors Brud*

Länne Persson (2014) beskriver flera kvinnliga meddelare i södra Östergötland. En meddelare vid namn *Beata Memsan*, ("Memsan") levde 1742-1831 i Kinda. Hon ingav särskilt intryck just för mitt sökande. Flera medeltida ballader är upptecknade efter henne, och efter att ha sökt upp flera ballader, fastnade jag för balladen *Herr Lagerman rövar bort herr Tors Brud*, i SMB, Ballad nr 71 - band 3. Denna ballad finns i tre versioner från Kinda, Memsans version fanns dock bara i textform. Jag valde istället mellan de övriga versioner från Kinda som var upptecknade även i noter. Jag föll för Ballad E - "Eter en flicka från Kisa", upptecknad år 1810 av både A. von Hartmansdorf och C. V. Westling. Något mer om "Kisaflickan" står inte

i denna samling, men hennes version är kortare än de andra, med 21 verser, medan de andra Kinda-varianterna har ett 30-40-tal verser.

**E**

KB Vs 2:1, s. 123-125. Efter en flicka från Kisa sn, Östergötland. Upptecknad av August von Harnesseder i december 1810 (text) och C. V. Westerling vid ungefär samma tid (mel.). (Jonsson I, s. 342-345) Str. 1 (sång) just till SF 31.

Ungerlen hon ropar hi Inga min så  
— under linden —  
hur' länge vill liden Inga vända upp mig,  
— så vill torde hon honom bida

- 1 Ungerlen han talte till Inga lilla så  
— Under Linden —  
Hur länge vill liden Inga vända upp mig  
— så vill torde hon honom bida.
- 2 På dig vill jag vänta i åtta år  
Ja om det är vore längre ändå
- 3 När det börjar lida åt åtta år  
Liten Cherstin hon tråkig och hon trär
- 4 Bröderna de taltes imellan så  
Huru ska vi få liden Inga giftra i år
- 5 Ja vi ska gifva henne Vår unge Durt  
Han hafver mera Guld än Ungerlen har sett
- 6 Han hafver mera Guld uppå sin hatt  
Än Ungerlen han hafver i hela sin skatt
- 7 Han hafver mera Guld på sina fingrar små  
Än Ungerlen han hafver i hela sin gård
- 8 Det lagades till och brygades godt Ö  
Till dess liden Inga hon skulle vara brud
- 9 Brölloppet stod ut tre veckors tid  
Ändock ville ej bruden åt Brudensingen se
- 10 Bruden hon gick sig åt höga lofts Sål  
Så och hon se Skrypen på rimmade haf
- 11 Vill ser jag flaggor blå? Gula och blå  
Som jag hafver virkat med mina fingrar små
- 12 Vill ser jag flaggen blå? Gul och röd  
Som jag hafver virkat på minnede haf
- 13 Inga lilla talte till bröderna sin  
Far du till Stranden åt Systemen Din
- 14 Bruden han satte sig på Gångaren blå  
Han rider fast fortare än foggeln han blå
- 15 Han ved men hann ej fortare fram  
Än Ungerlen var att kommen i Land
- 16 God dag, God dag kär bröderna min  
Hur står liden Inga förut med sin
- 17 Hon står väl och hon står så  
Hon har två barn som redan kunna gå
- 18 I sju veckors tid lag jag stå på en d  
Var intet jag en syndare, som ej kunde dö
- 19 Ungerlen han talte till Strymmen sen  
Och var en min Skryp tillhålls igen
- 20 Käre min broder I talen ej så  
I dag skall hennes bröllopp stå
- 21 Ungerlen han satte sig på påsen hög  
— Under Linden —  
Han rider fortare än foggeln blå  
— så vill torde hon honom bida

**Meddelningsmärkning**  
T. 4. Anpassningen text/mel. är ej helt ensidig, men änd-  
ra stäver är i längre samt vill är närmast placerade  
under e. 2.

**Textanmärkning**  
Melodianskildet skrivet i alla stäver slombildet ut-  
skrivet i str. 1, markerat i str. 2-20. — Efter str. 21 står  
utera deessa.  
S:1. Ä ändrad från mot  
ska mi ev. ska till Durt står ann. — märke ej  
Corruption of Childmood!  
18:1. låg förtä bekäntaren ändrad från s  
19:1. sen trevigen ändrad från sin

Bild 1. SMB 71, version E

**F**

KB Vs 2:1, s. 105 (mel.), 107-108 (text). Efter Greta Eshjörnsdotter, V. Eneby sn, Östergötland (f. 1741 i Hysklinge sn, Östergötland, soldatänka omgift med dräng, d. 1814; Jonsson I, s. 327-329). Upptecknad av L. F. Rååf (text) och Erik Drake (mel.) 1812. Tryckt som SF 24 C.

Herr Lagerman rider i stolt Signa lillas gård  
— under li — den —  
ute står stolt Signa lilla och borstade gult hår  
— så vill torde hon honom bida

Bild 2. SMB 71, version F

Balladen handlar om ett kärlekspar, som i de övriga varianterna heter “Herr Lagerman” och “lilla Inga”. Lilla Inga lovar att vänta på Herr Lagerman under tiden han är bortrest, men när han kommer tillbaka har Ingas bröder gift bort henne till en rik “Herr Tor”. I Kisa flickans version heter “Herr Lagerman” istället “Ungerlen”, och “Herr Tor” nämns inte ens vid namn. “Lilla Inga” får behålla sitt namn, men nämns i en enda vers som “liten Cherstin”. Med Kisa flickans kortare version kommer balladen aldrig fram till de blodiga scener som de flesta andra varianter gör. I version E är omkvädet mer ett eko, en viskning, och passar till en solist. Version E och F har båda en stadig, vandrande puls i 2/4. I version F är omkvädet en utbristande, vacker sånglig del som t.ex. varit passande för en kör, eller om publiken ska sjunga med.

Jag kan relatera till texten i version E mer än i version F. Dessutom lovar Inga i version E att vänta på sin älskade i åtta år, men hela femton år i version F. Min åsikt är att åtta år räcker mer än väl för att uttrycka att hon väntar "länge" på honom. Jag tycker även att texten i version F är svårare att förmedla än den i version E.

### 5.2.3. Två dansvisor från Ydre

*Ungersven och Jungfrun, Orren sitter* är två sång- och danslekar valda ur Länne Perssons boken *Källan i slaka* (2014). Visorna är en del ur från *Wallmans förlorade*, och finns



dessutom upptecknade i Svenska Fornsånger, s. 219 och 339, med beskrivningar av *hur* lekarna gick till. Att jag valde dessa visor tillsammans var på ren känsla – jag spelade igenom flera visor ur samma kapitel som var upptecknade i Ydre, och när jag spelade *Ungersven och Jungfrun* tilltalade intervallen och den tydliga slängpolskerytmiken mig, och precis som *Orren sitter* har visan två karaktärer – som ett dansande par. Jag såg tydligt framför mig hur visorna sjöngs samtidigt som det dansades en form av slängpolska till, samtidigt som texterna kunde tolkas på ett djupare plan: *Ungersven och Jungfrun* kunde tolkas näst intill erotiskt, medan *Orren sitter* kan ge uttryck för ett mer allvarligt budskap om människoöden, sabotage och att man kan göra varandra illa genom att bara se sitt eget perspektiv utan att ha förståelse för andra.

#### 5.2.4. Brandväktarvisa (Yrkesvisa)

*Brandväktarvisa från Skänninge* ( s.12 i *Visor i Östergötland*). Texten i visan är densamma som övriga brandväktarvisor i hela landet: “*Klockan är tio slagen! Guds härliga, milda och mäktiga hand, bevare vår stad från eld och brand! Klockan är tio slagen!*”, men melodin varierar från stad till stad. Jag har stött på brandväktarvisor förut, eftersom de är populära i körsammanhang. Därför var en östgötsk variant extra intressant, speciellt då denna östgötska variant ändrar taktart, från 4/2-takt till 9/4-takt, och sedan tillbaka till 4/2-takt igen.

Brandväktarvisor användes av nattväktare i landet före 1875, och brandväktarvisorna fungerade som utrop vid varje helt klockslag. För mitt program kom denna visa att spela en särskild roll, eftersom visans text kom att ge namn till föreställningen: ”Klockan är slagen”. Först fastnade visan i mitt huvud på grund av att jag stött på samma visa men med annan melodi tidigare i mitt liv, och att jag direkt fick en bild av hur jag skulle kunna arrangera den. Sedan fick den en allt större betydelse för sammanhanget, som om den symboliserade både klockslaget för konsertens början och klockslaget för att avsluta min utbildning och därmed en övergång till en ny period – en tid i livet där jag hittat mig själv.

#### 5.2.5. Två festvisor (danslek/dryckesvisa)

*Här dansa vi på bredaste golv* (s.22 i *Visor i Östergötland*), och *Fyra skilling har jag supit opp* (s.27 i *Visor i Östergötland*). Båda visorna är upptecknade av Per Johan Johansson. Den förstnämnda visan är från Tidersrum socken i Kinda kommun, den andra i Norra Vi socken, i grannkommunen Ydre. Dessa visor är tryckta i  $\frac{3}{4}$ -delstakt. *Här dansa vi på bredaste golv* är noterad som rak polska i A-delen, med lång etta (betoning på 1 och 3). B-delen, liksom hela *Fyra skilling har jag supit opp*, är skriven med mer jämna pulsslag, men med känsla av

bakåttakt (1 å 2 å 3 å), och upplevs som slängpolska. Visornas texter beskriver ett tillstånd efter en lång kväll med fest och dans.

#### **5.2.6. Visa med polskemelodi från Gammalkil**

Jag valde ytterligare en polska nedtecknad i  $\frac{3}{4}$ -takt, *Inte vill jag gifta mej än* (s.33 i *Visor i Östergötland*). Visans text är upptecknad i Linköpingstrakten av L. C. Wiede, men melodin blev upptecknad som en instrumental slängpolska i Gammalkil socken av Allan Manneberg. Visan har fem verser och innehåller mycket text. Det är nästintill ett nytt ord för varje ton, och visan består mestadels av åttondelar och sextondelar, (en rask underdelning). Texten handlar om valet av en blivande make. Friarna är många, till och med sockens ”hjalpepräst” svärmar för flickan i fråga. Moralen i texten handlar om att valet av man görs utefter hur flitig och arbetsam friaren är, men poängen är att han ändå ska vara stilig, glad och duktig på att dansa. Tekniskt är denna visa en av de svårare i mitt urval, då möjliga andningspauser är få, tempot är högt och kräver bra artikulation.

#### **5.2.7. Fyra visor ur *Öschötske visor*, efter Per Johan Johansson**

Ur häfte 2 använde jag mig av fyra visor: *Kära far och mor, ge mej ett par nya skor* (s.12 i *Öschötske visor*), *Se här är handen, se här är famnen*, (s.13 i *Öschötske visor*) samt *Intet brännvin får du denna gången* (s.31 i *Öschötske visor*) och *I hela naturen*(s.32 i *Öschötske visor*). Samtliga av dessa visor är upptecknade av Per Johan Johansson. *Kära far och mor ge mej ett par nya skor* är skriven som slängpolska, och från Norra Vi socken i Ydre. *Se här är handen, se här är famnen*, och *Intet brännvin får du denna gången* är upptecknade i Tidarsrum socken, och även dessa skrivna som slängpolskor.

Den förstnämnda är en kärleksvisa med en tydlig moral: man ska passa sig för att välja partner utifrån vederbörandes rikedom. *Inte brännvin får du denna gången* är en dryckesvisa med A, B och C-del, där huvudpersonen tappat bort nyckeln till brännvinskistan. Både B och C-delen slutar med ett utrop med friare, ”långsamt” tempo: ”För brännvin!”. *I Hela naturen* är en visa i  $\frac{2}{4}$ -takt, med en naturromantisk text som beskriver äkta kärlek. *Har du sett någon skrabbu get* (s.21) del 1.

Valet av dessa visor gjorde jag innan jag insett att de upptecknats av samma person. Jag kände igen dem sedan tidigare eftersom jag lärt mig dem genom att ögna igenom mina nyinköpta vishäften, och då hade fallit för karaktärerna och melodierna. Det var först under denna urvalsprocess inför min konsert som jag kunde koppla samman dem och insåg deras gemensamma bakgrund. De kom även att ha olika roller i mitt program.

### 5.3 Arrangering

Eftersom urvalet av visor gjordes succesivt under en längre period, gick arrangeringsfasen hand i hand med urvalsfasen. Visorna valdes ut några i taget, och arrangerades därefter omgående. Först i ledet stod tre visor som jag beslutade att arrangera till vokalensemblen, och stämföringen gjordes via dator med noteringsprogrammet Sibelius. Därefter pusslade jag ihop flera korta visor, utefter flera kriterier som geografisk plats- var de är ifrån, samma tempo, eller liknande melodier.

#### 5.3.1. Arrangera visor till Vokalensemble i notprogram

*Här dansa vi på bredaste golv* är den visa jag kunnat längst i urvalet. Flera idéer till arrangering av visan hade jag fått under promenader, i mataffären eller på perrongen till tåget. En effektiv metod för att fånga in dessa idéer var att spela in rytmer och stämmor muntligt med mobiltelefonen, via applikationen ”röstmemon”. Därefter fanns redan en hel del material till arrangemangsfasen, från en ensam melodi till material för själva arrangemanget. Detta gjorde jag först i D-dur, men då den lägsta stämman blev mycket låg behövde arrangemangets tonart höjas. Först höjde jag till F-fur, men melodin då kom att upplevdas för hög, så slutresultatet blev till sist Eb-dur.

*Se här är handen, se här är famnen* blev min favorit i hela urvalet. Till en början arrangerade jag visan med stämmor i blockackord och en detaljerad stämföring, precis som i *Här dansa vi på bredaste golv*. Min uppfattning blev dock att visans karaktär tappade form, och riskerade att bli överarbetad. Därför återgick jag till pianot och använde bara grundton och melodi. Därefter valde jag ut två ackord som klingade som borduntoner i bakgrund till melodin. Första ackordet, över A-delen, innehöll bara grundton och kvint, andra ackordet, i B-delen, innehöll grundton, kvint och add9. Add9:an förstärkte känslan av ackordet, då grundtonen och 9:an var placerade bredvid varandra och inte i spritt läge. Detta skapade en dissonans som lyfte fram melodin, som nu kunde sjungas mer fritt.

#### *Intet brännvin får du denna gången*

Liksom ”Här dansa vi på bredaste golv” påbörjades arrangering av visan med idéer inspelade på mobilen. Arrangemanget skrevs ner på noter under en och samma kväll, tack vare alla idéer som fanns på förhand.

#### *Brandväktarvisa från Skänninge*

Visans text är allmänt känd i landet, och jag har stött på den flera gånger som workshop-material till körsång. Vid en workshop på Umeå Folkmusikfestival 2014 gjordes en variant från Västerås, där deltagarna delades in i olika grupper, sjöng i kluster, kanon, borduntoner

och unison sång. Denna workshop blev inspiration till arrangemanget av *Brandväktarvisa från Skänninge*, som visserligen hade en helt annan melodi, men konceptet kunde ändå användas.

### 5.3.2. Kombinera visor

Visorna i mitt urval är inte sällan korta, och innehåller ofta inte mer än en vers i en A och en B-form. En metod jag tillämpade utgick från att sätta ihop flera visor jag tycker om, utan att behöva göra långa arrangemang för varje visa.

*Ungersven & Jungfrun/Orren sitter* är sång- och danslekar i form av slängpolska med A och B-form, båda från Ydre. Det som skapade ett sammanhang mellan dessa visor var främst melodiernas karaktärer. Båda melodierna är rörliga, med tydlig åttondelsunderdelning och stavelser på varje pulsslag, därav den tydliga känslan av slängpolska. När visorna spelas i samma tonart fungerar andra visans upptakt, med tritonus-intervall, som en effektiv övergång där åhöraren direkt kan höra att det är en ny visa som spelas, men som har samma karaktär och flyt i ackompanjemanget.

Texten i båda visorna bygger en berättelse baserad på endast två meningar. Den första visan handlar om ett par som tillsammans plockar rosor och binder kransar, som symboliserar dansen, (denna text kan läsas mellan raderna, att det kunde vara en något näst intill erotisk metafor). Den andra visans text berättar om fågeln som sitter i sitt träd och en farlig skytt som skjuter allt han hittar. Denna text kan också läsas mellan raderna – i detta fall är den som bjuder upp skytten, och den som blir uppjuden fågeln i trädet. Dessa visor framförde jag i detta projekt med sång ackompanjerad av gitarr.

*Har du sett någon skrabbu get/Inte vill jag gifta mig än* är två visor med helt olika karaktär. Den förstnämnda är upptecknad i Nykil socken, och den andra både i Linköpingstrakten och i Gammalkil socken. Trots visornas olika karaktär var anledningen till sammanförandet av dem att de var från grannsocknarna Nykil och Gammalkil, två socknar jag har stark koppling till.

*Fyra skilling har jag supit opp/Kära far och mor* är två visor från Norra Wi socken i Ydre kommun. En annan gemensam nämnare är att karaktären i båda visorna har dansat sönder sina skor. Den förstnämnda visan har en karaktär med en medveten, men ändå likgiltig självuppfattning, trots att alla pengar och ägodelar är bortslösade på fest – ”å lite bannor de har jag fått, å får jag mera så gör de gått, för jag har dansat sönder skorna!”. I nästa visa är det en mer stursk karaktär som efter att ha dansat sönder sina skor sätter ner fötterna och ställer

ultimatum: ”den grå rocken å, och blå rocken på. Bonnadräng i fjol och nämndeman i år, och nästa år så blir jag herre!”.

Karaktärerna är olika i sina gärningar – karaktären i den första visan tycks rycka på axlarna inför morgondagen, medan figuren i nästa visa sätter ner foten och tänker klättra på samhällsstegen. Jag valde att lägga den mer bestämda karaktären sist då jag upplevde den kaxiga attityden som ett starkare avslut.

*Se här är handen, se här är famnen/Här dansa vi på bredaste golv* är visor som jag tidigt bestämde mig för att kombinera till ett slutnummer, långt innan konsertens innehåll var fastställt. Trots att visorna till sin karaktär är mycket olika, både melodiskt och textmässigt, men också i sina olika arrangemang kom de att bli en stark kombination: den första visan var mer av ett solonummer med vokalt ackord i bakgrunden, men den sista visans grundpuls var betydligt högre, och den var också mer genomarbetad i sitt arrangemang med flera olika delar. Detta gav en feststämning när texten kombinerades med den raska polskemelodin. Melodin är upptecknad som en rak polska, med en lång etta (betoning på 1 och 3). I Östergötland har den dock sjungits och spelats som en polska med kort etta (betoning på 2 och 3), vilket jag vuxit upp med och fann mer naturligt och svängigt. Därför skrev jag arrangemanget på visan för vokalensemble med kort etta.

*Folkliga koralerna* efter Katarina Utas är upptecknade i samma tonart, och är i sin tonalitet relativt liknande varandra. Det var naturligt att sjunga koralen *Lov ske dig* först, då den var kortast. Därefter följde ”Jesu du min fröjd och fromma”, då den var lik den tidigare koralen, men något längre. Denna koralkombination avslutades med *Den blomstertid nu kommen*, då den var mest säregen av dessa tre koraler. Det är också en text som flera känner igen, eftersom koralen med sin mera kända melodi är en av de vanligaste psalmerna vid skolavslutningar.

### **5.1.2. Bearbetning av medeltida balladen**

Kisaversionen av balladen *Herr Lagerman bortför herr Tors brud* har hela tjugoen verser, vilket gav ett stort utrymme för fantasi och variation, vilket tillsammans med en berättande attityd hos sångaren krävs för att åhörarna ska behålla intresset genom hela sången. Genom att jämföra alla tre Kindavarianterna kunde jag byta ut ord och meningar, framför allt i slutet av berättelsen, som slutade olika i varje version. Jag upplevde att Kisaflickans version avslutades ofullständigt, som om det fattades flera verser. När jag jämförde med ballad F från Västra Eneby, där sista versen beskrev hur Herr Lagerman ger sin kära Inga en guldkrona, och ett ”drottninganamn” bytte jag ut vissa ord, så meningen istället löd: ”Inga lilla tar kära Ungerlen

i famn, *hon* gav hon guldkrona, och *sitt släktes* namn”. Inga lilla fick alltså stå i centrum även i balladens sista ord.

Balladens form innehåller verser med en strof, ett omkväde, sedan ytterligare en strof för att sedan avslutas med ännu ett omkväde. Den sättning vi gjorde bestod i först tre verser, sedan mellanspel, därefter två eller verser vara utan omkväde, med en mollmelodi, snarlik melodin i dur. Under dessa verser i moll vände historien, t.ex. då Inga tvingades till giftermål. Melodin går tillbaka till dur, med omkväde, när Inga vägrat gå till brudesäng och klättrade upp på ett loft. Då fick hon se Ungerlen komma i sitt skepp. På detta sätt ändrar balladen karaktär, med dur- och moll, med verser a cappella, dynamik efter karaktärernas repliker m.m.

## **5.4 Repetitioner**

Arrangemangen av mitt urval av visor var till en stor del planerade i förväg. En nästintill lika stor del av förberedelserna inför konserten bestod i repetitioner med andra musiker och sångare, där mina förarbeten bröts mot deras idéer och tankar, vilket formade resultatet. I valet av instrument och ackompanjemang till visorna var musikernas personlighet det centrala – jag valde snarare personen före valet av något särskilt instrument, eftersom jag ville samarbeta med personer jag trivdes med och som kunde interagera med den musik jag ville framföra. Gitarristen Rasmus Krohn och dragspelaren Petter Ferneman var därför naturliga val för mig. På samma sätt satte jag ihop vokalensemblen med sångare jag kände väl från tidigare samarbeten. Detta resulterade i en vokalensemble bestående av Miriam Hjalmarsson, Malena Ardevall och Lydia Viktorsson.

Anteckningar från repetitionerna sammanställdes skriftligt i form av loggbok.

### **5.4.1. Musikaliska repetitioner**

Under denna del av processen repeterade jag och övriga medverkande först mina förberedda arrangemang, för att sedan övergå till gemensamma tankar och utvecklande av arrangemangen.

Gitarristen Rasmus Krohn ackompanjerade *Ungersven & Jungfrun/Orren sitter* och den medeltida balladen. Inför konserten repeterade vi vid fyra tillfällen. Till en början letade vi efter ett gemensamt språk i melodierna, genom att han spelade melodierna medan jag trallade. Därefter byggde vi upp harmoniseringar tillsammans genom att prova flera varianter. Rasmus spelar medvetet både efter tonspråk och textens innehåll. Han lyssnade noggrant och följsamt hur jag gjorde, och var medveten om den dynamik jag använde. Vi var överens om att variera form och struktur på visorna genom dynamiska skillnader, och använde ofta unison

sång- och gitarmelodi snarare än att ändra ackord och eller göra påbyggnader och flera lager av rytmiseringar. Det lilla och avskalade lyfte i detta fall fram den dramatiska texten.

Rasmus var med i processen att välja variant av den medeltida balladen. Vi spelade igenom de två olika balladvarianter jag hade letat upp, och tillsammans bestämde vi oss för version E. Vi upplevde omkvädet mer som en viskning, eller ett eko, och att texten fick mer plats i den mindre rörliga melodin i version E. Nästa gång vi träffades hade jag en genomarbetad form som vi utgick ifrån, där Rasmus mer följde mina instruktioner, och lärde sig molldelarna. När den formen började sitta övergick vi till samma metod som innan, där idéer och ändringar uppstod i stunden.

*Ungersven & Jungfrun/Orren sitter* var i källmaterialet upptecknade i olika tonarter. Det var när jag provade visorna i samma tonart, som jag föll för ”Orren sitter”, med den skarpa upptakten som blev ett tritonussprång från grundtonen. Tritonussprånget upplöstes sedan till kvinten, och känslan blev direkt att visan landar, och relateras till föregående visa. Vi spelade först *Ungersven & Jungfrun* två gånger och gjorde ett ritardando på slutet, för att jag sedan skulle sjunga upptaktstonen till *Orren sitter* med en lång fermat. Av en tillfällighet, när Rasmus spelade för sig själv, övergick han till *Orren sitter* utan att avsluta föregående visa med ett ritardando. Hans melodispel på gitarr föll sig helt naturligt, och detta blev till en övergång mellan visorna utan avbrott. Vi fångade upp denna händelse, och provade att helt enkelt lägga till ett mellanspel mellan *Ungersven & Jungfrun-Orren sitter*, med den sista visans melodi på gitarr. Gitarmelodin övergick från sångens sista ton, som var grundtonen i ”*Ungersven & Jungfrun*”, till en överstigande kvart (tritonus) som upptakt till ”*Orren sitter*”. Rasmus spelade sedan melodin en oktav ner, vilket gjorde att språnget från grundton till överstigande kvart upp istället blev en överstigande kvart ner. Rasmus melodispel en oktav ner inspirerade mig att prova att sjunga *Orren sitter* i samma oktav, alltså en oktav ner mot melodins ursprung. Efter första versen i den låga oktaven blev det effektivt att oktavera upp melodin i nästkommande vers, och detta blev på det sättet en variation. I oktaveringen upplevde jag att sången, och även texten, fick en helt annan karaktär.

Under denna process med visornas form och uppbyggnad, ändrade jag successivt texterna, mer eller mindre medvetet. Till exempel ”*Ungersven och jungfrun månde sig åt lunden gånga*” blev ”*Ungersven och jungfrun skulle sig åt lunden gånga*”. I efterhand har jag förstått att denna lilla ändring av texten från *månde* till *skulle* ändrade visans karaktär, även om dess betydelse är snarlik. *Månde* syftar mer till den sång- och danslek visan faktiskt är, då dansparet har ett uppdrag för att sedan ”plocka rosor och binda kransarna många”, som är ett dansmoment. När jag sjöng ”*skulle sig åt lunden gånga*” blir texten direkt berättande om en

situation där man nästan kan läsa mellan raderna att ”plocka rosor och binda kransarna många” skulle kunna implicera en erotisk underton. Denna sistnämnda tolkning med en liten textändring låg till grund för min gestaltning av *Ungersven och Jungfrun*. I samma visa ändrade jag medvetet ”Plocka rosor och plocka rosor och binda kransarna många” till ”Plocka rosor, rosor, plocka rosor och binda kransarna många” då jag tyckte att ”och” kändes onaturligt i melodin, som om det stoppade upp flödet i sången. Ett upprepanande av ”rosor” hjälpte mig även sångtekniskt att rikta frasen framåt.

I Länne Perssons bok *Källan i Slaka* (2014) finns det två kapitel som innehåller dessa visor, kapitel *Lekar med sång och allvar* med visor från *Svenska Fornsånger*, samt kapitlet *Låtar till dans* från Wallmans förlorade. Där jag först hittade visorna, alltså i det senare kapitlet, har visorna endast en vers. Senare i processen hittade jag visorna även i det första kapitlet, då med flera verser. Jag beslutade ändå att endast ha med första verserna eftersom arrangemangen var uppbyggda efter detta och jag skulle framföra visorna på konsert, inte som sång- och danslekar.

Petter Ferneman ackompanjerade *I hela naturen* samt *Har du sett någon skrabbu get/Inte vill jag gifta mig än* på dragspel. Inför konserten repeterade vi vid tre tillfällen. Till en början ville vi återuppliva ett arrangemang av *I hvaela naturen* vi tidigare gjort för cittern, dragspel, fiol och sång, genom att lyssna på en inspelning av en repetition från ett år tillbaka. Petter kunde snabbt analysera ackorden och få inspiration till ackompanjemanget, som alltså innebar en komprimering från tre instrument till ett. Jag ville hålla sången fri och okomplicerad. Det tidigare arrangemanget innehöll många komponenter som taktartsbyte och polyrytmik. Nu höll vi sången kvar i 2/4, men med ett fritt tempo. De olika verserna varierades genom dynamikskillnader och genom användning av olika register på dragspelet.

Inför visorna *Har du sett någon skrabbu get/Inte vill jag gifta mej än* gjorde jag en inspelning a cappella med dessa sånger som jag sedan skickade till Petter för att han skulle få en inblick i hur sångerna lät och hur jag tänkt mig att de skulle framföras. Jag sjöng *Har du sett någon skrabbu get* i ett fritt tempo, och gick sedan över attaca till *Inte vill jag gifta mig än*, med ett raskt slängpolsketempo. Denna inspelning blev sedan vår utgångspunkt vid repetitionerna, där vi i *Har du sett någon skrabbu get* la till ett instrumentalt mellanspel, också detta i ett fritt tempo. Sedan sjöng jag visan en gång till, för att vid visans slut gå över attaca till *Inte vill jag gifta mig än*, som vi spelade och sjöng rakt igenom, alla tre verserna utan mellanspel.

I sista versen av *Inte vill jag gifta mig* målar huvudfiguren upp tydliga bilder där ”Prästgårds-Gösta” är den perfekta modellen för hur hans framtida fästman ska vara. När Petter och jag



spelade och sjöng igenom sista versens B-del som lyder: ”Lika glader på åkern som mitt opp i valsen, kors så de klack i mej då han fick mej om halsen!” fick jag en tydlig bild i huvudet av ett dansgolv fullt med ungdomar som dansar vals. Jag utropade: Vi måste spela vals här! Så blev det. Mitt i B-delens första fras ”Lika glader på åkern som...” övergick vi från slängpolska till två takter vals, i samma åttondelsunderdelning ”..mitt opp i valsen”, för att sedan direkt i nästa takt övergå till slängpolska. Syftet med denna tillfälliga rytmförändring var att stärka publikens upplevelse av dans.

Trots att både *Har du sett någon skrabbu get* och *Inte vill jag gifta mig än* är visor i slängpolsketakt upplevde jag *Har du sett någon skrabbu get* snarare som en utropande vallvisa, nästintill som ett ropande på hjälp, av saknad. Därför fick denna visa ett fritt tempo.

Vokalensemblen repeterade vid fyra tillfällen, och repetitionernas struktur såg relativt olika ut. Till att börja med repeterade vi *Här dansa vi på bredaste golv* och *Intet brännvin får du denna gången*. Först fick alla sångare lära sig visornas melodi och text. Vi sjöng alltså igenom visorna unisont. Därefter instuderade gruppen mina arrangemang på noter, då jag till en början satt vid pianot och styrde instuderingen av ett par stämmor i taget, mer som vid en traditionell körrepetition.

Jag spelade in och skickade *Klockan är tio slagen* till gruppen för självstudering av melodin. Denna visa repeterade vi helt utan noter, bara på gehör. På samma sätt instuderade vi *Se här är handen, se här är famnen*.

#### **5.4.4. Sångektioner**

Under hela processen fram till konserten bearbetades visorna även under de sånглеktioner jag fick under vårterminen 2017 av min sånglärare och handledare Sven Kristersson. Jag tog med mig de arrangemang jag hade, och arbetade både med visornas form, men också helt avskalat, ofta a cappella, för att utveckla min sång med interpretation och teknik samtidigt.

Sedan hösten 2015 har jag sjungit för Sven Kristersson. Innan jag började för honom hade jag aldrig jobbat medvetet med vokaltriangeln, det vill säga det ganska välkända vetenskapliga systemet för hur vokaler formas med hjälp av läppar, tunga och käke. Jag har tidigare jobbat med modalregister, twang och belting, speciellt i jazz, rock och pop-genrerna. Dessa tekniker har jag nu kunnat lyfta fram och arbeta vidare med i visgenren, integrerat med en medveten formning av vokaler och konsonanter.

Centralt i arbetet har varit att arbeta med att ”sjunga ut” och ta fram min ”stora röst”. Hand i hand med detta har vi inriktat oss på interpretation. Interpretation, känslor och textning har alltid legat mig varmt om hjärtat, och tidigare i min sångundervisning har jag fått med mig

tekniken på köpet genom att jobba med interpretation, textning och uttryck. Det var på grund av min strävan att arbeta på djupet med interpretation som jag sökte mig till Sven Kristersson.

Något jag fått kämpa med under min sångundervisning för honom är andning och stöd. Jag har fått genomföra ett omfattande jobb med stöd, släpp och rekylandning, och att använda konsonanternas avslutning som avstamp för en snabb, passiv inandning. Trots att jag i den folkliga sången noga betonat konsonanter var detta något jag ständigt fick jobba med. Jag fick under mina sånglektioner med Sven Kristersson arbeta med att noggrant medvetandegöra min artikulation, eftersom jag under konserten inte skulle ha mikrofon till hjälp för att nå ut till publiken. Genom att betona slutkonsonanter, som ”hur”, ”kärlek” – kunde jag utveckla stödfunktionen för att få in luft inför ”skönt”, då ”sch”-ljudet i ”skönt”, krävde luft. Det noggranna arbetet med artikulationen hade syftet att förstärka min publikkontakt och att bidra till konsertens karaktär av scenisk föreställning.

Något vi jobbade på var t.ex. trallen i *Orren sitter*, vid det höga partiet i B-delen, där jag först inte förberedde kroppen för tonerna, och liksom "klämde" fram ljud. För att få tag i tonerna fick jag använda ett tänkande där jag tog utformningen av de öppna vokalerna som hjälp för formande av de mera slutna – t.ex. ”sa dan di du”, där a, i och u fick ta plats i gommen, och med hjälp av luftflödet förberedde u:n plats och placering för de sista, högsta tonerna i trallen.

Detaljer som energiflöde, ögonens roll, textningen och formen på läpparna och medvetenheten om gommens funktion – allt detta påverkar sången. Dessutom är det rent fysiska arbetet med kroppen centralt: om jag inte hade kraft och inte har med mig kroppen så tenderade jag att inte kunna hålla stabila toner och dessutom orkade jag inte sjunga hela fraser. Det skulle komma att krävas tydlig textning och ett noggrant jobb med kroppen för att få fram alla toner och all text beroende på att vi skulle framträda i ett rum med relativt dämpad rumsklang. Detta var ett mindre problem då jag sjöng sånger a cappella, men för att få sången att lysa igenom dragspelet och gitarren krävdes ett medvetet muskelarbete, och en direktkontakt med mina medmusiker. Då jag sjöng svagare nyanser skulle t.ex. dragspelet komma att behöva spela ännu svagare. Mitt kroppsspråk gjorde den lilla skillnaden för kommunikationen både med musiker och publik, och medvetenhet om små detaljer var det som behövdes: återigen gällde det både andning, artikulation, mimik, blick och hållning. Även att bara att göra tydlig skillnad på luftflödet i sången gjorde att jag kunde kommunicera med mina medmusiker hur jag avsåg att sjunga starkare eller svagare.

#### **5.4.4. Berättande**

Konserten var målet, men målet med konserten var att jag skulle ge uttryck för min sångliga identitet genom att framföra de sånger jag allra helst ville sjunga och genom detta berätta om mig själv.

För att uppnå de kriterier jag satt upp för min konsert behövde jag ta tag i varje visa, och bryta ner den till små komponenter på detaljnivå. Genom att göra detta kunde jag kartlägga på vilka sätt dessa visor tilltalade mig. Det kunde handla om texten och melodin, det kunde handla om den information som fanns om meddelarna, men också fakta om upptecknarna. Ofta landade jag i var visorna kom ifrån – i vilka trakter de blivit upptecknade och vad jag själv hade för relation till dessa platser. Min identitet blev det som sammankopplade visornas texter med platserna de kom ifrån, med utgångspunkt i mitt eget liv.

En del av interpretationsarbetet var att fundera igenom de presentationer jag gjorde i anslutning till sångerna. Detta sammanhangsskapande mellan texterna och sångerna gav konsertprogrammet ett tema som inte var uttänkt från början. Urvalet av visor hade gjorts helt utefter visornas melodier och texter med kriteriet att de var från södra Östergötland. Detta kriterium blev inte endast en geografisk samlande faktor – nu kom min egen historia att kopplas samman med dessa visor och med det östgötska, liksom med de människor som en gång levt och sjungit visorna.

Min funktion i konserten växte alltså från sånglig berättare, till att också bli en berättare om mitt liv, och min näst intill andliga koppling till de östgötska sångare och sångerskor som en gång meddelat sångerna.

#### **5.4.4. Scenmusikaliska repetitioner**

Under den senare fasen av den förberedande processen inför konserten slogs flera delmoment ihop, då repetitioner inkluderades i sånglektionerna med Sven Kristersson. Denna del av processen fokuserade på både scenisk och musikalisk gestaltning.

Ett exempel: Petter och Rasmus sitter ner och spelar på scenen, jag och vokalensemblen står upp när vi sjunger. I musicerandet med Rasmus och Petter har vi suttit mitt emot varandra och repeterat. Nu hade vi kommit till ett stadium av att lita på varandra, och kunna formen på visorna, utan att behöva ha direktkontakt med ögon och kroppsspråk. Nu skulle min röst bära varje berättelse, utan mikrofon, i en kombination av textning, sångteknik och hög musikalisk prestanda.

Övningsrummen på Musikhögskolan i Malmö fungerade bra som övningslokal, då akustiken var nästintill densamma där som i konsertlokalen. I musikhögskolans lokaler gjordes även ett genomdrag av konsertens manus, med sång och den talande texten mellan sångerna. Detta genomdrag gjorde programmet levande och väl genomarbetat innan genrepet i själva konsertsalen, då jag för första gången skulle gestalta alla övergångar mellan sångerna, förmedla känslor och byten av karaktärer, vara medveten om betoningar i både tal och sång, och leva ut dynamikskillnader även med en mera improviserande hållning. Petters tonansats på dragspelet gick nästan uteslutande på impulsen precis vid frasens början, och det blev indikationen på hur frasen skulle komma att utformas – redan under den första millisekunden läste Petter av om jag styrde dynamiken åt det starkare eller det svagare hållet.

Tidigt i mina repetitioner beslutade jag att inte ha glasögon på mig när jag sjöng, eftersom jag upplevde att de begränsade min mimik och kontakt med omvärlden. Glasögon är viktiga för mig när jag läser, men tidigt i min repetitionsprocess lärde jag mig visorna utantill, och kunde nu jobba med den sceniska gestaltningen. Det var viktigt att publiken kunde se mina ögon eftersom berättelserna avspeglades där. Ett exempel på hur min blick påverkade stämningen i min sång var *Har du sett någon skrabbu get*, där min blick speglade förtvivlan och desperation. När jag tog sången två gånger rakt igenom behövde något hända för att skilja verserna åt. Andra gången ändrade jag därför min tanke – som avspeglades i blicken – från desperation och förtvivlan till likgiltighet och nedstämdhet, och sjöng detta mer som ett konstaterande än ett utrop. Ögonens funktion var alltså att förmedla sångens budskap.

Sven Kristersson coachade mig genom utmaningar – jag skulle sätta en rubrik på varje karaktär i visorna – *grovt och grant, snabbt och lätt, hur kan detta beskrivas utan att det blir för allmänt? Ha uttrycket i blicken från början! Gå in i karaktären innan sången startar. Förvänta dig svar, som en dialog med publiken. Låt de tysta svaren vara lika angelägna som frågorna!* (Kristersson, 2017). Han uppmuntrade att inkludera skratt i sången: *använd med din humor – ta bort prestationen! skrattet och ögonen hänger ihop. När något blir allvarsamt eller smärtsamt, vänd på skrattet, ha samma intensiva uttryck.*

En viktig del av programmets sammansättning innebar att jag ibland övergick från en visa till en annan utan kommentarer eller applåder emellan. Vid ett sådant byte av karaktär behövde jag öva på att snabbt ställa om till en ny sinnesstämning, och nytt uttryck med kropp och tonbildning. Övergångarna behövde sitta säkert och bestämt. Hela programmet genomarbetades genom scenisk gestaltning, där visornas karaktärer skulle lyftas fram och speglas genom mig. Varje beskrivning skulle minutiöst sjungas och textas utefter sinnesstämning och situation.

Hela konsertprogrammet innehöll en repertoar där jag som sångare drev texterna framåt, i en version där målet var att jag som berättare framförde sångerna som en kommunikation mellan mig och publiken, genom att ge publiken bilder av varje historia i huvudet. Alla visor, med undantag från de folkliga koralerna, var näst intill monologer med starka känslor och tydligt kroppsspråk och med en medveten textning. Hur jag stod – tog ett steg fram, eller ett steg bak, tittade uppåt, rakt framåt eller precis nedanför mig, alltså hur blicken speglade förloppet i texten – allt spelade roll i hur publiken genom mig bjöds in till den värld jag var inne i när jag sjöng. En stor utmaning var exempelvis att hålla den 23 verser långa medeltida balladen lika intressant i varje vers.

*De folkliga koralerna* kunde jag inte utantill och därför blev det angeläget att istället för att blockeras av detta, göra en poäng av det. Jag använde en brun bok med läderpärm där jag klistrat in notbilderna och texterna, och jag höll denna bok i handen när jag sjöng, som om jag sjöng direkt ur en psalmbok vid en kvällsandakt i hemmet. Min brist på utantillkunnande vändes på så vis till att genom användning av den gamla boken skapa ett andligt rum, som även blev ett avbrott som avvek från konsertens övriga form.

Vid vokalensemblens avslutande del av konserten fylldes scenen av fyra sångare med likvärdig roll. Under *Intet brännvin får du denna gången* och *Här dansa vi på bredaste golv* utgjorde gruppen en gemenskap där stämsång förenades med unison sång, där varje stämma hade sin egen viktiga roll. Gruppen fick lyssna intensivt och iaktta varandra för att se och höra impulser. Detta gjorde att publiken fick ta del av vårt jammande, mer än vad det är i en berättande föreställningsform.

Jag sjöng solo i *Se här är handen, se här är famnen* som ett intro till *Här dansa vi på bredaste golv*. Under denna sång stannade gruppen upp och såg ut över publiken, för att skapa en öppen yta som lyfte fram min solosång och därmed budskapet.

Efter två snarlika inslag med vokalensemblen, inbjöd *Klockan är tio slagen* till en mer öppen form, eftersom sångens intro sjöngs i ett improviserande kluster. Gruppen fick genom klustertekniken idén om att vokalensemblen vid visans början kunde sitta utspridda bland publiken. När jag sjungit färdigt klockan är tio slagen reste de sig en och en och började sjunga med, och gick fram till scenen. Alla hade ett högtidligt uttryck, och hade blickarna över publiken mot ”horisonten”, för att förmedla visans ursprungliga användning – att ropa ut klockslag kvällstid och försäkra om att staden är säker.

## 5.5. Programsättning

Efter att urvalet gjorts kunde konsertprogrammet börja formas. Vägen till att lägga musiken i ordning innebar flera anhalter. Först måste visorna arrangeras och repeteras för att profilera visornas form och karaktär i jämförelse med varandra. Jag ville ha smidiga byten av instrument och musiker, därför placerades alla visor som ackompanjerades på gitarr efter varandra, och även de som ackompanjerades på dragspel lades i följd. Visorna som sjöngs med vokalensemblen ville jag också ha samlade, och *Här dansa vi på bredaste golv* tyckte jag skulle avsluta. Därför blev det naturligt att lägga hela avsnittet med vokalensemble allra sist. När jag grupperat visor efter instrument kunde jag därefter välja vilken avdelning jag ville börja med och vilken vissektion jag ville ha i mitten. Det slog mig vid en repetition att *Klockan är tio slagen* skulle vara en perfekt visa att starta konserten med, eftersom den är kort, fri i sitt tempo och först helt avskalad för att sedan byggas på med röster.

Därför kunde jag börja med *Klockan är tio slagen* för att sedan direkt utan avbrott eller plats för applåd påbörja *Ungersven och jungfrun/Orren sitter*. Det skulle ge en kontrasteffekt eftersom olika faktorer som tempo och taktart skilde dem åt: *Klockan är tio slagen* var ett utrop medan de följande visorna var mera dansanta. Efter *Ungersven* och *Jungfrun/Orren sitter* hade Rasmus och jag bara den medeltida balladen kvar att spela tillsammans. Därefter kom visorna med Petter. Jag var osäker ganska länge hur ordningen på visorna med Petter skulle vara. Jag lät det vara för en stund, och gick vidare till nästa del av programmet.

Eftersom jag ville ha vokalensemblen sist, hade jag efter Petter bara visorna jag sjöng a cappella kvar. Jag upplevde att de två visorna från Ydre: *Fyra skilling har jag supit opp/Kära far och mor, ge mig ett par nya skor* hade vissa komponenter gemensamma med de sånger som med vokalensemblen avslutade programmet. De kom ur samma viskategori och likheterna gällde både ursprung, tonspråk och text med dansant melodi. Därför placerade jag de folkliga koralerna för inslaget med vokalensemblen, och sjöng *Fyra skilling har jag supit opp/Kära far och mor, ge mig ett par nya skor* efter visorna med Petter.

För att sammansätta programmet hade jag alltså delat in visorna i olika block, utefter ackompanjemang och medverkande, och efter viskategorier. Dessa fem block kan liknas vid olika rum, olika situationer, olika tidsåldrar.

- *Klockan är tio slagen*: Första rummet befinner jag mig nattetid i en stad, utropar och säkerställer stadens säkerhet.
- *Ungersven och Jungfrun/Orren sitter, medeltida balladen*: Ett rum där Rasmus och jag håller i kvällens underhållning, precis som människor en gång samlades för att lyssna till bygdens skickliga sångare och berättare, och för att få dansa.
- *Har du sett någon skrabbu get/Inte vill jag gifta mej än, I hela naturen*: Petter och jag är mitt i en föreställning av poetisk karaktär där vi framför våra sånger som dramatiserade dikter.
- *Fyra skilling har jag supit opp/Kära far och mor, ge mej ett par nya skor*: I visorna från Ydre sjunger jag a cappella och befinner mig på en efterfest, kanske på väg hem efter en lång festnatt.
- När jag sjunger *folkliga koralerna* befinner jag mig vid en andakt i hemmet.
- *Intet brännvin/Se här är handen, se här är famnen/Här dansa vi på bredaste golv*: Vokalensemblen är i en jammande visstuga, där publiken får ta del i vårt musicerande.

Programsättningen gjordes successivt under repetitionsfasen, där dessa rum och karaktärer byggdes upp och förkroppsligades i mig och mina medmusiker.

## 6. Resultat: Konsert på Poeten på hörnet

Processens resultat redovisades både i form av en konsert och i form av denna text med bifogad videodokumentation.

### 6.1 Lokal och förberedelser

Konserten hölls i lokalen "Poeten på Hörnet". Lokalen är relativt liten, och rymmer en publik på ca 30 personer. Scenen är upphöjd, och består av fyra större svarta gradiner. Scenen kan belysas av spotlights och lampor. Möbleringen ordnade vi så att det fanns en stol på scenen för gitarristen och dragspelaren. Vi byggde upp rummet färdigt innan repetitionerna kunde göras på plats: scenen, möbleringen, ljuset, publikplatser. Publiken satt ganska nära, och jag hade inga mikrofoner vare sig till instrumenten eller till min sång. Sången hördes ut ändå, och ljudet fick skjuts ut av den kakelvägg som utgör scenens fond. Publiken fick ett programblad med sångernas titlar och ursprung.

På själva konsertdagen gjordes ett genomdrag av programmet från början till slut, där alla medverkande fick vänja sig vid scenen och rummet. Det blev då klart vad som behövde sjungas ut extra tydligt, hur blickar och uttryck behövde formas just på den scenen och med det ljuset. Val av stol på scen blev för en stund problematisk, då lokalen hade två sorters stolar – den ena typen hade den armstöd, andra inte. Både Rasmus och Petter behövde en stol utan armstöd, men denna variant var skrikande grön, och smälte inte alls in i scenens svart-vita och avskalade ton. Det vi gjorde var att klä stolen med en lila sjal med blå mönster, som gav scenen ett intryck av att vara i någons vardagsrum, vilket i detta fall passade bra. Det var bara när stolen stod tom som den syntes, och då stod jag ensam och sjöng a cappella, som om det vore på en hemmafest eller vid en andakt i hemmet.

### 6.2. Tre visor som intro

*Brandväktarvisa från Skänninge.*

Jag gick upp på scenen tillsammans med Rasmus, som hade gitarren i beredskap. Publiken applåderade, och förväntade sig nog en start med både sång och gitarr. Men jag hade första sångens tonart i mitt huvud, och påbörjade *Klockan är tio slagen* helt a cappella, rätt ut, som ett utrop mot publiken. Jag sjöng igenom sången en hel gång. När jag tog om den från början fyllde först Malena, därefter Lydia och tillslut även Miriam i med sång från deras platser på stolar i publiken. Under ett kluster av fritt tempo vandrade de fram till scenen, och vi genomförde resten av sången tillsammans. Vi sjöng text och melodi med starka, täta klanger med stark dynamik, för att ge ett högtidligt och mäktigt intryck i rummet.



Direkt efter att vi sjungit ut sista tonerna tillsammans påbörjade Rasmus introt till nästa låt i programmet – *Ungersven och Jungfrun*. Introt var instrumentalt. Malena, Lydia och Miriam gick ner till sina platser igen. Jag sjöng igenom sången två gånger. Första gången sjöng jag ut texten som ett utrop, ett konstaterande. Andra gången tog vi ner dynamiken och jag sjöng mer “tyst, skvallrande” till publiken, för att få kontakt och skapa ett samförstånd mellan raderna i textens flirtiga karaktär.

Efter andra versens slut övergick Rasmus återigen direkt till nästa visa, *Orren sitter*. Han spelade den nya visans melodi med en stark och dramatisk dynamik, och jag började sedan sjunga mycket svagt, tydligt artikulerande i mitt taltonläge (modalregister), och sedan oktaverade jag upp melodin och trallade melodin unisont med Rasmus, som spelade melodin på gitarr. Som avslutning sjöng jag igenom visan med text ytterligare en gång en oktav högre, och visan avslutades med ett ritardando i de sista takterna.

### **6.3. Presentation 1- Hembygden Kinda**

Efter första applåden inledde jag en presentation om min bakgrund i södra Östergötland. Jag associerade till mitt bilåkande, och vad jag såg genom bilrutan: de något ödsliga bygderna och de människor som flyttat därifrån, både i nutid, och under massemigrationen till Amerika under 1800-talet. Jag spann vidare på beskrivningen ur *Svenska medeltida ballader*, om en flicka från Kisa som inte nämndes vid namn och hennes version av en känd ballad. Jag avslutade med en kort presentation av balladens handling.

### **6.4. Balladen “Lilla Inga och Ungerlen”**

Rasmus började balladen med ett intro på gitarren. Balladens 16 verser varierades mellan dur (ursprungliga melodin) och moll. Jag sjöng verserna 1-6 i dur, sedan övergick Rasmus till ett mellanspel i moll, då handlingen blev mera ödesmättad. Jag sjöng vers 7 i moll, som avslutades med ett ritardando. Vers 8 framförde jag a cappella, i fritt, smått ökande tempo när balladens handling tog en positiv vändning. Verserna 9-11 fortsatte med gitarr, i dur, för att avslutas med ytterligare ett mellanspel i moll, då visans karaktärer prövades. Vers 12 och 13 fortsatte i moll. Vers 12 sjöng jag, precis som vers 8, a cappella, i fritt tempo, som ett utrop av hopplöshet. Vers 13 sjöng jag unisont med Rasmus gitarmelodi, och avslutade liksom vers 7 med ett ritardando. Sedan sjöng och spelade vi resterande tre verser i dur, där sista versen inleddes med unison gitarmelodi och trall. Balladen slutade positivt och glatt, och publiken kunde pusta ut.

## **6.5. Presentation 2**

Jag tackade Rasmus, och presenterade Petter inför hans entré på scen. Jag fortsatte min resa med bil, nordväst om Kinda, till Gammalkil, där jag beskrev hur jag brukade hälsa på min vän Hille, för att spela och sjunga och hur hon fick mig att känna mig trygg, och att hur vilsen jag än är, så kommer jag alltid kunna hitta hem.

## **6.6. Två visor från Nykil och Gammalkil**

*Har du sett någon skrabbu get* inleddes med en lång bordunton från dragspelet. Jag sjöng igenom visan med vädjande och oro i min blick och genom min tonbildning ropade jag ut min förtvivlan. När Petter sedan i fritt tempo spelade igenom melodin igen som ett mellanspel, stod jag still och tittade ut, bortom publiken, med sorg i blicken. Nästkommande vers sjöng jag med ett mer likgiltigt, sorgset uttryck.

Raskt bytte jag inställning, vilket också förändrade min blick, eftersom nästa visa kom *attacca*, med en helt annan attityd. *Inte vill jag gifta mej än* framförde vi i samma tonart som den tidigare visan, men i ett högre tempo. Vi genomförde tre verser i följd, från början till slut. I sista versen övergick vi från slängpolska till två tacters vals, när texten lød: "lika glader på åkern som mitt opp i valsen", för att sedan gå tillbaka till slängpolskan. Vi avslutade visan utan ritardando.

## **6.7. Presentation 3 - Östgötaslätten**

Jag förklarade kort hur landskapet förändras när man åker norrut från Gammalkil, där östgötaslätten breder ut sig. "Där, mitt ute på östgötaslätten ligger Vreta kloster" fortsatte jag, och berättade kort om den omkringliggande miljön, och om Vreta klostrets historia.

## **6.8. Visa från Vreta kloster**

Dragspelet påbörjade första ackordet som en bordun, sedan påbörjade jag första versen av visan *I hela naturen*. Hela sången hade ett lugnt, fritt tempo, och Petter följde min sång och ändrade ackord helt efter mina rörelser i sången. Första versen sjöng jag i huvudsak i mezzoforte. Andra versen var den starkaste dynamiskt och vers tre påbörjades i pianissimo, för att sedan successivt växa i B-delen, och sången avslutades med en lång, sista ton, då sången och dragspelet klingade ut tillsammans.

### **6.9. Presentation 4 - Svartklubben i Tidarsrum**

Jag tackade Petter, som klev av scenen. Kvar stod jag, själv. Jag berättade hur sommarnätterna tillbringades på diverse gårdar och hemmabarer, hur levande landsbygden blev på sommaren. Så pass levande att jag aldrig behövde vara hemma och fick be mina föräldrar om ursäkt.

### **6.10. Två sånger a cappella**

Jag sjöng *Fyra skilling har jag supit opp* a cappella, med en glad och högtidlig attityd. Efter att jag sjungit igenom hela visan, tog jag den från början och trallade A-delen, avslutade med ett ritardando, och övergick till *Kära far och mor, ge mej ett par nya skor*. Jag sjöng A-delen i fritt tempo, med en bestämd attityd. Under B-delen ökade jag tempot som övergick till en fast puls, och avslutade sången med stark dynamik.

### **6.11. Presentation 5 - Dagöborna tvångsflyttas till Ukraina**

Jag fortsatte programmet själv på scenen och berättade om Dagö utanför Estland, där öborna under 1700-talet tvångsflyttades till Ukraina men behöll sin svenska identitet. I den ukrainska byn bevarades gamla svenska psalmmelodier (eller folkliga koraler). Jag fortsatte att berätta om gammalsvenskbybornas resa till Sverige, som de kallade "Det förlovade landet".

### **6.12. Tre folkliga koraler efter Katarina Utas, Gammalsvenskby**

Samtliga tre folkliga koraler sjöng jag i högt läge utan någon större dynamisk skillnad, och i samma tonart, jag satte ihop dem utan mellanrum i denna ordning:

*Lov ske dig, Jesu,*

*Jesu, du min fröjd och fromma,*

*Den blomstertid nu kommen.*

I min hand hade jag, som tidigare nämnts, en bok med mörkbrun läderpärm, som gav intrycket att vara en gammal psalmbok.

### **6.13. Brännvinsvisa från Tidarsrum**

Jag presenterade Lydia, Malena och Miriam och kallade upp dem upp på scenen, och gav ton med hjälp av en stämgaffel. Jag ledde vokalgruppen med kroppsspråket, och med en nickning påbörjade vi *Intet brännvin får du denna gången*. Vi inledde med en långsam intro, i B-delen ökade vi snabbt tempo, och sjöng mot varandra två och två som "call and respons", och brast tillsammans ut i: "För brännvin!". Vi gjorde sedan en repris till A-delen, med ett raskt och

rörligt tempo. Andra B-delen hade samma karaktär som första, där två sjöng och de andra två svarade, och avslutade B-delen återigen med “För brännvin!”. Sedan avslutade vi med C-del med repris, som hade ytterligare ett raskare tempo, som även den avslutades med ett ritardando, och ett starkt “För brännvin”.

#### **6.14. Presentation 6**

Jag tackade publiken som kommit, alla medverkande medmusikanter, och för att vi fått hålla till i lokalen Poeten på hörnet. Jag avslutade inför den sista sången med en dikt av Tomas Tranströmer, ur *Det vilda torget*, om begreppet “tid”.

#### **6.15. Två avslutande sånger från Tidensrum**

Jag gav åter ton med hjälp av stämgaflöjt, och vokalsembeln började den näst sista sången, *Se här är handen, se här är famnen*, med en kvint-bordun. Jag sjöng igenom visans solo, och sedan, när bordunen klingade ut, började jag direkt med det vokala introt till *Här dansa vi på bredaste golv*.

## 7. Slutdiskussion

I detta avsnitt gör jag först en jämförelse mellan mitt projekt och Susanne Rosenbergs (2013) projekt *ReBoot/Omstart*. Jag avrundar därefter med en diskussion om sånglig identitet och förslag till vidare forskning.

### 7.1 En jämförelse mellan Rosenberg (2013) och min studie

Susanne Rosenberg (2013) har genomfört ett flertal konstnärliga forskningsprojekt i sin doktorsavhandling i folklig sång. Det är därför naturligt för mig att välja hennes skildring av sin arbetsprocess som jämförelsematerial för mitt eget konstnärliga arbete, inte minst då mitt projekt innefattar en lång process av förberedelser och forskning av folklig sång och repertoar, och slutligen *hur* jag vill framföra visorna jag valt. Jag jämför här mitt projekt med Rosenbergs (2013) första projekt *ReBoot/Omstart* eftersom det både har tydliga likheter med det jag har gjort i mitt eget projekt, men har även signifikanta skillnader. *ReBoot/Omstart* var Rosenbergs första projekt i hennes studie, men vi använde olika sätt att sätta ihop programmet. Rosenberg (2013) strävade, som jag tidigare påpekat, efter en *nukänsla* i sitt musicerande dels genom att inte avbryta det musikaliska berättandet med kommentarer, utan sjöng och spelade programmet från början till slut där sångerna överlappade och gick in i varandra, utan att ge utrymme för applåder. I mitt program var kommentarer och icke-sångligt berättande en stor del som förstärkte sångerna, genom att kommentarerna formulerades som inövade repliker och var en del av föreställningen, och likaså var med för att skapa *nukänsla*.

#### 7.1.1. Arkiv- och urvalsfasen

I första fasen av denna studie hade jag ett viktigt kriterium: visorna skulle vara östgötska, gärna från min hembygd. Jag hade ingen tanke på vad visorna skulle förmedla eller vilken sinnesstämning jag ville åt. Jag hade upptecknare och geografiska platser i åtanke, men ingen förutbestämd modell på hur jag skulle bygga upp arbetet. Till skillnad från Rosenberg (2013) som använde dagbok och tankekartor jobbade jag med flera olika dokument och böcker på samma gång, läste och letade, och utgick ifrån att jag skulle använda en för mig ny visorepertoar.

Rosenberg (2013) beskriver i kapitlet *ReeBoot/Omstart* att urvalet krävde en överblick på hur det egna intresset för folkmusik uppstått, och vad det är som gör att denna musik tar stor plats i hjärtat. När jag läste på om de personer som upptecknat visor jag tycker om, gjorde jag det med entusiasm, då det var en del av det som fascinerar mig. Jag har en förkärlek till historia och det personliga i visor, och det blev därför en viktig del i min studie. Rosenberg

(2013) beskriver hur processen från urval till konsert ändrades, att flera ursprungliga idéer som att ha med fler musiker med andra instrument valdes bort, och att hon gjorde konserten helt själv. Jag gjorde min konsert med andra musiker och flera av mina grundidéer ändrades också på vägen. Två till en början stora grundpelare för studien var att hitta östgötska, folkliga koraler, och sedan att hitta visor endast från Kinda. Istället sjöng jag folkliga koraler från Gammalsvenskby, och jag sjöng några visor från Kinda, och de resterande härrör från andra platser i Östergötland.

Rosenberg (2013) strävade efter att utveckla sången och de folkliga visor hon sjöng, och inte försöka kopiera de förebilder hon haft. Även om det för mig inte var en strikt tanke från början, så blev det precis så jag jobbade med min sång och de visor jag valde. Jag utgick från mig själv som berättare, och hur visorna hörde ihop med varandra, och hur visornas historia kunde kopplas ihop med min egen.

### **7.1.2. Arrangering och repetitioner**

Som tidigare nämnts använde Rosenberg (2013) en dagbok för att dokumentera sitt projekt. Jag noterade samtliga repetitioner genom en loggbok, där jag kortfattat beskrev vad som gjordes under repetitionerna. Denna loggbok var ett verktyg för mitt kartläggande av processen. Jag spelade även in repetitioner, dock endast i form av ljudupptagning. Dessa inspelningar var ett sätt för mig att repetera visorna även när jag satt på tåget eller på bussen, och för att hjälpa mig komma ihåg formen i arrangemangen. Att höra detta klingande, och inte bara ha det visuellt nerskrivet förstärkte och förkortade processen att lära mig arrangemangen utantill.

Rosenberg (2013) menar att både sångerskan och publiken behöver ramar och form på en visa för att memorera den, och förstå karaktären och budskapet. Hon beskriver sig själv som mångsidig rollinnehavare i processen fram till sin föreställning. Hon strävade efter att jobba med variation, delvis genom motsatser. Här är ytterligare en metod jag kan identifiera mig med utan att vara medveten om det. Jag har gjort arrangemang för vokalensemble, där jag skrivit in varenda ton och rytm i ett notprogram och satt tydliga ramar samt lärt ut arrangemangen genom noggrann notläsning – för att sedan i själva musicerandet släppa taget om noterna och släppa in improvisationer och nya idéer. En effekt i den gemensamma sången var unison sång, där fyra unika röster bildade en och samma röst, och förstärkte framförandet genom sitt gemensamma språk. Improvisation och variation sker hela tiden i levande musik, när jag lyssnar på mina inspelningar kan jag höra hur jag sjunger sångerna något annorlunda vid varje repetition. Jag valde visorna först, och vilka instrument jag ville ha med instrument

efteråt. Som jag tidigare beskrivit i kapitel fem så överlappade arrangeringsprocessen och repetitionsprocessen med varandra. Vissa textändringar utvecklades omedvetet under repetitioner, ett exempel är att *Ungersven och jungfrun månde sig åt lunden gånga* blev *Ungersven och jungfrun skulle sig åt lunden gånga*. Nu i efterhand kan jag analysera att textens innebörd blev något annorlunda när jag bytte ut *månde* till *skulle*, då jag associerar *månde* med ett uppdrag eller en utmaning visans karaktärer uppmanas att uträtta, medan *skulle* är ett konstaterande av karaktärerna och handlingen. *Månde* kan jag efteråt relatera till en sånglek, medan *skulle* blev en berättande och målände konsertversion där jag beskriver en situation för publiken. Däremot gjorde jag en medveten bearbetning av texten i den medeltida balladen, där den kvinnliga karaktären ofta kom i skymundan, speciellt i slutet. I originaltexten beskrivs Inga lilla under de situationer då hon lider och får utstå kärlekskval. Därför bytte jag ut sista versens innehåll från att hennes älskade ger henne en guldkrona och ett fint efternamn, till att det var Inga lilla som klädde sin älskade Ungerlen med en guldkrona, och *hennes* släktnamn. Detta innebar att handlingen ändrar form, utan att berättelsen egentligen får annorlunda slut. Detta liknar Rosenbergs resonemang om sångarens olika roller. Här är jag inte bara sångare och berättare, här kommer den resonerande och skrivande delen som sångerska fram, en process där jag påverkar materialet: kring balladen skapar jag en nutida kontext som ifrågasätter könsroller.

### **7.1.3. Scenmusikaliska repetitioner och programsättning**

I arbetet att sätta ihop programmet och bestämma ordning på visorna fick praktisk logistik styra likväl som en strävan efter variation. Alla visor med Rasmus var samlade efter varandra, samma sak med visorna tillsammans med Petter, och när jag sedan var ensam på scenen skapade jag en hel avdelning med a cappella-sång, som avslutades med vokalensemble. Rosenberg (2013) skapade sitt program genom repetitioner och sceniska impulser, där föreställningens innehåll synliggjordes först när den hamnade på scenen och när ljud- och ljussättning kom till. Här skiljer sig våra tillvägagångssätt åt: jag satte visserligen ihop mitt program och fick idéer till övergångar under repetitionerna, men jag hade programmet klart när jag kom till scenen.

En intressant skillnad mellan mitt projekt och Reebot/Omstart är att jag inte använde någon ljudteknik alls. Den enda teknik jag använde var en avskalad ljussättning som fungerade som spotlight och förstärkte och belyste konturerna och min mimik och hållning. En viktig del av processen fram till Rosenbergs föreställningar var istället att skapa en ljud-

och ljusbild som gav relief åt Rosenberg på scenen, och ljussättningen ändrades inför varje ny sång för att förstärka just den sångens stämning.

Jag fokuserade helt och hållet på variation musikaliskt och logistiskt när jag satte programordning. *Klockan är tio slagen* är en kort visa som med sin text kunde fånga publikens uppmärksamhet, och början var oförutsägbar. När jag och Rasmus gick upp på scenen trodde publiken att vi skulle börja tillsammans, istället börjar jag sjunga a cappella, sedan byggdes sången på av fler och fler ur vokalsemblen som sedan gick fram en och en på scenen. Om detta hade haft samma effekt mitt i programmet kan jag inte veta, eftersom jag inte provat. Men jag gissar att detta tillvägagångssätt hade sin fulla effekt vid konsertens början, när ingenting hade sagts, inga toner hade låtit, visans text om att klockan är slagen förstärker också budskapet att *nu är det dags, nu har konserten börjat*.

Efter att ha först ha sjungit till Rasmus gitarrspel, sedan med Petter och dragspel, valde jag att låta resten av konserten vara a cappella, men med inslag av vokalsemble. Petter och jag hade avslutat med en lugn visa med fri rytm, därför föll det naturligt att sjunga visor med ett annat tempo som *fyra skilling har jag supit opp* och *Kära far och mor, ge mig ett par nya skor*, för att sedan övergå till den icke östgötska, andliga repertoaren med folkliga koralerna. Vid den punkten hade jag kommit fram till konsertens andra hälft, och tyckte det passade bra att bryta hela konceptet med östgötska visor, men stannade ändå kvar i karaktärens vardag. Tidigare hade karaktärerna befunnit sig vid festliga tillställningar, medan folkliga koralerna förflyttade mig till en andakt. Efter folkliga koralerna sjöng vokalsemblen *Intet brännvin får du denna gången*, som bröt den andliga magin. Jag fick i efterhand en känsla av att detta berättade om livet i allmänhet: människans olika roller och sammanhang, från festen till arbetet, från arbetet till umgänge, från umgänge till andakt, och så går det runt. Det är som om min konsert förkroppsligade det vardagliga livet från en svunnen tid, genom visorna och mitt gestaltande. Den blev en berättelse.

#### **7.1.4. Framträdandet och kommunikationen med publiken**

Mitt huvudfokus vid programsättning och mitt framförande var kontakten med publiken, att tala med den och överföra de bilder jag såg i sångtexterna. Jag hade valt en liten konsertlokal med stora panoramafönster. Lokalen var ganska ljus och det krävdes endast en liten ljussättning med tre lampor för att lysa upp scenen. Publiken satt tätt intill scenen, jag såg alla och alla såg mig, vilket skapade en mer intim kontakt mellan mig och publiken. Rosenberg gjorde flera föreställningar i mörka rum, där publiken satt i mörker och kunde se vad som hände på scenen, men Rosenberg kunde bara urskilja konturer av människorna hon sjöng för.



Det var först när Rosenberg höll sin konsert utomhus i dagsljus som hon upplevde kontakt med publiken, då hon kunde se reaktioner och själv reagera.

Rosenberg gjorde sin föreställning flera gånger, och på olika scener, och föreställningen var 50 minuter lång. Min konsert varade 35 minuter och jag gjorde den endast en gång. När jag läser om Rosenbergs utvecklande av sin föreställning utefter de olika scener den gjordes på, blir jag inspirerad att göra om mitt eget program. Hur skulle programmet kunna bli t.ex. i en kyrkomiljö? De folkliga koralerna hade kanske förflyttats från hemandaktskänslan till ett äldre tillvägagångssätt där koralerna sjöngs av en försångare i kyrkan? Festvisorna hade kanske, beroende på sammanhang, varit mer olämpliga i kyrkan. Hade jag fått samma känsla som Rosenberg av att kommentarer skulle avbryta programmet om jag skulle spela mitt program på en mörkare scen där istället en mera varierad ljussättning förstärkte visornas stämning?

## ***7.2 Sånglig identitet och folklig tradition***

I min sångtekniska utvecklingsprocess har jag ibland blivit ställd, och till och med haft en ifrågasättande inställning till de nya övningar jag jobbat med i min sångundervisning med folkvisor. Jag har alltid särat på folksång och klassisk sångteknik. Jersild & Åkesson (2000) benämner traditionsbärare som antingen reproducerande eller omskapande, men att en sångare har dubbla lager- där ett nutida sångideal med skolad klassisk sång eller dagens populärmusik har influenser på den folkliga sången. Jag identifierar mig alltmer som en omskapande traditionsbärare, och kan definitivt relatera till de dubbla lager Jersild & Åkesson (2000) beskriver. Att jag först försökt reproducera det folkliga idealet och de folkliga traditionella visorna var en produkt av min upptäckt och nyfikenhet för genren, men de direkta folkmusikaliska influenser jag fått har jag tillägnat mig genom att förhålla mig till olika förebilder.

### **7.2.1. Sångare och folklig tradering**

Jersild & Åkessons (2000) beskrivning av folklig sångteknik instämmer i hur jag uppfattat folklig sång, då jag lyssnat på inspelningar av folkmusiker och folkmusikband. Jag samlade ihop flera sammankopplande komponenter av hur de flesta sångerskor sjunger i folkmusikgenren, som betonade ”nn” och ”ng” samt att start och avslut av fraser görs med förslag och utan avfraseringar. Jag har lyssnat mig till kulning, och övat hemma ute i hästhagen och i skogen. Kulning är en relativt avancerad sångteknik. Jag ropade mig hes åtskilliga gånger innan jag behärskade twang-tekniken som gör kulning skonsam men ändå

kraftfull. Denna teknik lärde jag mig först på Musikhögskolan genom pop- och rockgenren. Kanske kan den sångundervisning vi idag får av sångpedagoger liknas med den vertikala tradering som Lundberg & Ternhag (2005) talar om när det gäller spridning av kulning.

Inspelningstekniken har i mitt fall spelat en avgörande roll för mitt upptäckande av folkmusik och folksång, eftersom jag inte i huvudsak har tagit del av muntlig tradering genom att lyssna till andra folkmusiker. Att ta del av inspelningar och liveframträdanden har för mig varit fruktbara tillvägagångssätt när det gäller att lära mig sånger på gehör. Jag har dock upplevt att sångarens roll i dagens utövande av folkmusik i t.ex. spelmanstämmer inte haft någon särskilt framträdande plats – det är istället instrumentalmusiken som ofta sammanför musiker inom den folkliga musikgenren. Lundberg & Ternhag (2005) beskriver att detta är en konsekvens av ett gammalt synsätt på folkmusik där stereotypen är en spelman som spelar dansmusik. Kanske har både jag själv och de folkmusiker jag har mött och möter än idag färgats av den ideologiska bilden som folkmusikforskare gett uttryck för genom tiderna, där inarbetade termer och synsätt präglar synen på folkmusik och vad som är genreenligt eller inte. När jag inte kunnat relatera till denna kontext fick jag därför hitta egna sätt att komma i kontakt med folkmusiken genom mitt instrument – sången. Inspelningar har därför kommit att bli en del av min inlärningsprocess, precis som att lära mig noterade folksånger i visböcker. Som tidigare nämnts beskriver Lundberg & Ternhag (2005) hur man under 1800-talet skaffade sig egna visböcker ofta i form av vaxpärmar, där man skrev ner de vistexter man lärde sig. Det är inte särskilt annorlunda mot hur jag själv gjort när jag lärt mig sångtexter under en visstuga, viskurs, i en ensemble eller genom sångundervisning. Skillnaden är att jag idag kan plocka fram telefonen eller ett inspelningsinstrument och spela in det som sjungs. På så vis sparas även melodier utan att de behöver noteras på notpapper. Flera av de äldre visor jag letat upp och lärt mig har en notbild som från början tecknades ner av en musikkunnig vissamlare som begav sig ut till den icke-läsande och skrivande allmogen. På musikhögskolan har vi ofta utgått från noter, och blandat gehörinläring och notläsning. I utbildning inom folkmusik får musiker alltså använda flera inlärningsätt än den traditionella, muntlig tradering som ofta beskrivs vara självklar för folkmusik. Användning av noter under repetitioner och instudering av folkmusik under utbildningen har gjort att jag öppnat ögonen för de dokumenterade, äldre folkvisorna. Eftersom jag inte kände någon informant som kunde lära ut visor från min hembygd var arkivsökningen och notläsningsförmågan således helt nödvändig för att kunna leta upp visor från Östergötland och kunna genomföra projektet.

### **7.2.2. Sångteknik och folklig tradering**

Under mitt sångliga utvecklingsarbete har jag utvecklat ett aktivt tänkande kring *hur* jag framför och utvecklar musiken. Hade mitt syfte varit att uteslutande bevara en tradition hade jag inte gått denna väg. Min konsert var ett nytt sätt att presentera traditionella folkvisor på. Jag har ju varken hört inspelningar med de sångare som tidigare framfört visorna och inte heller läst någon instruktion om hur de "borde" framföras. Jag har snarare gått samma väg som de flesta musiker gör idag – de tar folkvisorna ur sitt ursprungliga sammanhang och förflyttar dem till en scen. Egentligen är detta inte särskilt annorlunda mot hur Gustafsson (2013) beskriver att folkmusiken omformulerades under 1700- och 1800-talen. Jag har dessutom under en lång tid skolats i sång av sångpedagoger, på gymnasiet, folkhögskola och musikhögskola. Detta är en form av muntlig överföring av kunskap, där jag som sångare inte läser mig till hur jag ska göra, utan ändrar mitt sångsätt genom coachning av och kommunikation med min sångpedagog. Körsång är också ett naturligt sångsätt idag, där vi är mer eller mindre vana att sjunga i stämmor. Undervisning med körledare och sångpedagoger fungerar på sätt och vis som en vertikal tradering för dagens sångare. Körsång och sångundervisning innebär ofta både not och skrift, men inte sällan även gehörsinläring. Den historiska, horisontella traderingen kan idag eventuellt översättas till den spridning som sker av musik digitalt, mellan vänner samt mellan människor som lyssnar på samma genrer och rör sig i samma musikkultur (t.ex. indiepop, metal-rock, prog osv.).

Självklart har jag influerats av min samtida musik och hur musik framförs i nutid, både sångtekniskt och beträffande framförandep Praxis. Det är på detta sätt som traditionell musik blir levande: genom ny kontext och nya metoder. Musiken anpassas efter dagens musiker, och dagens åhörare. Min strävan att genomföra detta projekt med visor från min hembygd har därför handlat om att kommunicera med människor genom ett perspektiv som både liknar och inte liknar våra nutida livsförhållanden. Detta har skett för att i nuet synliggöra en tidlös anda som gör att vi förstår att det vi uträttar i samtiden både kvittar och spelar stor roll – men vilket som är det ena och det andra vet vi inte alltid förrän även vår tid blivit historia.

### **7.2.3. Identitetsskapande genom sång**

I detta projekt har jag fördjupat mina färdigheter som tänkande sångare och synliggjort en del av en sångares roll- den reflekterande, dokumenterande rollen. Den skriftliga delen av mitt konstnärliga arbete har fått mig att sätta ord på mitt musicerande, och vem jag är som sångerska. Jag gjorde detta projekt som en del av min utbildning och det har lett till att jag

förvärvat kunskaper och färdigheter som jag nu kan ta med mig som framtida sångerska och pedagog.

För en sångare är valet fritt att framföra visor som traditionsbärare där musikern spelar eller sjunger precis som sin läromästare, eller som traditionsbärare men musicera i nytänkande banor. Rosenberg (2013) beskriver hur en visa som traderas muntligt först är lik den version som lärts ut, för att sedan alltid färgas av individen som sjunger. Ju fler gånger visan sjungs, desto mer individuellt präglad blir den. Jersild & Åkesson (2000) jämför olika traditionsbärare som blivit inspelade. I detta material märks det en viss skillnad mellan deras sångtekniker, eftersom vissa sångare influerats av radio- och skivinspelningar och snappat upp ett modernt sångideal, medan vissa sångare sjunger traditionsenligt precis i linje med hur de lärt sig visorna av sina föregångare. Av föreställningens sånger har jag inte lärt mig en enda av någon annan sångare, eller hört någon inspelning av visorna. Jag har däremot låtit mig influeras både av inspelningar av folksångerskor, och av sångare i andra genrer. Jag har härmat sångstilar från mina förebilder, och coachats i att sjunga med andra ideal av sångpedagoger. Någonstans däremellan har jag hittat mitt eget individuella språk i visorna jag sjunger genom att tillföra min personliga upplevelse och mina känslor. Jag har gjort det genom mitt kroppsspråk och genom mitt sätt att artikulera sångtexterna. Jag har även bearbetat texter, arrangerat och improviserat de visor jag hittat och framfört.

Visorna i mitt program är upptecknade i tonarter där sångare får sjunga i ett högt läge, men jag har oftast transponerat till lägre tonarter än de är upptecknade i. Här kan jag relatera till det Jersild & Åkesson (2000) skriver om att många notbilder av visor är transponerade till andra tonarter än vad sångaren faktiskt sjöng. Jag har transponerat ner visorna till mer bekväma tonarter för att sjunga i mitt modal- och mellanregister. På så sätt kommer min personliga talröst fram i visorna och jag kan artikulera mer noggrant.

Min talröst blev nyckeln till min självständiga sång och kontakt med karaktärerna i visorna. Genom kommentarer mellan sångerna formulerade jag vad som kopplade mig samman med repertoaren. Min funktion som berättare följde med in i sångerna, och tematiken i programmet fanns inte där från början utan växte fram under förberedelseprocessen.

Jag fann att min identitet inte är något jag sjunger *om*, utan vad jag gör och hur jag agerar, och identiteten är egentligen aldrig densamma. När jag sjunger folkliga koraler är jag vädjande och orolig för morgondagen, när jag sjunger brännvinsvisa är jag glad och bryr mig inte ett dugg om vad som skall hända i framtiden. När jag sjunger en sång- och danslek är jag lekledare och skapar ett osynligt landskap där jag leder karaktärerna i uppdrag. Sjunger jag a cappella skapar jag själv alla bilder, sjunger jag i vokalgrupp eller med andra musiker

förhåller jag mig till nyanser och skapar berättelse i samklang med andra och hittar en gemensam identitet.

Talrösten tillsammans med teknik som luftflöde och stödteknik har varit viktiga byggstenar för den konstnärliga processen och berättandet genom ett mer kontrollerat muskelarbete. När kroppen är under kontroll kan olika typer av konstnärlig gestaltning ta plats och bli mitt enda fokus. Bättre artikulation framhäver texterna, och ett noggrant arbete med kroppen och luftflöde gör att tonerna bär starkare, högre och lägre utan att det belastar rösten på ett osunt sätt.

Denna studie har inneburit en lång resa för min egen personliga musikaliska utveckling, där jag varit subjekt, och drivit projektet framåt men också fått impulser och handledning av Sven Kristersson. Det sångliga arbetet har inneburit mer än användning av en enda metod, utan har inneburit flera tillvägagångssätt. Sven Kristersson följer inte en särskild modell, som t.ex. *Estill voice training*. De tekniker han arbetar med är grundade både i klassisk sångteknik, visinterpretation, musikalisk formlära och teater. Han anpassade således dessa tekniker efter mina individuella behov snarare än att lära ut någon särskild metod. Det sångtekniska arbetet innebar inte heller att Sven pekade på särskilda stilistiska drag i folkvisorna. Det var istället jag själv som stod för det stilmässiga kunnandet. Sven bidrog istället med sitt kunnande inom olika typer av interpretation och sångteknik, och efterhand kunde jag gifta ihop dessa instruktioner med de folkmusikaliska stildrag som jag tidigare tillgodogjort mig. På så vis kunde jag stärka min sångliga identitet och gestalta visorna på ett sätt som för mig blev nyskapande, med en individuell tolkning.

Sångundervisningen för Sven Kristersson har därför resulterat både i en sångteknisk utveckling och en expansion av mitt kunnande i fråga om interpretation, berättande och att kunna förkroppsliga musiken i scenisk gestaltning.

Det är skillnad mellan ett svar på en forskningsfråga och en egen aha-upplevelse. Min studie har inte inneburit något musikvetenskapligt nytt för visgenren. Jag har alltså varken funnit oupptäckta visor, hittat nya melodistrukturer i sångerna eller gjort nya musikhistoriska rön. Däremot har jag i denna fallstudie och musikaliska föreställning gestaltat och utvecklat en individuell relation till östgötska visor som kommit till sin rätt på ett sätt som jag vågar påstå är ovanligt, och som genom sin gestaltningsform bidrar till kunskapsbildningen på området som har att göra med *hur* man tolkar och gestaltar dessa visor. Genom denna reflektion och dokumentation vidgar jag också, i likhet med Susanne Rosenberg och Marie Länne Persson, folksångerskans traditionella rollmönster.

Ett bidrag är dock synliggörandet av arbetet med repetition och programsättning när det

gäller en föreställning av det slag jag presenterat i studien. Det finns mycket litet skrivet om detta, och här menar jag mig ha bidragit till kunskapen på detta ganska sammansatta fält, beläget mellan musik, musikvetenskap och teater.

Denna fallstudie är alltså ett resultat av mitt sökande efter en sångaridentitet. Från första början intresserade jag mig för vilka personer som låg bakom uppteckningen av varje visa, och ville hela tiden ta reda på så mycket jag kunnat om deras liv och syfte med insamlandet av visor. Jag har i efterhand förstått att jag lagt stort fokus på upptecknarna, och jag tror att anledningen till detta är att jag identifierar mig med dem. Jag är själv en samlare. Det var i själva processen med varje visa som jag hittade och skapade en identitet genom det jag säger och sjunger – och sjunger inte längre *om* någonting utan *är* min identitet, skapar den i det scenmusikaliska nuet. Det är på sätt och vis en paradox, att när jag går in i de östgötska visorna och släpper taget om Lisa, så uppstår någon som är större än mig själv. Denna sångaridentitet träder egendomligt nog först fram när jag släpper taget om mitt ego: den medeltida ballad som den okända Kisaflickan en gång sjöng, och som jag sedan hittat nedtecknad och nu ställer mig till förfogande för, blir *min* historia.

### **7.3 Vidare forskning**

Vid ett fortsatt forskningsprojekt inom detta område hade en studie kunnat undersöka huruvida spelmansestetik kan appliceras på sång: går det att översätta spelmansstämmor till körverksamhet? Kan sångares roll i ett större sammanhang bli lika tydlig som en fiolspelare i en spelmansstämma om det skulle skapas liknande "sångarlag"? Finns detta kanske redan?

En annan forskningsfråga skulle kunna undersöka hur den berättande formen både på teatern och inom den folkliga sången skulle kunna samarbeta. Här kanske man skulle börja med en inventering: vad finns det för projekt i Sverige, men också utanför landets gränser? Hur har sångarna arbetat i dessa sammanhang? Hur kan man se på den folkliga sången ur en svensk och internationell kulturarvsaspekt? Kanske skulle man då kunna arbeta utifrån frågeställningar som skulle kunna utgå från Marie Länne Perssons förvisning:

Genom att utforska och ta till oss vårt kulturarv ritar vi inte bara vår egen historiska karta, vi får också nycklar till andra kulturers musik och traditioner (Länne Persson, 2014. s.6).

Alltså: Hur kan vi förstå den svenska traditionens sångarroll och det sångliga berättandet utifrån hur den ser ut i andra kulturer? Detta fält återstår i stor utsträckning att undersöka, och metoder för detta behöver utvecklas, inte minst för att sångarrollen i vår tid förändras snabbt.



## Referenslista

Andersson, N. (2000). *Svenska låtar. Östergötland. Andra delen*. Stockholm: Svenskt visarkiv. (ursprungligen publicerad 1936)

Andersson, Olof (2003), *Folkliga, svenska koralmelodier: från Gammalsvensk by och Estland*. Södertälje: Gidlunds förlag i samarbete med svenskt visarkiv. (ursprungligen publicerad 1945)

Berger, Miriam & Blomberg, Arne & Hammarström, Katarina & Höglund, Margareta & Sjöberg, Tommy (2004), *Öshöttske visor. Del 1, 2 och 3*. Finspång: Östergötlands läns museums förlag.

Borgdorff, Henk (2007). *The debate on research in the arts*. Hämtad 2017-05-17 från: [http://www.pol.gu.se/digitalAssets/1322/1322713\\_the\\_debate\\_on\\_research\\_in\\_the\\_arts.pdf](http://www.pol.gu.se/digitalAssets/1322/1322713_the_debate_on_research_in_the_arts.pdf)

Bryman, Alan. (2011), *Samhällsvetenskapliga metoder*. Malmö: Liber.

Estill, Jo. (2005). *Estill voice training Level two, Figure combinations for six voice qualities*. Estill voice international.

Gummesson, Evert (2010), "Fallstudiebaserad forskning" i Gustavsson, Bengt (red.), *Kunskapande metoder inom samhällsvetenskapen*. Lund: Studentlitteratur. s. 115-144.

Gustafsson, Magnus (2013), "Från kämpavisa till ballad: En begreppshistorisk översikt" i Lindberg, Boel (red.), *Gamla visor, ballader och rap – från muntlig förmedling till publicering på nätet*. Riga: Gidlunds förlag. s. 14-93.

Hemsida. Gjallarhorn (band). Hämtad i Malmö 2017-05-29 från [http://www.wikiwand.com/en/Gjallarhorn\\_\(band\)](http://www.wikiwand.com/en/Gjallarhorn_(band))

Hemsida. *Ranarim*. Hämtad i Malmö 2017-05-29 <https://www.drone.se/artists.php?artist=ranarim>



Jersild, Margareta & Åkesson, Ingrid (2000), *Folklig koralsång. En musiketnologisk undersökning av bakgrunden, bruket och musiken*. Södertälje: Gidlunds.

(Red.) Jonsson, Bengt. R. (1986), *Svenska medeltida ballader. nr 71. E. Herr Lagerman rövar bort herr Tors brud*. Uppsala: Almqvist & Wiksell i samarbete med Svenskt Visarkiv.

Kristersson, S. (2017) Sångektion: 2017-03-28

Ling, Jan (1995), "Levin Christian Wiedes vissamling – en studie i 1800-talets folkliga vissång, i Berger, Miriam & Ehlert, Brita & Lindman, Anders & Schlyter, Frans & Sjöberg, Tommy (red.), *Levin Christian Wiedes vissamling: i urval av Östergötlands spelmansförbund*. Sjöfartsverket: I urval av Östergötlands spelmansförbund.

Lundberg, Dan, & Ternhag, Gunnar (2005), *Folkmusik i Sverige*: Södertälje: Gidlunds.

Länne Persson, Marie (2014), *Källan i slaka, en bok om svensk folkmusik*. Alatryck i Vadstena.

Ronström, Owe (1994), "Inledning", i Ronström, Owe & Ternhag, Gunnar (red.), *Texter om svensk folkmusik, från Haeffner till Ling*. Falun: Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie nr.81. s. 9-28.

Rosenberg, Susanne (2013), *Kurbits- ReBoot, svensk folksång i ny scenisk gestaltning*. Konstnärlig doktorsavhandling vid Sibelius-Akademin i Helsingfors och Kungl. Musikhögskolan i Stockholm Sibelius-Akademiens folkmusikpublikationer 22.

Rune, Eva. (2012), *Bröllopsånger och kärleksvisor*. Göteborg: Bo Ejeby förlag.

## Bilagor

### *Loggbok*

#### **v.5 rep söndag 5/2 kl 12.00-13.30**

Jag kopierade upp och lärde ut ”här dansa vi på bredaste golv”, ”se här är handen, se här är famnen”, ”intet brännvin får du denna gången”, och ”hjärtat lilla mitt, jag håller dig kär”.

Sedan provade vi introt på mitt arr till ”se här är handen..”. Kom fram till att det var jättefint, och skulle passa som intro på konserten – och eftersom jag inte är färdig med arret än, och inte känner mig bekväm med det, så kanske det räcker så? sjunga den med stämmor, endast introt, och inte tragla den mer än så?

Jag upplevde att tjejerna inte gillade den lika mycket som jag – för mig är det favoritlåten, men jag fick inte samma respons på den som jag hade hoppats på. Fick däremot bättre respons på de andra sångerna. Men det var mycket för dem att ta in detta repm eftersom allt var nytt, så det fick räcka med att lära ut sångerna, och sen sjunga introt på ”se här är handen”, samt endast spela upp mitt arr på ”här dansa vi på bredaste golv”.

Vi pratade om konserten, datum, plats, tid m.m. samt hur denna termin ser ut – att vi måste ta hänsyn till alla evenemang som händer – samtliga sångare har otroligt mycket att göra denna termin. Vi bestämmer repdagar vecka för vecka.

Vi pratade också om att inte göra detta för stort, utan att endast satsa på dessa:

- Se här är handen - intro på konserten – stämmor.
- Här dansa vi på bredaste golv- hela arret (öva på torsdag)
- Inte brännvin får du denna gången (gör ett arr)

#### **v.6 rep torsdag 9/2 kl 10.10-11.10**

- Repa Här dansa vi på bredaste golv

Vi repade Lydias, Miriams och min stämman på ”här dansa vi på bredaste golv”.

Jag spelade upp arret på min dator, sedan tog vi det hela från början - min och Lydias stämman, sen Miriams, sen tog vi bit för bit. Tjejerna läser noter väldigt bra, så det gick väldigt fort att ta oss igenom hela arrangemanget.

Vi avslutade repet med att sjunga ”hjärtat lilla mitt”, som vi ev. ska sjunga unisont, och sen sjöng vi igenom ”se här är handen” igen.

Lydia och Miriam undrade ibland ifall de ska sjunga mjukt/luftigt/legato, eller mer stacatto, kantigt, mer “raj raj”.. jag ska fundera på detta.

Jag har ännu inte bestämt alla vokaler på de långa bordun/ackordtonerna o arrangemanget. jag vill att vi ska vara allihopa, (även med Malena), och sjunga arret mer säkert en gång, för att sedan spela in oss, prova lite olika.

Lydia hade ibland t.ex. föreställning om “ååå” när jag hade mer “aaah”. Jag måste nog lyssna på det några gånger innan jag kan bestämma mej.

### **v.8 rep tisdag 21/2 kl 10.10-11.10**

#### **Rep med Vokalgruppen**

Vi repade igenom “Här dansar vi på bredaste golv” tillsammans, grundligt och noga, tills vi tog oss igenom hela, och tog den några gånger. Vi spelade in.

sista takterna kom vi överens om att ha en “konflikt/retsticka- attityd” vid “tock åt er lite! - säng är för liten!” - som ett svar på tal.

Vi repade även på “Inte brännvin”, och tog oss igenom hela, spelade in. Jag var osäker och ville lyssna och ändra arret lite. Lyssnade sedan på inspelningen och fick goda idéer.

### **v.9 rep tisdag 28/2 kl 14.30-15.30**

#### **Rep med Petter**

Vi lyssnade igenom inspelning från förra året med ensemblen, då vi spelade “I hela naturen”. Fick en hum om hur vi då gjorde, och idéer. Jag presenterade båda versionerna av visan - har två noter med två versioner. Petter tyckte att den versionen vi gjort förut kändes mer “svensk”, och att den andra lät konstig. vi kom överens om att det är lättare att ta den versionen vi redan kan, då den är mer unik.

### **v.10 rep Fredag 10/3 kl 10.00-13.30**

#### **Rep med Rasmus**

- SMB nr 71 = Lilla Inga och Ungerlen
- Wallman nr xx och nr xx = Ungersven och jungfrun/Orren

Jag valde ut dessa två stycken, efter att ha läst Marie Länne Perssons bok “Källan i Slaka”, då jag fann Wallman-visorna i kapitlet med Wallmans visor, och fastnade för dem båda, och tyckte mig känna en koppling stämningsmässigt/tonmässigt mellan dessa två visor.

Medeltida balladen finns beskriven i Maries bok, i kapitlet om Memsan, och att hennes version av SMB nr 71 är en unik version. Men när jag slog upp den så fann jag bara hennes text nedskriven där - men fann däremot två andra versioner med nedtecknad melodi, från två andra kvinnor från Kinda - en från V. Eneby, och en version av "en flicka från Kisa". Och det är versionen efter den sistnämnda jag fastnade mest för. Den är kortaste versionen, bara 21 verser (istället för 30/40 som de andra). I de andra versionerna handlar berättelsen om "Herr Lagerman" och "Lilla Inga". I Kisaflickans version heter "Lilla Inga" samma sak, men benämns en gång även som "liten Cherstin" - och "Herr Lagerman" är utbytt till "Ungerlen". Detta fann jag intressant, och tyckte bäst om den melodin.

Vi spelade igenom alla tre visorna, Rasmus hittade/experimenterade med ackord under tiden vi bara drog igenom sångerna om och om igen. Vi pratade om unisona melodislingor, om att variera ackorden, tempoväxningar, skrev ned ackorden och spelade in repet.

#### **v.11 rep tisdag 14/3 kl 10.00-12.00**

##### **Rep med Rasmus**

SMB nr 71 = Lilla Inga och Ungerlen

Vi repade ihop den form jag gjort dagen innan - tagit bort verserna **xx**, och la till vers 42 från **xx**, men ändrade texten till: **xx**

*Verserna xx och xx går i moll, därför att xx, och mellanspelen ligger där de gör därför att...*

#### **v.12 rep Måndag 20/3 kl 16.30-17.30**

##### **Rep med Petter**

I hela naturen

Skrabbu get/Inte vill jag gifta mej än

#### **v.12 rep Onsdag 22/3 kl 13.00-13.30**

##### **Rep med Petter**

##### **Lektion med Sven**

I hela naturen

Skrabbu get/Inte vill jag gifta mej än

## v.12 rep Fredag 24/3 kl 18.00-22.00

### **Rep med vokalensemblen**

Vi repade mestadels "Intet brännvin"- färdiga arret. Sedan repade vi dynamik i "här dansar vi". och sedan "Klockan är tio slagen" - arrade upp den.

## v.12 rep Söndag 26/3 kl xx

### **Rep med Rasmus**

Ungersven & Jungfrun/Orren

Vi beslutade att Rasmus har ett intro, som han börjar med direkt när "Klockan är tio slagen" slutar, så det inte blir någon applåd emellan låtarna.

Mellan Ungersven & jungfrun/Orren så spelar Rasmus ett mellanspel, som ett intro till Orren, kändes bättre så än att jag går över direkt själv.

"Ungersven & Jungfrun" känns lite mer "Barrockig", och är snyggt med fler ackord, medan "Orren" är mer slängpolske/dansant, och passar bättre med bara 2 ackord - mer fokus på slängpolskedansen i den (i gitarrspelet). Mellanspelet till orren går från Em och stannar kvar i Em istället, och jag sjunger den med text i lilla oktaven ner mot vad den är nertecknad, och sen trallar en oktav upp! detta kom vi på tack vare ett misstag - då Rasmus stannade kvar i Em när han från början skulle gått över och spelat Orren i Bm.

Jag sjunger först texten i lilla/första oktaven, sen trallar jag den i första/andra oktaven - sen sjunger jag texten i den höga oktaven, trallar i B-delen, sjunger bara "han skjuter vad han hiter".

## **Balladen om Inga lilla och Ungelen**

1). Ungerlen han talte till Inga lilla så

- under linden

Hur länge vill Inga vänta uppå mej?

- så väl tordes hon honom lida

2). På er vill jag vänta i åtta runda år

Ja om de än vore längre ändå!

3). När det börjar lida åt åtta runda år

Liten Cherstin hon längtar och hon trår

### **Mellanspel**

4). Bröderna de taltes emellan så

Huru ska vi få liten Inga gifter iår?

5). Jo! vi ska giva henne vår unge Duré!

Han har mera guld än va Ungerlen kan ge!

6). Han haver mera guld uppå sina fingrar små

Än Ungerlen han haver i hela sin gård

### **Mellanspel – moll**

*7). Det lagades till, och det bryggdes gott öl, tills dess liten Inga hon skulle vara  
brud*

*Bröllopet det stod uti veckorna tre*

*Ändock ville bruden ej åt brudsängen se - Under linden*

*(A cappella - Dur)*

8). Bruden hon gick sej åt höga lofts sal

Där fick hon se skeppen på rinnande hav (*gitarr kommer in*)

9). Inga lilla talte till broderen sin

Far du till stranden åt systemen din?

10). Broderen han satte sig på gångaren hög

Han rider fast fortare än fogelen den flög

11). Han red men han hann ej fortare fram

Än Ungerlen var allt kommen i land

### **Mellanspel – moll**

*12). God dag, god dag käre broderen min! Hur mår liten Inga, kärestan min?*

*Hon mår bra, och hon mår så – hon har två barn som redan kan gå*

*– Under Linden*

*(A cappella)*

*13). I sju veckors tid var jag sjuk på en ö, var intet jag en syndare som ej kunde dö?*

*(Gitarr kommer in igen)*

*Ungerlen han talte till styrmannen sin – Ack styr nu mitt skepp, jag vill tillbaka igen! – Under Linden*

**(Dur)**

14). Käre min broder I talen ej så!

För det är idag hennes bröllop ska stå!

15). Ungerlen han satte sig på gångaren hög  
Han rider fortare än fogelen flög

### **Mellanspel – litet**

16). Å Inga lilla tar kära Ungerlen i famn  
- Under Linden  
Hon gav honom gullkrona, och sitt släktes namn  
- Så väl tordes hon honom lida