

SVENSK KÖRKLANG

Historiska, fonetiska
och pedagogiska aspekter.

DAVID LUNDBLAD

SVENSK KÖRKLING

Historiska, fonetiska
och pedagogiska aspekter.

EST Publication Series 49

DocMus Doctoral School

Sibelius Academy

Supervisors of the written thesis:

Professor, PhD Matti Huttunen, Sibelius Academy

DMus Annikka Konttori-Gustafsson, Sibelius Academy

Examiners of the written thesis:

Docent, DMus Ulla-Britta Broman-Kananen, Sibelius Academy

Professor, PhD Karin Johansson, Malmö Academy of Music

Custos:

DMus Peter Peitsalo

University of the Arts Helsinki

Sibelius Academy

DocMus Doctoral School

Arts Study Programme

Written thesis

EST Publication Series 49

© David Lundblad and Sibelius Academy of the University of the
Arts Helsinki

Cover design: Jan Rosström

Layout: Jonas Martinsson

Printed by Unigrafia, Helsinki 2019

ISBN 978-952-329-138-6

ISSN 1237-4229

ISBN 978-952-329-139-3 (PDF)

ISSN 2489-7981 (PDF)

Abstract

This thesis aims to show factors that have formed the basis for what we today can term as *the Swedish choir sound*.

Historical ideals are compared with more modern research in my quest to describe the origin of how a Swedish choir singer sounds. By comparing how Swedish vowels affect overtones in the singing voice in different ways, I will explain how this also affects the sound of a choir.

In this way, I want to describe a sound that is not typical for a particular choir leader or choir, but a sound that spans the genre and generation boundaries within classical art music.

The main parts of the dissertation are: *Amateurs and professionals - a Swedish tradition, Swedish, the singing language* and *Early Swedish choir pedagogy*.

My concerts related to this thesis have been aimed to show the connection between not only language and the sound, but also repertoire and the sound.

In this thesis I explain the linguistic and social phenomena that have laid the foundation for the fact that today there is a way of singing that has come to be something of a national symbol for the choir-singing nation of Sweden.

Keywords: Amateurs, Professionals, Swedish, the singing language, Vowels, Formants, Phonation and Pedagogy.

Sammanfattning

Målet med den här avhandlingen är att visa på faktorer som har legat till grund för det som vi idag kan benämna *svensk körklang*.

I avhandlingen jämförs historiska ideal med modernare forskning i min strävan att beskriva ursprunget av hur en svensk körsångare låter. Genom att jämföra hur svenska vokaler påverkar övertoner i sångrösten på olika sätt skall jag förklara hur detta även påverkar klangen hos en kör.

Jag vill på detta sätt beskriva en klang som inte är typisk för en speciell körledare eller en kör, utan som spänner över genre- och generationsgränserna inom den klassiska konstmusiken.

Avhandlingens huvuddelar är följande: *Amatörer och professionella – en svensk tradition, Svenska, det sjungande språket* och *Tidig svensk körpedagogik*.

Mina konserter kopplade till denna avhandling har haft som syfte att visa på sambandet mellan såväl språket och klangen, som repertoaren och klangen.

I denna avhandling förklarar jag de språkliga och sociala fenomen som har lagt grunden till att det idag finns ett sångsätt som har kommit att bli något av en nationalsymbol för den körsjungande nationen Sverige.

Nyckelord: Amatörer, professionella, svenska det sjungande språket, vokaler, formanter, fonation och pedagogik.

Förord

Du håller just nu i en avhandling som är en del av min musikdoktorsexamen vid Sibelius-Akademien. Det konstnärliga provet utgjordes av fem konserter som alla har haft olika tema kring svensk körklang. Fullständiga konsertprogram finns sist i denna bok.

Upprinnelsen till den här boken har sin början strax efter millennieskiftet då jag många gånger fick frågan om just svensk körklang. Det startade hos mig en tankeprocess som 2010 fick en mer konkret form i och med att jag inledde mina doktorandstudier vid Sibelius-Akademien. Det kom att bli en nio år lång resa bland vokaler, pedagogik, historia och mycket eget experimenterande, men framför allt många inspirerande samtal med vänner och kollegor som alla ville delge sin syn och sina erfarenheter om vad svensk klang är.

Först och främst vill jag rikta ett extra stort tack till mina handledare professor Matti Huttunen och doktor Annikka Konttori-Gustafsson för deras stöd och engagemang i min forskning.

Tack också till Sibelius-Akademien, Matti Hyökki, Gustaf Sjökvist, Hans Kyhle, Jan-Åke Hillerud, Iréne Öhrwall, Nordiska Vokalensemblen, EMO Ensemble, Falu kammarkör, Borlänge kammarkör, Dalasinfoniettans kör och inte minst min egen familj som alla har varit ovärderliga för att denna forskning skall ha kunnat genomföras.

Ett särskilt tack till granskarna Ulla-Britta Broman-Kananen och Karin Johansson och språkgranskarna Mikael Busck-Nielsen och Brian Burrows som läst och givit välriktade kommentarer och kritik på mitt arbete.

Sist men inte minst vill jag tacka juryn vid mina konserter bestående av Kati Hämäläinen, Matti Hyökki, Seppo Murto, Markus Lehtinen, Robert Sund och Stefan Parkman.

Ända sedan jag själv började dirigera kör har jag varit fascinerad av den mångfacetterade klangvärlden som skiftar från kör till kör, och med det har även följt en strävan att finna djupare kunskap i hur dessa klangvärldar skapas utifrån olika kulturella perspektiv.

Min ambition med den här avhandlingen är att ge dig som läsare en inblick i hur en av dessa klangvärldar har uppkommit genom pedagogik, språk och repertoar. Förhoppningen är att du kan och vill använda den här informationen och själv föra arbetet med just din körklang vidare utifrån ditt eget arbete och dina ideal.

Rättvik den 25 oktober 2019

David Lundblad

Innehållsförteckning

1 Inledning.....	7
1.1 <i>En dold nationalsymbol</i>	<i>9</i>
1.2 <i>Frågeställning och syfte.....</i>	<i>10</i>
1.3 <i>Avgränsning.....</i>	<i>11</i>
1.4 <i>Faktainsamling.....</i>	<i>13</i>
1.5 <i>Disposition.....</i>	<i>14</i>
2 Amatörer och professionella - en svensk körtradition	15
2.1 <i>Johan Helmich Roman.....</i>	<i>16</i>
2.2 <i>Brytpunkten 1700-1800-talet</i>	<i>18</i>
2.3 <i>Fredsmarschen 1808 & en ny körrörelse.....</i>	<i>25</i>
2.4 <i>Borgerlig körrörelse.....</i>	<i>26</i>
2.5 <i>August Söderman och nationalromantiken</i>	<i>27</i>
2.6 <i>Wilhelm & Wilhelm</i>	<i>29</i>
2.7 <i>Hugo Alfvén</i>	<i>31</i>
2.8 <i>Alfvén om svenska språket</i>	<i>32</i>
2.9 <i>Sång som övningsämne</i>	<i>33</i>
2.10 <i>Stamsångerna.....</i>	<i>35</i>
2.11 <i>Sveriges körförbund 1925.....</i>	<i>40</i>
2.12 <i>Tillgången på noter</i>	<i>44</i>
3 Svenska, det sjungande språket	46
3.1 <i>Fonologi.....</i>	<i>47</i>
3.2 <i>Vokaler & formanter - sångarens byggstenar.....</i>	<i>51</i>
3.3 <i>Olika skolade röster.....</i>	<i>60</i>
3.4 <i>Ny stavning</i>	<i>62</i>
3.5 <i>Vokalernas placering.....</i>	<i>64</i>
3.6 <i>Rena vokaler som klangideal</i>	<i>67</i>
3.7 <i>Jantelagen</i>	<i>71</i>
3.8 <i>Repertoaren och vokalerne.....</i>	<i>73</i>

3.9 Vokalen som intonationshjälp.....	84
3.10 Dialektala skillnader	86
3.11 Svensk vokalfärg i främmande språk.....	87
3.12 Sammanfattning	89
4 Svensk körpedagogik	92
4.1 Den tidiga pedagogiken för körsångare	92
4.2 David Björling.....	94
4.3 Offensiva 1960-talet	97
5 Slutsatser	102
6 Referenslista.....	105
6.1 Litteratur	105
6.2 Notexempel	110
6.3 Bilder	111
7 Bilagor	112
7.1 Påbyggnadsexamenskonsert 1	112
7.2 Påbyggnadsexamenskonsert 2	113
7.3 Påbyggnadsexamenskonsert 3	114
7.4 Påbyggnadsexamenskonsert 4	115
7.5 Påbyggnadsexamenskonsert 5	116

1 Inledning

Att sjunga är naturligt. Alla människor oavsett ålder, etnisk härkomst eller samhällsklass har någon gång sjungit. Sången används på olika sätt i olika delar av vårt samhälle och vår omvärld: ibland som tröst, ibland som stöd för minnet för att minnas något viktigt, ibland för att mana till kamp, politiskt eller vid en fotbollsmatch. Ibland bara för att det är vackert. Jämfört med många andra former av konstnärliga uttryck är sången mycket speciell. Instrumentet har du alltid med dig från den dagen du föds. Det är inbäddat i din egen kropp och färgas av din själ och dina erfarenheter. Ingen annan utrustning behövs för att kunna skapa musik och gemenskap tillsammans med andra.

Som klassiskt skolad musiker är det ibland lätt att glömma bort det enkla i att sjunga tillsammans. Det behövs inga noter, eller avancerad flerstämmighet. I vissa avseenden behövs inte ens förkunskaper. Det räcker med ett öppet sinne, en vilja och ett brinnande intresse. Ofta ses all form av musikaliskt utövande som reserverat för en liten skara människor som kan – antingen tack vare en naturlig fallenhet för att spela eller sjunga eller att genom hårt övande – ha skaffat sig nödvändiga kunskaper för att skapa musik tillsammans med andra. Denna missuppfattning har tagit död på många människors medfödda och inneboende musikalitet. Den har också skapat en osynlig barriär mellan människor och kultur, och

framför allt har den tagit bort ett av de enklaste sätten att skapa gemenskap och närhet mellan människor.

Att sjunga tillsammans är och skall vara lika naturligt som att föra ett samtal. Alla kan sjunga. Hur det låter är ganska olika – precis som talrösten så är sången en del av sångarens egen identitet och sångarens erfarenheter.

I mitt doktorerande har jag arbetat med två ensembler: Nordiska Vokalensemblen från Stockholm och EMO Ensemble från Esbo. Det har varit oerhört berikande att få möjligheten att i körsång möta flera olika sidor av det svenska språket. Repertoaren för mina fem konserter bestämdes redan innan det stod klart att jag skulle få möjligheten att arbeta med två körer. Arbetet med dem blev extra intressant då det utifrån repertoaren skulle ge mig helt nya erfarenheter av två körers olika klang. Språket och uttalets påverkan på det klangliga resultatet har både orsaker och verkan som jag redovisar i senare kapitel.

Repertoaren jag använde vid mina fem konserter¹ var utformad så att jag avsåg att ta med åhöraren på en resa genom viktiga stadier inom körmusiken i Sverige. Grunden var språket och kompositionernas uppbyggnad. Det började från de sena 1800-talets kompakta körsats via folkmusik och vokalgrupper till mitten av 1900-talets moderna och ibland spretiga tonspråk. Den resa jag ville bjuda åhöraren på kom att bli för mig själv en klanglig upptäcktsresa där språkets betydelse fick en ytterligare dimension.

¹ Samtlig repertoar finns sammanställd i kapitel 7.

1.1 En dold nationalsymbol

Svenska körer har rest världen över i drygt 100 år. Många resor har varit till våra grannländer, men många körer har rest betydligt längre än så. Det som blir så intressant med dessa resor är publikens reaktioner på det de får uppleva. Jag har själv deltagit i körresor såväl inom Europa som till USA, Australien och Sydafrika. Den gemensamma nämnaren vid dessa resor är en kommentar som kommer från publik i alla länder. Som dirigent och körsångare är jag givetvis mycket nyfiken på publikens reaktioner på repertoaren och framförandet av den valda repertoaren, men när svenska körer turnerar handlar publikens intresse vanligen inte om tonsättningarna eller ens tolkningen av dessa — det är klangen som älskas, analyseras och prisas.

En nationalsymbol är ett föremål eller en företeelse som har extra stor betydelse för ett lands kulturella identitet. Nationalsymbolen enar folk kring värderingar och mål. Likaväl som en nationalsymbol kan vara officiell och fastställd av staten kan den även vara inofficiell och under sekler framvuxen ur tradition och strävan. De starkaste av nationalsymboler kan vara just de som nästintill slumpmässigt kan ha uppstått och funnit plats i människors medvetande.

I Sverige talas ganska lite om "svensk klang". Ordet klang används visserligen ofta men inte i kombinationen svensk klang. Vi har en tradition där vi fokuserar mycket på det homogena och det vackra i att även ett stort instrument som en kör kan låta som en enad röst.

Från väldigt tidig ålder fasas vi in i ett system, en metod för sjungande i grupp, som vid det här laget är nedärvt över många generationer. Det finns ett sätt att sjunga som upplevs som det rätta. Numera finns det visserligen ganska många olika typer av körer med olika inriktningar såsom gospel, rock, etno med flera, men de upplevs ha en klang som är något extra, lite annorlunda och något utöver den traditionella kören. Det finns trots allt en körnorm som vi är uppväxta med, som vi gemensamt tycker klingar vackert. En gospelkör sjunger inte riktigt som normen, rösten används på ett annat sätt. Kan man ändå höra att det är en svensk gospelkör?

Detta svenska sätt att sjunga i kör styrs av några viktiga parametrar, såväl inlärdas som sociala, som vi skall titta på längre fram.

Konstmusiken har till stor del tagit över svenska körer, men alla sjungande ensembler härstammar ur samma tradition. Folkmusik och kyrkomusik lärdes ut från mun till mun, skolningen var att lyssna och imitera. Detta ger sång och körsång en alldeles speciell ställning som kulturellt uttrycksmedel i samhället.

1.2 Frågeställning och syfte

Sverige är en körnation. Det stora antalet körer med olika inriktning gör det möjligt att hitta en ensemble att sjunga i som passar den enskilda sångarens musikaliska preferenser och röstskolning. Dessa förutsättningar skapas mycket tack

vare alla de skickliga kördirigenter och körledare som är verksamma på alla olika nivåer av körsjungande i Sverige.²

Syftet i denna avhandling är att undersöka:

- betydelsefulla historiska händelser och personer
- språket, främst vokalljuden
- pedagogik

och se hur dessa faktorer tillsammans kan ha påverkat körsången i Sverige.

Min huvudfråga är:

- Vad har format den svenska körklangen?

Den kan elaboreras med följande delfrågor:

- Hur har historien påverkat sjungandet?
- Hur har svenska språket påverkat sjungandet?
- Hur har sociala faktorer påverkat sjungandet?
- Hur har tonsättarna påverkat klangen med sitt skapande?

Då det redan finns åtskilligt skrivet om enskilda körers och körledares klangideal och arbete med klang, framförallt under 1900-talets andra hälft, så har det varit av yttersta vikt för mig att isolera specifika faktorer som finns utanför dessa.

1.3 Avgränsning

I den här avhandlingen har jag valt att beskriva faktorer bakom nationalsymbolen svensk kör. Det är viktigt för mig att

² Johansson 2015, 16.

upptäcka och försöka förklara det stora, det gemensamma för en hel körnation.

Det är lätt att fokusera på en ledarorienterad klang, det vill säga en klang som är skapad av och även mycket starkt förknippad med en ledare eller en dirigent. Jag vill inte på något sätt förringa någon enskild dirigent eller körledares arbete utan undersöka gemensamma klangegenskaper som finns oavsett ledare.

För att förstå och förklara de bakomliggande faktorerna har jag valt att utgå ifrån språkets betydelse för sången. Jag avser att analysera vokalernas påverkan på körsången, och svenska språkets betydelse som enande faktor.

De egenskaper jag har letat efter skall även vara generations- och genreöverskridande inom den så kallade klassiska musiken och ha bärighet trots olika musikalisk skolning. Det är även önskvärt att markörerna går att finna hos såväl en barnkör, ungdomskör som en vuxen kammarkör.

De klangspecifika markörerna skall även vara allmänt tillgängliga, det vill säga att även den som inte har en mer omfattande musikalisk skolning än den som erbjuds under den vanliga skolgången skall ha kunnat tillgodogöra sig detta sångsätt.

Jag använder uttrycket *svensk körklang* som en beskrivande term av ett speciellt fenomen. Jag har i detta uttryck inga ambitioner att vidare utreda bakomliggande faktorer till vad som kan uppfattas som *svenskt*. Inte heller finns det i uttrycket någon djupare värdering än just tillhörigheten till landet Sverige.

1.4 Faktainsamling

Det finns en god samling litteratur skriven om såväl det svenska körundret som om det jag vill referera till som ledarorienterad klang. Då jag avser att behandla information och parametrar som inte har beskrivits i samma utsträckning har jag fått vidga mitt sökande.

Huvuddelen av mitt källmaterial är utgivet material i form av böcker, noter och tryckta skrifter, vilket medger en säker källkritisk granskning. Det förekommer notexempel som endast finns som manuskript. Dessa har jag skrivit rent för att det skall vara så lätt som möjligt för läsaren att följa med i mina analyser.

Det förekommer även diagram och spektralanalyser som är skapade i egna experiment och gjorda efter modeller och teorier som jag funnit i den litteratur jag har haft till grund för min forskning.

I den mån det har varit möjligt har jag använt mig av förstautgåvor av den litteratur som förekommer i flera nyutgåvor, men jag har också följt upp utveckling i eventuella nytryck i de fall det har varit relevant.

Jag har även provat mina teorier på körsångare under repetition och därefter samlat in tankar och reflektioner från de sångare som har varit delaktiga.

1.5 Disposition

I avhandlingen studerar jag fenomenet svensk körklang ur tre synvinklar. De representerar de tre huvudområden som har legat till grund för min forskning.

I det första behandlar jag historiska skeenden som har haft betydelse för den fortsatta utvecklingen av körsången som folkrörelse – de viktiga sociala faktorerna kring hur det professionella musiklivet har samverkat med amatörer och vilken betydelse detta fick för etablerandet av större körer. Den industriella utvecklingen förde också med sig viktig etablering av sångsällskap som organiserades i olika folkbildningsrörelser.

Det andra huvudområdet har en mer vokal prägel. Där sammanlänkas forskning om formanter och fonationsfrekvenser med rent språkvetenskaplig forskning till en enhet som kan förstås och prövas. Här visas hur vokalers egna övertoner spelar en stor roll i utvecklingen av en klang, samtidigt som dessa övertoner också kan vara problematiska. Intonation och uttal får en stor plats i detta kapitel.

I det tredje ges den tidiga pedagogiken utrymme. Jag undersöker här litteratur i första hand avsedd för skolan. Min forskning söker efter parametrar som var till för alla, och då var allmänna läroverk eller folkskolan det ställe där informationen var öppet tillgänglig. Avhandlingen innehåller både notexempel och grafiska analyser som hjälper läsaren att förstå den komplexa uppbyggnaden av kopplingen mellan svenska språket och körsjungande.

2 Amatörer och professionella – en svensk körtradition

Med detta avsnitt har jag inte för avsikt att ge en komplett bild av körsången i Sverige, utan snarare en inblick i några händelser och personer som på olika sätt har bidragit till det fenomen kring svensk körklang som jag har valt att studera.

Att sjunga tillsammans i grupp eller i kör, som vi senare har kommit att benämna det, kanske ursprungligen skall ses som en social behovsyttning mer än en estetiskt tilltalande folk-rörelse.³ Styrkan i att gemensamt sjunga unisont eller flerstämmigt för att ge uttryck för våra tankar och känslor och med musikens hjälp förstärka deras innebörd förefaller vara en av mänsklighetens viktiga sociala byggstenar.⁴ Att sjunga tillsammans har alltid varit att samlas kring ett gemensamt mål eller en gemensam känsla. Funktionen är densamma nu som då, och tydligt kan den upplevas vid till exempel en födelsedagsfest, en god middag eller en fotbollsmatch. Vårt behov av att vid speciella stunder sjunga tillsammans för att känna samhörighet förefaller vara en nedärvd tradition sedan urminnes tider.

Det är inte bara människors vilja att sjunga som har påverkat utvecklingen av körsång, utan även musikskaparna har en stor roll i hur körsång har ändrats och utvecklats genom tiderna. Nyfikenheten på nya uttryck kopplat till bevarandet av historien har givit upphov till många körverk

³ Svensson 1946, 15.

⁴ Se även Johansson 2019, 779.

av större eller mindre karaktär som alla på sitt sätt har bidragit till en större helhet.

Ärkebiskop Eskils⁵ korstadga från 1137 och Notulae Brynolphi 1272 av Brynolf Algotsson⁶ tillhör de äldsta dokumenten om körsång i Sverige. Vi har på detta sätt cirka 900 år av dokumenterad körsång. Då de tidigaste dokumenten mer innehåller beskrivningar om när och vad än hur det faktiskt lät och fungerade, så väljer jag att göra ett 500-årigt tidshopp och inleda hos ”den svenska musikens fader” Johan Helmich Roman.

Från 1700-talet och framåt vill jag med mina korta och noga utvalda nedslag i historien visa på ett mönster som har bidragit till utvecklingen av Sverige som körnation. Det gäller såväl musikaliska händelser, kompositioner, kompositörer och musiker, som sociala faktorer och händelser.

2.1 Johan Helmich Roman

Under slutet av 1600-talet var det förbehållet eliten att utöva konstmusik. Antalet yrkesmusiker i Sverige var litet, och när vi når fram till 1700-talet fanns det inte tillräckligt med musiker för att motsvara efterfrågan hos publiken och inte minst tonsättarnas önsknings. Det är nu som den välutbildade amatörmusikern gör sitt intåg på de stora konsert-

⁵ Ärkebiskop Eskil (1100–1181 el. 1182), biskop i Roskilde 1134–1137, Lund 1137–1177.

⁶ Brynolf Algotsson (1248–1317), biskop i Skara 1278–1317.

scenerna, tillsammans med yrkesmusikerna. För att vid behov få till stånd större ensembler lyckades Johan Helmich Roman (1694–1758) år 1751 ena amatörmusikerna och yrkesmusikerna att spela sida vid sida.⁷

*Jag ser med hjärtlig fågnad denna vackra
konstens tillväxt: då jag 1720 upförde
kröningsmusiken woro wi allenast 20 musici
och knappt någon fans i collegierne som kunde
biträda utan måste förskrifwa från gymnasier;
men nu äro vi långt öfwer 100:de och alla inom
Stockholm.*⁸

Amatörmusikernas framväxt slutade inte vid detta. Säsongen 1769–1770 hade denna folkrörelse vuxit sig så stark att man till och med hade en egen konsertserie med namnet Kavaljerskonserterna.⁹ Möjligheten att medverka vid dessa stora konserter måste ha varit en enorm drivkraft för amatörmusikerna att skola sig och öva. Denna företeelse kan ses som ett första steg mot en ökad musikalisk allmänbildning, då det offentliga utövandet inte längre endast var förbehållet de anställda musikerna vid till exempel Kungliga Hovkapellet.

Johan Helmich Roman var oerhört betydelsefull för musikens utveckling i Sverige, inte bara genom sina lyckade samarbeten mellan yrkesfolk och amatörer, utan framför allt genom sitt komponerande. Roman var den första tonsättaren som på allvar visade att det svenska språket var lika bra att

⁷ Helenius-Öberg 2000, 292.

⁸ Roman, citerad Wallin 1949, 33.

⁹ Nationalencyklopedin www.ne.se läst 7.6.2018.

sjunga på som något annat språk. År 1752 uruppförde han sin komposition *Then Svenska Messan* för solister, kör och orkester. Med sin mässa ville Roman visa att han menade allvar med att använda det svenska språket även i musiken.¹⁰

Även om Roman har haft en enorm inverkan på svenskt musikliv så var han i mångt och mycket en solitär, och det skulle ännu dröja ett tag innan körsång blev den stora folk rörelse vi ser idag.

2.2 Brytpunkten 1700–1800-talet

Den lyckosamma föreningen mellan yrkesmusiker och amatörmusiker blev trots allt ganska kort. Redan under tidigt 1800-tal, och då kanske främst när Beethovens musik slog igenom i svenskt musikliv, tog samarbetet slut. De tekniska krav som nu ställdes på musikerna blev för stora för amatörerna, och dessa förvisades tillbaka till att spela i hemmen och i små sällskap samt att sjunga i kör.

Just denna musikaliska kräftgång för amatörmusikerna kan också ha varit en bidragande orsak till den utveckling som nu skulle ta vid. När en stor skara musikälskande och musikaliskt utövande människor ställdes utan möjligheten att medverka i större sammanhang, så måste vi, trots det, anta

¹⁰ Ur svenskt biografiskt lexikon, artikel av Helenius-Öberg: *2 nov 1751 inlämnade Roman ett memorial med förslag till åtgärder för att upphjälpa kyrkomusik med svensk text. Romans ambitioner för det svenska språket manifesterades även i början av mars 1752 då hans Svenska mässa uppfördes.*

att den musikaliska drivkraften kvarstod. Samtidigt som vi kan se att det under andra hälften av 1700-talet komponerades många små verk för klaver, sång med klaver och även enklare körverk, så stod adeln inför nästa riktigt stora förändring: kung Gustaf III minskade adelns privilegier. Det som nu skedde var en epokgörande förbättring av böndernas ställning. Nya rättigheter att utvidga sin jord var grunden för bondeklassens stora ekonomiska expansion under andra hälften av 1700-talet. Detta kom att stort påverka den sociala utvecklingen men det kom också att påverka musiklivet.¹¹

Olof Åhlström (1756–1835) var organist i S:t Jacobs kyrka i Stockholm. Detta är något som starkt har influerat honom i skrivandet av *Minnet*.¹² Stycket är mycket kort; det består av tre strofer som sakta tonar fram som om det vore ett allhelgonapreludium från orgelläktaren i S:t Jacobs kyrka — varmt, innerligt och mycket tätt. Tyvärr är det varken som organist eller kompositör vi idag i första hand minns honom. Han var även svenskt krigsråd och musikkförläggare. Åhlström gav ut tidskriften *Musikaliskt tidsfördrif* (1789–1834)¹³ samt drev Stockholms första nottryckeri. Han hade ett för tiden mycket utvecklat affärssinne, och han ansökte och fick 1788 privilegiet att ge ut noter i tryck i Sverige. Därmed höll han konkurrenter borta. Privilegiet gällde initialt i 20 år men kom att förlängas ända fram till 1823.

Musikaliskt tidsfördrif var en tidskrift som gavs ut en gång

¹¹ Se vidare Hennings 1969, 458.

¹² Se notexempel sidan 84.

¹³ Skrifterna finns digitaliserade på Göteborgs universitetsbibliotek.

om året och innehöll tidens populära och nya musik, främst för piano men ofta även med sång. Det var även Åhlström som år 1790 lät trycka den första utgåvan av *Fredmans epistlar* av Carl Michael Bellman (1740–1795).

Vid samma tid verkade Lars Gabriel Branting (1799–1881), viktig men bortglömd. Branting var en god amatörtonsättare och skrev sånger i strängt polyfon stil. Ett femtontal sånger för fyrstämmig blandad kör finns bevarade, men också solo-sånger för röst och piano.

År 1839 gifte han sig med den 18-åriga Emma af Georgii och paret fick sonen Hjalmar Branting,¹⁴ som kom att bli Sveriges första socialdemokratiska statsminister 1920–1925. Lars Gabriel Branting invaldes som ledamot 378 i Kungliga Musikaliska Akademien år 1861.¹⁵

Adolf Fredrik Lindblad (1801–1878) föddes som utom-äktenskaplig son till den 17-åriga gästgivardottern Märta Helena Friberg. Han togs tidigt om hand av köpmannen Carl Jacob Lindblad av vilken han även fick sitt efternamn.

Lindblad studerade musik för Direktör Musices Johann Christian Friedrich Haeffner¹⁶ vid Uppsala universitet och fick där kontakt med samtidens främsta musikaliska och litterära personer, bland andra Erik Gustaf Geijer.¹⁷ Överstinnan Malla Montgomery-Silfverstolpe välkomnade tidigt Lindblad

¹⁴ Hjalmar Branting (1869–1925). Partiledare för Socialdemokraterna 1907–1925 samt statsminister 1920–1925.

¹⁵ Drakenberg 1926, 8.

¹⁶ Johann Christian Friedrich Haeffner (1759–1833), musiker och tonsättare. Se även Haeffners koralbok.

¹⁷ Erik Gustaf Geijer (1783–1847), författare, poet, filosof, historiker och tonsättare.

till sina musikaliskt-litterära salonger och bidrog mycket till hans utbildning. Bland annat bekostade hon Lindblads studieresa till Tyskland 1825-1827 tillsammans med Erik Gustaf Geijer. Det var vid denna resa som Lindblad blev bekant med Felix Mendelssohn.

Denna vänskap fick en avgörande betydelse för Lindblad, då Felix Mendelssohn kom att dirigera uruppförandet av Lindblads första symfoni i Gewandhaus i Leipzig 1832. Symfonin fick mycket uppskattande kritik av Robert Schumann i *Neue Zeitschrift für Musik*.

I Lindblads digra musikaliska produktion finns över 200 solosånger, flertalet av dem skrivna för Jenny Lind.¹⁸ Hon togs tidigt emot hos Lindblad och kom att bli som en dotter i familjen. Läraren och sångpedagogen Lindblad förstod tidigt Jenny Linds begåvning som han beskrev som på gränsen till det geniala. Hon var liksom Lindblad ett önskat barn och han kände tydliga paralleller till sitt eget livsöde. De gemensamma upplevelserna under uppväxten utvecklades till ett mycket nära och kärleksfullt förhållande. Den utvecklingen av deras relation var inte alls avsedd. Lindblad var mycket förälskad i sin hustru Sofie och Jenny Lind hyste den största respekt och tacksamhet mot fru Lindblad. Fru Lindblad erbjöd sin make skilsmässa varpå Lindblad reagerade med en svår depression som fick till följd att Jenny Lind flydde i panik. Krisen var över för Lindblad men depressionen kvarstod en lång tid.

Lindblad kallades ofta "den svenske Schubert" redan av sin

¹⁸ Jenny Lind (1820-1887), sångerska känd som "den svenska näktergalen".

samtid. Han skrev inte bara solosånger för röst och piano — hans två cykler för blandad kör (kvartett) och piano *Om Winterqväll* (1863) och *Drömmarne* (1859) är typiska för tidens stil och ideal. Lindblad kombinerar en utmanande pianostämma med körstämmor som har ett relativt litet omfång och en homogen struktur.¹⁹

De nya musikaliska trenderna nådde även kungahuset där prins Gustaf²⁰ (1827–1852) fick hedersnamnet ”sångarprinsen” och är hittills den största musikaliska begåvningen inom kungaätten Bernadotte. Prins Gustaf fick en mycket vårdad uppfostran på Stockholms slott ledd av olika informatorer utsedda av hans mor, kronprinsessan Josefina. Prinsen studerade även vid Uppsala universitet. Sin musikaliska skolning fick prins Gustaf av Adolf Fredrik Lindblad vid den musikskola Lindblad drev i Stockholm 1827–1861. Det skulle visa sig att prins Gustaf blev en utmärkt pianist och sångare. Han hade även stor fallenhet för att komponera. Över femtio av hans kompositioner finns bevarade signerade med pseudonymen G*****.

Under sin studenttid vid Uppsala universitet sjöng prinsen ofta romanser och manskvartett tillsammans med sina bröder och andra inbjudna studenter. Enligt samtida vittnen hade prinsen en mycket vacker och lyrisk tenor. Två av hans verk, *Vårsång* (1846) och *Studentsången* (1851), sjungs fortfarande flitigt vid olika högtider, bland annat vid valborgsmässofirande.

¹⁹ Bonniers musiklexikon 1983, 262.

²⁰ Efvergren 1925, 65–80.

Du undersköna dal.

Text: Herman Säterberg

G****
(1827-1852)

Måttligt
p dolce

cresc. *rf*

Du un-der-skö-na dal, o säg, Du sko-gens skö-na brud, Hvem stäl-lde hit dig i min väg Hvem

p dolce *cresc.* *rf*

7 *1. p* *2. mf*

gav dig den-na skrud? Du skrud? Vid glitt-ret af din bö-l-ja blå, Bland di-na dunk-la trån, Jag

p *p* *mf*

14 *cresc.* *f* *rf* *p* *1. f* *2. f*

kun-de u - ti dröm-mar stå Och al - drig läng - ta hän. Vid hän. Far - väl, far - väl, far -

cresc. *f* *rf* *p* *f*

20 *p* *dolce* *rall.* *p*

väl, du skö - na dal! Far - väl, far - väl, far - väl, du skö-na dal!

p *dolce* *far - väl,* *p*

Notexempel 1.

I jämförelse med Lindblad hade prins Gustaf ett närmare förhållande till sångstämmorna, och *Du undersköna dal* (1851) är inget undantag. Samtliga stämmor är noggrant och innehållsrikt skrivna, men värt att notera är att varje stämma i sig har ett tämligen litet omfång. Det gäller en stor del av hans produktion att varje stämma för sig inte ger sig ut på allt för stora utsvävningar, utan hela tiden är inom ett normalt sångbart register.

Den andra av Lindblads elever som kom att spela en avgörande roll i svenskt musikliv var Ludvig Norman (1831–1885). Han hörde till det svenska musiklivets viktigaste gestalter under andra hälften av 1800-talet. Norman hade mycket stor inverkan på förnyelsen av repertoaren såväl i konserthusen som på Kungliga Operan. Han bedrev studier i Leipzig från år 1848 och uppmärksammades bland annat av Robert Schumann. År 1852 återvände Norman till Stockholm inställd på att förbättra stadens musikliv. Under en tid då han på nytt etablerade sig i Stockholm var han verksam som pianist, skribent och inte minst lärare vid Musikaliska Akademien. Endast 30 år gammal tillträdde Norman tjänsten som kapellmästare vid Kungliga Operan i Stockholm, ett uppdrag som August Söderman tidigare avböjt.

Ludvig Normans *Motett* (1878) är en mycket tät och imposant tonsättning för dubbelkör till text av Johan Olof Wallin:²¹

²¹ Johan Olof Wallin (1779–1839), präst och diktare.

*Jordens oro viker
för den frid som varar.
Grafven allt förliker
Himlen allt förklarar.*

Normans hälsa var mycket klen, bland annat led han av en svårbemästrad manodepressivitet. Kanske var det just denna defekt som gav honom med drivkraften att ständigt vilja förnya och förbättra.

2.3 Fredsmarschen 1808 & en ny körrörelse

Fredsmarschen år 1808 är tidpunkten då vi med säkerhet kan säga att en ny körrörelse föddes. I Uppsala genomförde studenter en sjungande fredsmarsch med anledning av det svensk-ryska kriget.²² Att sjunga tillsammans skapade plattformen för en gemensam kamp och den nationella friheten. Ända fram till den här tidpunkten var det trots allt fortfarande ovanligt med a cappella-sång som en rent konstmusikalisk företeelse, och i mitten av 1800-talet är det fortfarande manskören som är den stora profana musikaliska samlingspunkten. Värt att notera är även att det vid den här tiden finns stora skillnader i repertoaren för profan och sakral körmusik. Den profana a cappella-sången är i sin struktur nästan uteslutande homofon med en ackordisk körsats där alla stämmorna är underordnade en och samma deklamation. Detta kan ha sin förklaring i att en mer polyfon och intrikat körsats

²² Fagius 2009, 2.

skulle kräva mer välutbildade sångare, och att körsjungandet vid den här tiden, om än i förändring, fortfarande var en stark social företeelse där strofvisan och folkmelodierna utgjorde ett viktigt och starkt vägande inslag.²³

Mellan åren 1820 och 1860 formades manskörer som Allmänna Sången (Uppsala 1820), Lunds studentsångare (1838), Orphei Drängar (1852) och Stockholms allmänna sångförening (1862), för att nämna några. Detta skedde under några mycket viktiga decennier i början av 1800-talet.

2.4 Borgerlig körrörelse

Samtidigt som bildandet av arbetarrörelsen uppstod under 1860-talet²⁴ en profan borgerlig körrörelse. Kvartettsången blev ännu viktigare i de fina kretsarna samtidigt som det ofta bjöds in till sångarfester, där uppemot 7000 personer samlades för att sjunga. Vid dessa sångarfester sjöngs oftast fosterländska och nationalromantiska verk. Sångarfesterna var också en viktig del i byggandet av ett nytt samhälle där man betonade det allmänna och kollektiva. Kort sagt, kören representerade det nya samhället: kollektivt, demokratiskt och enat.

Med en ny nation växte även en ny nationalromantisk rörelse fram. Manskörssången var vid denna tid på väg mot sin största blomstringsperiod.

²³ Godin 1946, 35.

²⁴ Se vidare Musiken i Sverige Band 3 1994, 222.

Idag är Allmänna Sången känd som en blandad kör på högsta nivå, men verksamheten startade som manskör och det var inte förrän år 1963 som kören omvandlades till den blandade kör den är idag. Utanför Uppsala fanns körer som Lunds studentsångare, Stockholms Studentsångare och så småningom även KFUM-kören i Stockholm²⁵. Mellan dessa körer fanns hela tiden en positiv konkurrens, där man genom klangen, repertoaren och publiken tävlade om att vara främst i Sverige.

Vi måste dröja kvar i studentstaden Uppsala. Här fanns tillfälle och möjligheter för sångarsamlingar, och här fanns också en närmare konkurrent än körerna i Lund och Stockholm. Många män sjöng dessutom i båda körerna, så konkurrensen kanske främst fanns mellan dirigenterna. Orphei Drängar och Allmänna Sången hade samexisterat i över femtio år, då det plötsligt hände något nytt och stort, något som kom att förändra synen på körsång och på kören som instrument. Mer om det i kapitel 2.7.

2.5 August Söderman och nationalromantiken

Under sina tidigare år visade August Söderman (1832–1876) ingen håg för musik, men sattes så småningom i Grundéns pianoinstitut i Stockholm. Han lärde sig snabbt att spela såväl piano som oboe och violin. Teaterdirektören Edvard Stjern-

²⁵ KFUM – Kristliga Föreningen av Unga Män.

ström²⁶ upptäckte tidigt Södermans anlag som dirigent och tog redan 1850 den då 18-årige ynglingen till orkesterledare för sin teatertrupp, som turnerade i Finland och Sverige, innan den 1854 slog sig ned på dåvarande Mindre Teatern i Stockholm.

Vid sidan av sin gärning som kormästare tjänstgjorde Söderman som sånganförare i Par Bricole och Stockholms Skarpskytteförening under flera år. Att ge lektioner var motbjudande för honom. Däremot kunde han tjäna pengar på sina kompositioner, som ofta blev populära.

Ett bondbröllop (1868) är ett utomordentligt exempel på den nya tidens körmusik. Stämföringen är tät, variationsrikedomen likaså och hela verket genomsyras av bröllopsglädjen ute på den svenska landsbygden. Söderman var i hela sin tonsättargärning ytterst formmedveten. Han utgår ofta från visans enkla form A-B-A och *Ett bondbröllop* är inget undantag, även om han här har inkorporerat små imitationer och fugaton som bidrar till den stora romantiska variationsrikedomen. Tillsammans med den striktare homofona och deklamatoriska körsatsen som för oss genom bröllopets alla skeenden blir dessa fugatoavsnitt ytterligare en dimension av hur det verkligen kan ha låtit på en dylik fest. Det flödar över av öl och brännvin och euforiska känslor.

Svårt plågad av skrumplever utvecklade Söderman en nära på manisk tonsättarverksamhet. Enligt samtiden dog han

²⁶ Edvard Stjernström (1816–1877), skådespelare och teaterdirektör. Grundare av Svenska teatern i Stockholm.

alldeles för tidig död, då förhoppningarna på hans fortsatta tonsättargärning hade varit stora.

2.6 Wilhelm & Wilhelm

När Wilhelm Peterson-Berger (1867–1942) hade avlagt studentexamen flyttade han från Umeå till Stockholm för att under fyra år studera komposition och orgelspel vid Musikaliska Akademien. Efter avslutade studier arbetade han under några år som musiklärare och språklärare. År 1896 blev han anställd som musikkritiker vid *Dagens Nyheter* i Stockholm, en tjänst han kom att inneha fram till 1930. Peterson-Berger blev snabbt känd som en mycket vass kritiker och skaffade sig inte helt oväntat många fiender inom musiklivet i Sverige och även i Finland. Detta skulle ganska snabbt drabba honom själv hårdare än någon annan eftersom hans egen tonsättargärning blev lidande av hans egen vassa penna, då musiker och kollegor visade mycket liten förståelse för hans komponerande.²⁷

I flera av Peterson-Bergers körkompositioner finns tydliga drag av organisten och pianisten Peterson-Berger. Det kanske bästa exemplet är *Visa i folkton* (1892) där den ackompanjerande körsatsen i alt, tenor och bas i princip är identisk med pianoackompanjemanget i versionen för solosång.

Peterson-Bergers musik har tydliga influenser av både Edward Grieg och Richard Wagner. Peterson-Berger själv var

²⁷ Karlsson 2013, 1.

uttalad antisemit i sin syn på musiken. I en av sina många recensioner beskriver han ett stycke av tonsättaren Moses Pergament (född i Helsingfors men senare bosatt i Stockholm) som osvenskt och parasitärt. Detta fick bägaren att rinna över för Moses Pergament som omedelbart begav sig hem till Peterson-Berger och gav honom en örfil i hans egen tambur. Detta var dock inte enda gången Peterson-Berger drabbades av handgemäng – även dåvarande operachefen John Forsell gav Peterson-Berger en örfil efter att han uttryckt sig missgänsande om operachefen.

Peterson-Berger var hård i sin kritik av de flesta, men mot vissa var han övernitisk. En som drabbades både hårt och ofta av Peterson-Bergers recensioner var tonsättaren Wilhelm Stenhammar (1871–1927).

Stenhammar inledde sin musikaliska bana som pianist. Det dröjde dock inte länge förrän han också började komponera för och även dirigera symfoniorkester. Det var under hans period som chefsdirigent för Göteborgs orkesterförening, nuvarande Göteborgs symfonikerna, som han både uppförde och lät sig inspireras av musik komponerad av vännerna Jean Sibelius och Carl Nielsen.²⁸ Stenhammar är en stor föregångare i sitt sätt att använda körens möjligheter och klangskiftningar, han var mycket starkt influerad av sitt eget komponerande för orkester, och med kunskaperna därifrån skapade han helt nya klang-världar som fortfarande idag låter fräscha, homogena och omväxlande.

²⁸ Rotter-Broman 2014, 1.

2.7 Hugo Alfvén

Orphei Drängars dirigent Ivar Eggert Hedenblad²⁹ efterträdde 1910 av Hugo Alfvén³⁰ (1872–1960). Alfvén hade tidigare samma år hört kören under dess smålandsturné.

Fram till nu hade körsång till största delen varit en social företeelse. Trots att det hade sjungits vid vitt skilda tillställningar i ordenssällskap, kyrkor, slott, skolor med mera var sjungandet av social karaktär, ett sätt att umgås och fördriva tiden, eller ett sätt att memorera viktig kunskap. I och med Alfvéns övertagande av Orphei Drängar ändras dock synsättet på körens roll. Kören är inte längre en "umgängesklubb", den är ett instrument av högsta klass.

Hugo Alfvén slösade ingen tid. Han började genast arbetet på att ytterligare utveckla körens klang, men kanske viktigast av allt var att vidga och förnya repertoaren. Hans målsättning blev att utveckla kören till ett nytt instrument, eller som han själv uttryckte det: "en orkester av röster".

Alfvéns tankar om kören som en orkester kom att revolutionera sjungandet. Plötsligt flyttades klangens fokus från individen till kollektivet, medan den musikaliska gestiken och kompositionstekniken drog åt andra hållet och snarare skapade olika karaktärer och individualitet i de olika stämmorna. Detta skall dock inte jämföras med barockens polyfoni, utan hellre ses ur ett nationalromantiskt perspektiv, där alla

²⁹ Ivar Eggert Hedenblad (1851–1909) tonsättare och dirigent.

³⁰ Se vidare Alfvén & Nyberg *Minnen* 1972.

olika små beståndsdelar skall samverka till en överlägset vacker helhet.

2.8 Alfvén om svenska språket

Även språket var viktigt för Alfvén. Uttalet och språkmelodierna måste vara enhetliga, väl sammansjungna och rena. Det skulle kännas äkta.

I sin iver att vidga och förnya repertoaren för kör glömde Hugo Alfvén aldrig bort den svenska folkmusiken. Han var väl medveten om dess kraft och status som var mans egendom, då den hade sjungits och bevarats över många generationer. Han ville dock ge den en ny dräkt, en klang av tidens ideal och ett modernt formspråk, utan att ge avkall på det som han själv ansåg vara grunden till sångens existens, nämligen språket.

Alfvéns bidrag till svensk körtradition är komplex. Hans känsla för melodi och harmonik har påverkat generationer av sångare. Det är ändå i hans kompromisslöshet när det gällde det svenska språkets uttal och grammatik som han förändrade synen på körsång. I ett brev till Knuts Anders Olsson³¹ skrev han följande:

³¹ Knuts Anders Olsson (1914–1989), präst och sångare i bland annat Orphei Drängar.

Käre Knuts Anders Olsson!

*Här följer ett vänskapligt råd, som gäller alla sångare:
Sjung aldrig "mej", "dej", "sej" och "dom" annat än i
bevärningsvisor och liknande populära sånger!
Den, som i folkvisan och annan musik med högre
syftning använder ovanstående citerade
pronomenformer – vilka ju tillhöra talspråkets
tarvligaste och vulgäraste vardagsord – han gör sig
skyldig till en stilbrytning, som i fråga om fulhet och
smaklöshet svårligen kan överträffas.*

Din tillgivne

A handwritten signature in dark ink, reading 'Hugo Alfvén'. The signature is fluid and cursive, with a long horizontal stroke extending from the end of the name.

Tibble 8/9 1941³²

Detta brev är oerhört viktigt för min forskning då det på ett centralt sätt visar på det vårdade och bildade språkets betydelse för det stilistiska perspektivet hos Hugo Alfvén och de körer som sjöng under hans ledning.

2.9 Sång som övningsämne

I skolförordningen 1807 togs musikens starka ställning bort, och ämnet degraderades till ett övningsämne som gavs myc-

³² Brev i privat ägo. Hugo Alfvéns signatur återges här med tillstånd av Alfvénfonden, Kungl. Musikaliska Akademien, Stockholm.

ket lite tid. Denna förändring tog i ett slag bort ett pedagogiskt instrument som hade använts under flera hundra år: sången som inlärningsmoment. Under 1930-talet gjorde starka krafter gällande att så kallade stamsånger³³ borde införas i skolan för att på nytt väcka liv i en nationell samhörighet och för att ge unga ett förråd av sånger att använda vid högtider och sammankomster där det kändes befogat att enas kring en sång. I folkskolestadgan 1919 står:

*Sång bör förekomma i skolan icke blott under de å
arbetsordning angivna sångtimmarna utan vid alla
tillfällen, då den kan giva större intresse, ökad
livaktighet eller högre stämning vid skolarbetet.*

I ett förarbete till en samling av svenska stamsånger skriver Adolf Andrén:³⁴

*Dock – en omständighet av vida större betydelse
för vårt folks musikaliska fostran än ett visst mått
och antal av blott mer eller mindre summariskt
inproppade sånger är och förblir emellertid det sätt,
den form, under vilken dessa sånger inläras – tonalt,
rytmiskt och deklamatoriskt – och de krav som
därunder ställas på ett friskt, naturligt och
vackert organ.*

³³ Stamsånger, ett antal av Konungen fastställda sånger att användas vid sångundervisningen i skolorna.

³⁴ Adolf Andrén (1869–1936), dirigent och organist. medlem 614 i Kungl. Musikaliska Akademien.

2.10 Stamsångerna

År 1943 kom den första upplagan av stamsånger i samlingen *Sjung svenska folk*. Redan när dessa stamsånger presenterades riktades skarp kritik mot systemets utformning och stelbenthet.³⁵ Förvisso upplevdes det som en stor och viktig sakfråga att skapa en repertoar kring vilken det gick att samlas och sjunga till fest och tröst, men man insåg också vikten av en inspirerande ledare som förvaltade skolämnet musik och inte bara upprepade en befäst lista. Som Sten Broman skriver:

*Skolundervisningen i ämnet musik är ofta pinsamt
bristfällig. Så länge musiken behandlas som ett tämligen
betydelselöst övningsämne – som vid
skolavslutningarna demonstrerats genom ett
schablonmässigt avsjungande av "Glad såsom fågeln"
etcetera år efter år – kommer ungdomarna förmodligen
fortsätta att äta krita.*³⁶

När vi nu kan se i backspegeln hur det faktiskt har blivit kan vi konstatera att ett par nummer i listan faktiskt fortfarande är i bruk och ingår i varje sångares stamrepertoar. I boken *Sjung svenska folk* (1906) var sångerna förvisso presenterade enstämmigt i melodiform, medan vi idag snarare kommer ihåg dem i fyrstämmiga körsatser. Gemensamt för repertoaren i stamsångerna är den fosterländska nationalromantiska karaktären.

³⁵ Se vidare Broman 1946, 56.

³⁶ Broman 1946, 56.

Sångerna som då ingick var:

1. Du gamla du fria
2. Kungssången
3. Der er ett yndigt land
4. Vårt land
5. Ja, vi elsker dette landet
6. Sverige (W. Stenhammar)
7. Sveriges Flagga (H. Alfvén)
8. Land, du välsignade (R. Althén)
9. Biskop Thomas frihetssång
10. Uti vår hage
11. Mandom, mod och morske män (R. Dybeck)
12. Glädjens blomster
13. Vintern Rasat ut (O. Lindblad)
14. Här är gudagott att vara (G. Wennerberg)
15. Fjäriln vingad syns på Haga (C. M. Bellman)
16. Vi gå över daggstänkta berg
17. I sommarens soliga dagar
18. Nu så glada gå vi alla
19. Hosianna (A. Vogler)
20. Nu tändas tusen juleljus (E. Köhler)

Broman fortsätter också med sin kritik av körledarna och utbildningen i Sverige i början av 1900-talet. Det var problematiskt att en hel nations körsjungande vilade på amatör-musikerns axlar. Detta gällde såväl körens sångare som dess dirigent. Även om det till synes kan fungera är det just bristen på skolning i harmonilära, musikhistoria och repertoarkännedom som hämmat utvecklingen.

Många körledare behärskar dessutom inte ens den elementäraste slagtekniken utan står och trollar på ett skämtsamt sätt med händerna i luften. Sådana händer brukar få mycket brått när kören t ex sjunger sextondelar i allegro.³⁷

Tidigare i detta kapitel har vi berört skillnaden i kompositionsteknisk stil mellan den sakrala och den profana musiken i 1800-talets Sverige. Nu är det på sin plats att ge lite mer utrymme åt just den skillnaden. Det går inte att förbise att de olika körledarnas egna förutsättningar och skolning i mycket hög grad har påverkat utvecklingen och framförallt då den differentierade utvecklingen mellan sakral och profan körmusik. Kyrkokören har redan under sekler haft förmånen att ha sin organist eller kantor som körledare — en person som i de flesta fall har en mycket gedigen skolning med god kännedom om musikhistoria, harmonilära och kontrapunkt. Sådana kunskaper är absolut nödvändiga för att man skall kunna framföra musik av Bach, Roman, Vivaldi med flera.

Då det gäller den profana blandade kören ser körledarens skolning mycket annorlunda ut. Ofta kom körledaren från en helt annan yrkeskategori och såg sitt ledarskap mer som en hobby eller passion. Vi bör minnas att vi fortfarande rör oss i sent 1800-tal och tidigt 1900-tal. Detta skulle kunna vara en av anledningarna till att den profana musiken stod mycket närmare visan och ofta komponerades i strängt homofon sats. Musiken blev då genom den samtidiga textningen lättare att

³⁷ Broman 1946, 56.

framföra för en oskolad dirigent.

För att illustrera fördelningen av dirigenters erfarenhet och skolning följer här en genomlysning av Sveriges körförbunds kördirigenter gjord 1933.³⁸ Det fanns då inte mindre än 503 anslutna dirigenter fördelade enligt följande:

Musikdirektörer	40
(examinerade från Kungl. Musikkonservatorium)	
Musiker	7
Organister	239
Folkskollärare	93
Olika yrken enl. nedan	81
Ej uppgivna yrken	25
<u>Kvinnliga dirigenter</u>	<u>18</u>
Totalt	503 dirigenter

³⁸ Granér 1946, 105.

Arbetare	2	Ingenjör	3	Montör	2
Arkitekt	1	Justerare	1	Målare	1
Avd.chef	1	Jägmästare	1	Posttjänsteman	2
		Järnhandels-			
Bagerimäst.	1	biträde	1	Redaktör	1
		Järnvägs-			
Bankdirektör	1	tjänsteman	1	Rektor	1
Bankkassör	2	Komminister	8	Sadelmakare	1
Bildhuggare	1	Kontorist	3	Sjukvårdare	1
Biografägare	1	Kronjägare	1	Skräddare	3
Boktryckare	1	Kyrkoherde	8	Skomakarmäst.	2
Byggmästare	1	Kyrkovaktm.	1	Snickare	1
Forstmästare	1	Lantbrukare	8	Sågverksarbetare	2
Glasmästare	1	Lektor	1	Teol. Stud.	1
Handlande	3	Lokförare	1	Urmakare	2
Hemmansäg.	2	Maskinist	1		
				Totalt:	81

2.11 Sveriges körförbund 1925

I början av 1900-talet föddes idén om studiecirkeln, mera om det i kapitel 4. Det fanns redan flera lokala och regionala förbund vars främsta uppgift var att samla och organisera körer i avsikt att skapa bättre förutsättningar för utövandet av körsång. Störst bland dessa var Svenska missionsförbundets körer med ca 4000 medlemmar, följt av Sveriges kyrkosångsförbund med ca 3200 medlemmar. Totalt var drygt 18000 körsångare registrerade som medlemmar i något lokalt förbund år 1925.³⁹ Detta är förstås inte det totala antalet sångare som sjöng i kör, utan bara en redovisning av de till något körförbund anslutna sångarna. Att organisera sig och skaffa kontakter och organisationsnät var avgörande för körernas möjligheter att verka och utvecklas.

Vid rikssångfesten den 7 juni 1925 instiftades Sveriges körförbund. Det var ett hundratal representanter samlade i Kungl. Musikaliska Akademiens festsal som enhälligt beslutade om ett nytt förbund. Man var även eniga om hur den nya verksamheten skulle utformas:

Riksförbundet bör sätta som sitt främsta mål att inom folkets bredare lager verka för en högre sångkultur, byggd på den blandade körens grund, i första hand genom anordnande av utbildningskunder för körledare samt vidtagande av åtgärder för utgivande av god och billig sånglitteratur för de blandade körerna.

³⁹ Granér 1946, 74.

Riksförbundet skall vara fullständigt neutralt i politiskt och religiöst avseende, samt icke lägga något som helst band på sina underavdelningar i dessa eller andra frågor.

Riksförbundet skall utgöra en förenande länk mellan anslutna körsällskap och förbund samt efter förmåga bistå dem i deras arbete.⁴⁰

En interimsstyrelse tillsattes och bestod av följande personer:

Excellensen Rickard Sandler⁴¹, pastor primarius Nils Widner, ingenjör Gabriel Granér, musikdirektör Emil Carelius, järnvägstjänsteman Ernst Strand, rektor Waldemar Dahlgren, kantor Ernst Lönngren, arkitekt P. Österlund, musikdirektör Sven Lizell och börsdirektör Kurt Belfrage.

Värt att notera är den mycket brokiga skara av yrkesgrupper representerade i styrelsen, där det endast finns tre representanter med högre musikalisk skolning.

Ett medlemskap i förbundet kostade 25 öre per sångare för körer anslutna till lokalt förbund och 75 öre för direktanslutna medlemmar.⁴² Interimsstyrelsen fick i uppdrag att snarast möjligt formera sig och inleda den nya verksamheten. I januari 1926 höll detta konstituerande möte och till ordförande valdes statsminister Rickard Sandler. Styrelsens första uppgift kom att bli att planera en ny stor sångarfest år 1927.

⁴⁰ Granér 1946, 74–75.

⁴¹ Excellensen Rickard Sandler (1884–1964). Sandler var en svensk handelsminister, utrikesminister samt åren 1925–1932 statsminister.

⁴² Granér 1946, 75–77.

Redan vid bildandet av Sveriges körförbund år 1925 var man väl medveten om bristen av utbildade dirigenter.

”Det finns inga dåliga körer, det finns endast dåliga dirigenter.” Detta har yttrats av så många att dess egentliga ursprung är höljt i dunkel. Och visst är det en oskriven sanning att en god dirigent eller körledare kan uträtta underverk med tämligen oskolade röster, medan en sämre dirigent inte kommer att lyckas om så hela kören består av skolade sångare.

Körförbundet såg därför som en av sina främsta uppgifter att anordna kurser för körledare. Detta ansågs till och med så viktigt att man fick statligt stöd för kurserna, så att ett stipendium kunde utdelas till de dirigenter som deltog. Det första året omfattade kursen två veckor och leddes av Sven Lizell⁴³; till sin hjälp hade han Hilding Rosenberg⁴⁴ som lärare i musik- och harmonilära. De skulle snart upptäcka att två veckor var en alldeles för kort tid, och man beslöt att förlägga kursen till tre år. Deltagarna samlades således två veckor varje år i tre års tid. Även detta skulle bli problematiskt då det var svårt att samla alla deltagarna tre år i rad, varför man till sist beslöt att genomföra kurser om två veckor två år i rad. Studenterna skulle efter avslutade två veckor åka hem och förfina sina tekniker, för att återkomma till två nya veckor påföljande år. Detta var ett mycket viktigt initiativ som skulle

⁴³ Sven Lizell (1877–1935). Musikdirektör och förbundsdirigent för Stockholms körförbund och Sveriges körförbund.

⁴⁴ Hilding Rosenberg (1892–1985). Tonsättare, dirigent och musikpedagog.

komma att påverka körsången en lång tid framöver.⁴⁵

Vad fordrades då av en god kördirigent? Sven Lizell svarar:

En folkkördirigent bör om möjligt vara en god sångare, eller åtminstone väl studerad på tonbildningens och sångfraseringsens område. Dessutom bör han vara förtrogen med svenska språkets rätta uttal, kunna deklamera en dikt eller förstå hur den skall deklameras, och såsom förutsättning härför förstå att sätta sig in i diktens stämning och finna de rätta skiftningarna vid dess framsägande. Rent musikaliskt måste han vara förtrogen med pianospelet och med harmoniens viktigaste lagar samt även vara hemma i musikens sats och formlära. En dirigent bör vara så förtrogen på dessa områden, att han har förmåga att taga reda på och i sången framhäva de olika motiven samt ha förståelse för när ordet bör ha företrädesrätt framför musiken och tvärtom. Att han därjämte även måste ha vissa pedagogiska anlag är självklart. En kör ha bra litet gagn av en ledare, som endast kan tala om att kören låter fult och sjunger illa. Han måste veta, hur dessa fel skola avhjälpas. En folkkördirigent måste slutligen också vara ett stycke människokännare – ha förståelse för de olika individerna i kören. Kunskaper, bildning och älskvärt uppträdande är här som alltid, då det gäller att handla människor på ett auktoritativt sätt, en oundgänglig förutsättning.⁴⁶

⁴⁵ Granér 1946, 105–106.

⁴⁶ Granér 1946, 106–107.

Lizell sammanfattar i det här citatet mycket av det som kom att genomsyra såväl körpedagogiken som den svenska körens utveckling under de kommande decennierna. Kravet att en körledare skall kunna fostra sin kör i såväl tonbildning som musikhära, kopplat till en högre förståelse och respekt för det svenska språkets diktion och uttal, har haft stor inverkan på körsångens utveckling i Sverige.

Undervisningen vid de nyss nämnda kurserna var mycket omfattande och tiden ägnades i huvudsak åt:

- Kördirigering
- Tonbildning
- Musikhära⁴⁷ med tonträffning
- Liturgiska anvisningar för högmässobruk
- Instudering av körsången
- Praktiska körovnningar, med kör.

2.12 Tillgången på noter

Ett annat stort bekymmer kring sekelskiftet 1800–1900 var tillgången på billiga och lämpliga noter för blandad kör. Därför kom samlingar som till exempel *Svenska skolkvartetten del I & II* (1915 & 1919) att bli betydande. Två böcker som trots att de är avsedda för blandad kör egentligen innehåller de klassiska manskörsverken i ursprunglig sättnings, men med justerad tonhöjd. Det får till följd att den blandade körens

⁴⁷ Musikhära, i detta fallet: Grundläggande notläsning, musikteori och gehör.

större register inte används och stämföringen blir kompakt. Just detta är en mycket viktig del av utvecklingen, men detta skall vi se närmare på i kapitlet: Repertoaren och vokalerna.

År 1918 startade professor Bror Beckman⁴⁸ Folkkörskolan, ett initiativ som främst skulle visa sig attrahera manliga sångare. Folkkörskolan hade som avsikt att skola nya sångare att sjunga blandad kör, för att de efter avslutad kurs skulle kunna ingå i det större sammanhanget Folkkören. Denna tanke kom tyvärr aldrig att bli verklighet och skolans verksamhet upphörde efter endast ett par år. En del av folkkörskolan kom dock att bli mer livskraftig än själva sångundervisningen: Kungliga Musikaliska Akademien gav ut samlingen *Folkkörboken* (1923). Enskilda förläggare fick upp ögonen för den nya marknaden och Sveriges körförbund utlyste två kompositionstävlingar för att få fram nya verk för blandad kör, och inte mindre än 70 bidrag skickades in.⁴⁹

Möjligheten att trycka upp samlingsböcker samt notblad i särtryck är helt avgörande för att den blandade kören skall kunna frigöras från den rådande manskörsrepertoaren.

⁴⁸ Bror Beckman (1866–1929). Tonsättare och direktör vid Stockholms musikkonservatorium (1910–1929). Beckman invaldes som ledamot 516 i Kungl. Musikaliska Akademien 28 april 1904.

⁴⁹ Granér 1946, 108.

3 Svenska, det sjungande språket

Den största skillnaden mellan instrumentalmusik och vokalmusik är texten. Sångaren har i texten ett extra hjälpmedel när det gäller att förmedla och förstärka ett konkret budskap då tonerna förses med ord eller, om man så vill, orden kläs i toner. Till skillnad från den instrumentala musiken där åhörarens egen fantasi och egna erfarenheter tillsammans med musikerns tolkningsförmåga bestämmer känsloläge och sinnesstämning, så har vokalmusiken ett klart och uttalat budskap. Hur en sångare kan tolka och förmedla en text är ett ämne stort nog att förtjäna en egen avhandling, varför jag skall lämna det åt sidan. Det är alltså inte förmedlande av känslor eller ens förmedlande av ett givet budskap jag skall behandla i det här kapitlet, utan själva språkljudet. Ordets betydelse är oviktig, det är vokalerna som för stunden kommer att bära på den viktigaste informationen.

Allt sedan vi som nyfödda har hört våra första ljud börjar vi lära oss ett språk. Det är en oundviklig utveckling — vår biologiska och mentala drift gör det omöjligt att låta bli. Instinkten att höra och efterhärma ljud, att sätta samman ljuden till ord och slutligen även till meningar är en viktig del av det sociala spelet. Vi lär oss av vår omgivning och av de människor som står oss närmast. Vi präglas alltså starkast av vår närmiljö och lär oss uttala vokaler och konsonanter så som våra förebilder gör. Det talade språket blir på så sätt en nedärvd kunskap som kan uppvisa stor variation mellan olika

regioner.⁵⁰

Denna variation till trots så finns det också stor samhörighet tack vare de grundläggande byggstenar på vilka språkets språkljud vilar.

I artikeln "Det svenska kör-soundet" skriver Lennart Reimers: "Flera, bland dem jag själv, tror knappast att det svenska språket som sådant har någon betydelse för det svenska körsoundet."⁵¹

I de delar som nu följer vill jag bevisa motsatsen: hur det svenska språket har haft stor betydelse för den svenska körklangen. Spektralanalyserna i detta kapitel är från egna experiment med vokalklanger hos solistiskt och koristiskt skolade sångare.

3.1 Fonologi

Eftersom vi i huvudsak skall kommunicera med de människor som finns i vårt närområde så är det av avgörande betydelse att vi lär oss gruppens *fonologi*. Språket skapar på så vis en identitet för individen och en tillhörighet till gruppen från vilken individen härstammar.

Fonologi är vetenskapen om språkljudens interna funktion. Det är den del av grammatiken som beskriver, definierar och organiserar de ljud som språket använder, och som reglerar hur de kan kombineras och användas för att forma ord. Fono-

⁵⁰ Se Riad 1997, 3.

⁵¹ Reimers 1993, 131.

login är uppbyggd i ett diskret kombinatoriskt system vilket innebär att orden kan delas upp i mindre byggstenar, så kallade *fonem*.⁵² Dessa fonem finns endast i ett begränsat antal – i svenska språket är de 27 stycken – och alla är olika varandra. Fonem kan kombineras på många olika sätt för att skapa ett oändligt antal ord, men de kan inte kombineras hur som helst. Det finns fonologiska regler och principer som styr hur dessa fonem får kombineras och detta regelverk kallas *fonotaxen*.⁵³

Fonem kombineras till orddelar, *morfem*,⁵⁴ och bildar slutligen hela ord. Förståelse av språkets uppbyggnad är nödvändig för fortsättningen av resonemanget kring vokaler och deras egenart. För att göra detta lite tydligare skall vi se på följande text:

Tonsättarens komposition är skriven för fyrstämmig kör.

I texten ovan finns den hierarkiska ordningen:

Fonem – morfem – ord – fras – sats – mening

Det är de första fyra som skall intressera oss mest.

Fonem: *T-o-n-s-ä-tt-a-r-e-n-s*

Morfem: *Ton-sättare-n-s*

Ord: *Tonsättarens*

Fras: *Tonsättarens komposition*

Fonem är de olika ljud som formar språket. Ett fonem är också den minsta betydelseskiljande beståndsdelen i språket som avgör hur vi uppfattar ord. Ta till exempel ordet *klass*. Om

⁵² Se Svenska Akademiens Ordbok 2009, 803.

⁵³ Riad 1997, 4.

⁵⁴ Se Svenska Akademiens Ordbok 2009, 2001.

vi byter fonemet *a* mot *o* så får vi ordet *kloss* och har i och med bytet av ett fonem även ändrat ordets betydelse. Sammanfogar vi våra elva fonem i ordet *tonsättarens* så bildar vi ett eller flera morfem. Ett morfem är den minsta betydelsebärande delen av språket, men bara för att det har bildats ett riktigt ord behöver det inte per automatik vara ett morfem. Det är först när vi tagit isär ordet så mycket att vi har en orddel som inte kan delas mer utan att förlora sin betydelse som vi har ett morfem. I fallet *tonsättarens* har vi fyra morfem: *ton* – *sättare* – *n* – *s*. *Ton* och *sättare* är lätta att känna igen, men då det gäller *-n* och *-s* är det kanske svårare att se hur de kan utgöra så kallade riktiga ord. Såväl *-n* som *-s* är böjningsmorfem som ändrar ordets karaktär: *-n* är en specisändelse som sätter ordet i bestämd form och *-s* är en kasusändelse som sätter ordet i genitiv.⁵⁵

Inom fonologin görs också skillnad på *fonem*, det vill säga ljudtyper, och *allofoner*, som är varianter av fonem.⁵⁶ I ordet *prata* förekommer fonemet /a/ två gånger i olika skepnad, som lång och kort vokal samt som betonad och obetonad vokal. Det föreligger en kvalitativ skillnad i uttalet av vokalen /a/. Fonetiskt skulle den mörkare vokalen skrivas [a:] och den ljusare [a] – dessa båda vokalljud är således allofoner av fonemet /a/. I det här exemplet är det i huvudsak vokalens längd som avgör vilken färg vokalen får.

I andra fall är det de omgivande fonemen som avgör vilken färg en vokal får; jämför:

⁵⁵ Andersson 1993, 25.

⁵⁶ Riad 2002, 2.

1. frö	höna	fönster
2. mört	dörr	mörkare

Fonemet /ö/ får en sluten kvalitet [ø:] i den första exempelraden där även vokalen är lång, medan fonemet i den andra exempelraden påverkas av det efterföljande fonemet /r/ och får en öppnare och mörkare färg [œ]. Tilläggas bör att detta gäller i huvudsak i den så kallade rikssvenska dialekten, många lokala variationer förekommer.

Riad beskriver med en enkel metafor skillnaden mellan fonem och allofon som en sittsäck där själva säcken representerar fonemet. Lisa, Bruno och hunden Sally gillar alla att använda sittsäcken och då de gör det påverkar deras individuella sittstil säckens form, allofonen.⁵⁷

Svenskans vokalfonem:

Fonem	Lång allofon	Kort allofon	Allofon i komplementär distribution med huvudallofonen
/i/	[i:] vit	[ɪ] vitt	
/e/	[e:] be	[ɛ] bett	
/ɛ/	[ɛ:] nät	[ɛ] nätt	[æ:] här [æ] värk
/y/	[y:] ny	[ʏ] nytt	
/ø/	[ø:] köl mörk	[ø] köld	[œ:] mör [œ]
/ʉ/	[ʉ] hut	[ø] hutt	
/u/	[u:] bo	[ʊ] bonde	
/o/	[o:] låt	[ɔ] lott	
/ɑ/	[ɑ:] sal	[a] salt	

⁵⁷ Riad 2002, 4.

3.2 Vokaler & formanter – sångarens byggstenar

Svenska är ett språk med många vokaler: ⁵⁸ 23 stycken *monoftonger* finns att tillgå. En monoftong är ett enkelt vokalljud i motsats till *diftongen* som har dubbelt vokalljud.⁵⁹ Som många andra germanska språk har svenskan långa och korta vokaler. Det som vidare gör svenska språket, ett fåtal dialektala varianter undantagna, extra intressant är att vokallerna kan betecknas som *rena*, det vill säga att det är samma ljud genom hela vokalen. Detta gör inte bara vokallerna lätta att härma — de blir också lätta att analysera då de är enkla till sin natur. Vi skall lite senare se på några vokaler i spektralanalys, och då framträder olika specifika fenomen tydligt.

Klangegenskaperna hos en vokal beror på vilka frekvenser som naturligt alstras av stämbanden och som sedan förstärks i ansatsrör och munhåla. *Talröret* är den vanligaste benämningen på området mellan stämläpparna i strupen och läpparna längs fram i munnen. Förutsättningen för att skapa ljud är att luft pressas från lungorna och sätter stämbanden i rörelse. Stämbandets svängningar skapar det ljud som ger skillnaden mellan tonande och tonlösa ljud, så kallad *fonation*.⁶⁰

Alla vokaler är tonande ljud och deras egenarter skapas genom olika variation av gom, munhåla och läpparnas

⁵⁸ Danell 1931.

⁵⁹ Nordstedts svenska ordbok 1996, 1157.

⁶⁰ Se även Nationalencyklopedin 2018.

positioner. Genom att ändra till exempel läpparnas rundning eller tungans position i munhålan, såväl i höjd som i djupled, så förändrar vi de akustiska resonansförutsättningarna för det alstrade ljudet. Detta får till följd att vokalens typ och färg förändras i samband med att olika övertoner förstärks olika mycket.

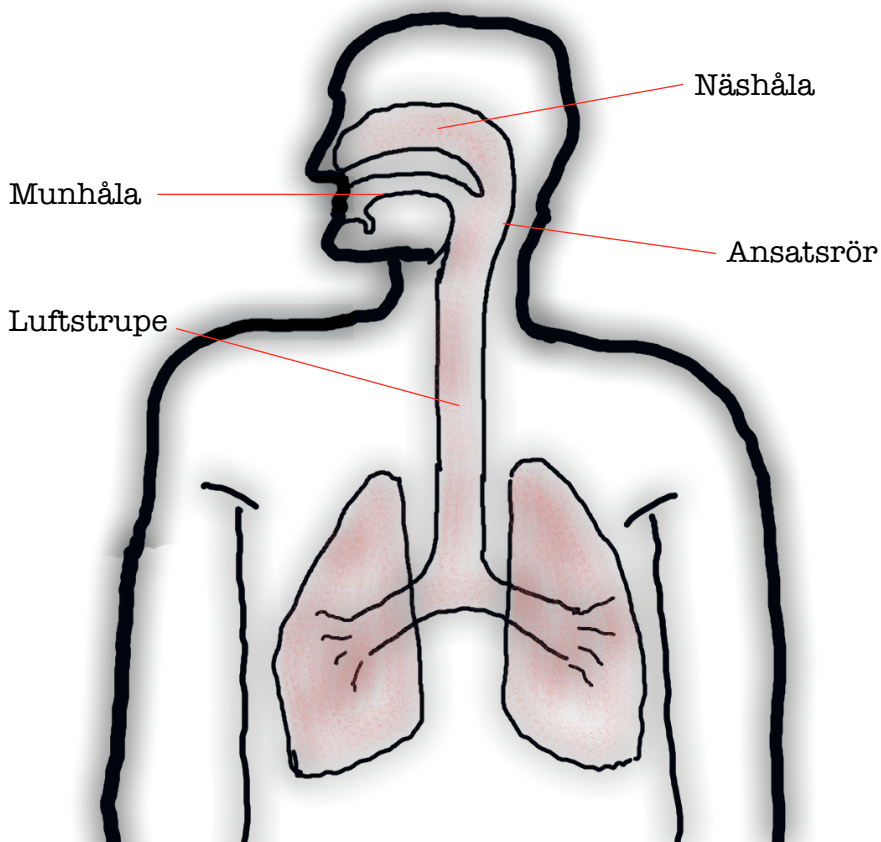


Bild 1.

För att förstå och analysera vokaler brukar vokalljuden delas in efter formanter. Formanter är frekvensband med hög energi som skapas av talrörets olika förutsättningar för resonans. Dessa frekvensresonanser framträder som tydliga band om ljudet betraktas genom en spektralanalys.

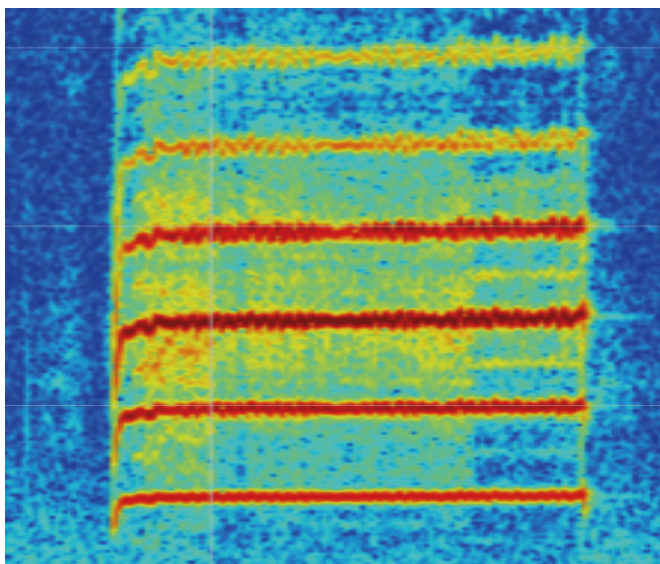


Bild 2.

Vokalen [a:] visad i spektralanalys.

De röda fälten är exempel på de fem första formantbanden

F^1 - F^5 .

Formantbanden är statiska i sin placering sett till den vokal som produceras och flyttar sig inte trots att tonhöjden ändras. Resonansen bildas i talröret, härafter kallat ansatsröret.

Sångarens ansatsrör är utrymmet från stämbanden, upp genom luftstrupen, svalget, näsan och munhålan. Det är här som resonansen kan bildas och det är också detta ansatsrör som den tränade sångaren kan förlänga, förkorta och på olika sätt modifiera för att påverka formantfrekvenserna och skapa olika klangliga förutsättningar för sång och tal. Ändringen av ansatsrörets längd kan bland annat göras genom läpparnas rundning eller struphuvudets position.

Alla som någon gång har gått i en tunnel och där provat akustiken har nog upplevt att vissa toner förstärks mycket mer än andra. Det är på precis samma sätt som ansatsröret fungerar hos en sångare. Till skillnad från tunneln som är en statisk byggnad är ansatsröret flexibelt och föränderligt och kan på många sätt anpassas efter de vokala behov en sångare kan ha.

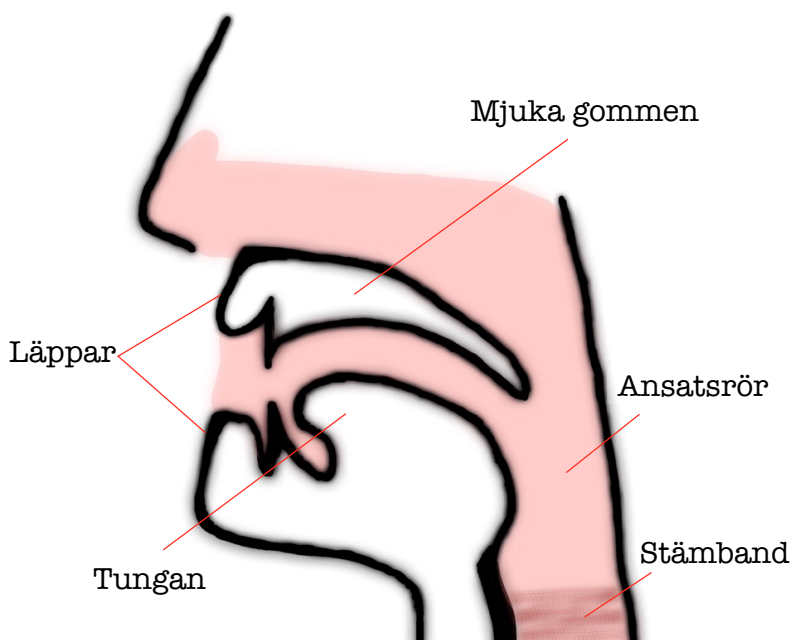


Bild 3.

För alla vokaler gäller att det normalt är tre till fem formanter som är mätbara och också hörbara. Dessa betecknas F^1 , F^2 , F^3 osv. Av dessa fem är det de tre första som är de mest informationsbärande.

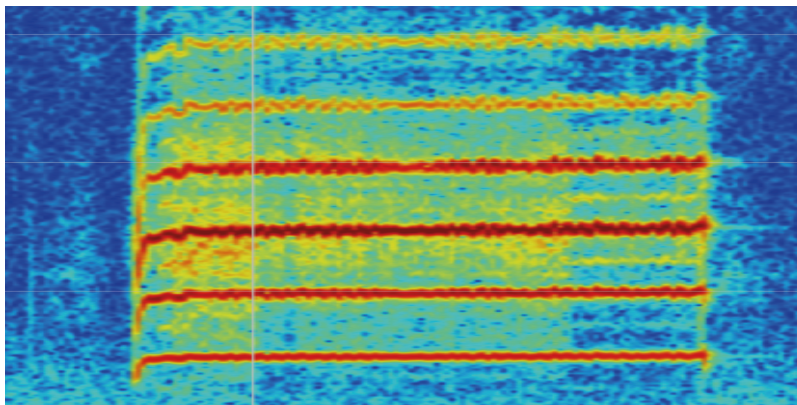


Bild 4.

Dessa tre har stark koppling till käkens, tungans och läpparnas rörelser enligt följande princip:⁶¹

- F^1 påverkas tydligt av tungans och käkens position i höjddled.
- F^2 påverkas tydligt av tungans position i djupled.
- F^3 påverkas tydligt av läpparnas rundning.

Ovanstående tre formanter är lätta att överskåda och laborera med. Enkla sångövningar låter lätt påvisa hur stor skillnaden blir av att man till exempel ändrar tungans position

⁶¹ Sundberg 1986, 109.

så att vokalljudet ändras från ett [a:] till ett [e:] och slutligen till ett [i:]. (Se bild 6.)

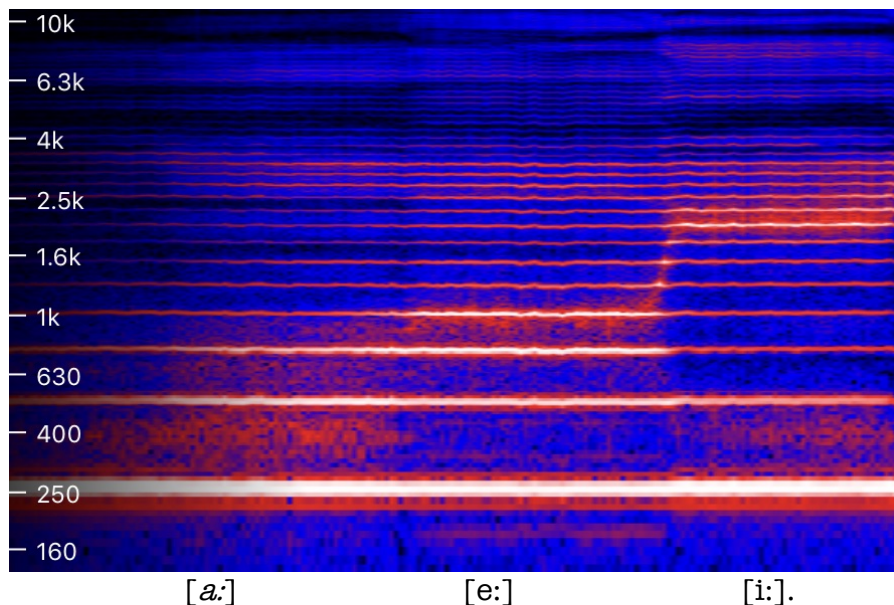


Bild 5.

När det gäller formanterna F^4 & F^5 är det lite svårare. Inte bara rör det sig om mycket högre frekvenser, det handlar också om interna muskulära processer som inte är lika direkta och uppenbara för utövaren.

- F^4 & F^5 påverkas bland annat av den lilla håligheten som kan finnas mellan tungan och den undre tandraden, precis under tungspetsen (bild 7).⁶²

⁶² Se Sundberg 1989, 125.

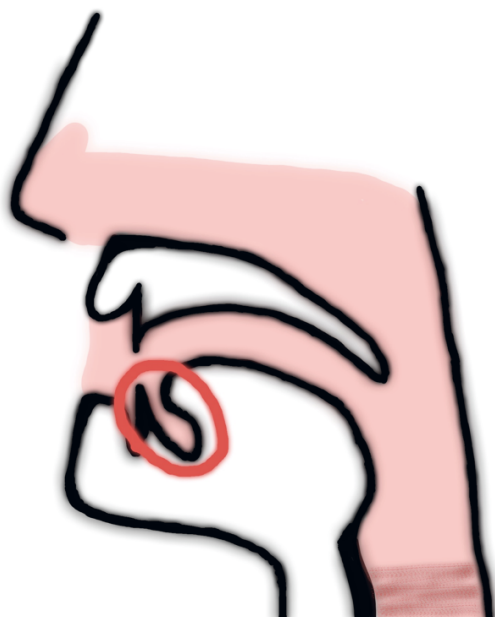


Bild 6.

Det är när alla dessa rörelser kombineras som möjligheten ges till de förändringar i formanter som skapar vokaler av olika färg och kvalitet. För vissa sångare, till exempel sopraner, kan detta innebära en verklig svårighet, då själva grundtonen hamnar ovanför formantbandet och därmed maskerar det vokalljud som eftersträvas.

Beroende på vilken vokal som skall sjungas skiljer det ganska mycket i frekvens; även mellan det första och andra formantbandet är det en betydande skillnad.

Här följer några så kallade formantfrekvenscentra som är ett medelvärde från undersökningar av formanter. Då det är formanten F^2 som är den starkaste informationsbäraren så är den högra kolumnen den mest intressanta.

Rikssvenska:⁶³

Vokal	F ¹	F ²
ʉ	320 Hz	800 Hz
u	500 Hz	1100 Hz
o	700 Hz	1150 Hz
a	1000 Hz	1400 Hz
ø	500 Hz	1500 Hz
y	320 Hz	1650 Hz
ɛ	700 Hz	1800 Hz
e	500 Hz	2300 Hz
i	320 Hz	3200 Hz

Finlandssvenska:⁶⁴

Vokal	F ¹	F ²
ʉ	324 Hz	1122 Hz
u	337 Hz	629 Hz
o	453 Hz	803 Hz
a	691 Hz	1228 Hz
ø	406 Hz	1895 Hz
y	294 Hz	2111 Hz
ɛ	661 Hz	1532 Hz
e	418 Hz	2203 Hz
i	274 Hz	2307 Hz

⁶³ Sundberg 1989, 133.

⁶⁴ Reuter 1971, 243–244.

Jag redovisar här såväl rikssvenska som finlandssvenska för att påvisa skillnaden i hur hörbara men små skillnader i vokalljud påverkar formantfrekvenserna. Om man tar i beaktande frekvenser för de toner som sjungs av en sångare i en kör så kan man med hjälp av tabellen se när kollisioner mellan sjungen ton och formantfrekvens krockar. Det vill säga den punkt när vokalens färg blir svår att urskilja för att den sjungna tonen är högre i frekvens än vokalens formant F^2 .

I mina konserter sjöng EMO Ensemble på såväl rikssvenska som på finlandssvenska och skillnaden i formantfrekvenser kunde tydligt höras. Samma språkstam och samma kör fick på grund av vokalernas olika uttal olika övertonsfrekvenser i sin klang.

För sångare så är inte ett formantband intressantare än ett annat, utan det intressanta är snarare hur de samverkar eller till och med motverkar varandra.⁶⁵ Kunskapen om formanternas placering blir av avgörande betydelse då man jämför hur formantbanden placerar sig då en skolad solosångare och en icke skolad körsångare sjunger. Visserligen skall sägas att dessa sångare i grunden inte har samma förutsättningar eftersom den fysiska uppbyggnaden av deras ansatsrör ser mycket olika ut. Trots detta talar vi med samma vokaler och låter på samma sätt: våra ansatsrör vill skapa ljud med formantband lika placerade.⁶⁶

⁶⁵ Sundberg 1986, 125.

⁶⁶ Sundberg 1986, 131.

När man talar om solosång stöter man ofta på uttrycket *sångformant*. Detta är något missvisande, eftersom det inte rör sig om ett isolerat formantband utan snarare en kombination av flera. Tester har visat att det i själva verket handlar om att den skolade sångaren får formanterna F^3 - F^4 - F^5 att närma sig varandra betydligt mer än vad som är vanligt. Detta ger sångarens röst en extra dimension, och rösten kan till och med upplevas som betydligt kraftfullare än vad den skulle visa sig vara om vi bara mätte decibel. Det handlar alltså om en sorts sångarprojicering där solosångaren med hjälp av sitt ansatsrör kan forma en klang som upplevs som extra stark.⁶⁷

3.3 Olika skolade röster

Vi kan nu konstatera att det finns ganska stora skillnader i hur en sångare skapar sin klang, beroende på hur rösten skall användas. Den skolade solisten projicerar ljudet framåt och tar till sin hjälp bland annat den så kallade sångarformanten, där de tre formantbanden F^3 - F^4 - F^5 har övats att vara mycket nära varandra. Den vana körsångaren fokuserar nästan genomgående på formanten F^2 , och istället för total projektion skapas en klang som jag vill beskriva som absolut blandbar. Här märks nu den stora skillnaden mellan en sångare som är solistiskt skolad och en sångare som är skolad i svensk körtradition. Teoretiskt sett skulle den kunna beskrivas som

⁶⁷ Se Sundberg 1989, 133.

att den vana körsångaren föredrar vokaler som har en stark F^2 -karaktär, det vill säga relativt få övertoner. Vokaler som y -, i -, e - och a - finns i det här spektrumet och har en stark andra formant. Det finns således en strävan, för att inte säga motstånd, mot F^2 -fattiga vokaler som o - och u -, med flera.

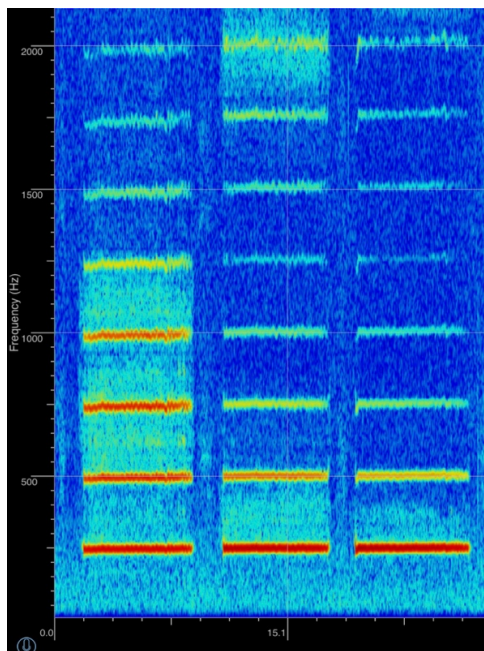


Bild 7.

Bilden visar en sångare som sjunger vokalerne [a:], [e] och [i:]. Här syns tydligt de första formanterna men även ett tämligen återhållet register av övertoner.

F^2 -vokalen upplevs därför som övertonsfattig men ljus, öppen och rak. Den är lätt att känna igen, den är också lätt att imitera. I detta läge är det också värt att notera att mycket lite energi läggs till formanterna F^3 - F^5 , eftersom detta skulle riskera en röst som "skär igenom" de andra.

För svenska sångare och svenska körer är just detta med vokaler och fonationsfrekvenserna⁶⁸ otroligt viktigt, om än ibland omedvetet. Svenska körer sjunger gärna på det som vi uppfattar som *öppna* och *ljusa* vokaler. Hur har dessa vokaler då bidragit till att forma en svensk körklang? Svaret finns indirekt i den pedagogik som sedan decennier är vanlig i svenska körer och som jag skall beskriva i kapitlet ”Pedagogik för körsångare”, men det går också att härleda till den tid då körsången i Sverige på allvar tog fart, under slutet av 1800-talet.

3.4 Ny stavning

Svenska språket har under flera sekler varit ganska hårt utsatt för influenser utifrån. Under 1700-talet var det Frankrike som stod för, inte minst, den kulturella inspirationen, och många musiker lånades in till Sverige för att bidra med sitt kunnande. Med detta följde också många ord som än idag finns kvar i svenska språket som låneord. Franska ord med försvenskat uttal har kommit att bli kvar. Även senare har svenska språket varit hårt ansatt av utländska influenser, och vi finner många ord lånade från såväl franska som engelska och tyska. Dessa låneord har visserligen förändrat en del av språkbruket, men har adapterats på ett sådant sätt att de numera känns som en naturlig del av det svenska språket.

Under sent 1800-tal utvecklades svenska språket kraftigt.

⁶⁸ Sundberg 1986, 152–153.

Framför allt började skillnaden mellan talat och skrivet språk bli allt för stor. 1898–1906 kom så den stora stavningsreformen,⁶⁹ en förenkling av språket där framförallt t-, k- och v-ljuden fick nya sätt att skrivas: *qväll* ersattes av *kväll* och *hwila* blev *vila*. Men detta var inte bara en reform för konsonanterna, även vissa vokalljud ändrades, och ord som *der* stavades nu *där*, *elg* blev *älg* och *enka* blev *änka*, och så vidare.⁷⁰ Detta hade stor effekt på rytmen i språket, inte minst för läsaren då ordens stavning nu låg närmare talspråket och det även gick att utläsa korta och långa vokalers rätta klang. Detta var en riktigt stor reform för skrivspråket och säkerligen en ännu större inspirationskälla för poeter och författare, även om den talade reformen redan hade skett. Detta handlar visserligen om stavning och grammatik, men visar också på ett mycket viktigt vokalt ursprung som vi strax skall utreda vidare.

Det är viktigt att komma ihåg att det i slutet av 1800-talet i huvudsak rörde sig om en reform av det talade språket.

Om vi för ett ögonblick stannar i 1800-talet och ser på några ord skrivna före stavningsreformen, så hittar vi bevis för en vokalhantering som är om möjligt ännu smalare och ännu ljusare än den vi nu har, och lyssnar vi på riktigt gamla inspelningar med sångare födda på 1800-talet kan vi också höra att det var så orden uttalades.

Körsången fick alltså genom talspråkets ljusare vokaler en naturlig förstärkning av F²-karaktären. De talade vokaler

⁶⁹ Callin 2016, 6.

⁷⁰ Högman 2017, 1.

låg långt fram i munnen och var smala. Hos många körer, inte minst i de traditionsrika manskörerna, har detta uttal levt kvar en lång bit in på 1900-talet. Traditionen har gjort gällande att till exempel i visor av Bellman eller prins Gustaf uttalas vissa ord på gammalt sätt. Detta ger kören en mycket specifik, tät och ljus klang som inte kan hittas någon annanstans.

3.5 Vokalernas placering

För att ytterligare förstå vokalernas inverkan på sången måste vi också förstå hur och framför allt var vokaler skapas. Stämbanden vibrerar och sänder ett oraffinerat ljud, ett helt spektra av deltoner, i en specifik tonhöjd genom ansatsröret (luftstrupen) till munhålan. Väl i munhålan påverkas ljudet av tungans horisontella och vertikala position samt slutligen av läpparnas rundning eller brist på densamma. Även gom, näsa och bihålor påverkar men i betydligt mindre utsträckning än vad som sker i själva munhålan. En enkel schematisk bild visar oss tungans position för olika vokaler.⁷¹

Flertalet av de vokaler som vi i grunden uppfattar som svenska har sin placering långt fram i munnen, det vill säga i den främre eller centrala delen av munhålan. Här har det inte så stor betydelse huruvida vokalen är öppen eller sluten, det avgörande är placeringen i munhålan.

⁷¹ Riad 1997, 11.

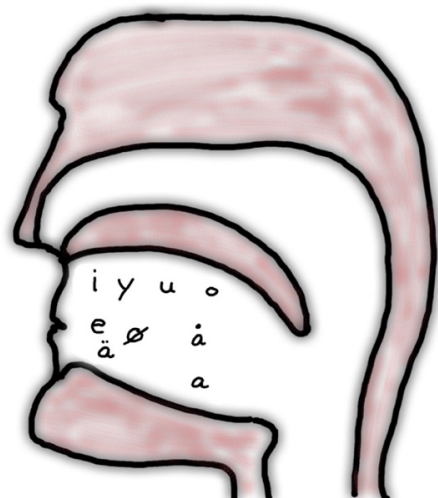


Bild 8.

Gemensamt för vokaler placerade i den främre och centrala delen av munhålan är att tungspetsen vilar strax bakom det undre käkbenet eller har kontakt med den undre tandraden. Just denna egenskap har kommit att bli något av en nyckel till fonation hos svenska körer. Här råder det stor skillnad mellan skolade operasångare och körsångare.

Hos operasångaren är en tät och starkt fokuserad klang det rådande idealet. Francesco Lamperti⁷² skriver att ljudet skall formas "in the bottom of the throat"⁷³ vilket skulle kunna tolkas som "med lågt struphuvud". Detta får ofta till följd att vokalerna till trots så eftersträvas en stor volym i munhålan,

⁷² Francesco Lamperti (1811-1892), sånglärare vid konservatoriet i Milano.

⁷³ Lamperti 1905, 11.

vilket resulterar i en mycket hög sits för tungspetsen, och samtliga vokaler hamnar långt bak i ett fonationsrum som nästan liknar en katedral.

Körsångaren å andra sidan har en helt annan vokalantering till följd av det homogeniserade idealet. Här eftersträvas de ljusa främre vokaler, och dessa får utgöra grund för hur hela klangen skall formas. Till skillnad från operasångaren eftersträvar körsångaren att sjunga med tungspetsen långt fram, helst med känslan av kontakt med främre tandraden vid samtliga vokaler. Vokaler kommer med denna teknik att upplevas som smala och ljusa, men på samma gång som sårbara och avskalade, något som passar mycket bra i en kör. Dessa två olika förhållningssätt utgör två extrema varianter av hur fonationsfrekvenser och formantband kan formas av en enskild sångare för olika behov. Sundberg hänvisar till mätningar utförda av Rossing & al. som visar på tydliga och mätbara skillnader mellan dessa två typer av sångsätt, även om det rör sig om samma sångare i två olika roller. I de studier som Rossing & al. utförde jämfördes formantfrekvenser hos en och samma sångare men i olika situationer, först som solist och sedan som korist, och resultatet var lika hos testgruppen. Vid solosång märktes en tydlig ökning av övertoner och även en förstärkning av formantband F^3 - F^5 , medan samma sångare som körsångare visade en tydlig förstärkning av de låga deltonerna, men också en markant försvagning av sångformanterna som märktes i solosången.⁷⁴

⁷⁴ Sundberg 1986, 150–152.

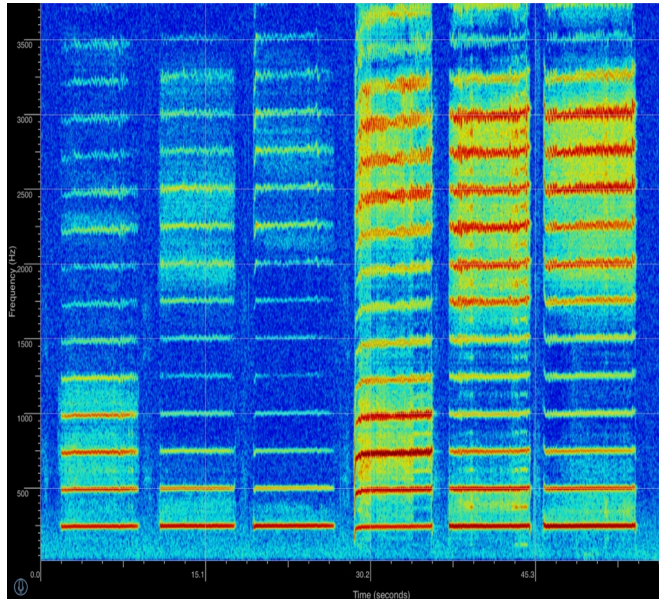


Bild 9.

*Bilden visar en och samma sångare som sjunger vokaler
[a:], [e:] och [i:] med två olika klangideal. Först (till vänster)
som körsångare och sedan (till höger) som solosångare. Alla
vokaler sjungs på samma tonhöjd och vi kan därför tydligt
se de olika vokalerens formantband samt skillnaden i styrka
hos de olika övertonerna. Notera att styrkegraden hos
grundtonen är densamma.*

3.6 Rena vokaler som klangideal

Rena vokaler är en viktig nyckel till hemligheten bakom den svenska klangen. Med vetskap om hur formanternas frekvenser obarmhärtigt flyttas vid ett vokalbyte blir det en sånglig fördel att få sjunga med rena vokaler. En vokal som inte förändras från början till slut gör också att tonhöjd och

tonkvalitet inte påverkas av en förändring i formantfrekvenserna.

Det som på allvar satte fart på mina egna tankar var ett citat från Hugo Alfvén. Det blir förstås spekulationer eftersom det inte är möjligt att ett sekel i efterhand på allvar veta vad Hugo Alfvén kände när han för första gången hörde kören Orphei Drängar, men det han uttrycker är av största vikt för hela den fortsatta utvecklingen:

*Kören klingade utmärkt, friskt och klangfullt, men själva programmet tyckte jag var för billigt — idel gamla, uttröskade sånger. Med det instrumentet borde man kunna åstadkomma bättre musik!*⁷⁵

Det viktiga ordet i Alfvéns resonemang är just *instrument*. För att förstå varför de rena vokalerna har blivit en så viktig del av utvecklingen måste vi också se människorna bakom idéerna. Kördirigenterna och körledarna i det tidiga 1900-talet hade mycket olika bakgrund — många av dem var tonsättare, pianister och orkesterdirigenter, och mycket få hade sångarbakgrund. Även Alfvén kom från orkestern och orkesterinstrumentens värld och betraktade därför även kören som ett instrument. Det är här den spännande och ännu länge omedvetna resan med rena vokaler börjar, och det är nu som de svenska vokalerna tar plats i körvärlden.

I en stråkorkester — för det är nog där jämförelserna med en kör måste börja, hos en orkester som likt kören bara innehåller en familj av instrument — är det lätt för dirigenten att

⁷⁵ Se vidare Alfvén & Nyberg *Minnen* 1972.

påverka och forma klangen till just den nyans musiken kräver. Stråkorkestern har förmågan att klinga unisont som en enda kropp, trots att tonerna i ackordet är många. Förklaringen till fenomenet finns i att instrumenten tillhör samma familj och att tonen alstras på samma sätt om än i olika storlekar.

Överför vi detta till kören och svenska språkets rena vokaler finns samma möjlighet. Lite tillspetsat kunde man säga att vokaler blir på eller av, som när man trycker ner en tangent på en orgel, något man kan starta och stänga av maskinellt utan att det förändras över tid. Märk väl att detta gäller endast vokalfärgen, inte tonens dynamik, intonation eller kvalitet. Men det är just det som är det fina och unika med svenska vokaler: de är likt stråkmusikens ton öppet okomplicerade och fria från hemlighetsmakeri.

Det ligger alltså i vokalernas natur att vara rena och öppna, att nästan obarmhärtigt avslöja sångarens instrument i sin mest avskalade form. Allt hörs – övertoner, vibrato, till och med den minsta variation i fonationsfrekvens är tydligt märkbar även för ett relativt otränat öra. Det finns ingen ursäkt för att inte skapa en homogen klang. Här börjar arbetet, medvetet och omedvetet, hos flera generationer av kördirigenter.

Mycket av den förädling vi talar om när vi resonerar kring den svenska körklangens utveckling handlar om den blandade kören. Manskörerna var redan, mycket på grund av sitt mer begränsade tonomfång, mer homogena i sitt ideal, och den mest märkbara utvecklingen finns hos de blandade körerna. I

början av 1800-talet kunde man fortfarande ha mycket individuell röstbehandling när man sjöng i kör. De stora körrörelserna var fortfarande i vardande och man skulle kunna säga att en sångare bidrog med sin röst i ett kollektiv, utan att för den skull låta sin klang påverkas av andra. Samsjungandet handlade mest om musikalisk frasering och gestaltning och en stunds tidsfördriv.

Som jag redan har beskrivit i avsnittet "Borgerlig körrörelse" organiserades sjungandet mer och mer. Efter sekelskiftet, alldeles i början av 1900-talet, ser vi för första gången folkbildningsfenomenet *studiecirkel* i Sverige. Initiativtagare var den aktive riksdagsmannen Oscar Olsson som 1902 inom Godtemplarrörelsen i Lund fick förverkliga sin idé om studier i kamratlig samvaro.⁷⁶ Här gavs möjlighet att tillsammans studera och utforska en rad olika företeelser. En studiecirkel kan behandla nästan vad som helst, men ett av de ämnen som har kommit att bli omåttligt populärt i Sverige är studiecirkeln *kör*. I Sverige har vi i mer än hundra år kunnat träffa likasinnade en gång i veckan för att sjunga och utforska ämnet kör. Det är här den riktigt stora reformationen har skett, i alla dessa grupper som vecka efter vecka tar med sig erfarenheter och influenser från omvärlden och sedan provar, övar och förfinar dem. Det är också här som de svenska rena vokalerna, där allting går att höra och anpassa, prova och förfina, slutligen kombineras med den så kallade

⁷⁶ Arvidsson & Gustafsson 1992-1994, 334.

Jantelagen, där ingen får sticka ut, till en totalhomogen klang, som inte liknar något annat.

Vid sidan om Jantelagen finns också begreppet *lagom*. Ordet härstammar från fornsvenskans *lag* som i böjningsformen dativ pluralis med ändelsen *-um* gav ordet *laghum*, som då användes i betydelsen *rätt förhållande*.⁷⁷ I den folketymologiska förklaringen, som nog kan sägas utgöra en efterkonstruktion, hänvisas till det gamla bondesamhället där mat och dryck åts ur ett gemensamt kärl: födan skulle räcka laget om, det vill säga *lagom*.

3.7 Jantelagen

Jantelagen har kommit att bli en central del av den svenska kulturen och det är helt ofrånkomligt att den även får en liten plats här. Idag är Jantelagen ett begrepp, även om de flesta endast känner till den första av de tio lagarna och mycket få har en aning om varifrån den kommer. Det handlar om en helt fiktiv lag ur boken *En flykting krysser sitt spor* – En flykting korsar sitt spår – från 1933 av norrmannen Axel Sandemose. Boken beskriver huvudpersonen Espens existentiella ångest efter ett mord, livet i en småstad och en mycket intolerant miljö. Ur denna berättelse har vi hämtat något av det som allra bäst sammanfattar den svenska folksjälén, Jantelagen:

⁷⁷ Se vidare Nationalencyklopedin 2018.

1. Du skall inte tro att du är något.
2. Du skall inte tro att du är lika god som vi.
3. Du skall inte tro att du är klokare än vi.
4. Du skall inte inbilla dig att du är bättre än vi.
5. Du skall inte tro att du vet mer än vi.
6. Du skall inte tro att du är förmer än vi.
7. Du skall inte tro att du duger till något.
8. Du skall inte skratta åt oss.
9. Du skall inte tro att någon bryr sig om dig.
10. Du skall inte tro att du kan lära oss något.

Av dessa tio lagar är det kanske två som egentligen skulle kunna vara användbara i en kör, men det är irrelevant i sammanhanget. Den viktiga relationen mellan körsång och Jantelagen ligger i budskapet att ingen är bättre än någon annan och att vi måste skapa musiken tillsammans på lika villkor. Det är utifrån detta som vokalljuden kan enas. De svenska vokalerna är smala, ljusa, rena och utan diftonger, och ger gott om utrymme för sångarna att anpassa sig efter varandra i allt: vibrato, intonation, vokalfärg med mera.

Det är på sin plats att notera att detta fenomen gäller även för körer med mycket olika inriktning och erfarenhet. Jag har i hela detta forskningsarbete letat efter klangliga markörer som är gemensamma för körer av olika storlek, med olika genreinriktning och i olika ålderskategorier. Det är lätt att fokusera på ledarorienterad klang, det vill säga en klang skapad av en tydlig och stark ledare eller en ledarkultur med

en tydlig ledare och en eller flera informella ledare.⁷⁸ Även om det vokalfenomen jag beskriver är nära förbundet med vokal skolning, så vill jag göra gällande att det härrör från en nedärvd förmåga att adaptera vokalljud från vår omgivning. Detta fenomen är gemensamt för såväl en kyrkokör, en kammarkör, en ungdomskör och till och med en barnkör.

3.8 Repertoaren och vokalerna

Det är en omöjlighet att resonera kring vokaler och vokalerernas betydelse för körsången utan att också se på notmaterialet. Jag har i huvudsak fokuserat på utgivna körböcker samt på verk i separattryck från 1800-talet och första halvan av 1900-talet. Att inleda ett arbete med att leta i körlitteratur som spänner över mer än hundra år kan utan tvivel blir övermäktigt, varför jag valde några enkla parametrar för mitt sökande:

- I första hand profan körmusik.
- Kompositören skall, helst, ha skrivit mer än ett verk för kör.
- Vara avsett att sjungas på svenska.
- Verket skall vara utgivet.
- Om verket endast finns i manuskript skall det ha en signifikativ betydelse i kompositörens produktion.

I arbetet med att identifiera dessa verk har jag bland annat granskat konsertprogram och tidiga inspelningar samt även

⁷⁸ Zadig 2017, 23.

olika skrifter och recensioner från perioden. Det har också varit av stor vikt att granska verk som genom sin tillgänglighet kan ha sjungits av många människor. Jag har därför främst fokuserat på samlingar avsedda för skolan. Det är min mening att trots att det inte finns en säker dokumentation kring hur mycket eller lite dessa sånger egentligen sjöngs i skolan så har de, genom att vara tryckta i samlingsvolymerna avsedda för skolbruk, varit tillgängliga för många människor.

I mina jämförelser har jag alltså valt att se på musik som har haft möjligheten att vara mera allmänt känd, men jag har också undersökt många körverk som har sin tillvaro som vilande musik på någon hylla undan stoppat i en samling på ett bibliotek. Kanske har de bara lagts åt sidan till förmån för nya kompositioner, men de kommer alltid att ha en viktig plats i utvecklingen av svensk körsång.

Så frågan blir till slut: Hur har tonsättarna påverkat klangen med sitt skapande? Det skulle förstås kräva en avhandling i sig att studera och jämföra en sådan sak i sin helhet, men jag finner det ändå värt att göra en liten studie. De saker jag då främst har fokuserat på är:

- Vad är kompositionens omfång?
- De enskilda stämmornas register.
- Hur är melodierna formade?
- Homofon kontra polyfon sats.
- Har kompositörernas arbete påverkat kören?

Det här blir en generalisering, eftersom jag skall aktualisera mer än ett sekels körtönsättande i endast ett par kompositioner, men trots det kan jag här påvisa ett kompositionstekniskt mönster. Det som är uppenbart redan vid första anblicken är att stämmornas omfång i kompositionerna är mycket begränsat under 1800-talet.

Minnet

Text: Carl Johan Lindegren öfver Lundström Olof Åhlström
(1756-1835)

*Icke fort
dolce*

1. Ljuf - va min - ne Af - en sak - nad vän!
2. Go - da an - da! Nal - kas än en gång.
3. Lik - en sus - ning Af - en af - ton - vind.

5 *p cresc.* *pf* *p* 1. *sf* 2.

Skänk åt bil - den i vårt sin - ne Lif på nytt i gen; gen.
Och din ton har - mo-niskt blan - da med vår af-skeds- sång; sång.
Kyss med vän-skaps - full för - tjus-ning Tå - ren från vår kind; kind.

p cresc. *pf* *p* *sf*

Notexempel 2.

Ovan ser vi ett tidstypiskt exempel på hur det kunde komponeras för kör. Körsatsen är homogen och sammanhållen: inte bara de enskilda stämmornas omfång är sammanhållet, utan det gäller hela kompositionen. Varje stämma har

ungefär en oktavs omfång och kompositionen i stort har endast två och en halv oktavs omfång. Det är endast i undantagsfall som sopranstämman ger sig ut i tonala utsvävningar ovanför formantbandet. Men det gäller inte bara sopranerna — alla körens stämmor har ett ganska litet omfång. Basstämman kommer aldrig ens i närheten av vad som idag skulle kallas lågt. De sjungna stämmorna är påfallande nära talets desitura och hela tiden inom det tonomfång som skulle kunna kännas normalt vid tal, det vill säga att alla vokaler förblir hela tiden lätt urskiljbara.

Om vi för en stund stannar till vid just vokalernas tydlighet. På sidan 58 finns en tabell för vokalformantcentrum hos de olika vokalerna och vi kan jämföra den mot de teoretiska frekvenserna hos sången *Minnet* (Bild 11). För att göra det behöver vi även veta ett par teoretiska frekvenser för olika tonhöjder.



Notexempel 3.

I sången minnet är högsta tonen ett dess vilket skulle motsvara 554Hz. Om vi jämför det mot tabellen över F^2 -frekvenser ser vi att sången håller sig med marginal under de frekvenser som riskerar att kollidera.

Denna typ av komprimerad kompositionsteknik återfinns väl representerad under större delen av 1800-talet, inte minst

i de sångsamlingar för skolan som jag refererar till, men den lever också kvar i de många folkvisebearbetningar av bland andra Oskar Lindberg och Hugo Alfvén som fortfarande sjungs idag. Ett tydligt och ofta sjunget exempel är *Uti vår hage*, en folkvisa från Gotland satt för blandad kör av Hugo Alfvén år 1923.

Ej för långsamt

Ut - i vår ha - ge där vä - xa blå bär. Kom hjär - tans fröjd!

Notexempel 4.

Det är av kompositionens egen kraft lätt att hitta *klangen*, och intonationen och vokalerna hamnar instinktivt rätt i munnen.

Även Oskar Lindbergs version av en gammal melodi från Åhl, *Stilla, sköna aftontimma* (1945), visar upp samma drag av klanglig medvetenhet.

Stilla men rytmiskt

Stil - la, skö - na af - ton tim - ma, o, hur skön din an - komst är!

Notexempel 5.

Den svenska kören kan i detta uppfattas som *lagom*. Språket, texten och den enkla men underbara melodin står i

centrum. Detta kan även ha sin förklaring i att den rådande musikaliska traditionen i kör-Sverige var en sorts deklamatorisk dirigerings. Dirigentens tolkning följde språkets struktur lika mycket som den musikaliska.

Många av dessa verk sjungs fortfarande i utgåvor med *gammal* stavning. Det kanske inte har mer än historisk betydelse idag, men det påminner sångaren om hur det en gång var. Ett tydligt exempel är prins Gustafs *Du undersköna dal* (1851).

p dolce *cresc.* *rf*

Du un-der-skö-na dal, o säg, Du sko-gens skö-na brud, Hvem stäl-lde hit dig i min väg Hvem

p dolce *cresc.* *rf*

Notexempel 6.

Det finns förstås fler fördelar med en strängt sammanhållen körsats än den att sången befinner sig inom talröstens område. En sammanhållen körsats gör det också lättare att imitera vokalljud och klang från medsångare eftersom skillnaden rent frekvensmässigt mellan en sopran och en bas inte är så stor.

Med vetskapen om formanternas inverkan på vår upplevelse av vokaler går det snabbt att se att möjligheten till diktion måste ha varit starkt rotad hos tonsättarna under 1800- och det tidiga 1900-talet.

Sång till skogen

Helena Munktell
(1852-1919)

Långsamt *p* *mf*

S
A

I tå - rar ba - dad stod du nyss då so - lens för - sta

T
B

6 *p*

var - ma kyss göt_ pur - pur öf - ver sky. Din tår föll tyst, du syn - tes glad, din

11 *cresc.* *f* *dim.* *p*

stil - la mor-gon-bön du bad med lof för da-gen ny, med lof för da - gen ny.

Rättvik 1891

Notexempel 7.

I Helena Munktells *Sång till skogen* (1891) kan vi tydligt se att det begränsade omfånget gäller kören som helhet, inte alltid för enskilda stämmor. Till exempel tenorstämman i takt 13 visar tydligt på förväntningar på såväl sångarens skicklighet som omfång, men observera att det fortfarande inte sker en formantkrock bara för att tenoren upplever tonen som mycket hög. F¹ och F² är fortfarande mycket högre i frekvens och vokalen därmed tydligt hörbar. Notera även basarnas tämligen höga desitura, vilken också bidrar till en ljus och öppen klang.

Jag har inför den här avhandlingen granskat ett par hundra kompositioner⁷⁹ representativa för perioden, och den gängse uppfattningen om hur man skriver för kör förefaller ha varit att den blandade körens register är på tre oktaver och ganska likt manskörens omfång, men förskjutet cirka en kvint uppåt.

Det går att i litteraturen se ett mönster där sångerna för manskör även är representerade i böckerna för blandad kör. Det som är direkt iögonfallande är just att det, i många fall, enda som skiljer de två versionerna åt är tonarten. Vid något enstaka frasslut har dock basstämmans sista ton skrivits en oktav ner. Jag vill här visa två tydliga exempel på körverk som fortfarande sjungs ofta och mycket i de båda versionerna.

⁷⁹ Bland de verk jag refererar till finns bland andra:

David Wikander: *Vårsång* (ca 1920); *Förvårskväll* (1924); *Dofta, dofta vit syrén* (ca 1920); Oskar Lindberg: *Pingst* (1911); *Stilla sköna aftontimma* (1945); *Stjärntändningen* (1922); Hugo Alfvén: *Aftonen* (1942); *Papillon* (1936); *Uti vår hage* (1923); *Och jungfrun hon går i ringen* (1941); Valborg Aulin: *Julsång* (1896); Elfrida Andrée: *Dalvisa*; Prins Gustaf: *Du undersköna dal* (1851); Alice Tegnér: *Julafton*; *Vårmorgonen*; Helena Munktel: *I sensitiva* (1898); *Konvalj* (1898).

Manskörs versionerna är hämtade ur *Manskören* (1897) och *100 Äldre och Nyare Sånger för Fyra och Fem Mansröster* (1873). Versionerna för blandad kör är hämtade ur *Svenska Skol-qvartetten* (1904).

En av de mest traditionstypiska vårsångerna *Längtan till landet* (1839) komponerad av Otto Lindblad (1809–1864) ser i de två olika versionerna ut så här:

Manskör:

Tempo di marcia

The musical score for the male choir version of 'Längtan till landet' is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Tempo di marcia' and the dynamics start with a forte 'f' marking. The melody is simple and homophonic, with lyrics written below the notes. The lyrics are: 'Vin-tern ra - sat ut bland vå - ra fjel - lar, Drif-vans blom - mor smäl - ta ner och dö,'.

Notexempel 8.

Blandad kör:

Tempo di marcia

The musical score for the mixed choir version of 'Längtan till landet' is written in treble and bass clefs with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Tempo di marcia' and the dynamics start with a forte 'f' marking. The melody is simple and homophonic, with lyrics written below the notes. The lyrics are: 'Vin-tern ra - sat ut bland vå - ra fjel - lar, Drif-vans blom - mor smäl - ta ner och dö,'.

Notexempel 9.

De båda körsatserna är identiska men versionen för blandad kör är en liten ters högre. I just fallet med *Längtan till landet* förekommer även en version för blandad kör i G-dur. Även den med identiskt tonmaterial.

Det andra exemplet, *En sommarafton*, är av Adolf-Fredrik Lindblad och kommer ur hans kantat *Om Winterqväll* (1863) för solister, blandad kör och piano. Här är förhållandet det omvända då körsatsen för blandad kör har tillkommit före manskörsversionen. Även här är notmaterialet detsamma i de båda versionerna om än sänkt en kvart till manskörsversionen.

En sommarafton (1863) är till sin struktur väl representativ för den kompositionsteknik som finns representerad i många verk under 1800-talet – stämmorna sammanhållna och med påfallande begränsat omfång.

Blandad kör:

Röster på afstånd

Öf - ver sko - gen, öf - ver sjön, Du din slö - ja sän - ker,

Mil - da skym - ning, och till bön... Du den - na stund oss skän - ker.

Mil - da skym - ning, och till bön... Du den - na stund oss skän - ker.

Notexempel 10.

Manskör:

Röster på afstånd
pp

Öf - ver sko - gen, öf - ver sjön, Du din slö - ja sän - ker,

pp

cresc. *dim.*

Mil - da skym - ning, och till bön_ Du den - na stund oss skän - ker.

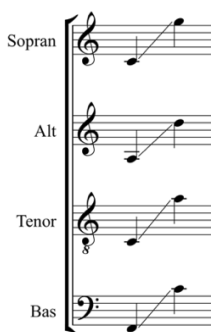
cresc. *dim.*

Notexempel 11.

Den profana körlitteraturen är vid den här tiden vanligen homofon till sin textliga struktur. Därmed inte sagt att det tonala är strikt homofont, men textunderläggningen håller sig inom strikta ramar. Även den musik som finns representerad i de olika samlingar för skolbruk som jag nämner innehåller i första hand såväl profan som sakral musik med homofon text.

Det kan förvisso ha varit en pedagogisk tanke för att underlätta inläringen att använda sig av textlig homogenitet, men jag anser även att just detta har bidragit till att skapa homogenitet i klangen. Det är då inte bara tonsättarnas medvetenhet kring kören som avspeglas utan även medvetenheten hos de många skickliga pedagoger och musiker som varit sakkunniga i att sammanställa samlingar av körmusik för skolbruk.

Den klassiska svenska körlitteraturens register kan sammanfattas som F-g², där de individuella stämmorna har ett generellt omfång om:



Ganska konsekvent kan vi se att varje stämma för sig förväntas förfoga över cirka en och en halv oktav. Körens totala omfång blir på lite drygt tre oktaver. Detta skall jämföras med den modernare litteraturen i vilken ett "normalt" register för hela kören är C-b², det vill säga nästan fyra oktaver.

Bild 10.

I speciella fall används till och med ett ännu bredare register. Givetvis har detta påverkat såväl tonsättare som körer och dirigenter.

3.9 Vokalen som intonationshjälp

Mycket av svensk kör handlar om det ljusa och det rena, och det är nu som vi på allvar kan börja förstå de svenska vokallernas suveränitet.

På 1980-talet gjorde Ternström en serie experiment med just vokaler och det han kallade vokallernas egen intonation. Det skulle snabbt visa sig att vid byte mellan två vokaler uppstod ett fenomen där fonationsfrekvensen antingen steg eller sjönk, beroende på kombinationen av vokaler. Vid till exempel ett vokalbyte från *i:* till *a:* sjönk fonationsfrekvensen, medan den steg vid ett byte från *u:* till *y:*. Det förefaller alltså

vara så att vokaler har egna fonationsfrekvenser som trots att man har ambitionen att sjunga samma ton ger en högre eller lägre frekvens. Eftersom vokalartikulationen påverkar såväl käköppning som tungrörelser och i förlängningen även struphuvudet, är det inte svårt att förstå att vokalen på fler än ett sätt kan påverka fonationsfrekvensen. Denna påverkan är givetvis inte acceptabel inom vokalmusiken, och den erfarne sångaren har lärt sig att parera struphuvudets olika placeringar i samband med olika vokaler för att undvika denna fonationsskiftning.⁸⁰

Att olika vokaler kan ha olika fonationsfrekvens är sedan länge känt bland kördirigenter, och ett vanligt arbetssätt vid svårintonerade ackord är att i övningssyfte byta vokal från exempelvis *u*: till *a*: eller från *ö*: till *y*:. Ofta väljer vi sådana vokaler som framhäver just andra formanten då det påfallande ofta ger en liten extra skjuts åt de övertoner som kan hjälpa sångarna att intonera bättre. Kort kan sägas att vissa vokaler helt enkelt upplevs som ljusa, distinkta och lättintonerade.

Det blir nu också ännu viktigare att alla i kören har exakt samma vokalfärg. Vi har i spectrogrammen sett att en vokal har tämligen konstanta formantfrekvenser trots att själva tonhöjden ändras, och då blir uttalet av ord ännu viktigare för intonationen än vad som tidigare har antagits. Vi kan i övningssyfte byta vokal på en ton att intonera ljusare, men trots att alla intonerar perfekt — grundtonen har exakt sam-

⁸⁰ Se Sundberg 1986, 143.

ma svängning hos samtliga sångare och inget vibrato förekommer — låter det ändå inte riktigt rent. Då måste vi vända blickarna till vokalerna, vokalernas färg och formantband. Formantbanden är en klingande övertonsserie, om än statisk till sin natur, och om vi inte formar även den lika kommer det alltid att uppstå en interferenston i körsången, hur väl vi än intonerar vår grundton. Om vi igen ser på schemat över formantfrekvenser kan vi också dra slutsatsen att vissa vokaler är känsligare än andra för små variationer.

För en god och välklingande kör räcker det alltså inte med en unison grundton och rytm — vokalernas egen färg måste hanteras med samma omsorg som tonmaterialet för att man skall uppnå perfekt harmoni.

3.10 Dialektala skillnader

En viktig faktor att ta hänsyn till är den stora dialektala variationen inom det svenska språket.

Längst uppe i norr där Sverige gränsar mot Finland finns den norrländska dialekten som visar tydligt släktskap med det finsk-ugriska melodiflödet. Den norrländska dialekten kan upplevas som en smula monoton och reserverad och gör inga större melodiska utsvävningar. Talröstens tonhöjd är begränsad till det lägre registret och språkmelodierna slutar fallande.

I mellersta Sverige gränsar Dalarna och Värmland mot Norge. Här är språkmelodierna riktigt yviga med toppar och dalar, med stort omfång och rikliga melodiska utsvävningar,

som om språket i sig inte var vackert nog utan krävde en sång för att behaga åhöraren. Till exempel i Jussi Björlings hemstad Borlänge har dialekten en starkt sjungande melodi med långa utdragna vokaler och tydlig konsonantbildning. Röstens hela omfång nyttjas flitigt och språkmelodierna varierar även i avslutningen där, beroende på innehåll, melodin kan sluta såväl stigande som fallande.

Längst i söder finns Skåne, gränsen mot kontinenten. Här har svenskan försetts med diftonger och tungrots-r. Här är språkmelodin återigen mer traditionell i sin avfrasering och slutar oftast fallande.

Språkmelodierna för landets samtliga dialekter blir inte minst viktiga i de cirka femtio homografer⁸¹ som finns och som många av dem används i dagligt tal. En homograf är två eller flera ord som stavas likadant men uttalas olika. Ett sådant exempel är ordet fasan. Språkmelodin och betoningen blir helt avgörande för huruvida vi talar om skräck – fasan – eller en fågel: fasan.⁸² I det här fallet där det endast förekommer en vokal, a, kan vi märka att vokalens färg flyttar med ordets betoning.

3.1.1 Svensk vokalfärg i främmande språk

Vad betyder egentligen modersmålet för sången? En svensk kör sjunger inte alltid på svenska, och när det sjungs på främmande språk använder man gärna sakkunniga för att

⁸¹ Gellerstam 1991, 215.

⁸² Danell 1911, 49.

uttalet skall vara så perfekt som möjligt. Trots detta kan det vara fullt möjligt att urskilja några markörer som får åhöraren att ana att det är svenskar som sjunger. Vad är det egentligen som avslöjar oss?

”Det är lätt att känna igen er svenskar! Det spelar ingen roll vilket språk ni pratar så låter det som om ni sjunger.” Så sade den amerikanske kördirigenten Dale Warland till mig för många år sedan.

Svenska är ett sjungande språk — inte bara ett språk som kan sjungas. Varje mening har en melodi och en frasrytm som både håller samman språket och avslöjar våra känslor och tankar kring det vi säger. Liksom alla länder har även Sverige många dialekter, vissa dialekter är mer sjungande än andra.

I många så kallade tonspråk, till exempel kinesiska, har tonhöjden en viktig lexikal funktion där tonhöjden används för att skilja olika betydelser åt. I svenska språket är de lexikala tonerna bundna till huvudbetoningen och kallas tonaccenter. Vid studier av svenska språket kan man snabbt se att det inte bara handlar om tonläge utan att det hela tiden finns en känsla av rytm i språkstrukturen.⁸³ Om två språkaccenter krockar avfärdas den ena till förmån för språkrytmen och den gemensamma betydelsen som meningen får. I den rytmiska strukturen inpassas sedan en väl balanserad språkmelodi i vilken det inte bara är höga och låga toner utan en hel palett av mönster som tillsammans skapar uppfattningen att talaren nästan sjunger. Betoningar görs dels

⁸³ Riad 1997, 41.

med distinktionen hög eller låg ansats men en huvudbetoning kan även utföras som låg-hög, det vill säga att accenten börjar i lågt läge för att snabbt glida uppåt, eller till och med fördubblad med två accenttoppar, hög-låg-hög. Dessa språkmelodier skiljer sig ganska markant inom Sverige, eftersom olika dialekter även bär drag av våra närliggande grannspråk.⁸⁴

Det är högst oklart varför dessa tonaccenter har uppkommit i skandinaviska dialekter, och de förefaller inte ha någon grammatisk funktion. Skånskan har en tonaccent när stockholmskan har två, och i finlandssvenskan kan det vara svårt att uppfatta tonaccenten, eftersom språkmelodin är betydligt mer återhållen.⁸⁵

3.12 Sammanfattning

Svenska är ett sjungande språk och svenskar är medvetet eller omedvetet ett sjungande folk. Redan från våra första ord får vi lära oss att språket och orden har en melodi – en melodi som inte bara är till för åhörarens njutning, utan avslöjar hur vi mår, vad vi känner och inte minst vad vi avser med just den här meningen. Steget från att tala till att sjunga på svenska är alltså ganska litet, det handlar egentligen bara om att skapa fixerade tonhöjder på en redan sjungen melodi.

Detta sätt att placera samtliga vokaler långt fram i munnen med tungspetsen nästan konstant vilande mot framtänderna

⁸⁴ Riad 1997, 42.

⁸⁵ Andersson 2000.

ger en tydlig klang med påfallande botten. Förr liksom nu är detta något som vi har kvar i körpedagogiken. Med en textbehandling där vi konstant flyttar såväl vokaler som konsonanter långt fram i munnen, och därmed formar munhåla och svalg efter smala vokaler, skapas ett speciellt ljud. Visserligen kan vi sjunga på många språk, men klangen som vi fostrats in i är ändå svår att bryta sig loss ifrån.

Det andraformantbetonade sångsättet vi lär oss har många fördelar då det gäller att hitta samhörighet. Tydligheten i det vokala blir uppenbar och hörbarheten mellan sångare är stor. Det är lätt att kontrollera och synkronisera ett vibrato eller att väl intonera en ren kvint. Det är helt enkelt ett slags körsångarens precisionsverktyg som finns bland våra *gamla* svenska vokaler. Även om de sedan länge lämnat talspråkets värld finns de kvar i det dolda hos våra många hundratusen körsångare i Sverige.

Hur blir det då när vi sjunger på andra språk? Är vi lika noga med det främmande språkets vokaler som vi är med våra egna? Hörs det fortfarande att det är en svensk kör?

Allt sedan bildandet av Sveriges körförbund 1925 har det i Sverige frodats en körrörelse som har haft sin grund i vårt eget språk och våra vokaler så att det har blivit ett klangideal i sig självt. De rena vokalerna utgör så tydligt grunden för samklangen och samskapandet i musiken att det inte kan tvingas bort. Den ljusa, spåda och rena klangen har blivit en symbol för en "bra" kör. Vokalerna skapar samklang, ljusa övertoner och homogenitet.

Jag måste också konstatera att det i Sverige är mycket stor skillnad i sångteknik mellan en normal-skolad körsångare och en skolad operasångare eller sångsolist. Inte minst är det effekten av den så kallade sångformanten som i hög grad påverkar sjungandet: den medvetna förflyttningen av F^3 - F^5 påverkar såväl vokalernas färg som möjligheten till enhetliga formanter inom en hel stämma.

4 Svensk körpedagogik

Vid bildandet av Sveriges körförbund stod det klart att det för att trygga framtiden fanns ett stort behov av skolning av såväl körledare som körsångare. Mycket av litteraturen för körer begränsade sig till noter att sjunga från, och det fanns inte i någon större utsträckning några instruktioner för utbildning av sångarna till en bättre sånghälsa. Böcker som *Skolkvartetten* (1904) och *Folkkörboken* (1923) med flera innehåller samtliga mycket noggrant utvald repertoar, som både musikaliskt och kulturellt berikar den enskilda sångarens utveckling ur ett teoretiskt perspektiv. I händerna på en skicklig pedagog kan dessa böcker väl ha tjänat sitt syfte att berika körlivet med såväl gammal som ny repertoar, men att klangligt utbilda och utveckla sin ensemble var helt och hållet körledarens ansvar.

4.1 Den tidiga pedagogiken för körsångare

Året 1908 publicerades boken *Ny normal-sångbok för svenska skolor* med syfte att tillhandahålla en *systematiskt ordnad, teoretisk och praktisk sångkurs för allmänna läroverkens lägre klasser*. Det var musiklärare vid några av Stockholms skolor som slagit sig samman för att publicera denna för körsångarna mycket viktiga skolbok. I själva ämnet sångteknik står det att läsa:

Sångtonen frambringas i struphuvudet. I detta finnas nämligen tvänne senartade band, stämbanden, vilka mellan sig bilda en springa, röstspringan. Då tonen bildas, spänns stämbanden omedvetet. Luften, som utdrives ur lungorna, då bröstkorgen vid utandningen sänkes, sätter vid passerandet av röstspringan stämbanden i dallring, varvid tonen uppstår.

Vid sångtonens bildande medverka också svalget och munhålan samt läppar, tänder och tunga. Även instrumentet eller kroppens resonans har avgörande betydelse.

Tonens viktigaste egenskaper äro höjd, klang och styrka. Tonens höjd är beroende på antalet dallringar hos den ljudande kroppen. Ju större antalet svängningar desto högre är tonen.

Klangfärg, karaktär, är den egenskap hos tonen, varigenom vårt öra urskiljer på vilket sätt och genom vilken kropp tonen åstadkommes.⁸⁶

I en bok som omfattar 168 sidor är detta korta stycke allt som sägs i ämnet sångteknik — resten av boken ägnas åt rytmer, tonhöjder, terminologi och allt annat som en sångare behöver kunna. Visserligen får läsaren den allra nödvändigaste informationen om att människan har två stämband som dallrar när luft passerar, men resten utgör samma tankar som vi tidigare läst hos Adolf Andrén, att sångaren

⁸⁶ Tiger - Åkerberg - Lambere - Assar 1922, 3.

skall ha *ett friskt och vackert organ*. Krasst sagt förefaller det ha varit så att antingen kunde du sjunga eller så kunde du inte sjunga. Någon mer skolning än så när det gäller sångteknik var inte aktuell. Däremot var det mycket noga med den teoretiskt-praktiska utbildningen där rytmer skulle läsas och omfattande träning i tonträffning skulle genomföras, och därtill även en mängd musikterminologi. De musikaliska grundkunskaperna värderades högt.

4.2 David Björling

I förordet till skriften *Hur man skall sjunga* (u.å.) står:

*Med utgivande av detta häfte vill jag tillmötesgå
allmänheten i dess önskan om upplysning
angående barnens tonbildning, sången, samt den
goda hälsa, som mina barn utrustats med.⁸⁷*

Detta är förordet till ett häfte om fyra sidor, *Hur man skall sjunga*. Häftet är skrivet av David Björling med anledning av den Amerikaturné som han och hans söner företog. Bröderna var Olle, Gösta och Jussi och tillsammans med sin far David företog de turnéer under namnet Björlingkvartetten.

David Björling var i mycket en pionjär när det gäller sångteknik för barn. Hans idéer var mycket influerade av italiensk sångteknik, men det var också många element i pedagogiken som var hans egna, och som har kommit att bli avgörande för många steg av den fortsatta utvecklingen av svensk körklang.

⁸⁷ Björling u.å., 2.

I en artikel i tidskriften *Augustana* den 5 september 1920:

Under söndagens lopp bereddes oss ock ett oförmodadt tillfälle att lyssna till några nummer af de sjungande bröderna Björling. Alla funno, att ryktet talat sant. Dessa gossar ... sjöngo med en precision och färdighet, som förvånade hela auditoriet. De sjöngo och som hemlands svenskar gemenl. pläga sjunga: ej blott att med fylliga toner bjuda på en vacker melodi, utan ock uttala orden tydligt och klart. Hvilken solosångare bland oss gör verkligen så? Man hör melodien, men inga ord. Då gör det ju detsamma, om man sjunger på något språk alls? Detta dock ej deras, men lärarens fel. Dessa gossar ha hos sin fader fått hvad som numera borde höra till verklig tidsenlig sång. I unge sångare, glömmen icke detta, och i skolen lyckas bättre! Så bör ingen försumma, som har tillfälle därtill, att lyssna till denna sångartrupp "från hembygdens skogar och dalar".⁸⁸

Denna recension innehåller en mycket viktig detalj som David Björling också skriver om i sitt häfte: "*utan ock uttala orden tydligt och klart*". Det handlar om ordens och språkets betydelse för sångrösten och klangen. Han beskriver också några enkla tekniska moment som kom att bli en norm för körsångare:

⁸⁸ Se vidare Forsling 2018, 2.

*Ansättandet av tonen. Öppna munnen såsom då
man skrattar. Det är inte nog med att man
öppnar munnen, man måste också öppna svalget
för att få tonen fyllig och vacker... Vid sjungandet
av skalor drag aldrig in tungspetsen, utan låt
tungan ligga lös och flat i munnen.⁸⁹*

Genom att låta tungan ligga lös och flat i munnen kommer man att täcka över den kavititet vi tidigare har sett på när det gäller formanttrikedom, och detta borde även hos barnen ha genererat en F² dominant klang utan allt för mycket övertoner. Vidare skriver Björling:

*Genom att öppna halsen öppnar man också
kanalerna till näskaviteterna, och tonen placerar
sig – eller resonansen i huvudet och näshålorna –
och blir därigenom mjuk och vacker.*

I David Björlings lilla häfte finns många nycklar till hur klangen har utvecklats: mycket handlar just om *mjuk* och *vacker* som definition, och hur man kan träna rösten för att uppnå detta.

Även om bröderna Björling vid tiden för Björlingkvartetten var relativt okända i Sverige var de mycket populära i Amerika, så mycket att det resulterade i inte mindre än sex skivinspelningar för Columbia.⁹⁰ Dessa finns tillgängliga digitalt; var och en kan lyssna och själv bilda sig en uppfattning.

Nu är det lätt att tro att en boll hade satts i rullning och att det bara var för den intresserade att följa med, lära av det nya

⁸⁹ Björling u.å., 3.

⁹⁰ Sundkvist 2011, 1.

och på alla sätt utveckla sin kör, men riktigt så skulle det inte bli.

4.3 Offensiva 1960-talet

När vi studerar första halvan av 1900-talet ur ett strikt körperspektiv kan vi tydligt se en förändring där de stora körerna och gigantiska körsångarfester får ge vika för kammarkörer med endast 20–25 sångare. Det uppstår en ny struktur och en ny repertoar som ställer helt andra krav på körens enskilda medlemmar. Nästan 40 år efter körförbundets bildande, 1963, skapade Sveriges Radio en utbildningsserie i tio program med tillhörande kursbok i syfte att låta några av tidens mest framträdande körledare komma till tals och ge sin syn på och sina tips för hur körsången kan utvecklas vidare. Intressant är att se hur de har så att säga rangordnat de olika momenten. Kursboken inleds med ett kapitel om "repetitionsmetodik" skrivet av Eric Ericson, följt av "Gehörslärans grunder" av Lars Edlund och först på tredje plats kommer "Om körtonbildning" av Gösta Ohlin.

Ohlin konstaterar att trots ansträngningar är det fortfarande så att det mesta av en körsångares sångträning inskränker sig till repertoarsjungande. Inläringen sker genom att man sjunger en stor repertoar med fokus på noterna, tonhöjd, rytm och puls. Ingen särskild anvisning ges om sångröstens träning eller röstvård. Det ser alltså, 60 år senare, i princip likadant ut som i början av 1900-talet.

Ohlin angriper ordnat och metodiskt problematiken ur

samma infallsvinklar som David Björling gjort i sitt häfte: först hållningen, sedan andningen och resonansen. Så kommer det nya och avgörande, *vokalegaliseringen*. Ohlin vill likna de olika vokalerna vid instrument med olika storlek, form och karaktär. Samtidigt som han konstaterar att det är mycket stor skillnad mellan vokalerna [e:] och [u:] då det gäller utrymme i munhåla och svalg och därmed också i färg och karaktär. Ohlin betonar också vikten av att det för åhöraren inte får vara ett nytt instrument varje gång sångaren byter vokal, utan att här måste det ske en vokalutjämning, eller vokalegalisering. Vokalerna måste alltså närma sig varandra utan att de blir otydliga eller förlorar sin egen karaktär. Vidare skriver Ohlin:

*Körtonbildningsarbete och enskild sångbildning
innehåller knappast några motstridiga
komponenter. Tillvägagångssätten i de båda
fallen kan vara ganska olika men syftar båda till
att på bästa sätt frigöra och utveckla de
inneboende sångliga resurserna.⁹¹*

Det här stycket måste jag stanna vid en liten stund. Jag instämmer i att de båda tillvägagångssätten har samma syfte, men från tidigt 1900-tal fram till idag har kör-tonbildning och solosångs-tonbildning utvecklas åt mycket olika håll – kanske upplevde vi den snabbaste utvecklingen just under 1960-talet. Återigen måste vi se på formanter och övertoner och påminna oss om hur det såg ut i spektralanalysen i föregående del. Även

⁹¹ Ohlin 1963, 22.

om sångträningen på många sätt är lika varandra så blir slutprodukten mycket differentierad. Skillnaden i övertonernas såväl styrka som placering är uppenbar.

Vi påverkas alla mycket starkt av våra första år i skolan, och många saker som vi då gör och lär oss kommer att följa med oss under en mycket lång tid. Därför är det också nödvändigt att se på litteratur ämnad för skolan och det sätt på vilket där har refererats till begreppet klang. I boken *Skolsångboken* (1960) av Arne Aulin, John Norrman och Ernst Styrenius står det i det inledande kapitlet om sångarens klang:

*Sjung vackert, sjung med ljus klang.*⁹²

En enkel instruktion som i nästa kapitel i *Skolsångboken* följs upp i följande resonemang:

Om man skulle göra försöket att låta eleverna med stark röst sjunga en skala uppåt med början på ettstrukna d, så blir oftast de djupare tonerna råa och hårda i klangen – bröstton – och högre upp slår rösten över i en liten, flöjtartad, ljus ton. Den sista tonen är den riktiga för barnrösten. Försök att få alla tonerna så! Efter övning blir den tonen allt vackrare och fylligare. Den kallas huvudklang (resonans i huvudets håligheter), och den bör barnen sjunga med före målbrottet – – –.

Sjung med mjuk klang och mjuk ansats på självljuden! Spänn inte tungan och drag inte ner

⁹² Aulin - Norrman - Styrenius 1960, 5.

*den i svalget! Tungspetsen skall snudda vid
tänderna i underkäken, när man sjunger
vokalerna.*⁹³

Det är helt klart att det här handlar om stil och repertoar mer än vad som är rätt och riktigt, men trots det kan man i detta lilla avsnitt hitta mycket av det som är specifikt för svensk körklang. Återigen ser vi att tungspetsen skall hållas vid tänderna och skärma av kaviteten under tungan till förmån för det egaliserade vokalljudet. Barnet uppmanas att sjunga mjukt och i huvudklang, vilket ger ett förhållandevis rakt och oforcerat sångsätt.

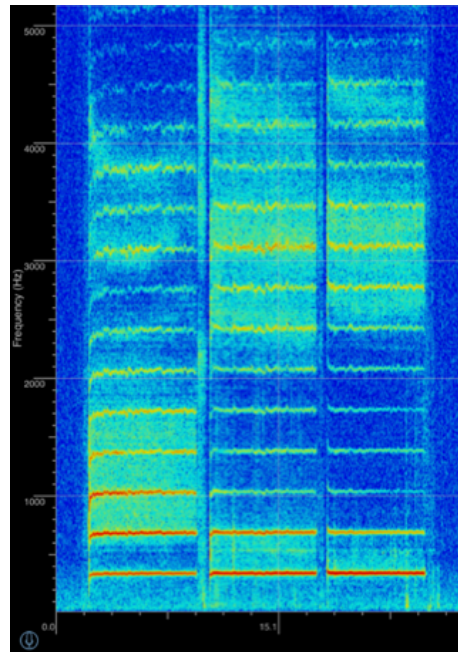


Bild 11.

Övertoner hos ett barn som sjunger i huvudklang.

⁹³ Aulin - Norrman - Styrenius 1960, 7.

1960-talet var ett mycket expansivt decennium i pedagogiskt hänseende, och vid sidan av nyss nämna skrifter kom även boken *Från gökvisa till tolvton* (1961), utgiven av Sveriges körförbunds musikförlag. Den är även den en körskola där läsaren eller utövaren får guidning i körsångarkonstens alla delar genom att repertoar bearbetas. Det vill säga, repertoarsjungandet sätts återigen i första rummet. Boken presenterar varje komposition för sig med tillhörande instruktioner i gehörslära, rytm, tonbildning och stilanalys. Till skillnad från många andra skrifter har denna för varje sång en egen del om tonbildningen — alltså inte bara om verkets förväntade klang, utan även om hur du som körsångare kan och skall agera för att uppnå det förväntade resultatet.

Varje del har övningar som tränar olika röstliga aspekter, men det finns några ledord som återkommer frekvent. Det är beskrivningen av klangen som lätt, mjuk och ljus.

5 Slutsatser

Jag har i den här studien varit fokuserad på att undersöka några av de många byggstenar som tillsammans skapar ett sångsätt som kan kännas igen som en svensk körklang.

Svenska språkets egna vokalfärger har givit upphov till en sångteknik som finns väldokumenterad i böcker skrivna för skolan från tidigt 1900-tal. Däremot ska man inte förledas att tro att språket och då främst vokalljudet är den allenarådande egenskap som krävs för att det skall låta rätt. Flera andra språk har vokalljud som är mycket snarlika svenska vokaler. Jag tänker främst på norska, finlandssvenska men även språk som härstammar ur det som förut brukade kallas för serbokroatiska. Det är många parametrar som skall samverka i detta.

Det finns numera flertalet analyser gjorda på vokalljud, formanter och fonationsfrekvenser. Dessa är till stor hjälp när vi vill förstå och analysera vad det egentligen är som låter.

Sångtekniken som finns representerad i flera böcker från början av 1900-talet har det gemensamt att sångaren förväntades sjunga med låg, platt tunga positionerad långt fram i munnen. Denna sångteknik gör att tungan täcker över den lilla kavitet som finns under tungspetsen, precis bakom den undre tandraden. Denna lilla kavitet har visat sig ha mycket stor betydelse för formantbanden F^3 - F^4 - F^5 . Här finns en stor del av de övertoner som bildar den så kallade sångarformanten. När kaviteten täcks över försvinner också till stor del hörbarheten hos formantbanden F^3 - F^4 - F^5 och kvar blir en

klang med stark F²-karaktär där det generellt skapas svaga övertoner hos den individuella sångrösten.

Att sjunga på detta sätt med svaga övertoner ger en transparent klang som gör det lätt att anpassa sig efter varandra i såväl klang som intonation.

I skolsångboken står det också: *Sjung vackert, sjung med ljus klang*. Det blir en komplex sanning då upplevelsen av kören kan vara en ljus klang trots att den enskilda sångaren bevisligen inte sjunger med så starka övertoner. Vi har redan konstaterat att sångtekniskt är intonation en av huvudfördelarna med en övertonssvag egen sångarklang. Rena och välintonerade ackord genererar egna övertonsserier. Dessa övertonsserier blir gruppens eller körens övertoner. Det är då inte längre den individuella röstens särart som hörs igenom, utan gruppen skapar på detta sätt ett eget "sound" och en egen övertonsserie. Det är tack vare detta som kören i sin helhet kan upplevas som en enda röst.

Svenskar har ett stort behov av att göra saker tillsammans i organiserad form, inte bara när det gäller körsång. Ta studiecirklar och folkbildningsrörelserna som exempel. Det finns en trygghet i att många gör samma sak samtidigt. Därför blir, jämte vokalerna, de sociala faktorerna avgörande för hur olika röster samverkar i en kör. Grupptillhörigheten där ingen sticker ut och alla får vara med står i centrum. Både det musikaliska och det sociala spelar in när vi letar efter en ensemble att sjunga i.

Svensk körklang är en kombination av ljusa övertoner, grundtonsrika röster, intonation, precision, sång utan vibrato,

och en vilja av att vara en del av en större klang och ett större sammanhang. I detta kan vi finna följande nyckelord: *homogenitet, ljusa övertoner, intonation, precision och anpassningsvilja*. När dessa värden samverkar blir det mycket svårt att skilja en röst från den andra – sångarna lyssnar på varandra och anpassar sig tills man uppnår en perfekt unison sång. Detta är givetvis bara en liten del, grunden om man så vill, till det som är den totala klangen hos en kör.

Jag hoppas att denna avhandling har givit dig inspiration att utforska olika värden i din körs klang och föra dem vidare mot nya musikaliska upplevelser.

6 Referenslista

6.1 Litteratur

- Abt, Franz 1860. *Student-Quartetten*. Stockholm: Elkan & Schildknecht.
- Alfvén Hugo & Nyberg, Ven 1972. *Minnen*. Stockholm: PAN/Norstedt.
- Alfvén, Hugo 1941. *Brev till Knuts Anders Olsson*. Manus.
- Allén, Sture 1996. Monoftong. *Norstedts svenska ordbok*. Stockholm: Norstedts Akademiska förlag.
- Andersson, Erik 1993. Ord och stil. *Grammatik från grunden*. Uppsala: Hallgren & Fallgren.
- Andersson, Greger, Bernskiöld, Hans & Jonsson, Leif 1994. Sången i kör. *Musiken i Sverige*. Stockholm: T. Fisher & Co.
- Andersson, Ola 2000. Swedia 2000. www.swedia.ling.gu.se (Läst 23.3.2017).
- Arvidsson, Lars & Gustafsson, Bernt 1992-1994. Oscar U B Olsson. urn:sbl:7792. *Svenskt biografiskt lexikon*. Stockholm: Svenskt biografiskt lexikon.
- Andrén, Adolf 1932. *Svenska stamsånger*. Örebro: A.-B. Littorin Rydén Boktr.
- Aulin, Arne, Norrman, John & Styrenius, Ernst 1960. *Skolsångboken*. Stockholm: AVCarlsons bokförlag.
- Berg, C. J., Larsson, A. W. & Tiger, Frans 1904. *Svenska skolkvartetten*. Stockholm: Abr. Lundquists Musikförlag.
- Berg, C. J., Larsson, A. W. & Åkerberg, Erik 1908. *Svenska skolkvartetten, andra samlingen*. Stockholm: Elkan & Schildknecht.

Björling, David u.å. *Hur man skall sjunga*. Stockholm: Okänt förlag.

Breithel, Ingemar (Red.) 2018. *Nationalencyklopedin*. www.ne.se. (Läst 7.6.2018).

Broman, Sten 1946. Körsångens utvecklingsmöjligheter i Sverige. *Körsången i Sverige*. Uppsala: Nybloms förlag, 56–61.

Callin, Markella 2016. Det stava revolution. Språktidningen <http://spraktidningen.se/artiklar/2016/08/det-stavas-revolution> (Läst 4.11.2016).

Danell, Gideon 1911. Svenskans accentformer. *Svensk ljudlära*. Stockholm: P. A. Nordstedt & söners förlag, 49–53.

Danell, Gideon 1931. *Svensk språklära*. Stockholm: P. A. Nordstedt & söners Förlag.

Drakenberg, S. 1926. Lars Gabriel Branting urn:sbl:16867 *Svenskt biografiskt lexikon*. Stockholm: Svenskt biografiskt lexikon.

Dornbusch, Gerhard 1957. *Sjung i kör*. Stockholm: Brevskolan.

Efvergren, Carl 1925. *Svenska tondiktare, kortfattade levnadsteckningar*. Stockholm: Folkskolans barntidnings AB.

Engström, Åke (Red.) & Törnblom, Folke H. (Red.) 1983. *Bonniers Musiklexikon*. Stockholm: Bonnier Bokförlag AB.

Erlanson, Frans, Körling, Felix, Österberg, Axel. Fr. 1939. *Sångboken*. Stockholm: Svenska bokförlaget.

Fagius, Gunnel 2009. *Det svenska körundret*. Stockholm: Eric Ericson International Choral Centre.

Forsling, Göran 2018. Björlingkvartetten i USA 1919–1921.
www.jussibjorlingsallskapet.com. (Läst 5.4.2019).

Gellerstam, Martin (red.) 1991. Homofon. *Svenska Akademiens Ordlista*. Stockholm: Norstedts förlag.

Godin, Carl 1946. Svensk körhistoria. *Körsången i Sverige*. Uppsala: Nybloms förlag, 33–55.

Granér, Gabriel 1946. Sveriges Körförbund – rikssammanslutning för blandad körsång. *Körsången i Sverige*. Uppsala: Nybloms förlag, 70–112.

Harrison, Dick 2002. *Jarlens sekel*. Stockholm: Ordfront förlag.

Hedwall, Lennart 1996. *Svensk musikhistoria*. Falun: Edition Reimers AB.

Helenius-Öberg, Eva 1998–2000. Johan Helmich Roman. urn:sbl:6817. *Svenskt biografiskt lexikon*. Stockholm: Svenskt biografiskt lexikon.

Hennings, Beth 1967–1969. Gustaf III. urn:sbl:13317. *Svenskt biografiskt lexikon*. Stockholm: Svenskt biografiskt lexikon.

Högman, Hans 2017. *Språkreformen*.
www.hhogman.se/sprakreformen
(Läst 12.2.2018).

Jeansson, Gunnar & Rabe, Julius 1945. *Musiken genom tiderna*. Stockholm: Hugo Gebers förlag.

Johansson, Karin 2015. *A cappella. Tjugofem körledares röster*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag.

- Johansson, Karin 2019. Contemporary Concepts and Practices of Choral Singing. *The Oxford Handbook of Singing*. Graham F. Welch (Red.), David M. Howard (Red.), John Nix (Red.). Oxford: Oxford University Press, 775–789.
- Josephson, J. A., Arlberg, Fr. 1873. *100 Äldre och Nyare Sånger för Fyra och Fem Mansröster*. Stockholm: Abr. Hirschs förlag.
- Karlsson, Henrik 2013. *Wilhelm Peterson-Berger*. Stockholm: Levande Muskarv. www.levandemusikarv.se (Läst 17.9.2016).
- Lamperti, Giovanni Battista 1905. *The Technics of Bel Canto*. New York: G. Schirmer.
- Lindqvist, Hugo 1897. *Manskören*. Stockholm: Abr. Lundquists Kongl. Musikhandel.
- Lundén, Lennart, Christensen, Helga, Edlund, Lars 1961. *Från gökvisa till tolvton*. Stockholm: Sveriges körförbund.
- Mankell, Abraham 1861. *Sveriges herrliga melodier – Fyrstämriga sånger*. Stockholm: Elkan & Schildknecht.
- Ohlin, Gösta 1963. Om körtonbildning. *Sjung i stämmor*. Stockholm: Sveriges Radio, 22–35.
- Reimers, Lennart 1993. Finns det ett svenskt kör-sound?. *Svenskhet i musiken*. Larsen, Holger (Red.). Stockholm: Stockholms universitet, 123–136.
- Reuter, Mikael 1971. *Studier i nordisk filologi*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Riad, Tomas 1997. *Svenskt fonologikompendium*. Stockholm: Stockholms universitet.

- Riad, Tomas 2002. *Artikulatorisk fonetik*. Stockholm: Stockholms universitet.
- Rotter-Broman, Signe 2014. *Wilhelm Stenhammar*. Stockholm: Levande Musikarv.
www.levandemusikarv.se (Läst 17.9.2016).
- Sparks, Richard 2000. *The Swedish Choral Miracle*. Bynum: Blue Fire Productions.
- Sundberg, Johan 1986. *Röstlära*. Stockholm: Proprius förlag.
- Sundberg, Johan 1989. *Musikens ljudlära*. Stockholm: Proprius förlag.
- Sundkvist, Karina 2011. *Jussi Björlings pappa får upprättelse*. Piteå: Piteå Tidning 1.6.2011.
- Svenska Akademien 2009. *Svenska Akademiens Ordbok*. Stockholm: Svenska Akademien.
- Svensson, Sven E. 1946. Några blad ur körsångens historia. *Körsången i Sverige*. Uppsala: Nybloms förlag, 15–32.
- Tegen, Martin 1955. *Musiklivet i Stockholm*. Stockholm: Stockholms kommunalförvaltning.
- Tegnér, Alice 1908. *Unga röster*. Stockholm: Fr. Skoglund, Seelig & C:is.
- Tegnér, Alice (Red.) 1943. *Nu ska vi sjunga*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Tegnér, Alice 1943. *Sjung svenska folk*. Stockholm: P.A. Norstedt & Söner.
- Ternhag, Gunnar 2001. *Med handslag och hälsning*. Hedemora: Gidlund.

Tiger, Frans, Åkerberg, Erik, Lambere, C. & Assar, A. O.
1922. *Ny normal-sångbok*. Stockholm: Abr. Lundquists
Musikförlag.

Törnblom, Folke H, Lidman, Sven & Lund, Ann-Marie 1973.
Bonniers musiklexikon. Stockholm: Bonniers förlag.

Wallin, Stig 1949. *Svensk musikhistoria*. Stockholm:
Albert Bonniers förlag.

Zadig, Sverker 2017. *Ledarna i kören*. Malmö:
Lunds universitet.

Weiner, Anders 1953. *Sångbok för skolan*. Stockholm:
AVCarlsons bokförlag.

6.2 Notexempel

Notexempel 1: *Du undersköna dal*: Prins Gustaf:
Grafik David Lundblad.

Notexempel 2: *Minnet*: Olof Åhlström:
Grafik David Lundblad.

Notexempel 3: Frekvenser för olika tonhöjder:
Grafik David Lundblad.

Notexempel 4: Ur *Uti vår hage, Folkvisa från Gotland*:
Hugo Alfvén.
Grafik David Lundblad.

Notexempel 5: Ur *Stilla, sköna aftontimma*:
Oskar Lindberg.
Grafik David Lundblad.

Notexempel 6: Ur *Du undersköna dal*: Prins Gustaf:
Grafik David Lundblad.

- Notexempel 7: *Sång till skogen*: Helena Munktell:
 Grafik David Lundblad.
- Notexempel 8: Ur *Längtan till landet* för manskör:
 Otto Lindblad: Grafik David Lundblad.
- Notexempel 9: Ur *Längtan till landet* för blandad kör:
 Otto Lindblad: Grafik David Lundblad.
- Notexempel 10: Ur *En sommarafton* blandad kör:
 Adolf-Fredrik Lindblad:
 Grafik David Lundblad.
- Notexempel 11: Ur *En sommarafton* manskör:
 Adolf-Fredrik Lindblad:
 Grafik David Lundblad.

6.3 Bilder

- Bild 1: Luftstrupe: David Lundblad.
- Bild 2: Spektralanalys: David Lundblad.
- Bild 3: Ansatsrör: David Lundblad.
- Bild 4: Formanter: David Lundblad.
- Bild 5: Olika vokalformanter: David Lundblad.
- Bild 6: Kavitet: David Lundblad.
- Bild 7: Övertoner sångare: David Lundblad.
- Bild 8: Vokaler i munhåla: David Lundblad.
- Bild 9: Spektralanalys olika stilideal: David Lundblad
- Bild 10: Köromfång: David Lundblad
- Bild 11: Spektralanalys övertoner hos ett barn: David
 Lundblad

7 Bilagor

7.1 Påbygggnadsexamenskonsert 1

29.11.2011 kl. 19.00
Sibelius-Akademins konsertsal

Körsång i Sverige kring förra sekelskiftet 1890-1910

Nordiska Vokalensemblen
Melker Stendahl, piano
David Lundblad, dirigent

Program:

August Söderman (1832-1876)	<i>Ett bondbröllop</i> (1868)
Wilhelm Peterson-Berger (1867-1942)	<i>Stämning</i> (c:a 1890)
	<i>Som stjärnorna på himmelen</i> <i>Ur Visor i folkton op. 5</i> (1892)
Wilhelm Stenhammar (1871-1927)	<i>Tre körvisor</i> (1890)
	<i>Sverige</i> (1904-05)
Prins Gustaf (1827-1852)	<i>Du undersköna dal</i> (1851)
Melodi från Orsa, Dalarna	<i>Mandom, mod och morske män</i>
Carl Michael Bellman (1740-1795)	<i>Fiskafänget</i>
Folkvisa från Skattungbyn, Dalarna	<i>Kristallen den fina</i>
Lars Gabriel Branting (1799-1881)	<i>Vårsång</i>
Olof Åhlström (1756-1835)	<i>Minnet</i>
Ludvig Norman (1831-1885)	<i>Motett</i> (1878)
Adolf Fredrik Lindblad (1801-1878)	<i>Drömmarne</i> (1851)
Wilhelm Stenhammar (1871-1927)	<i>Vårnatt</i> (1911-12)

7.2 Påbyggnadsexamenskonsert 2

1.11.2012 kl. 19.00
Camerata, Musikhuset

Körsång i Sverige på det tidiga 1900-talet

Nordiska Vokalensemblen
David Lundblad, dirigent

Program:

Knut Håkansson (1887-1929)	<i>Lustwijns wijsa</i> - Ur Fyra Madrigaler op. 36
David Wikander (1884-1955)	<i>Dofta, dofta vit syrén</i> <i>Kung liljekonvalje</i>
Hugo Alfvén (1872-1960)	<i>Aftonen</i> <i>Stemning</i> <i>Papillon</i>
David Wikander (1884-1955)	<i>Vårsång</i> <i>Förvårskväll</i>
Oskar Lindberg (1887-1955)	<i>Stjärntändningen</i> <i>Stilla, sköna aftontimma</i> <i>Pingst</i>
Knut Håkansson (1887-1929)	<i>Brusala</i>
Hugo Alfvén (1872-1960)	<i>Anders han var en hurtiger dräng</i> <i>Sång till Stockholm</i> <i>Vallvisa</i> <i>Uti vår hage</i> <i>Och jungfrun hon går i ringen</i>

7.3 Påbyggnadsexamenskonsert 3

18.11.2013 kl. 19.00
Camerata, Musikhuset

Shall I compare thee...

Nordiska Vokalensemblen
Melker Stendahl, piano
David Lundblad, dirigent

Program:

Hans Alfredson (1931-2017)	<i>Styrman Karlssons äventyr med porslinspjäsen</i> Anders Edenroth, arr. (1963-)
Sir Arthur Sullivan (1842-1900)	<i>Ah, leave me not</i> - Ur "The Pirates Of Penzance" Bob Chilcott, arr. (1955-) <i>Tit willow</i> - Ur "The Mikado" Bob Chilcott, arr.
Nils Lindberg (1933-)	<i>Shall I compare thee...</i> <i>A Ditty</i> <i>Not Celia that I juster am</i>
Georg Riedel/ Jan Johansson (1934-) (1931-1968)	<i>Pippi potpurri</i> Margareta Bengtson, arr. (1966-)
Olle Lindberg (1967-)	<i>Amanda</i> <i>Säv, säv susa</i> <i>Dina ögon äro eldar</i> <i>En vemodig visa om våren</i>
Nils Lindberg	<i>As you are</i>
Evert Taube (1890-1976)	<i>Så skimrande var aldrig havet</i> Anders Edenroth, arr.
Trad.	<i>Londonderry air</i> Bob Chilcott, arr.
Henry Bishop (1786-1855)	<i>Home, sweet home</i> Bob Chilcott, arr.
Bob Chilcott	<i>Irish blessing</i>
Olle Lindberg	<i>Baroque Stomp</i>

7.4 Påbyggnadsexamenskonsert 4

10.11.2016 kl. 19.00
Camerata, Musikhuset

Canto LXXXI

EMO Ensemble
David Lundblad, dirigent

Program:

Sven-Eric Johansson (1919-1997)	<i>Snabbt jagar stormen</i>
Ingvar Lidholm (1921-2017)	<i>Laudi</i> -Homo natus de muliere -Haec dicit Dominus -Laudate Dominum omnes gentes
Sven-Eric Johansson (1919-1997)	<i>Som sådden förnimmer Guds välbehag</i> <i>Det är vackrast när det skymmer</i>
Sven-Erik Bäck (1919-1994)	<i>Som hjorten törstar efter vatten</i> <i>Visa</i> <i>Bedjen och eder skall varda givet</i>
Sven-Eric Johansson (1919-1997)	<i>Åtta visor</i> -Aldrig nånsin du får mitt unga hjärta -Aspelöv och lindelöv -Dansa i en ring -Det brinner en eld -Det gläder mej av hjärtans grund -Valborgsmässodans från Västmanland -Sånglek från västra Värmland -Här är gille
Lars-Erik Larsson (1908-1986)	<i>Missa Brevis</i> -Kyrie -Gloria -Sanctus -Agnus Dei
Ingvar Lidholm (1921-2017)	<i>Canto LXXXI</i>

7.5 Påbyggnadsexamenskonsert 5

29.5.2019 kl. 19.00
Camerata, Musikhuset

What made the Swedish Choral Sound?

EMO Ensemble
David Lundblad, dirigent

Program:

Henryk Górecki (1933–2010)	<i>Totus Tuus</i> (1987) John Paul II (1920–2005) & Maria Boguslawska (1868–1929)
Lars Johan Werle (1926–2001)	<i>Orpheus</i> (1989) William Shakespeare (1564–1616)
Sven-David Sandström (1942–2019)	<i>En ny himmel och en ny jord</i> (1980) Uppenbarelseboken 21:1-5
Jan Sandström (1954–)	<i>Gloria</i> (1995) Lukasevangeliet 2:14/ Fornkristen grekisk hymn
Sven-David Sandström (1942–2019)	<i>April och tystnad</i> (1996) Tomas Tranströmer (1931–2015)
Kaj-Erik Gustafsson (1942–)	<i>Det är vackrast när det skymmer</i> (1981) Pär Lagerkvist (1891–1974)
Michael Waldenby (1953–)	<i>Ales stenar</i> (2005) Anders Österling (1884–1981)
Morten Lauridsen (1943–)	<i>O Magnum Mysterium</i> (1995) Romerskt responsorium