

Brödet nära stenen

En tonsättningsprocess

Elin Kackur

Examensarbete för Musikpedagog (YH)-examen

Institutionen för konst och kultur

Jakobstad 2024

EXAMENSARBETE

Författare: Elin Kackur

Utbildning och ort: Musik, Jakobstad

Inriktning: Musikpedagog

Handledare: Patrick Lax

Titel: Brödet nära stenen – En tonsättningsprocess

Datum: 16.4.2024 Sidantal: 33

Bilagor: 3

Abstrakt

Syftet med detta examensarbete var att ge en inblick i tolkning av dikter och deras påföljande omvandling till tonsatt sjungen musik som främst faller inom genren *visjazz*.

Mina forskningsfrågor var:

- Hur kan man närma sig och behandla texter vid tonsättning av poesi?
- Vilka metoder kan man använda för att genom musiken förmedla det som texten uttrycker?
- Hur påverkas skapandeprocessen av att använda olika tillvägagångssätt vid tonsättning?
- Vilken påverkan har de olika metoderna på de slutgiltiga tonsättningarna?

Min metod för arbetet var processbeskrivning i autoetnografisk anda, jag dokumenterade de teorier jag läste mig in på angående tonsättningsprocesser och redogjorde för appliceringen av dessa på mina egna tonsättningar av dikter ur Stina Kackurs diktsamling *Brödet nära stenen*.

I arbetet presenterar jag metoder för textbehandling och diktanalys samt olika tankar om tonsättningsprocessen och förmedlingen av känslouttryck i musik. Arbetet resulterar i tre nya tonsättningar av dikter och en analys av mitt tillvägagångssätt och mina tankar under processen.

Resultatet visar att det är svårt att avgränsa och utröna hur en tonsättning påverkas av dess process. Musik är ofta intuitivt skapande vars slutgiltiga syfte är att beröra en annan individ. Genom att testa olika tillvägagångssätt för att närma sig den första impulsen till musikskapandet kan man finna den process som passar det egna skapandet. Man kan använda sig av olika metoder för att förmedla det som texten uttrycker, men lyssnaren påverkas också av sina egna tidigare erfarenheter och en enhällig upplevelse kan aldrig garanteras.

Språk: svenska

Nyckelord: tonsättning, komposition, textanalys, poesi, skapandeprocesser

OPINNÄYTETYÖ

Tekijä: Elin Kackur

Koulutus ja paikkakunta: Musiikki, Pietarsaari

Suuntautumisvaihtoehto: Musiikkipedagogi

Ohjaaja(t): Patrick Lax

Nimike: Brödet nära stenen – Sävellysprosessi

Päivämäärä: 16.4.2024 Sivumäärä: 33

Liitteet: 3

Tiivistelmä

Tämän opinnäytetyön tarkoituksena oli tutustua runojen tulkintaan ja niiden muuttamiseen musiikiksi, lähinnä "visjazz"-genren piirissä ("visjazz" on sekoitus jazzia ja pohjoismaista kansanmusiikkia).

Tutkimuskysymykseni olivat:

- Millä tavoin tekstiä voi lähestyä ja tulkita, kun runoihin sävelletään musiikkia?
- Millä menetelmillä tekstin merkitys voidaan välittää musiikin kautta?
- Miten erilaisten sävellystapojen käyttäminen vaikuttaa prosessiin?
- Millainen vaikutus eri menetelmillä on lopulliseen sävellykseen?

Opinnäytetyöni tutkimusmenetelmänä käytin prosessikuvausta autoetnografian hengessä. Dokumentoin lukemiani teorioita musiikin säveltämisprosessista ja kuvailin näiden teorioiden soveltamista omiin musiikillisiin sovituksiini Stina Kackurin runokokoelman *Brödet nära stenen* runoista.

Esittelen opinnäytetyössäni menetelmiä runouden käsittelyyn ja analysointiin sekä erilaisia ajatuksia musiikin sävellysprosessista ja tunneilmaisujen välittämisestä musiikissa. Työn tuloksena syntyy kolme uutta runosävellystä sekä analyysi lähestymistavastani ja ajatuksistani prosessin aikana.

Tulokset osoittavat, että on vaikea rajata ja määrittää, miten prosessin vaikutus sävellykseen on havaittavissa. Musiikki perustuu usein intuitiiviseen luovuuteen, jonka perimmäisenä tarkoituksena on vaikuttaa toiseen yksilöön emotionaalisesti. Kokeilemalla eri lähestymistapoja musiikin luomisen alkuimpulssiin voi löytää omalle luovalle prosessille sopiva tapa. Vaikka eri menetelmillä voidaan välittää se, mitä teksti ilmaisee, kuulijaan vaikuttavat myös hänen omat aiemmat kokemuksensa, eikä yksimielistä kokemusta voida koskaan taata.

Kieli: Ruotsi

Avainsanat: säveltäminen, tekstianalyysi, runous

BACHELOR'S THESIS

Author: Elin Kackur

Degree Programme: Music, Jakobstad

Specialisation: Music Pedagogue

Supervisor(s): Patrick Lax

Title: Brödet nära stenen – A music composition process

Date: 16.4.2024 Number of pages: 33

Appendices: 3

Abstract

The purpose of this thesis was to provide an insight into the interpretation of poems and their subsequent transformation into music, mainly within the genre of "visjazz" (a blend of jazz and Nordic folkmusic).

My research questions were:

- In what ways can you approach and interpret the text when setting music to poetry?
- What methods can be used to convey the meaning of the text through music?
- How does using different approaches to composition affect the process?
- What impact do the different methods have on the final compositions?

My research method for my thesis was a process description in the spirit of autoethnography. I documented the theories I read about the process of music composition and described the application of these theories to my own musical settings of poems from Stina Kackur's poetry collection *Brödet nära stenen*.

In my thesis I present methods for working with and analyzing poetry, as well as different ideas about the process of music composition and the communication of emotional expressions in music. The work results in three new musical settings of poetry and an analysis of my approach and thoughts during the process.

The results show that it is difficult to delineate and determine how a composition is affected by its process. Music is often based on intuitive creativity, the ultimate purpose to affect another individual emotionally. By trying to approach the initial impulse of music creation in different ways, one can find what suits one's own creative process. While different methods can be used to convey what the text expresses, the listener is also influenced by their own past experiences and a unanimous experience can never be guaranteed.

Language: Swedish

Key words: composition, poetry, process

Innehållsförteckning

1	Inledning	1
2	Syfte och forskningsfrågor	3
3	Metod	4
4	Att analysera en dikt	4
4.1	Versscheman och rytmik	5
4.2	Klanger och stilfigurer	7
4.3	Textens innehåll och tolkning — diktanalys	8
5	Tonsättning — omvandling till musik	9
5.1	Skapandeprocesser	10
5.2	Textbehandling	13
5.3	Klangvärld och känslouttryck	14
6	Slutresultat — tonsättningar	16
6.1	Brödet hårt som sten	16
6.2	Vila / i en oro	21
6.3	Skört är ljuset	26
7	Slutsatser	29
8	Diskussion	32
	Källförteckning	33
	Bilagor	35

1 Inledning

Jag har jobbat med text i olika former så länge jag kan minnas, jag har skrivit prosa, noveller, låttexter och poesi om vartannat. Det var under högstadietiden som jag verkligen föll för poesin, då deltog jag i en tillvalskurs där man fick fördjupa sig i ett ämne som intresserade och jag bestämde mig för att använda den tiden till att börja skriva dikter. När jag några år senare började studera musik på heltid insåg jag hur betydelsefull texten och lyriken är för mig som uttryck också inom musiken—för mig är låttexter inte alls någon bisak utan en av de viktigaste faktorerna till varför jag lyssnar på och sysslar med musik.

Lyrisk är för mig den form av litteratur som är så nära musik man kan komma, när man skriver lyrik så har känsla, rytm och ljudning av orden en stor roll. Lars Elleström skriver så här i *Lyriskanalis – en introduktion* (1999):

Under alla omständigheter är lyriken den litteraturform som inom sig rymmer flest icke-verbala, ljudmässiga, ja rent av musikaliska egenskaper—trots att den i grund och botten bygger på det verbala. Förutom att lyriken har väldigt mycket gemensamt med musiken vad gäller uppbyggnaden, strukturen, så är dess språk ofta så pass "öppet" och tvetydigt att vi i själva verket måste bli nästan lika subjektivt associerande när vi tolkar lyrik som när vi tolkar musik. (Elleström, 1999, s. 22)

Lilja (2008) skriver så här om dikter: "En dikt sträcker ut sig i tiden precis som ett stycke musik — den är ljudande och *temporal*.". Jag håller mycket med Elleström och Lilja, när jag läser poesi bildas inom mig ett ljudlandskap, mina stämband aktiveras och jag vill läsa högt, ljuda orden och njuta av dess form och rytm. Något vaknar inom mig som gör att jag blir inspirerad och vill skapa. Detta är inte så konstigt, Kimball (2013) förklarar nämligen att poesin började som en vokal konstform med rötter lika uråldriga som musiken, de två konstformerna kan tänkas vara syskon. Dikter mässades och sjöngs, bevarade kulturella värderingar och övertygelser.

Jag har nu tagit upp begreppen poesi och lyrik, men vad är skillnaden mellan dessa? Poeten och psykoanalytikern Ulf Karl Olov Nilsson svarar på denna fråga i en artikel i Göteborgs-Posten (2021) och menar att begreppen är att betraktas som synonymer. Poesi kan användas som en bredare och mer formell beteckning medan lyrik betonar det sångbara och känslomässigt innerliga. I *Svensk Verslära* (2008) framkommer att ordet *poesi* kommer från ett grekiskt ord som betyder tillverka, att skriva poesi uppfattades som ett slags hantverk. *Lyrisk* hör ihop med instrumentet lyra, man sjöng till lyra i upprepade likadana

strofer. Efter 1800-talet då poesin blev mer poetisk kom dessa två begrepp, *poesi* och *lyrik* att i praktiken stå för samma sak. Ordet *lyrik* används dock numera mest om en av litteraturens huvudformer tillsammans med *epik* och *dramatik* medan *poesin* har kommit att stå för dikt i dess egenskap av att vara koncentrerad och laddad med känsla och överbetydelser.

Min farmor Stina Kackur var bildkonstnär, skulptör och poet, hon har gett ut fem diktsamlingar (varav en utkom postumt). De första två diktsamlingarna hade ett kristet budskap: *Vem är du?* (1980) och *Öppet brev till alla invigda* (1982). Senare kom hennes dikter att handla mer om känsla och form, ljus och skugga, detta ser man tydligt i de påföljande diktsamlingarna *Brödet nära Stenen* (1999) och *Alv* (2004). Hon ansåg att bildkonst och poesi har mycket gemensamt och hon utforskade gärna gränserna mellan dessa. Diktsamlingen *Samtal som inte upphört* utkom postumt år 2008 och den vidareutvecklade denna noggranna iakttagelse, bildkonstnärens viktigaste redskap, i diktformat och detta resulterade i en sensitiv reflektion över livet. (Boksampo, u.å.)

Dessa diktsamlingar är på inga vis välkända, men jag har förstås fått läsa och ta del av dem sedan mitt intresse för poesi väcktes när jag var yngre. Tanken att någon gång försöka tonsätta dessa dikter har följt med mig i några år och jag känner äntligen att jag kanske skulle kunna göra dem rättvisa. Dikterna innehåller enligt mig många uttryck och intryck som skulle vara utmanande men berikande att försöka få fram i musiken, jag hoppas även kunna tillföra en ytterligare nivå av insikt till texterna. Genom detta arbete vill jag att dikterna ska få leva vidare—kanske kommer de nå ut till andra som nu får ta del av dessa texter för första gången. Jag har aldrig tonsatt någon annans texter förut och tror att det skulle vara en intressant utmaning som skulle utveckla min konstnärlighet, musikalitet och kreativitet. Förhoppningsvis kan detta arbete också ge mig nya insikter och idéer till framtida egna kompositioner.

För detta tonsättningsarbete valde jag hennes diktsamling *Brödet nära stenen* från 1999. Valet föll på denna diktsamling eftersom jag upplever att dess innehåll och språk skulle te sig bra till musik, diktsamlingen känns inte riktigt lika förfinad och analytiskt som de påföljande diktsamlingarna *Alv* (2004) och *Samtal som inte upphört* (2008). På baksidan av pärmen kan man läsa ” [...] utmärks av detaljskärpa och en stark känsla av närvaro. I boken samlas en rad förtätade texter runt existentiella kärnupplevelser”. Diktsamlingen benämns

på bakre pärmerna som lyrik och när jag läst dikterna har jag också upplevt just det som Nilsson (2021) kallar för det sångbara och känslomässigt innerliga som man kopplar till begreppet lyrik. Allt detta gör att denna diktsamling känns som ett bra val att försöka tonsätta.

Diktsamlingen *Brödet nära stenen* är uppdelad i 4 delar (s.k. diktsviter) och jag börjar i detta examensarbete tonsätta den första delen vid namn *Skuggor och ljus*. Målet är att dela upp diktsviten i tre till fyra kompositioner. Kompositionerna kommer i stort sett att falla inom genren *visjazz*, denna genre definierar ChatGPT (Open AI, 2024) som en genre som kombinerar element från den traditionella visan och vissång (sång med tydliga texter och berättande karaktär) med jazzens improvisatoriska och rytmiska karaktär. Visjazzen kännetecknas ofta av melodisk sång, ackompanjerad av jazzinspirerade harmonier och rytmiska strukturer. Genren kan också inkludera influenser från musikstilar såsom blues och folkmusik. Sammanfattningsvis är alltså visjazzen en genre som kombinerar vissångens poetiska berättande med jazzmusikens komplexa harmonier och improvisationsmöjligheter, därav är det en genre som jag anser ter sig naturligt att använda i detta arbete. Jag vill ändå inte begränsa mig med genre-valet utan ämnar låta texterna leda mig genom de musikaliska valen, därmed kan slutprodukten bli en blandning av olika stilar och uttryck med avstamp i visjazzen.

2 Syfte och forskningsfrågor

Syftet med detta examensarbete är att ge en inblick i tolkning av dikter och deras påföljande omvandling till tonsatt sjungen musik som främst faller inom genren *visjazz*.

Mina forskningsfrågor lyder:

- Hur kan man närma sig och behandla texter vid tonsättning av poesi?
- Vilka metoder kan man använda för att genom musiken förmedla det som texten uttrycker?
- Hur påverkas skapandeprocessen av att använda olika tillvägagångssätt vid tonsättning?
- Vilken påverkan har de olika metoderna på de slutgiltiga tonsättningarna?

3 Metod

Detta arbete är en processbeskrivning i hur jag går till väga när jag tonsätter dikter från *Brödet nära stenen* (1999). Ordet *process* kan enligt Svenska Akademiens ordlista (2015) definieras som ett tekniskt förlopp eller en utvecklingsgång. Som forskningsmetod använder jag mig av autoetnografin, den är en kvalitativ forskningsmetod där forskaren är sitt eget forskningsobjekt. Autoetnografin producerar ofta kreativt skrivna, detaljinriktade och personliga redovisningar. (Short, Turner & Grant, 2013, s. 1–2). Dessa berättelser ämnar med kreativ analys belysa och tolka personliga och kulturella upplevelser med hjälp av något som kallas för *reflexivity* (reflexivitet), en djup och noggrann självreflektion. Adams, Holman Jones & Ellis (2014) skriver så här om autoetnografin: "Shows people in the process of figuring out what to do, how to live, and the meaning of their struggles". (Adams et al. 2014, s. 1–2).

Genom att dokumentera detta arbete synliggör jag helt enkelt både för mig själv och andra den personliga process som jag genomgår i mitt kompositionsarbete och redogör också för slutprodukten. Jag diskuterar relevanta böcker inom ämnet, dokumenterar, analyserar och reflekterar över de val jag gjort i mina egna kompositioner utgående från det material jag läst. Denna process hoppas jag att ska ge mig insikt i mitt eget skapande inför framtida utmaningar inom samma område.

4 Att analysera en dikt

I detta kapitel presenterar jag teorier om diktanalys och tolkning som jag sedan ämnar tillämpa i mitt arbete med texten inför tonsättningen. Jag vill ta till mig olika sätt att analysera och tolka dikter för att sedan kunna applicera dessa arbetssätt och göra pålästa val i min tonsättning av dem. Jag anser att det är viktigt att veta vad dikten uttrycker för mig personligen innan jag försöker addera till detta uttryck med hjälp av musik. Att vara nära bekant med textens känsla, rytm och uttryck tror jag att kommer underlätta processen med att "översätta" den till ett musikaliskt uttryck. Det är viktigt för mig att få fram ett organiskt musikaliskt uttryck som tjänar diktens karaktär, en naturlighet och självklarhet i dess "översättning".

Dikterna i diktsviten flyter in i varandra utan annan separation än radbrytning och sidindelning, det vill säga det finns inga rubriker som hör till de enskilda dikterna utan allt inom den första diktsviten *Skuggor och ljus* läses som en helhet. I diktsviten finns heller inga skiljetecken alls, inga komman eller punkter, det enda som fungerar som en sorts språklig uppdelning är versalerna (varje sidas första ord inleds med versal) och de tidigare nämnda radbrytningarna. Detta försvårar förstas uppdelningen av texten i och med att jag inte ämnar göra ett längre stycke musik utan flera visor, det känns därför mycket viktigt för mig att ha en djup förståelse för textens uttryck så att jag kan undvika att skära i dess grundbudskap. Jag vill skapa helheter som bevarar dikternas innebörd och känsla.

4.1 Versscheman och rytmik

En dikt kan delas upp i versscheman, genom att läsa fram diktens ljud och rytmer får vissa stavelser inom versraden betoning medan andra blir obetonad versfyllnad. Orden blir till fraser omgivna av pauser och ett versschema hjälper oss visualisera diktens rytm, dess rörelse, balans eller asymmetri. Med hjälp av versscheman kan vi finna återkommande figurer i dikter. (Lilja, 2008, s. 10–13)

Värt att nämna är att verslärans terminologi skiljer sig lite från hur man inom musiken skulle använda begreppet "vers", ordet vers har inom poesin samma betydelse som "rad" eller "versrad" medan det som man kallar för strof eller "radgrupp" kan tänkas motsvara musikens definition av en vers. När det kommer till repetition inom lyriken är upprepning av stroffer vanligt, men ännu vanligare är upprepning av versform, det vill säga versens rytm. Det händer också att versernas formuleringar upprepas mer eller mindre ordagrant och inte minst inom folkdiktningen är sådana repetitioner vanliga, om de infaller regelbundet kallas det för omkväde. Omkväde i populärmusikkontext kallas för refräng och ordet kommer från franskans *refrain* vilket betyder "återsvall". (Elleström, s. 31–34 & 52)

Den minsta rytmiska enheten i en dikt kallas för versfot, den innehåller som regel en betonav stavelse och minst en obetonad stavelse. Med hjälp av versfötterna kan vi dela upp en dikt i takter, lite liknande som taktindelningen inom den västerländska musiken. De olika versfötterna har fått egna namn och finns till för att hjälpa beskriva diktens rytm i en analys. En versfot som består av en obetonad stavelse följt av en betonav kallas för *jamb*, det är en versfot med stigande rytm. *Anapest* är en versfot med stigande rytm som inleds med två

obetonade stavelser följt av en betonad. Jamb och anapest passar ihop på grund av deras gemensamma stigande rytm och används därför ofta tillsammans. Den enklaste versfoten med fallande rytm heter *troké* och består av en betonad stavelse följt av en obetonad, trokéns parter kallas för *daktyl* och består av en betonad stavelse som följs av två obetonade. Dess fyra nämnda är bland de vanligaste versfötterna som man brukar räkna med, men snabbt kan också nämnas *spondé* (två betonade stavelser) och *pyrrhicus* (två obetonade stavelser). (Elleström, 1999, s. 42–45)

Så här kan versschemat visualiseras i en analys:

- O – prominens eller betonad stavelse
- o – versfyllnad eller obetonad stavelse
- 0 – starkt bitryck
- / – frasgräns, kortare paus
- // – frasgräns, längre paus

Läsarens personliga sätt att tolka och ljuda färgar förstås den upplevda rytmiken i dikten, men tolkningarna burkar ändå bli ganska lika. (Lilja, 2008, s. 12)

Elleström (1999) använder ett lite annorlunda system för att visualisera analysen, här används U för obetonad stavelse och _ för betonad med | som markerar gränserna mellan versfötterna. Jag kommer använda mig av Liljas system fortgående i detta arbete och vid behov använda Elleströms gränsmarkering mellan versfötterna.

Jag visualiserar här diktens rytmiska rörelse i *Skuggor och ljus* med hjälp av en dikt från s. 12:

Låset stänger	OoOo
gatans buller	OoOo/
klang av järn mot järn	0oOoO//
tinningen	Ooo/
så märkt av stenen	o0oOo//
kroppen jordens darrning	OoOoOo//

trappan	Oo/
som en tillflykt	ooOo/
doftar nattens regn	OoOoO

Kombinerandet av musik och språk kan te sig utmanande då texten är beroende av ett någotsånär " normalt " betoningmönster, där tonvikten avgör språkets karaktär. Tonvikten är förstås också en viktig aspekt av melodins karaktär och här kan det uppstå en viss konkurrens mellan de lite friare accentbildningarna i melodin och textens betoningmönster. Önskvärt är att behålla en begriplighet och naturlighet i språket samtidigt som melodins smidighet inte äventyras, detta är den stora utmaningen för alla musiker som arbetar med texter och en av orsakerna till att de bästa lyriska musiktexterna i allmänhet är förhållandevis enkla. (Elleström, 1999, s. 36)

4.2 Klanger och stilfigurer

Man talar inom musiken ofta om "klang" och musik kan förstås "klinga", men också inom diktvärlden talas det om klang. Lilja (2008, s. 32) lyfter fram klangen som diktens upprepade ljud och deras effekter, den fungerar ljudmålande och skänker dikten helhet, musikalitet och skönhet. Dessa klanger kan också benämnas som *stilfigurer*, de är språkliga redskap som används för att skapa stilistiska effekter (Stam, 2012).

En mycket vanligt förekommande klang är *alliteration* (stavrim) där ordens första två ljud upprepas två eller tre gånger inom ett verspar och placeras på prominenta stavelser. En annan vanlig klang är *helrimmen*, där orden låter likadana från och med den sista betonade vokalen. (Lilja, 2008, s. 32–33)

Assonans, så kallade halvrim, förekommer i olika former. Ett assonantiskt vokalrim bildas då samma vokal förekommer i ordens betonade stavelser, följs vokalen dessutom åt av samma konsonant kallas det för *hel-assonans*. Om konsonanten är samma men vokalljuden olika kallas det för *halv-assonans*. ("Assonans", 1903)

Några vanliga stilfigurer är *besjälning*, en stilfigur där objekt får mänskliga egenskaper, *personifikation* som framställer något abstrakt som en person och *sinnesanalogi* som sammanställer olika sinnesintryck. I stilfiguren *anafor* upprepas samma ord i början av flera

satser och denna upprepning skapar dramatik, *epifor* är anaforens motsats och upprepningen sker där i slutet av flera satser. (Stam, 2012)

I *Brödet Genom Stenen* (1999) är alliteration och olika slags assonanser vanligt förekommande. Några av de ovan nämnda stilfigurerna figurerar också. Här påföljer några exempel ur den första diktsviten:

i en b lick över b ordet/skivan b lank	—	alliteration
kroppen j ordens darrning	—	vokalrim
t rappan/som en tillflykt	—	alliteration
sk ört/så sk ärande	—	halv-assonans
pannan sluter sig om tanken	—	besjälning
gick en längtan vilse	—	besjälning

4.3 Textens innehåll och tolkning — diktanalys

Elleström (1999, s. 96) skriver att analysen av en dikt kräver objektivitet och en adekvat begreppsapparat, man försöker med tydlighet och noggrannhet beskriva den. Tolkningen av en dikt tillskriver den dess mening, den är betydelseskapande men kan dock aldrig vara helt objektiv. Elleström lägger också i sin bok upp några viktiga punkter att begrunda angående lyrikanalysens arbetsprocess: vilken situation befinner vi oss i, finns det ett diktjag samt vem ordet riktas till, dess struktur i form av strofer och rader, dess visuella skepnad, dess bildspråk och dess allmänna språkanvändning. Den övergripande frågan lyder ändå: "*vad handlar dikten egentligen om? Vad vill den mig, och vad vill jag den?*". (Elleström, 1999, s. 138)

Man kan ta sig an analysen av en dikt från flera vinklar men oftast börjar man från en analys av den konkreta situationen, var befinner vi oss, vem nämns i texten och befinner vi oss i någon specifik kontext? Sedan kan vi plocka ut motiv (typsituationer utan fäste i tid, rum eller personer), känslolägen, stämningar och på vilka sätt de uttrycks. Efter att vi fått en överblick av den konkreta situationen kan vi undersöka diktens form och stil. Vad finns det för klang och rytm? Vilka bildspråk används? Vilka sinnen engageras? (Göransson, 2010)

Andra ingångar i diktens tolkning kan vara kännedom om författarens liv, att jämföra dikten med andra dikter av samma författare, känna till tematik som är typisk för författaren och känna igen referenser (till exempel från mytologi eller religion). (Litteraturhistorien.se, 2024)

Lilja (2008, s. 106–107) menar att orden inte bara får sin betydelse från det som står i ordboken utan också från sina ljud, dess klang och form kan både konvergera (d.v.s. förstärka) och divergera (d.v.s. gå isär/avvika från) betydelserna. Liljas analysmodell börjar med en beskrivning av ljudbild enligt rytm, sedan lägger man till extra betydelse genom att förbinda dikten med andra kulturprodukter och genom att associera formelementen till naturliga mänskliga erfarenheter. Hon definierar tre olika kategorier som hon använder i sin diktanalys: beskrivning, konventionella betydelser och ikoniska betydelser. *Beskrivning* går igenom diktens versifiering, strofer och frasmodeller. *Konventionella betydelser* ser på genre, stil, motiv och bildspråk. *Ikoniska betydelser* ser på klanger och överbetydelser i texten.

5 Tonsättning – omvandling till musik

I detta kapitel lägger jag fram olika tankar angående den musikaliska processen i tonsättningsarbeten, olika sorts arbetssätt och utgångspunkter för musikskapandet.

Lars Lilliestam skriver i sin bok *Musikliv, vad människor gör med musik – och musik med människor* (2009) att musiker som tillfrågas om hur deras låtar kommer till ofta inte vill svara eller svarar motvilligt, även i de mest inträngande intervjuerna är svaren oftast intetsägande.

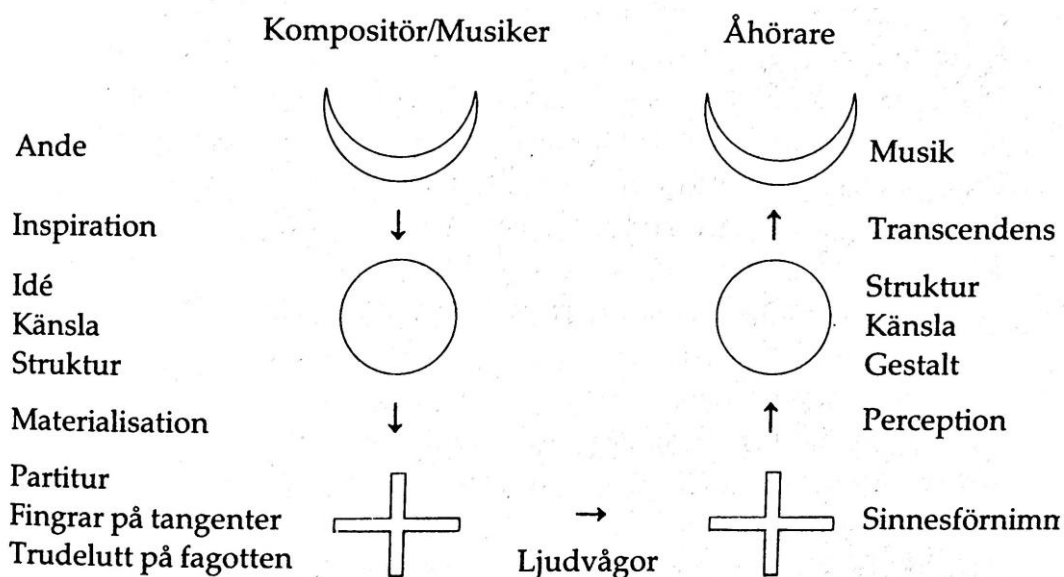
Hur går det till? Varför blev melodin som den blev? Varför användes just det ackordet, det soundet, det instrumentet? Vad tänkte komponisten på när han/hon gjorde ett visst musikstycke? Hur hänger processen där musiken kommer till ihop med upphovsmannen? (Lilliestam, 2009, s. 85)

Jag har liksom Lilliestam märkt att det är svårt att hitta svar på dessa frågor och kanske ännu mer sällan frågar man sig själv dessa frågor under den egna låtskrivningsprocessen, låtarna bara blir till och processen förblir ett mysterium också för musikskaparen. Jag ämnar avmystifiera denna process för mig själv i och med detta arbete och jag vill också försöka tillämpa andra tonsättares tips och tillvägagångssätt när det kommer till att komponera nytt material.

5.1 Skapandeprocesser

Stålhammar (2015, s. 14) har djupdykt i processen och tanken bakom musikskapandet, i hans bok framkommer att tonkonstnärerna allmänt beskriver händelsekedjan bakom den musikaliska gestaltningen i tre aktionsfaser. Den första fasen är den *inre föreställningen*, den består av visioner och idéer som har sin grund i tonkonstnärrens erfarenheter, upplevelser och befrämjande miljöer. Den andra fasen är *förverkligandet*, den omfattar reflektioner, analys, inlevelse, hantverkskunnande och fantasi. Tonkonstnären anskaffar verktyg för att kunna förverkliga och gestalta den inre föreställningen. Den tredje fasen är *beröringen*, den handlar om kommunikation med omgivningen som förverkligande av visionen. Alla dessa faser tillsammans beskriver den musikaliska gestaltningen och de konstnärliga valen som grundade i individens subjektiva erfarenheter och emotionella upplevelser i kombination med egen utveckling, kunskap, kritisk analys och konstnärlig förmedling. Stenhammar framhåller ändå att den är nästan omöjligt att skapa en helhetsbild över gestaltungsprocessen och dess slutprodukt, vad som påverkar vad, och i vilken omfattning, är svårt att bena ut. Stålhammar (2015, s. 93) lägger också fram sex begrepp som en översikt över den skapande processen: *helhet, vision, mening, interaktion, engagemang* och *hantverk*. Ambitionen är alltid att förmedla något och för att uppnå detta vill vi skapa en miljö av samspel och interaktion där tonsättare, musiker och publik kan förenas.

Peter Bastian (1987) använder sig av följande figur för att visualisera processen från skapandet till åhörandet.



Figur 1, Bastian s. 33

[...] ljudvågor som tas emot och uppfattas av åhöraren. Sinnesintrycken struktureras och överordnade gestalter bildas. När hela musikstycket förstås som en berättelse, när alla motsatsförhållanden upphävs, transcenderas strukturen och vi hamnar i musik. Fortlöper processen optimalt, har vi alltså att göra med en upplevelse av typen ande kontaktar ande. (Bastian, 1987, s. 32–33)

Med “ande kontaktar ande” talar Bastian om kopplingen mellan musikskapare och åhörare. När perceptionen av musiken är fullständig byggs en brygga mellan dem. Jag tycker detta är en fin tanke, vem vill inte i rollen som musikskapare att ens kompositioner ska tas emot med denna förståelse och upplevas ande till ande. Stålhammar (2015, s. 49–50) lägger fram en liknande tanke så här: “I mötet med publiken finns ambitionen att beröra”. Här beskrivs samma koncept benämnt *sändare* till *mottagare*. Förmedlingen av en känsla kan vara en mycket abstrakt och övergripande handling, istället kan vi se det som en öppning av en kommunikativ kanal dessa två emellan.

Hur man då ta till sig alla dessa olika tankar i en skapandeprocess? Hur lyckas man sammanföra ord med musik där båda får ta plats och inget blir i skymundan? Ingvar Lindholm uttrycker det så här i en radiointervju från 1968: “Jag är inte intresserad av att bara förmedla ord via toner, utan jag vill att musiken skall ha sin egen dignitet, den skall visserligen—som man säger—tolka orden men samtidigt ge något därutöver, den skall vara musik också” (Stålhammar, 2015, s. 56). Just denna tanke uttryckte jag också i början på

detta arbete, jag vill tillföra något till dessa dikter, inte enbart förmedla dess ord via toner utan skapa ett djupare intryck utöver dess tolkning.

Den norska pianisten Leif Ove Adsnes poängterar att musik är en helhetsupplevelse. Inledning, mellandel och avslutning är knutna till varandra och helhetskänslan går förlorad då musiken delas upp. Både tonsättare och musiker strävar till denna helhetskänsla i sitt skapande och detta förs sedan vidare till lyssnaren (Stålhammar, 2015, s. 34). Denna tanke får mig att reflektera över diktsviten och den uppdelning jag gör i och med att jag skapar flera visor i stället för en komposition, skär detta i helhetskänslan av texten? Jag vill förstås undvika att saker känns uppklippta eller lösryckta vid uruppförandet, så för att motverka detta så tror jag att tonsättningarna kan behöva framföras i den ordning de läses för att ursprungsidén i texten ska förbli intakt.

Sally Beamish berättar att en av hennes tonsättningsprocesser hade en för henne mycket tydlig plan. Hon började med att skriva en arbetsplan uttryckt i ord, en programförklaring, sedan funderade hon över de teman och ackordstrukturer som behövdes. När denna skiss var klar kunde hon övergå till att "måla" musiken. Texten har fortsatt vara en utgångspunkt för flera av Beamish tonsättningar, och även om orden inte sägs eller sjungs så kan de fungera som en mall eller schablon. (Stålhammar, 2015, s. 61–62)

Tonsättaren Karin Rehnkvist finner stort värde i att hitta musikaliska tydliga bilder av miljöer och känslolägen. Ett av hennes orkesterstycken med libretto skrivet av Kerstin Perski berättar den grekiska sagan om Dafne och guden Apollos kärlek, här ska många olika miljöer och känslolägen framställas. "[...] hur låter ett träd? Och hur hör man i musiken att Dafne förvandlas till människa? Klingar hjorten Dafne annorlunda än människan Dafne?". Rehnkvist vänder sig inåt, utifrån sitt inre vill hon få den begynnande impulsen—själva grunden ur vilken stycket skall växa fram. Hon ställer sig frågorna: "Vad vill jag, vad söker jag, vad vill musiken med mig och genom mig och vad är det som vill klinga?". (Stålhammar, 2015, s. 65)

För tonsättaren Sven-David Sandström är de första impulserna viktiga, de för in verket i en atmosfär som sedan utgör grundtonen för hela stycket. Visionen av verket placeras in i ett sammanhang redan innan verket skrivits. När Sandström skriver till exempel operor och körmusik är det texten han utgår ifrån, det är som att "klä texten i atmosfär". (Stålhammar,

2015, s. 70). Sandström lägger fram texten som något som på senare år blivit en allt större inspirationskälla. Han använder här samma ordalag som jag själv när han uttrycker att komponerandet kan beskrivas som att översätta texten till musik. "Det är inte så viktigt att uppfatta texten alla gånger, det är tolkningen som är det väsentliga." (Stålhammar, 2015, s. 71)

Processen att översätta en text till en känsla och en notbild är långsam och komplex, och kräver en särskild läggning [...]. Det är en ingivelse som ska bli noter. Musiken lägger till någonting som man inte kan uttrycka bara genom att prata. (Stålhammar, 2015, s. 71)

5.2 Textbehandling

En av de första sakerna att ta i tu med när det kommer till att behandla text till en tonsättning är att fastställa textens rytm och kontext. För kompositören Arvo Pärt har orden central betydelse i komponerandet, inte enbart innehållsmässigt utan även rent musikteoretiskt. Den musikaliska gestaltningen formas rent konkret av meningsbyggnaden, orden och stavelserna. "Orden beskriver musiken", säger Pärt. (Stålhammar, 2015, s. 57). För att arbeta med texten på ett smidigt sätt och förstå dess rytmik kan man till exempel använda sig av metoder presenterade i detta arbete (se kapitel 4.1).

Carol Kimball lyfter, liksom Elleström (1999) och Lilja (2008), fram poesins och musikens likartade drag. I båda konstformerna finns det rytmiska mönster, accenter, tempovariationer, tonhöjdsböjningar och melodiska fraser. Kimball menar att i de bästa så kallade "art songs" (ungefär: konstsånger, klassiska stycken för röst och piano komponerade med en dikt som grund) så lyckas kompositören förena poesin och musiken på ett sådant sätt att man inte längre kan tänka på den ena utan den andra. När vi då lyssnar på denna helhet som musiken och texten skapar tillsammans blir upplevelsen en annan, förhöjd ur dess tidigare kontext. Resultatet är en dikt som inte är den samma som den var tidigare. (Kimball, 2013, s. 15–19).

Kimball skriver också att när vi läser en dikt kan vi direkt märka att orden låter annorlunda än i deras vardagliga kontext. För att ännu tydliggöra detta kan vi läsa dikten högt och då märka den energi som finns i hur orden är ordnade, då kan vi också bli bekväma i den poetiska strukturen i vilken orden är verksamma. Att läsa dikten högt är som att ha en konversation med poeten, det hens verk interagerar med dig. (Kimball, 2013, s. 29–32)

Processen att dyka ner i en text och förstå den, höra dess rytmer och klanger, dess pauser och ljudvärld är inte enkel. Kompositören Francis Poulenc berättar att hans musikaliska process ibland kan börja flertal månader efter att han valt en dikt att tonsätta, det finns andra saker att jobba med innan musiken kommer in i bilden.

I recite the poem to myself many times. I listen to it, I look for traps. I sometimes underline the difficult parts of the text. I note the pauses, I try to discover the internal rhythm through a line that is not necessarily the first. Then I try setting it to music [...]. (Kimball, 2013, s. 20)

I kompositören Libby Larsens process finner vi likheter med Poulenc, Larsen gör också en analys bland annat av diktens syntax, rytmik och melodiska kontur. Hon betonar vikten i att fullfölja analysen för att inte tvinga sin musik på dikten, har man gjort en ordentlig analys öppnar sig dikten och formar själv sin egen tonsättning. Kompositören Daron Hagen uttrycker också denna tanke om att dikten redan har en egen musik och att man som kompositör måste hitta den musiken och samarbeta med den. (Kimball, 2013, s. 20–21)

5.3 Klangvärld och känslouttryck

Börje Stålhammar uttrycker det så här: “Musiken är fylld av symboler—färger, klanger toner, rytmer och former. Med hjälp av våra erfarenheter laddar vi symbolerna med mening som vi förmedlar till andra” (Stålhammar, 2015, s. 9). Cellisten Frans Helmerson styrker detta och menar att den personliga inställningen till musik är avgörande för de musikaliska valen (Stålhammar, 2015, s. 34). Men vilka metoder och musikaliska val kan man använda sig av och på vilket sätt influerar de upplevelsen av musiken?

På samma sätt som det finns undertoner i språket finns det också inom musiken dimensioner som inte kan förmedlas enbart med metoder, teorier och analytiska förklaringar. För att kommunicera och förmedla något så abstrakt som en känsla gäller det att vara så tydlig som möjligt. (Stålhammar, 2015, s. 101)

Det är inte lätt att veta vad det är i musiken som påverkar oss, vilka musikaliska grepp som får oss att känna olika känslor. Inga upplevelser är heller allmänna. Stålhammar (2015) skriver att den egna subjektiva upplevelsen är det centrala i allt musicerande och därför är det inte lätt att förklara musikupplevelser i vidare perspektiv. Musikupplevelser beskrivs istället ofta i mera lättmätbara termer, man försöker upptäcka hur tonarter, intensitet,

spänning, avspänning, melodiska figurer, harmonier och rytmiska mönster uppfattas. (Stålhammar, 2015, s. 164)

Psykologen Dina Kirnarskaya betonar att musiken är ett emotionellt kommunikationsmedel bestående av interaktiva signaler och därför speciellt. Människan reagerar på musik både känslomässigt och intellektuellt, musikens ljudsystem är symboliskt och vi fyller symbolerna med mening och innebörd från tidigare erfarenheter och upplevelser. (Stålhammar, 2015, s. 169). Musikforskaren Peter Kivy styrker detta och betonar att förmedlingen av en känsla handlar om vem som förmedlar och till vem, att man förmedlar sorg eller vrede behöver inte betyda att mottagaren upplever sorg eller vrede. Allt hänger samman med personens tidigare erfarenheter och mottaglighet, öppenhet, för att interagera. (Stålhammar, 2015, s. 196). Det är viktigt att skilja på uppfattning av och framkallning av känslor, vi kan både uppfatta känslor i musiken och känna känslor som svar på musiken. Dock kan det finnas situationer då en lyssnare uppfattar känslor i musiken och genom detta härmar detta uttryck internt, på så sätt kan hen också känna dessa känslor. (Hallam, Cross & Taut, 2009, s. 131–136)

Enligt musikpsykologen Alf Gabrielsson (Stålhammar, 2015, s. 174) så använder också människor kunniga inom musikterminologi ord som uttrycker en känsla då de beskriver musik de lyssnat på. I stället för sina vanliga analysverktyg använder de ord som glad, lättsam, stillsam och sorgsen.

Musikforskaren Ellen Dissanayake lägger fram fyra punkter för att på ett allmänt sätt förklara hur emotionella upplevelser skapas genom musik.

För det första handlar det om en vädjan till människors inneboende sensoriska och kognitiva disposition. [...] För det andra är det att utnyttja våra medfödda och kulturellt förvärvade möjligheter till associationer. För det tredje att använda sig av konstnärliga metoder för att sprida en viss stämning tillsammans med framåt drivande mekanismer, detta för att bygga upp och skapa förväntningar. För det fjärde att, rent generellt, bruka manipulativa effekter som leder till förväntningar. (Stålhammar, 2015, s. 178–179)

Allt utgår från tanke och känsla, dessa fyra punkter kan sammanfattas som människans förmåga till association, att uppfatta, tolka och förstå olika känslomässiga stämningar, samt att kunna leva sig in i förväntade utvecklingssituationer. (Stålhammar, 2015, s. 179)

Ett sätt att väcka känslor genom sin musik är att använda musikaliska grepp som skapar spänning. Denna spänning kan skapas till exempel genom att göra musikaliska val som

bekräftar eller bortser från lyssnarens förväntningar om vart musiken är på väg. (Hallam, Cross & Thaut, 2009, s. 137)

För att kunna förmedla något över huvud taget måste en inre bild skapas, först då är det möjligt att beröra andra människor, egen upplevelse och inre mening är av stor betydelse. Först när detta uppnås finns något att förmedla och något som kan beröra. (Stålhammar, 2015, s. 185–186)

6 Slutresultat – tonsättningar

I detta kapitel kommer jag redovisa för resultaten av mina tonsättningar, diskutera de val jag gjort och analysera processen. För tonsättningarna valde jag att göra enkla och tydliga notbilder, jag anser att detta format är passande för musikstilen och för dessa texter. Notbilden innehåller melodi, ackord och text men också enstaka mera utförliga instruktioner som till exempel komscheman och förslag på melodilinjer för blåsinstrument och stämsång. Detta för att ge en tydligare bild av kompositionens karaktär där det behövs. Kompositionerna i deras fulla längd kommer att finnas i bilagorna och i arbetet redovisar jag för valda delar och diskuterar de val jag gjort i mina tonsättningar. Jag vill att kompositionerna ska ha en viss samhörighet men ändå kunna stå för sig själva, de berättar tillsammans en historia men kan också framföras var för sig även om budskapet bäst kommer fram i sin helhet.

Skuggor och ljus har Stina Kackur (1999) döpt den första delen i diktsamlingen till och namnet öppnar direkt upp sinnet för de kontraster som finns i hennes lyrik och dikternas starka visuella sida. Som tidigare nämnt lekte hon mycket med kopplingarna mellan det språkliga och det visuella, detta märks väl i hennes texter.

6.1 Brödet hårt som sten

Den första tonsättningen fick sitt namn på grund av den upprepning jag valde att tillsätta dikten som lyder: "Jag är här / i en blick över bordet / skivan blank / och utan repor / brödet hårt som sten". Jag upplevde i min läsning att jaget i dikten var viktigt att framhäva. Det

viktiga i texten kommer fram i det som jaget ser och känner, texten känns fundersam och talar om vem det är som betraktar.

Dikten öppnar: "Jag är här / i en blick över bordet", jaget nämns och fastställs också som en betraktare. Diktjaget existerar i blicken, det är dess grundläggande jag. Detta bär oss genom de påföljande dikterna som ter sig virvla fram från betraktelse till tankevärld men aldrig riktigt landa i taktill beröring och därför känns betraktaren svävande, nästan utomkroppslig i sin observation. Jaget observerar bordsskivan som är "blank / och utan repor" och konstaterar därefter "brödet hårt som sten"; hur länge har vi suttit och betraktat för att brödet ska ha hunnit hårdna? Är jaget så fundersamt att tiden glidit iväg? På nästa sida fortsätter funderingen: "Pannan sluter sig / om tanken / öppnar luckan / under / svallar havet fritt". Här får jag som läsare en bild av att tankarna är havet som svallar fritt, mellan de sista raderna finns också en extra radbrytning vilket också rent visuellt gör att havet svallar fritt under resten av dikten. Nästa sida fortsätter med havstemat och här målas det för mig upp en kontrast mellan storm och stagnation: "Droppar faller / vågor slår / svalt vilar guldet / på dammens botten". I betraktarens tankar stormar det fortfarande som ett hav men utanför är dammen stilla. Sida 7 fortsätter också ännu bygga på havstemat: "Svarta pärlor / rensas / från de vita / havet sköljer / våg på våg / igenom nätet / sjunker drömmen / tung". Rent ytligt kan vi kanske dra paralleller till rasism med denna pärlseparering, eller är det tankarna nu i pärlform som jaget med vågorna separerar? Jag får här en ganska uppgiven känsla, "havet sköljer / våg på våg", när ska det lugna ner sig? Meningen efter känns också uppgiven, vi lyckas inte fånga drömmen i nätet, men är det en sovande dröm eller en dröm som i en vision om framtiden, är jaget vaket eller sovande?

Dessa hittills presenterade tankar är de första fyra sidorna av diktsviten och där tar också havsanalogin slut, jag upplevde vågorna som ett flöde genom texten och det var denna kontinuitet i vågor som tankar och denna havsanalogi som fick bli den avgörande faktorn för uppdelningen av den första tonsättningen. Resultatet blir en flytande observation någonstans mellan drömmen och det verkliga.

Rent rytmiskt så upplevde jag att de första sidorna i *Brödet nära stenen* (1999) kunde knytas samman med hjälp av rytmen som upprepas i båda de första sidornas sista fraser.

brödet hårt som sten

OoOoO

Den första diktens första strof avgjorde för mig tydligt taktarten, det föll sig naturligt med min högläsning och betoning. "Jag är här / i en blick / över bordet", ooO/ooO/ooOo/. Man kan förstås också analysera rytmen annorlunda, till exempel jämnare läsning med molosser (tre betonade stavelser i följd, Lilja, 2008) och då noteras rytmiken som följande: OOO/OOO/ooOo. I min högläsning framkom ändå tydlig skillnad mellan betoningen på "jag" och "här".

Jag valde sedan taktarten 12/8 på grund av att jag så starkt kände indelningen till tre i min högläsning. Eftersom detta är den första dikten i boken kändes dess inledande ord passande att använda som en upptakt, vi skjutsas in i dess värld och därmed faller också betoningen på ordet "här" så som jag hade läst texten. Första sidan i diktsviten blev alltså i kompositionen "översatt" till en vers, och för att också musikaliskt avsluta den valde jag att lägga till en extra melodislinga utan text, ett begrundande som passar diktens fundersamhet, och tillsammans med denna blir den första versen åtta takter lång.

Brödet hårt som sten

Skuggor och ljus - 1

Text: Stina Kackur
Musik: Elin Kackur

Svallande, gungande ♩ = 60

Intro Aadd9 Dmaj13 Gadd9 Aadd9 Dmaj13 Gadd9

Jag är

5 Aadd9 Dmaj13 Gmaj9 Aadd9 Dmaj13 Gadd9
här i en blick över bordet skivan blank och utan repor

9 Gadd9 Aadd9/E Badd11
brödet hårt som sten

11 Gadd9 Aadd9/E Badd11
mm Pan-nan

Figur 2. De inledande takterna i "Brödet hårt som sten"

På grund av textens vattentema valde jag att i kompositionen lägga fram de beskrivande orden "svallande, gungande" för att ge en första inblick i tonsättningens övergripande känsla.

Nästa vers följer samma mönster och består av texten på sida 5, versen inleds på samma sätt med upptakt (synlig i figur 1, "pannan"). Jag fick här anpassa texten efter den tidigare använda rytmiken och ordet "under" i takt 11 blev därför utdraget, detta för att ge melodin liknande form som i den tidigare versen.

The image shows a musical score for the song "Brödet hårt som sten". It consists of four staves of music, each with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The lyrics are written below the notes. Chord symbols are placed above the staves. The first staff starts with a boxed 'A2' above the first measure. The lyrics are: "slu - ter sig om tank - en öpp - nar". The second staff has lyrics: "lu - ckan u - n - der". The third staff has lyrics: "sva - llar ha - vet fritt". The fourth staff has a double bar line at the end. The chord symbols are: Aadd9, Dmaj13, Gadd9, Aadd9, Dmaj13, Gadd9, Gadd9, Aadd9/E, Badd11, Gadd9, Aadd9/E, Badd11.

Figur 3. Forts. "Brödet hårt som sten".

Versen börjar med ackordföljden Aadd9 – Dmaj13 – Gmaj9. Melodin och startackordet föreslår att vi befinner oss i A-dur vilket betyder att Gmaj9 är ett lånat durackord som får beteckningen bVII, ackordföljden är alltså I – IV – bVII. Ricky Rooksby skriver i *how to write chord sequences* (2022) att ett bVII-ackord kan ge en låt en viss harmonisk ambiguitet och på så sätt till exempel illustrera en osäkerhet som framkommer i låttexten. På detta sätt ville jag därför använda ackordet, jag gillade den flytande känslan som det gav, en obestämd fundersamhet som jag tyckte passade texten. Den harmoniska ambiguiteten gjorde det sedan enkelt för mig att fortsätta dit musiken tog mig och fortsättningen blev: Gadd9 – Aadd9/E – Badd11. Jag gillade hur detta ackord gjorde att tonsättningen känns lite levande i sin tonart och med mina ackordval försökte jag understryka kontrasten mellan storm –

stagnation och den uppgivenhet och fundersamhet jag kände i texten. Jag använde mig också av fraser som “på dammens botten” och “igenom nätet / sjunker drömmen / tung” för att styra mina melodival neråt, mot botten. Efter B-delen upprepas den första A-delen och detta blir den tillsatta upprepningen som bestämmer tonsättningens titel.

2

B

21 Badd11/D# Aadd9/E

Drop-par fa - ller våg - or slår

23 Badd11/D# G6/9

svalt vi - lar gul - det på dam - mens bott - en

25 Badd11/D# Aadd9/E

Svar-ta pärl - or rens - as från de vi - ta hav - et

27 Fadd9 Gadd9 Aadd9/E

skö - ljer våg på våg i - ge - nom

29 Fadd9 Gadd9 Aadd9

nä - tet sjun - ker dröm - men tung

Figur 4. “Brödet hårt som sten” B-del

I sin helhet kändes den första tonsättningen relativt okomplicerad att jobba med, orden satte sig där jag ville ha dem och ackordvalen kom fram intuitivt. Den rytmiska analysen hjälpte mig få ett startskott och melodin hade bara några få utkast innan den landade i sin slutgiltiga form. Efter att tonsättningens melodi, form och ackord var på plats och jag kände att grunden var lagd började jag fundera på vilka element jag ännu kunde addera för att styrka min vision av denna tonsättning. Valet föll på några enkla stämmor som också kan

göras som linjer för blåsinstrument, dessa stämmor ger liv till melodin och lyfter tonsättningen till något som för mig känns mera fulländat.

6.2 Vila / i en oro

Nästa dikt öppnar med: "Natten bryter ljuset / bilden / flämtar till / och slocknar". En plötslig men skör över gång från dag till natt, ett flämtande sista andetag innan dagsljuset slocknar som om någon blåser ut det. En tom rad och dikten fortsätter: "tränger in oss / i sin tystnad". Natten är besjälad, har kanske själv blåst ut ljuset och tvingar oss in oss i sin tystnad även om vi inte ännu ville släppa taget om dagen, tystnaden känns trängande och kanske lite skrämmande.

"Bara millimetrar / från en rivning / skälver ribban / världen". Här målas en osäkerhet upp, världen är skälvande och osäker, på gränsen till något. Vi kan tänka oss att dikten beskriver världen i förändring, osäkerhet och oro när världen skälver. En rivning kan tala om just denna förändring, att riva sönder något som varit stabilt för att göra plats för något nytt. Texten är ännu fundersam och kanske inte uttryckligen sorgsen men jag upplever den mörkare och oroligare än de tidigare teman som hörde till den första kompositionen.

Vila / i en oro

Text: Stina Kackur
Musik: Elin Kackur

Fundersam, gående ♩ = 75

A

E♭maj9

3 Cm11

5 E♭maj9

7 Cm11

9 E♭maj9

11 Cm11

Natt - en bry - ter ljus - et bild - en fläm - tar till och slock - nar aa träng - er in oss i sin tyst - nad aa Ba - ra mil - li - me - trar från en riv ning skälv - er ribb - an aa värld - en

Figur 5. De inledande takterna i "Vila / i en oro"

Efter denna inledning fortsätter texten: "kan man / vila / i en oro / leva / i skörhet / nära gränsen". Texten känns för mig fundersam och frågar: kan vi vila och leva i skörhet nära gränsen? När allt är osäkert, kan vi finna frid? Tidigare i texten har vi begrundat världen i förändring, så vi kan också fråga oss om denna frid kan infinna sig när allt är så osäkert. Dessa fraser presenterade jag i melodin långsamt hängandes på valda ord där kompet fortsätter pulsera under de långa fraserna. Jag ville att man skulle känna sig lite obehagligt statisk, fastfusen på vissa ord innan frasen sedan fortsätter, detta för att bygga på känslan av oro utan ett konkret svar på de frågor som ställs. Speciellt orden "vila" och "leva" bar för mig en tyngd som jag ville betona. Denna sektion upprepas sedan och bygger i dynamik, där min tanke är att de långa tonerna får öppna och inbjuda till utfyllnad och svar från stämsång

och blås eller för de andra musikerna att fylla i sina känslor och idéer för att skapa ett ljudlandskap som lämpar sig denna kontrast mellan vila och oro.

13 **B** Cm11 Gm11/Bb
kan man vi - la i en o

17 Cm11 Gm11/Bb
ro

21 Cm11 Gm11/Bb
le - va i skör - het nä - ra grän-

25 Cm11 Gm11/Bb 1. 2.
- sen i ett vänt-

Figur 6. "Vila / i en oro" takt 18–33

Texten övergår sedan till att behandla födelse och nytt liv, "I ett väntrum / gick en längtan vilse / nyfödd / granskar handens linjer/ följer ekot / djupt i berget". Bilden som målas upp här kändes för mig ljus, inte i en lättsam bemärkelse utan kanske mera för att ordet "väntrum" i texten tydligt placerar oss på en lite steril plats. Här kan man både tänka att födelsen är metaforisk eller så inte, som läsare fyller man i en egen tolkning. Texten fortsätter nämligen att behandla födsel; "Hinnan brister / skyddslös / drar en värk / igenom natten / trevar / över livets knutar / söker chiffret". Orden vill dra oss till det moderliga, ett nytt liv. Men är det kanske en längtan som föds, som trevar och söker svaret, går vilse?

Frasen "följer ekot / djupt i berget" är en av mina favoriter i denna tonsättning, den är sökande och ekar i mig. Finns svaren om vi följer ekot, djupt i berget och det uråldriga i stenen? Jag fick en impuls att i min tonsättning här plötsligt övergå till dur - känna dess klang eka, en oväntad upplösning, ett hopp som föds. Denna fras valde jag att också upprepa även om den i dikten endast framkommer en gång.

34 Cm11 Gm11/Bb
 - född grans-kar han - dens lin - jer följ-er ek-

38 Cadd9 Fmaj13
 - kot djupt i berg - en följ-er ek-

42 Cadd9 Fmaj13
 - kot djupt i berg - en Hinn-an brist-

Figur 7. "Vila / i en oro", tonartsbyte

Efter denna fras som känns lyft från marken, inte grundad, känns det som att texten landar i något verkligt igen. Blicken, som har varit något ofokuserad och riktad inåt, lyfts och vi betraktar låset, gatan och trappan. Vi känner doften av regnet som fallit, men tinningen är märkt av stenen. Märkt eller skadad? Eller är det kanske tanken som är märkt av stenen, det uråldriga berget? Med vetskapen om att Stina Kackur också tidigare skrivit religiöst förankrade dikter kanske vi också kan dra kopplingar till stening, vilket det finns många exempel av i bibeln (Stening, 2023). Är tinningen märkt på grund av diktjagets upplevda synd?

Efter "tinningen / så märkt av stenen" fortsätter dikten; "kroppen jordens darrning / trappan / som en tillflykt / doftar nattens regn / livet / matas fram / i breda remsor / ristas texten ljudlöst". Jag valde att sätta in en andningspaus mellan dessa två tankar, några takter att begrunda det som sagts, den märkta tinningen. Sedan övergår tonsättningen i samma tankar som tidigare, orden får hänga kvar länge över takter. Betonade ord i musiken blev *kroppen, jordens, darrning, trappan, tillflykt, doftar, livet, remsor, ljudlöst*. För mig säger dessa ord mycket om känslan i dikten, de är dessutom alla *trokéer* (betonad-obetonad versfot) vilket ger dem en samhörighet. Jag hade så mycket att säga med dessa ord att de återkom i upprepningar i form av förslag för stämsång, stämsången fyller i luckorna mellan de utdragna orden och upprepar orden "som en tillflykt" och "doftar natten". Orden sjöng i mig och jag ville höra dem om och om igen.

60 **D** Cadd9 G6/B Am11 G6/B
kropp - en_ jord - ens_ hmm_____

64 Cadd9 G6/B Am11 G6/B
darr - ning_

68 Cadd9 G6/B Am11 G6/B
trapp - an_ som en till - flykt dof - tar nat -

72 Cadd9 G6/B Am11 G6/B
- tensregn som en till - flykt_ dof - tar nat -

76 Cadd9 G6/B Am11
Liv - et_ ma - tas fram i bre - da rem - sor rist - as text - en
ten_____

80 Cadd9 G6/B Am11 G6/B
ljud - löst som en till - flykt_ hmm_____

Figur 8. "Vila / i en oro", betonade ord

Efter detta kommer vi till det första tilltalet i diktsviten, och en första uppmaning: "värm / det frusna papperet / du". Kanske en uppmaning till att skriva, men vem tilltalas? Är det diktjaget som tilltalar läsaren, eller kanske livet som tilltalar diktjaget? I en intervju uttrycker sig författaren Karin Erlandsson så här: "Att skriva är mitt sätt att leva" (Sanasto, 2023). Kanske är det detta som dikten uttrycker, i alla fall var det mitt sätt att tolka den på.

Tonsättningen "Vila / i en oro" lever lite oroligt mellan dur och moll och det var genom denna känsla som den fick sitt namn. Tonsättningen har många längre vilande fraser men känns ändå levande och orolig. Just denna tonsättning är den som jag upplevde som mest utmanande att hitta "rätt" med. Jag provade på många olika lösningar och inget kändes riktigt rätt, jag hade till en början svårt att få texten att kännas sammanhängande mellan dess olika delar och tankar i tonsättningen, även om jag i läsningen tyckte mig ha hittat en

röd tråd och använt denna till min textuppdelning. I inledningen till detta arbete skrev jag att jag ämnar dela upp diktsviten i 3–4 tonsättningar, det var i början av denna tonsättning som antalet blev bestämt som tre efter att jag reflekterat över textens indelning. Man kan fundera om detta val borde ha begrundats lite mera, kanske hade en annan uppdelning varit fördelaktig och mindre utmanande för skapandeprocessen.

Tonsättningen i sitt första utkast började i A-moll oupphörligt över åtta takter med en fritt svävande men mörk melodi, detta höll sig kvar länge även om det inte kändes helt rätt för mig, jag hade kanske lite svårt att släppa taget om den första idéen. Jag presenterade under rubrik 5.3 i detta arbete Libby Larsens tankar om att fullfölja analysen för att inte tvinga sin musik på dikten (Kimball, 2013, s. 20–21) och kanske var det detta som satte käppar i hjulen för mig med denna tonsättning. Kanske var jag inte helt klar, hade inte förståelsen som krävdes för texten utan försökte få den att passa in i min musik. Jag tror att just denna tonsättning hade behövt få gro i mig lite längre än vad denna arbetsprocess tillät för att komma till sin rätt, men jag tycker ändå att jag till slut lyckades skapa en helhet som i alla fall inte har en text som kämpar emot och vill springa undan musiken.

6.3 Skört är ljuset

Tonsättningen "Skört är ljuset" är den tonsättning som kom som en total överraskning för mig. Knappt hade jag hunnit sätta mig ner och bita i texten förrän musiken plötsligt var född, och för mig självklar. Jag hade gått i tankarna att vilja skriva en komposition i taktarten 5/4 men ville såklart inte tvinga detta på någon tonsättning i denna process då jag kände att texten genomgående behövde få leda mina val i tonsättningarna. Jag läste igenom dikten några gånger innan jag började och hann konstatera att de inledande fraserna i de första stroforna hade samma rytmik: "Trädet rasar / sina stjärnor" och "Genom mullen / ut i ljuset", vid pianot testade jag spela några inledande toner och melodin välldes sedan ur mig direkt. Till min förvåning i taktarten 5/4, och rytmiken kändes självklar och otvingad. Stärkt av detta och ivrig att få komponera vidare kände jag ett större självförtroende och vågade börja klippa och klistra med texten lite mera än vad jag tillät mig göra i de tidigare kompositionerna. För denna tonsättning valde jag de beskrivande orden "folklig, dansant" för att ge en första inblick i tonsättningen känsla.

Skört är ljuset

Skuggor och ljus - 3

Text: Stina Kackur
Musik: Elin Kackur

Folklig, dansant ♩ = 138

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 5/4 time signature. It consists of six lines of music. The first line is an 'Intro' with a Bmaj9 chord and a series of slanted lines representing a rhythmic pattern. The second line is marked 'A' and contains the lyrics 'Trä - det ra - sar si - na stjär - nor is - ad bris - ter glans - en'. The third line has a G#m11 chord and the lyrics 'Ro - ten__ bär sin sann - ing__ djupt_____'. The fourth line has a Bmaj9 chord and the lyrics 'Ge - nom mull - en ut i ljus - et krängd ur skal - et'. The fifth line has a G#m11 chord and the lyrics 'Ro - ten__ bär sin sann - ing__ djupt_____'. The sixth line has a G#m11 chord and the lyrics 'Om du__ dör så slock - nar__ jag_____'. Chord changes are indicated above the staff lines.

Figur 9. De inledande takterna i "Skört är ljuset"

Denna dikt känns för mig som våren, en bris smeker över åkrarna och man känner solen för vad som känns som första gången på flera månader. "Trädet rasar / sina stjärnor / isad / brister glansen", snön faller av träden och dess glans brister. "Genom mullen / ut i ljuset / krängd ur skalet", ett frö får skott och växer genom mullen ut i ljuset. Frasen "krängd ur skalet" kan också kopplas samman med det som kommer senare i dikten som pratar om fåglar och spovens ägg. "Buren var öppen / därför / darrade vingen / tvekade / den som öppnat / väntade tyst / tvingade inte till frihet", mina tankar gick till en vintrig själ som släpps fri när våren kommer och inte vågar tro på sin stundande frihet. Dikten pratar om buren som var öppen och vingen som darrade, man får en känsla av att diktjaget är betraktaren. Sedan, några rader senare, så kommer plötsligt strofen: "låt mig bara / stiga

med strömmarna uppåt”, plötsligt är diktjaget fågeln som lyft med vinden och friheten är påtaglig i texten.

Efter lyftet och friheten landar texten försiktigt igen: “Skört / så skärande / är ljuset / över spovens ägg”. För mig, och kanske också andra österbottningar, har Storspoven och dess läte en stark koppling till våren. Den anländer under våren och trivs på de många öppna åkrarna i Österbotten (Vaasa, u.å.). När jag läser texten “Skört / så skärande / är ljuset” blir förståelsen den att ljuset känns skört men också starkt på våren, det kommer och går och är lite ostabilt. När så mycket nytt ska födas är ljuset outhärligt och vakar över livet i sitt sköra tillstånd.

Som tidigare nämnt tog jag mig större frihet med texten i denna komposition, detta märks i och med upprepningen av vissa fraser och valet att låta stämsången helt ta över vissa rader i texten och använda dem som svar på det som melodin uttrycker. Mot slutet av låten svarar stämsången på frasen “Skört / så skärande / är ljuset / över spovens ägg” med att sjunga “skört är ljuset, skört är ljuset”, från denna upprepning fick tonsättningen sitt namn.

75 E Bmaj9 Bmaj9

Skört så skär - an - de (skört så skär - an - de) skört så skär - an - de (skört så skär - an - de) är

79 Bmaj9

ljus - et (de) öv - er spov - ens ägg (skört är ljus - et skört är ljus - et)

Figur 10. “Skört är ljuset”, stämsångens svar

Då denna tonsättning föddes så hastigt hann jag inte ägna ackordvalen någon större eftertanke, resultatet är att jag ganska långt använde några för mig ganska säkra ackordval som jag ofta hamnar i och som jag tycker om. Ibland brukar jag gräma mig över att hamna i dessa diken där man känner att samma idé återanvänds och att fingrarna alltid lyckas hamna i samma position på pianot, men här kändes det ganska skönt, tonsättningen hade annat att vila på och drivas av än ackorden.

7 Slutsatser

När jag tidigare komponerat musik har processen ofta skett intuitivt, med detta arbete ville jag för mig själv, och förhoppningsvis för andra, ge en inblick i den tankeprocess som ligger bakom skapandet. Reflektion och analys hör samman med det konstnärliga hantverket, men när kompositionen är klar kan dess olika arbetskeenden vara delvis dolda också för kompositören. Stålhammar uttrycker detta som att kunskapen att beskriva processen finns där, men att konstnären själv kan ha svårt att verbalt förklara hur hantverket går till. (Stålhammar, 2015, s. 151)

Min första forskningsfråga löd: "Hur kan man närma sig och behandla texter vid tonsättning av poesi?". Det framkom att det finns många saker man kan begrunda när man närmar sig en text med en stundande tonsättning i tanken. Man kan närma sig diktens rytmik och från denna börja skapa dess musik, man kan analysera dess pauser, rörelse och figurer. Både Lilja (2008) och Elleström (1999) betonade vikten av högläsning för att utröna textens betonade ord. Att analysera diktens klangfärger, till exempel dess alliterationer och assonanser, dessa språkliga figurer som skänker dikten helhet och skönhet (Lilja, 2008) ger en inblick i diktens effekter. Det är förstås också viktigt att tolka diktens budskap eftersom tolkningen av en dikt tillskriver den dess mening och är betydelseskapande. Detta arbete strävade inte till en objektiv tolkning eller förståelse utan jag ville alltid jobba utifrån vad dikten uttrycker för mig. Det som jag bar med mig under denna process och som jag tycker är den viktigaste tanken att lyfta fram är det som Elleström (1999, s. 138) lyfter fram som den övergripande frågan: "*vad handlar dikten egentligen om? Vad vill den mig, och vad vill jag den?*".

Min andra forskningsfråga löd: "Vilka metoder kan man använda för att genom musiken förmedla det som texten uttrycker?". För att förmedla något så abstrakt som en känsla behöver man vara mycket tydlig i sitt uttryck, det finns dimensioner i musiken som inte kan förklaras enbart med teori och analys (Stålhammar, 2015, s. 101). En metod som man kan applicera för att skapa spänning, om texten uttrycker detta, är till exempel att göra musikaliska val som bekräftar eller bortser från lyssnarens förväntningar om vart musiken är på väg (Hallam, Cross & Thaut, 2009, s. 137). Detta försökte jag använda mig av i mina tonsättningar bland annat genom att oförberett byta från dur till moll i en tonsättning och att använda mig av en lite okonventionell ackordföljd i en annan. Att förmedla känslor

genom musik är som sagt utmanande, att man förmedlar sorg eller vrede behöver inte betyda att mottagaren upplever sorg eller vrede, säger forskaren Peter Kivy (Stålhammar, 2015, s. 196). Man kan aldrig garantera att en lyssnare tar emot en tonsättning på det sätt som tonsättaren kanske hade i tanken, inga upplevelser är allmänna (Stålhammar (2015, s. 164). Det var svårt att söka fram konkreta metoder för att uttrycka känslor genom musik, de flesta forskare vars tankar jag tagit del av var eniga om att människan reagerar emotionellt på musik, men att denna reaktion utgår från personens tidigare erfarenheter och upplevelser och inte alltid från det som musiken försöker uttrycka. Stålhammar betonar att för att kunna förmedla något över huvud taget måste en inre bild skapas, först då kan vi beröra andra människor (Stålhammar, 2015, s. 185–186). Jag kan alltså dra slutsatsen att den egna upplevelsen och kopplingen till det man komponerar är av största vikt för att framgångsrikt kunna förmedla en tonsättning, men att den av en lyssnare kan upplevas annorlunda än det som kompositören själv hade tänkt. Peter Bastian (1987, s. 32–33) lade fram: “när alla motsatsförhållanden upphävts, transcenderas strukturen och vi hamnar i musik. Fortlöper processen optimalt, har vi alltså att göra med en upplevelse av typen ande kontaktar ande”. När perceptionen av musiken är fulländad byggs en brygga mellan skapare och åhörare, det är detta som vi kan anta att de flesta kompositörer och tonsättare strävar efter i sitt arbete.

Min tredje forskningsfråga löd: “Hur påverkas processen av att använda olika tillvägagångssätt vid tonsättning?”. Genom den litteratur jag läste tog jag till mig olika tonsättares och kompositörers tankar angående skapandeprocessen och kan konstatera att varje skapande individ har en egen process som hen ofta tyr sig till, en process som ofta uppstått ur år av att finslipa sitt hantverk. Jag själv komponerar ofta väldigt intuitivt och när jag jobbar med egen text uppstår ofta texten och melodin simultant. Jag försökte genom detta arbete utmana mig själv till att använda lite olika tillvägagångssätt för att närma mig tonsättningsarbetet, men detta skulle visa sig vara utmanande. Jag upplevde att jag fick försöka trycka undan min intuition för att tänka mera teoretiskt och analytiskt och då kunde det hända att jag körde fast på ställen där jag vanligtvis kunde ha fortsatt och låtit intuitionen leda mig framåt. Sally Beamish (Stålhammar, 2015, s. 61–62) lade fram en process som började med en arbetsplan, följd av att fundera över teman och ackordstrukturer. Jag upplevde att det ibland hjälpte att ha en klar översikt, en arbetsplan, inte bara för texten utan också för musiken. Eftersom jag ofta komponerar intuitivt är det

sällan jag har en överblick över de olika delarna i min komposition innan jag börjar komponera. Att kunna se den övergripande strukturen och genom detta kunna hoppa mellan delar och pussla ihop helheten hjälpte vid de tillfällen då jag annars kanske kört fast i en del och inte skulle ha kunnat komma framåt förrän den var klar. Många tonsättare och kompositörer betonade ändå den begynnande impulsen till musik som den viktigaste faktorn i den musikaliska processen.

Min fjärde forskningsfråga löd: "Vilken påverkan har de olika metoderna på de slutgiltiga tonsättningarna?". Jag märkte snabbt att det funkade väldigt bra för mig att börja från att analysera diktens rytmik, detta gav mig en grund att jobba från som kändes stabil och jag kunde applicera diktens budskap över denna grund. Denna metod använde jag mig av mer eller mindre i alla tre tonsättningar, i alla tre tonsättningar finns det delar vars melodier helt styrdes av diktens rytm. Tonsättningen "Brödet hårt som sten" fick sin första musikaliska impuls av att koppla samman två fraser med samma rytmik och att utgå från detta, att sedan använda sig av analysen av diktens innebörd och språk gav tonsättningen riktning och styrde B-delen till att bli som den blev. I tonsättningen "Vila / i en oro" försökte jag mig på ett mera analytiskt perspektiv av tonalitet och känsla, men detta gjorde att jag körde fast ganska omgående. Ändå försökte jag kämpa vidare, och visst föddes det delar ur detta som ännu finns kvar i den slutgiltiga kompositionen, så jag kan inte helt bortse från att en teoretisk metod kan vara fördelaktig vid vissa tillfällen. Kompositionsmetoden i "Skört är ljuset" var nästan endast baserad på intuition, då musiken bara rann ur mig, men lite rytmisk analys hann jag med för att kicka igång skapandet. För denna komposition, liksom i "Brödet hårt som sten", blev den begynnande impulsen till tonsättningen en sammankoppling av två frasers liknande rytmik. Tonsättningen "Skört är ljuset" är kanske också den tonsättning som jag i skrivande skede gläds mest åt. Jag tror att varje enskild musiker och kompositör har en egen process som känns mest naturlig, och uppenbarligen för mig var det svårt att anamma andra metoder utan att känna att jag kör fast på onödiga ställen. Man kan alltså konstatera att det kan vara utmanande att avvika från en intuition och en intuitiv metod i skapandet, och att göra detta kan skapa osämja mellan tonsättaren och tonsättningen.

8 Diskussion

Jag tyckte mycket om att skriva detta arbete, att sätta mig in i textens och musikens värld och få jobba med dikter som jag tycker om. Jag känner mig ännu närmare dem nu, jag upplever mig ha nästlat mig in mellan raderna på något sätt med hjälp av den musik jag skrivit. Nästa steg för dessa tonsättningar är deras inövande och framförande tillsammans med andra musiker, och denna process ser jag mycket fram emot. Jag skrev tidigare att Carol Kimball (2015, s. 15–19) uttryckte att när kompositören lyckas förena poesin och musiken så kan man inte längre tänka på den ena utan den andra, och så har det nu blivit för mig. Jag längtar efter att få framföra, sjunga, dessa texter som nu sjunger i mig när jag läser dem.

Jag kan konstatera att jag känner igen mig mycket i det som Karin Rehnqvist (Stålhammar, s. 180) uttrycker angående hur hon vill att hennes process ska se ut. Ur hennes inre sökande och egna impulser växer musiken fram, musiken som blir till leder sedan till nya impulser och påverkar på så sätt processen. Med fria tyglar tyr jag mig ofta till det intuitiva och fria i musiken, det är det som lockar mig i mitt musikskapande.

Jag vill avsluta med några ord i citat av Stålhammar (2015, s. 201) som får sammanfatta vad jag hoppas uppnå med att dela med mig av detta arbete och dessa tonsättningar:

“Tonkonstnärerna säger sig vilja kommunicera och beröra. Drivkraften är strävan efter kontakt och tilltal. [...]. Det ger en klangbotten som kan jämföras med resonansen i en instrumentkropp”

Källförteckning

Litteratur:

Adams, T. E., Holman Jones, S., Ellis, C. (2014). *Autoethnography*. Oxford University Press

Bastian, P. (1987). *In i musiken – en bok om musik och medvetande*. Stockholm: Wahlström&Widstrand

Elleström, L. (1999). *Lyrikanalys – en introduktion*. Lund: Studentlitteratur

Hallam, S., Cross, I., Thaut, M. (2009). *The Oxford Handbook of Music Psychology*. Storbritannien: Oxford University Press

Kackur, S. (1980). *Vem är du?* Norman

Kackur, S. (1982). *Öppet brev till alla invigda*. Församlingsförbundets förlag

Kackur, S. (1999). *Brödet nära stenen*. Vasa: Scriptum

Kackur, S. (2004). *Alv*. Vasa: Scriptum

Kackur, S. (2008). *Samtal som inte upphört*. Vasa: Scriptum

Kimball, C. (2013). *Art Song: Linking Poetry and Music*. Amerikas förenta stater: Hal Leonard

Lilliestam, L. (2009). *Musikliv, vad människor gör med musik – och vad musik gör med människor*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag

Lilja, E. (2008). *Svensk Verslära*. Stockholm: Svenska Akademien

Nilsson, U. K. O. (2021). Fråga poeten: Vad är skillnaden på lyrik och poesi? *Göteborgs-Posten*.

Rooksby, R. (2022). *how to write chord sequences – A Harmony Sourcebook for Songwriters*. United States of America: Backbeat Books

Short, N. P., Turner, L., & Grant, A. (2013). *Contemporary British Autoethnography*. Springer

Stålhammar, B. (2015). *Sätta visionen i verket – tanken bakom musikskapandet*. Gidlunds Förlag

Internetkällor:

Assonans. (1903). I: Svenska Akademiens Ordlista. Hämtat 12.2.2024 från

https://svenska.se/saob/?id=A_2365-0180.nwTe

Boksampo. (u.å.). *Kackur, Stina*. Hämtat 1.4.2024 från

<https://www.boksampo.fi/sv/kulsa/saha3%253Au2f7b3149-a597-4745-8f2a-40f500fd09be>

Göransson, C. (2010). *Modell för diktanalys*. Hämtat 20.2.2024 från

https://www.kursnavet.se/kurser/svenskab_aso_uppdaterad/htm/modul3/03_04b.htm

Litteraturhistorien.se. (2024). *Diktanalyser*. Hämtat 20.2.2024 från

<https://litteraturhistorien.se/diktanalys.html>

Open AI. (2024). ChatGPT. (Version 14.2). [Storspråksmodell]. <https://chat.openai.com/>

Process. (2015). I: Svenska Akademiens Ordlista. Hämtat 13.11.2023 från

<https://svenska.se/saol/?sok=process&pz=2>

Sanasto. (2023). *Karin Erlandsson: En läsande människa kan förändra världen*. Hämtat

13.4.2024 från <https://www.sanasto.fi/sv/intervju-karin-erlandsson/>

Stam, J. (2012). *Stilfigurer*. Hämtat 20.2.2024 från

<https://larare.at/svenska/moment/stilfigurer/stilfigurer.html>

Stening. (15.8.2023). *Wikipedia*. Hämtat 13.4.2024 från

<https://sv.wikipedia.org/wiki/Stening>

Vaasa. (u.å.). *Storspov*. Hämtat 13.4.2024 från [https://www.vaasa.fi/sv/bo-och-](https://www.vaasa.fi/sv/bo-och-lev/fritid/naturvasa/faglar/vasas-faglar/akerarter/storspov/)

[lev/fritid/naturvasa/faglar/vasas-faglar/akerarter/storspov/](https://www.vaasa.fi/sv/bo-och-lev/fritid/naturvasa/faglar/vasas-faglar/akerarter/storspov/)

Brödet hårt som sten

Skuggor och ljus - 1

Text: Stina Kackur
Musik: Elin Kackur

Svallande, gungande ♩ = 60

Intro Aadd9 Dmaj13 Gadd9 Aadd9 Dmaj13 Gadd9

Jag är

A

5 Aadd9 Dmaj13 Gmaj9 Aadd9 Dmaj13 Gadd9

här i en blick öv-er bord-et ski-van blank och u-tan re-por-

9 Gadd9 Aadd9/E Badd11

brö - det hårt som sten

11 Gadd9 Aadd9/E Badd11

mm Pan - nan

A2

13 Aadd9 Dmaj13 Gadd9

slu - ter sig om tank - en öpp - nar

15 Aadd9 Dmaj13 Gadd9

lu - ckan u un - der

17 Gadd9 Aadd9/E Badd11

sva - llar ha - vet fritt

19 Gadd9 Aadd9/E Badd11

mm

2

B

21 Badd11/D# Aadd9/E

Drop-par fa - ller_ våg - or slår ∞

23 Badd11/D# G6/9

— svalt vi - lar gul - det_ på dam - mens bott - en

25 Badd11/D# Aadd9/E

Svar-ta pärl - or_ rens - as_ från de vi - ta_ hav - et

27 Fadd9 Gadd9 Aadd9/E

skö - ljer våg_ på våg_ i - ge - nom

29 Fadd9 Gadd9 Aadd9

nä - tet sjun - ker dröm - men tung

Solos

31 Aadd9 Dmaj13 Gadd9 Aadd9 Dmaj13 Gadd9

35 Gadd9 Aadd9/E Badd11 Gadd9 Aadd9/E Badd11

repeat for solos, melody on out

Jag är

Vila / i en oro

Text: Stina Kackur
Musik: Elin Kackur

Fundersam, gående ♩ = 75

A

Ebmaj9

3 Cm11 Natt - en bry - ter ljus - et bild - en fläm - tar till och slock-

5 Ebmaj9 nar aa

träng - er in oss i sin tyst-

7 Cm11

9 Ebmaj9 nad aa

Ba - ra mil - li - me - trar från en riv ning skälv - er ribb-

11 Cm11

- an värld - en

B Cm11 Gm11/Bb

13 kan man vi - la i en o

17 Cm11 Gm11/Bb

ro

21 Cm11 Gm11/Bb

le - va i skör - het nä - ra grän-

2

25 Cm11 Gm11/Bb 1. 2.

- sen i ett vänt-

30 Cm11 Gm11/Bb

- rum gick en läng - tan vil - se ny-

34 Cm11 Gm11/Bb

- född grans-ka han - dens lin - jer följ-er ek-

38 Cadd9 Fmaj13

- kot djupt i berg - en följ-er ek-

42 Cadd9 Fmaj13

- kot djupt i berg - en Hinn-an brist-

46 Cadd9 Fmaj13

- er skydds-lösdrar en värk i-ge - nom natt - en tre-var öv - er li-

49 Cadd9

- vets knut - ar sök - er chiff - ret Lås - et stäng-

52 Cadd9 Fmaj13

- er gat-ans bull - er klang av järn mot järn

55

tinn - ing - en så märkt av sten - en

Skört är ljuset

Skuggor och ljus - 3

Text: Stina Kackur
Musik: Elin Kackur

Folklig, dansant ♩ = 138

Intro Bmaj9

A Bmaj9

5 Trä - det ra - sar si - na stjär - nor is - ad bris - ter glans - en

9 G#m11 Bmaj9

Ro - ten__ bär sin sann - ing__ djupt__

13 Bmaj9

Ge - nom mull - en ut i ljus - et krängd ur skal - et

17 G#m11 Bmaj9

Ro - ten__ bär sin sann - ing__ djupt__

21 G#m11 Bmaj9

Om du__ dör så slock - nar__ jag__

B Emaj9

25 Im - ma__ täck - er ru - tan__ sil - hu - ett - en gen - om gla - set__

29 Bmaj9 Emaj9

skymd mm__ vän - tar__ till dess bild - en__ klar - nar

2

33 Bmaj9

blek - nar
mm

35 C G#m11 F#/A# Bmaj9

Bur - en var öpp - en (tve - ka - de tve - ka - de) där-för

39 G#m11 F#/A# Bmaj9

darr - a - de ving - en (tve - ka - de tve - ka - de)

43 G#m11 F#/A# Bmaj9

Den som öpp - nat (vän - ta tyst vän - ta tyst)

47 G#m11 F#/A# Bmaj9

Tving - a - de in - te (till fri - het till fri - het)

51 G#m11 F#/A# Bmaj9

Mät in - te ving - ar - nas bredd
mm

55 G#m11 F#/A# Bmaj9 F#/A#

Mät in - te kraft - en i slag - et
mm

59 Solos Bmaj9

63 G#m11 Bmaj9 *repeat for solos*

67 D Emaj9

låt mig ba - ra sti - ga med ström - mar - na upp - åt

71 Bmaj9

mm

75 E Bmaj9 Bmaj9

Skört så skär - an - de (skört så skär - an - de) så skär - an - de (skört så skär - an -

79 Bmaj9

ljus - et (de) öv - er spov - ens ägg (skört är ljus - et skört är ljus - et)

83 Outro

mm