

Effekters tillämpning i vokalmusik

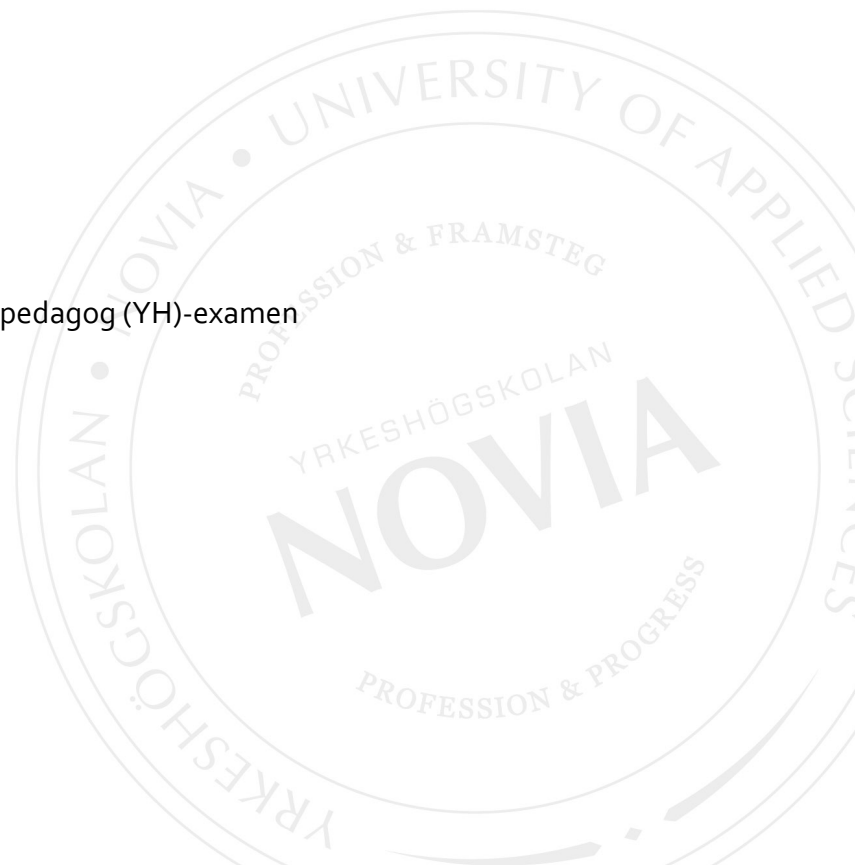
En studie om hur rösten kan användas på ett icke konventionellt sätt inom a cappella musik med tillämpning i performansen Vild.

Jessica Riippa

Examensarbete för Musikpedagog (YH)-examen

Utbildning i musik

Jakobstad och 2017



EXAMENSARBETE

Författare: Jessica Riippa

Utbildning och ort: Musik, Jakobstad

Inriktningsalternativ/Fördjupning: Musikpedagog

Handledare: Bettina Backström-Widjeskog, Mikael Svarvar

Titel: Effekters tillämpning i vokalmusik. En studie om hur rösten kan användas på ett icke konventionellt sätt inom a cappella musik med tillämpning i performansen Vild.

Datum 18.04.2017

Sidantal 34

Bilagor -

Syftet med min examenskonsert var att undersöka olika rösttekniker och effekter som kan göras med rösten samt hur dessa kan tillämpas inom icke konventionell vokalmusik.

Det övergripande syftet med denna analytiska del av mitt examensarbete är att undersöka och förklara de konstnärliga val som gjordes för konserten "Vild". De ledande frågorna i mitt arbete har varit: På vilka annorlunda sätt kan man arbeta med rösten inom vokalmusik, vilka effekter och tekniker kan användas och hur kan man få fram känslor inom sång och uppförande?

Slutledningen är att känslor och tolkning har en väsentlig roll inom röst användning. För att tolka olika känslor behövs kunskap och förmåga att behärska sitt instrument beträffande olika ljud, olika tillstånd och olika uttryck, men framförallt behövs ärlighet och mod att våga röra sig utanför det man är bekväm med och låta sig beröras av nuet och sitt innersta djup.

Genom denna studie kan läsaren hitta konstnärligt och tekniskt något nytt, nya klanger samt ett nytt tankesätt till hur en konsert med vokalmusik kan produceras. Jag förväntar mig att arbetet och beskrivningen av projektet öppnar nya tankesätt, verktyg och inspiration för läsaren.

Språk: Svenska

Nyckelord: vokalmusik, sångteknik, effekter, tvärkonstnärligt

OPINNÄYTETYÖ

Tekijä: Jessica Riippa

Koulutus ja paikkakunta: Musiikki, Pietarsaari

Suuntautumisvaihtoehto/Syventävät opinnot: Musiikkipedagogi

Ohjaajat: Bettina Backström-Widjeskog, Mikael Svarvar

Nimike: Efektien soveltaminen vokaalimusiikissa. Tutkielma äänen vaihtoehtoisesta käytöstä a cappella musiikissa, kuten sovellettu performanssissa "Vild".

Päivämäärä 18.04.2017 Sivumäärä 34 Liitteet -

Tutkintokonserttini tavoite oli tutkia erilaisia laulutekniikoita ja äänellisiä efektejä, sekä tutkia, miten näitä voidaan käyttää vaihtoehtoisessa vokaalimusiikissa.

Tutkintokonserttini analyttisen työn kokonaisvaltainen tavoite on tutkia ja selittää ne taiteelliset valinnat, joita tehtiin konserttiin "Vild". Työni keskeisinä tavoitteina on ollut selvittää, millä eri menetelmillä voidaan työskennellä äänen kanssa vokaalimusiikissa, mitä efektejä ja tekniikoita voidaan käyttää, sekä miten tunteita saadaan esille laulussa ja esiintymisessä.

Johtopäätökseni on, että äänenkäytössä tunteet ja niiden tulkinta ovat välttämättömiä. Kun on kyse erilaisten äänien, mielentilojen ja tunteiden välittämisestä kuulijalle, tarvitaan tietoa ja taitoa oman instrumentin hallinnasta. Ennen kaikkea tarvitaan kuitenkin rehellisyyttä ja rohkeutta astua pois omalta mukavuusalueelta, ja antautua hetken ja oman sisimpänsä vietäväksi.

Tämän työn kautta lukija voi löytää taiteellisesti ja teknisesti jotain uutta: uusia sointeja sekä uusia ajattelutapoja vokaalimusiikkikonsertin luomiseen. Uskon, että tämä työ ja sen antama kuvaus prosessista tuovat uusia näkökulmia, työkaluja sekä inspiraatiota lukijalle.

Kieli: Ruotsi
poikkitaiteellinen

Avainsanat: vokaalimusiikki, laulutekniikka, efektit,

BACHELOR'S THESIS

Author: Jessica Riippa

Degree Programme: Music, Jakobstad

Specialization: Music pedagogy

Supervisors: Bettina Backström-Widjeskog, Mikael Svarvar

Title: The application of effects in vocal music. A study on how to use the voice in an alternative way in a cappella music, as applied in the performance "Vild".

Date 18.04.2017 Number of pages 34

Appendices -

The aim of my exam concert was to study different vocal techniques and effects of the voice and how these can be applied in non-conventional vocal music.

The overall purpose of this analytical part of my thesis is to examine and explain the artistic choices made regarding the concert "Vild". The leading questions in my work are: What kind of work can be done with the voice in vocal music, what effects and techniques can be used and how can feelings get across in singing and performance.

The conclusion is that feelings and interpretation always have an essential role in vocal technique and singing. To interpret different feelings, you need knowledge and the ability to master the instrument concerning different sounds, different conditions and different expressions, but most of all you need honesty and courage to take the step outside your comfort zone and let yourself be touched by the present and your own depths.

In this research the reader can find something new artistically and technically, new sounds as well as new ways of thinking when producing a concert with vocal music. I expect that this study and its description of the process will give the reader a new mind-set, new tools and inspiration.

Language: Swedish
multidisciplinary art

Key words: vocal music, effects, vocal technique,

Innehållsförteckning

1	Inledning.....	1
1.1	Bakgrund och motiv.....	1
1.2	Syfte med arbetet.....	2
2	Projektet Vild föds.....	4
2.1	Arbetsmetod och samarbetsparter.....	5
2.2	Tema och handling.....	6
2.3	Konsertens dramaturgi.....	7
2.3.1	Berättelsens roll i dramaturgin.....	8
2.3.2	Berättelse utan ord.....	9
2.3.3	Den psykologiska aspekten inom musik och tolkning.....	10
3	Sångtekniken och effekterna som användes i musiken.....	12
3.1	CVT och Estill.....	12
3.2	Ritual.....	13
3.2.1	Den ritualistiska aspekten i performansen.....	13
3.3	Uppvaknande/Otillräcklig.....	14
3.3.1	Uppvaknande.....	15
3.3.2	Otillräcklig.....	16
3.3.3	De fula effekterna.....	17
3.4	Vrede.....	18
3.5	Lockrop.....	20
3.5.1	Kulning.....	20
3.5.2	Is och eld.....	21
3.5.3	Tillsammans.....	22
3.6	Avund.....	22
3.7	Krafte.....	23
3.8	Improvisationens roll i den konstnärliga slutproduktionen.....	25
4	Konserten formas.....	27
4.1	Utmaningar och deras hantering.....	27
4.2	Den tomma scenen.....	28
5	Sammanfattande diskussion.....	30
5.1	Resultatreflektion.....	30
5.2	Framtidsvision.....	31
	Källförteckning.....	33

1 Inledning

När jag började planera min slutkonsert som musikpedagogstuderande vid Yrkeshögskolan Novia, föddes tidigt tanken om en tvärkonstnärlig konsert där jag kunde utmana mig själv konstnärligt och tekniskt, men samtidigt även våga mig in på en konstnärlig stig som inte fått mycket utrymme i vår utbildning eller uppförts i våra lokaler. Tanken var att den kommande konserten skulle innehålla egenkomponerad vokalmusik utan instrument i traditionell mening. All musik och uppbyggnaden av ljudvärlden skulle ske med endast rösten som instrument. Konserten skulle därtill ha en stark visuell prägel, där ett samarbete med dansare och en visuell konstnär skulle bjuda på något nytt och inspirerande i Schaumansalen i Jakobstad. Konserten skulle även ge mig möjligheten att forska vidare i mitt instrument, lära mig nytt och arbeta med andra talangfulla sångare och tillsammans med dem experimentera med stämmor och nyanser av den mänskliga rösten.

1.1 Bakgrund och motiv

Det viktigaste för mig som kompositör är att få tänja på mina gränser. Jag ville inte ompolera musiken denna gång för ett band eller till en skiva som skall sälja. Jag ville ta tid att komponera starka vokalistiska stycken för kvinnliga sångare. Kompositionerna skulle undvika ord så långt som möjligt och utforska vilka olika ljud och läten en människa kan åstadkomma för att bygga upp en ljudbild, en ljudinstallation, en audivisuell värld.

Rösten skulle stå i centrum. Vacker och grov, från avgrundens djupa djuriska läten till högtflygande lockrop likt Homeros sirener.

Som utbildad dramainstruktör (YH) och med den erfarenhet jag har av att arbeta inom teatern, hade jag en stark önskan om att binda samman mina två konstnärliga världar och skapa något annorlunda med den erfarenhet och kunskap jag har av branschen. Jag ville samarbeta med dansare för att ge och ta inspiration och deras jobb var att utforska kroppens uttryck tillsammans med oss röst användare. Dansarna utformade solon som jag sen improviserade fritt till under konserten. Allt baserat på en berättelse, dess tema, en känsla eller idéer runt dessa.

1.2 Syfte med arbetet

Detta examensarbete är en analys av min konstnärliga examenskonsert. Den analytiska studien baserar sig på de konstnärliga val jag gjorde för konserten ”Vild”. De effekter, röst- och sångtekniker jag lyfter fram och analyserar i detta arbete är sådana tekniker, som vi använde oss av i produktionen. Därför anser jag att det är viktigt att jag öppnar upp arbetet med den konstnärliga processen och lyfta fram min syn på hur och varför jag arbetat på ett visst sätt samt hur jag allmänt tänker när det kommer till människorösten och dess möjligheter i ett konstnärligt sammanhang.

Jag gör således en teoretisk analys och reflektion av mitt praktiska arbete. Syftet med min examenskonsert, som detta skriftliga arbete bygger på, var att undersöka olika rösttekniker och effekter som kan göras med rösten och hur dessa kan tillämpas inom icke konventionell vokalmusik. När jag pratar om effekter inom röstteknik tänker jag på olika sätt hur man kan producera okonventionella ljud och läten med rösten inom sång, t.ex. knarr, grymt, siren, brus osv. Jag påbörjade detta projekt pga. det stora intresse och passion jag har av att lära mig mer om röstens mångfald och jag ville undersöka friheten av att använda rösten, mitt instrument på ett annorlunda sätt samt utforska mina och vokalmusikens gränser. I examenskonserten ville jag utforska mitt egna instrument, som är rösten och den musikaliska mångfald som vi besitter och som kan röra sig över språkliga gränser, kulturella gränser och tillämpas inom alla musikgenrer. Jag hoppades upptäcka konstnärligt och tekniskt något nytt, men även återfinna något jag glömt, genom att söka nya klanger, dvs. läten. Därefter ville jag utforska vad jag kan göra med det jag finner och som jag i mitt framtida yrke kan använda i arbetet med vokal ensemblen och körer samt i mina egna solistiska uppdrag. Jag förväntar mig att såväl det konstnärliga som det analytiska arbetet jag gör i detta konstnärliga projekt öppnar nya tankesätt och inspiration för mig att i framtiden komponera mera nyskapande intressant musik.

En annan viktig aspekt för detta analytiska arbete är att lyfta fram berättelsernas och känslornas nödvändiga roll inom röst användning och i skapandet av musikaliska projekt. Jag har för avsikt att studera känslornas roll i utformandet av tekniska effekter för rösten, men även inom vanlig sångteknik samt inom improvisation. Jag vill belysa att känslor och tolkning av berättelser alltid har en väsentlig roll inom röst användning och sång.

Det övergripande syftet med den analytiska delen av mitt examensarbete är att undersöka och förklara de konstnärliga val som gjordes för konserten ”Vild”. De ledande frågorna i mitt arbete har varit: *på vilka annorlunda sätt kan man arbeta med rösten inom vokalmusik*

och var kan man hitta inspiration för sådan sångteknik, samt hur känslor är väsentliga inom sång och uppförande?

2 Projektet Vild föds

Jag vill börja med att beskriva hur idén till min examenskonsert föddes och vad min första konstnärliga tanke var samt hur jag planerade att förverkliga detta.

Ett viktigt beslut för mitt projekt var att det skulle innehålla en stark visuell aspekt. Rösten skulle vara ett verktyg för att bygga upp ljudvärlden som vi rörde oss i, men visuellt sett skulle inte sångarna vara i fokus. Jag anser att rösten är det mäktigaste instrumentet som finns och det är även något jag ville lyfta fram genom detta projekt. Rösten kan röra sig över ett brett register, varierar dynamiskt med stor frihet, den kräver inga vidlyftiga tekniska hjälpmedel, men kan om så önskas, formas med hjälp av dessa. Röstens klang går att färga på otroligt många sätt både naturligt och konstgjort. Rösten är ett instrument som klarar av att ensamt bygga upp en imponerande ljudvärld och den tanken ville jag föra fram och visa i konserten, samt studera vidare i detta analytiska arbete.

De konstformer och deras utövare som jag skulle arbeta med fick i mitt konstnärliga arbete med konserten stå för merparten av den visuella sidan men alla personer på scen skulle bidra till en koreograferad helhet. På samma sätt önskade jag att dansarna skulle vara med om att skapa ljudvärlden med sina röster då situationen krävde det. Med min tidigare utbildning som dramainstruktör kände jag ett behov att få lyfta fram det sceniska och konstnärliga som kan användas även i ett musikaliskt projekt och jag ville lyfta fram en stark tematisk helhet med klara konstnärliga berättelser som arbetsgruppen kunde arbeta med. Arbetet jag påbörjade var alltså av tvärkonstnärlig karaktär där samarbetet som uppstod var ytterst viktig. Eftersom jag valde att göra ett tvärkonstnärligt projekt med starka influenser från olika konstformer kunde projektet Vild klassificeras som performance eller performancekonst, fastän jag i marknadsföring kallade det: ”en tvärkonstnärlig konsert med nyskriven vokalmusik”. I detta arbete kommer jag att använda mig av båda begreppen.

Performance är en konstform som uppstod ursprungligen inom bildkonsten men som rör sig vitt och brett över de olika konstformerna. Inom bildkonsten föddes performancekonsten av en önskan att ta steget över till möjligheten att gestalta istället för att enbart vara en representation av något slag. Ruuskanen (2011) beskriver performance som en konstform som uppförs i realtid, där kroppen var fokus för performancekonsten i dess början på 1950- och 60 talet. Hon fortsätter att upplysa oss om att performance kan liknas mycket till dans, men utan dess krav för rytm och rörelse. Performance är långt gränsöverskridande mellan olika konstformer och ofta är performancekonstnärerna också

musiker eller dansare. Performance har alltså inte uppstått inom vare sig teater- eller danskonsten, men konstformen baserar sig på det fysiska uttrycket och på en publik i realtid. Performance har ganska fria premisser att röra sig i men en viktig aspekt inom performance är den starka viljan att ta ett steg bort från de etablerade konstformernas ramar och det sammanhang som de uppvisas i. I detta arbete vill jag påstå att vi tog vokalmusiken bort från dess traditionella ramar framförallt för att gestalta något nytt och ge rösterna nya möjligheter för tolkning.

2.1 Arbetsmetod och samarbetsparter

När jag var säker på utgångspunkterna för min examenskonsert var nästa steg att hitta de rätta samarbetspartner samt planera ett fungerande sätt att arbeta med dessa personer som representerade de andra konstformerna.

Jag har tidigare komponerat för teater- och dansföreställningar och min första tanke var att ha ett aktivt samarbete med den visuella sidan av den tvärkonstnärliga konserten jag planerade. Jag hade som avsikt att vi skulle träffas och öva tillsammans, ge och få inspiration och diskutera synpunkter och tankar som fötts fram under övningen. Efter mötena skulle vi arbeta vidare med våra egna konstnärliga insatser och småningom hitta den gemensamma slutprodukten. Tanken var att det konstnärliga arbetet som dansarna åstadkommer skulle till viss del ligga som grund för mina kompositioner varefter jag skulle skapa ljudbilden som starkt skulle styra vilka rösttekniker och effekter som därefter skulle passa för den specifika koreografiska idén.

På grund av långa avstånd blev arbetsmetoden ändå väldigt traditionell i den meningen att jag komponerade grunden till låtar och skickade ljudfiler åt dansarna för att de skulle kunna skapa koreografier till låtarna. Dansarna filmade in sina koreografier och skickade videofiler åt mig för mitt fortsatta arbete med att arrangera låtarna. Här hade jag ännu möjlighet att göra små ändringar i kompositionernas längd och form och jag valde tidigt att ha några moment som skulle vara långt baserat på improvisation både av sångarna och dansarna. Ett underliggande tema eller en melodi var nästan alltid närvarande i grunden för de improvisatoriska delarna.

Med ljusdesignern jobbade vi ganska långt på samma sätt och träffades för att lyssna på ljudfilerna och jag berättade om temat och tankarna som utformats som grund för konserten. Känslor, färger och intryck från naturen lyftes fram som inspiration för uppbyggandet av denna visuella aspekt. Senare skulle det största jobbet vara att sceniskt

skapa ljus som passade in med våra koreografiska element och som skulle stöda helheten och det musikaliska landskapet.

Sångarna fick ljudfiler och noter att arbeta utifrån, beroende på låtens uppbyggnad. Låtar med specifika effekter var färdigt inspelade. Detta på grund av att det inte skulle ha varit ändamålsenligt att skriva ner noter. Notskriften skulle då ha blivit mer som en karta med olika inslag av läten och effekter. Varje sångare fick själv utforma en karta ifall det gynnade deras inläring och helhetssyn av arbetet. Vissa låtar var vanliga noter med vokalarrangemang och stämmorna delades ut före den gemensamma övningen startade. Eftersom språket inte var en väsentlig del av uttrycket, kunde vi tillsammans hitta vokaler och ljud som vi gemensamt kände att fungerade bäst på vissa ställen i låtarna, där dessa inte var färdigt utarbetade i skrivna arrangemang eller inspelade ljudfiler.

2.1 Tema och handling

Ett viktigt beslut på vägen var att använda mig enbart av kvinnoröster och även kvinnor som dansare. Den konstnärliga representationen på scenen skulle enbart innefatta kvinnor och den filosofiska tanken bakom konserten fick i ett tidigt skede en feministisk synsätt. Inspiration kom även från boken "Women who run with the wolwes. Myths and Stories of the Wild woman archetype" av Clarissa Pinkola Estés, Ph.D. (1992) Jag inspirerades av boken som undersöker den s.k. vilda sidan av kvinnan och analyserar berättelser om kvinnor från olika kulturer. Pinkola Estés undersöker kvinnans psyke och intuition genom olika kulturers berättelser och lyfter fram deras spirituella, magiska och psykologiska aspekter. Dessa berättelser och enskilda fraser ur boken var mycket inspirerande för mitt skapande och jag beslöt att i mitt konstnärliga arbete själv undersöka kvinnans psyke och känslor, och hur dessa kunde gestaltas genom röstens uttryck. I detta arbete vill jag därför även lyfta fram vissa av de fraser som inspirerade mig under arbetets gång och speciellt följande citat gav mig inspiration att fokusera på den vilda kvinnan i mig själv som kunde skapa en annorlunda examenskonsert.

To sing means to use the soul-voice. It means to say on the breath the truth of one's power and one's need, to breath soul over the thing that is ailing or in need of restoration. This is done by descending into the deepest mode of great love and feeling, till one's desire for relationship with the wildish Self overflows, then to speak one's soul from that frame of mind (Pinkola Estés 1992 s. 26).

Ett viktigt val som jag gjorde för konserten var att förflytta den språkligt och inte begränsa sjungandet till ett visst språk. Orden kändes inte som betydelsefulla när min tanke var att

lyfta fram en urkraft och känsla. Rösten i sig själv uttrycker mycket mer, och jag ville inte att publiken skulle fokusera på vad som blir sagt utan istället på att känna och vara del av uttrycket som sker i ögonblicket. Jag ville fokusera på en urkraft som inte kan vara bunden till ett språk.

Denna urkraft som blev en grund tema för mitt arbete, kom att spela en viktig roll i valen av vilka aspekter av en kvinnas känsloliv jag bestämde mig för att lyfta fram och därav hur ljudbilden började utformas. Tanken var tidigt att lyfta fram olika råa aspekter i rösten och jag valde att även bygga upp konserten med denna idé, om hur man vokalistiskt kan uttrycka de olika sidorna av kvinnan. Jag ville inte lyfta fram kvinnan som en mjuk entitet eller den moderliga och det älskvärda kvinnliga könet. Jag ville lyfta fram den starka kvinnan och även alla hennes fula och farliga sidor. Den röda tråden blev en livscykel med ritualistiska inslag.

2.2 Konsertens dramaturgi

Konsertens uppbyggnad lutade starkt på tanken om ”draaman kaari”, ett uttryck jag själv ofta använder i mitt arbete inom teaterkonsten och dramaturgins uppbyggnad. På svenska kallar man det ibland för ”dramats kurva” eller ”den klassiska dramaturgiska modellen”. Det självklara i den klassiska dramaturgin är en uppbyggnad med en klar början, mitt och slut.

Med ”den klassiska dramaturgiska modellen” som beskrivs på Skolbions nätsidor (2017), tänker man in flera specifika händelser för att förklara händelseförloppet. Man börjar med ett anslag där förväntningarna väcks och man inleder berättelsen. Jag valde att kalla första delen av vår performans till ”Ritual” och den fungerade precis på detta sätt, att fösa in publiken i berättelsen. De nästa skedena i den klassiska dramaturgins uppbyggnad överensstämmer ganska bra med konsertens dramaturgi. De två nästa skedena i den klassiska dramaturgins uppbyggnad är *Presentation*, där sammanhanget kring huvudpersonerna lyfts fram och berättelsen fördjupas i det därefter följande skedet *Fördjupningen* där konfliktens bakgrund utvecklas. Här efter följer en *Upptäppning* där tempot ökar och konflikten i handlingen mer lyfts fram och vi far vidare till *Klimax* där konflikterna avgörs och förväntningarna infrias. Efter klimax kommer lugnet efter stormen och skedet vid namn *Avrundning* tar vid. Här kan man t.ex. få ta del av huvudpersonernas känslor och övriga problem reds ut. I slutet får man ännu ta del av berättelsens budskap och dess utgångspunkt.

På flera punkter följer performansen dessa riktlinjer, men eftersom handlingen är mer konstnärligt utarbetad svävar den ibland ut till andra små skeden och följer sin egen livscykel. En för mig viktig aspekt var ändå att ha en utarbetad dramaturgisk helhet som ensemblen kunde relatera till och som kunde fånga publiken och följa med dem till upplösningen i slutskedet.

2.2.1 Berättelsens roll i dramaturgin

I slutprodukten fanns inga färdiga berättelser för publiken att läsa eller uppfatta, allt baserar sig på den individuella tolkningen av händelserna på scen. Medan det inte fanns ord eller en skriven berättelse för publiken att följa, fanns det ändå ett program man kunde följa med, där låtarnas/dansernas namn fanns upptecknade. Namnen i sig är väldigt starka och ger en stark grund för individens egen tolkning. Alla i ensemblen hade fått en klar bild av varje del i dramaturgin, som baserade sig på olika berättelser om den vilda kvinnan och om berättelser jag fantiserat för mina kompositioner. Varje del har en dramatisk kurva i sig själv och för berättelsen vidare i sin cykel. Jag anser att det är viktigt att ensemblen vet vad de berättar, men jag tycker inte att publiken behöver förstå och veta allt, istället kan de dra sina egna slutsatser av den konstnärliga upplevelsen, baserade på sina egna uppfattningar och erfarenheter.

Jag har alltid förespråkat ärlighet i mitt musicerande och skapande. För mig har tolkning och berättandet varit det viktigaste inom sång och musicerande och jag har ofta sagt att sjungande inte betyder att man skall låta vackert. Jag har provocerande uttryckt mig att om man inte har något att berätta när man uppträder, kan man lika bra sluta. Om man enbart vill sjunga vackert, kan man göra det i hemknutarna, eftersom alla inte behöver vara professionella sångare. Tolkning och ett eget uttryck som berör är saker jag kräver av professionella sångare. Jag ser det som viktigt att en sångare vågar uttrycka sig enligt vad hen känner och vill få sagt, det betyder att man även måste tillåta sig låta okonventionellt mindre vackert. För att tolka olika känslor behövs olika ljud, olika tillstånd, olika uttryck, men framförallt måste man tillåta sig vara ärlig i det uttrycket. Man kan naturligtvis inte helt förkasta alla sångtekniska aspekter man lärt sig för att uppehålla en sund röst användning, utan hitta en balans mellan dessa, något som jag tror naturligt kommer genom att man behärskar sitt instrument och även vågar röra sig utanför det man är bekväm med, utanför sin ”comfort zone”.

2.2.2 Berättelsen utan ord

Konserten Vild är en hyllning till kvinnan och en möjlighet för ensemblen att forska sin egen kvinnlighet genom sina röster och detta konstnärliga projekt. Konserten är en cykel som går igenom olika tillstånd och känslor som kan tänkas komma fram genom att vi som kvinnliga konstnärer släpper lös vår Vilda kvinna, vår urkraft och den vilda kvinnans sanna röst. Som det tidigare kom fram använde vi oss inte av ett riktigt språk utan av ord och stavelser som vi tillsammans beslöt passade in i den specifika låtens karaktär och vårt egna uttryck. Här vill jag dra paralleller med att lyssna på musik på ett språk man inte själv behärskar. Jag lyssnar själv gärna på portugisisk fado musik, och fastän jag inte förstår orden berörs jag alltid starkt av sångarnas uttryck. Jag hävdar att man inte behöver förstå en text för att beröras, det är sångarens arbete att förstå sitt budskap och kunna förmedla den till publiken.

Jag ville så långt som möjligt arbeta genom artisternas egna naturliga uttryck. Istället för att ha färdiga texter, sökte vi långt tillsammans vilka vokaler som bäst fungerar i specifika situationer. Vilka läten och ljud kan och vill sångarna göra. Vissa läten och effekter som skulle vara med hade jag redan bestämt tidigare, men i vokalensemblen måste vi luska ut vem som kan gör dem. De flesta effekter och läten är naturligt sådana som jag själv behärskar och har en förkärlek för, men det betyder inte att sångarna i ensemblen kan åstadkomma liknande, eftersom de kanske aldrig fokuserat sig på sådana tekniker. Detta projekt förutsatte en hög teknisk nivå av sångarna i ensemblen och även en kunskap av olika kulturers och genrens typiska ljudmiljö och röst användning.

En viktig fråga i ett sådant här arbete är: hur låter en känsla? En känsla är alltid subjektiv och man kan inte hävda att någon sjunger en fel känsla, eftersom man inte kan sätta sig in i den personens situation eller hur den personen uttrycker en specifik känsla. Här krävs ärlighet och mod, som jag lyfte fram tidigare är varje sångares uppgift att bemästra. Som konstnärlig ledare var mitt arbete mer att sporra och locka fram ett autentiskt uttryck, att ge mina kolleger mod att ta till sig min syn av berättelsen och åstadkomma sitt egna ärliga uttryck och tolkning och därigenom komma i kontakt med det som Pinkola Estés lyfter fram i citatet om det intuitiva jaget:

Making the best relationship one can with the worst parts of oneself. Letting the pressure build between who one is taught to be and who one really is. Ultimately working toward letting the old self die and the new intuitive self be born (Estés 1992, sid 88).

2.2.3 Den psykologiska aspekten inom musik och tolkning

I mitt konstnärliga arbete fokuserar jag mycket på artistens tolkning och på innebörden av känslor inom musik, och en viktig fråga även i mitt analytiska arbete är på vilket sätt vi påverkas emotionellt av musik och sång? Jag vill lyfta fram aspekter och synpunkter ur forskning inom bland annat musikpsykologi som berör vilket starkt medium människorösten är och hur stora dess uttrycksmöjligheter är.

Alla har säkerligen sånger som för dem tillbaka till vissa speciella episoder i ens liv och som kanhända får oss att känna en spegling av den känsla vi hade då. I stunder av glädje lyssnar man på musik som stöder den positiva känslan man har medan man i stunder av sorg kanhända söker stöd från musik, möjligen för att kunna gråta ut. Det är då förståeligt att musik har beskrivits som känslornas språk och oftast är dessa känslor redan med i uppkomsten av musik, i arbetet med komponering och textskrivning. Enligt Saarikallio (2011) är det bevisat att musiken påverkar alla komponenter av en känsla: den subjektiva erfarenheten, fysiologin, samt känslouttrycket.

Under människans utveckling har rösten och läten spelat avsevärt stor roll. Redan i mammas mage kan bebisen höra mammans röst som hen sen känner igen efter födseln, en röst som ingiver trygghet. Eerola och Saarikallio (2011) upplyser oss att, baserat på hur en människa låter kan vi dra slutsatser kring hur de kommer att uppföra sig. Vi kan även förstå om personen ifråga t.ex. är arg eller ivrig utgående från de olika sätt människan låter och betonar det hen säger. Sången har möjlighet att använda sig av denna primitiva känslokommunikation som vi alla har inbyggt i oss.

I vissa situationer berörs vi så starkt av musiken att samma känsla som uttrycks i musiken även väcks inom oss. Eerola och Saarikallio beskriver hur människan i vissa fall känner känslan som är i musiken och som kan få dem väldigt berörda, men samtidigt lyfter de fram att det även är möjligt att känna igen känslan i musiken utan att beröras och erfara samma känslouttryck. Likaså kan en sångare uttrycka en känsla i en låt fastän hen inte själv känner på samma sätt. Man sjunger sorgset, men man känner inte samma sorg som man försöker uttrycka. Frågan är om tolkningen då är lika djup eftersom det kan vara svårt att uttrycka alla nyanser av känslan om man inte verkligen känner så. Här kommer aspekter som kroppsspråk och muskelarbete med i bilden. När vi känner på ett visst sätt arbetar speciellt ansiktets muskler på ett sätt som inom sång skulle påverka vårt ansiktsuttryck och vår betoning av rösten. Dessa nyanser är väldigt viktiga för att en känsla skall kännas autentisk och Anne Tarvainen (2012) lyfter fram i sin forskning i boken *Laulajan ääni ja*

ilmais att det är just på denna mikronivå av sångarens uttryck som känslornas äkthet ofta kommer fram.

Jag själv känner att jag är en sångare som oftast känner den känsla jag vill uttrycka och därför är det för mig det naturliga sättet att arbeta med känslor och rösten. Det här är ändå inget jag krävde av sångarna i ensemblen för examenskonserten och eftersom jag inte frågat hur de agerade under konserten kan jag inte veta på vilket sätt de arbetade, dvs. om de enbart uttryckte känslan eller om de även låtit sig beröras och kände de känslor som uttrycktes.

3 Sångtekniken och effekterna som användes

När jag beslutit mig för hur jag ville arbeta med min examenskonsert, hittat olika inspirationskällor och kommit på konsertens tema, var det dags att börja skapa min konst, min musik. För att skapa den musik vi skulle uppträda med krävdes det att jag nu gjorde beslut på hur jag ville att vi skulle låta och på vilket sätt vi skulle arbeta med rösten.

En viktig aspekt som man bör fråga sig när det gäller att välja effekter till specifika stycken är vilken känsla man vill förmedla? Effekterna är uttrycksformer som alltid kräver ett känslolntryck. Jag anser att effekter och olika läten inte skall användas utan att man har en tanke bakom vad man vill förmedla, men när man sjunger med känsla kan rösten färgas automatiskt av en specifik teknisk effekt. De sångstilar och effekter jag kommer att lyfta fram i detta kapitel är sådana som blev använda i konserten, endera instruerade och förutbestämda eller som formades i de improvisatoriska delarna. Sångstilen valdes primärt från olika kulturers folksång som jag blev inspirerad av och som jag ansåg var den rätta uttrycksformen i denna konsert. I de improvisatoriska delarna lade jag inga tyglar på de olika tekniker som föddes i situationen. Jag vill lyfta fram några specifika tekniker nedan och förklara dem via olika modeller. En aspekt som måste medges i arbetet med vokala tekniker och läten är det faktum att det även är en form av briljering. Att lära sig olika effekter är att utveckla sitt instrument och det är tillfredställande att kunna experimentera med sin röst och åstadkomma olika läten.

Jag valde att dela upp arbetet här nedan enligt ordningsföljden av låtarna i konserten och där lyfta fram vilka effekter som tillämpades. Detta p.g.a. att berättelsen är den röda tråden som för konserten framåt och som bestämmer vilka läten och effekter som blev tillämpade. Konserten var uppdelad i sex låtar varav några hade flera delar. Varje låt var starkt relaterad till en känsla eller en atmosfär som beskriver den vilda kvinnan så som jag ville lyfta fram henne. Delarna hette: 1. *Ritual* 2. *Uppvaknande/Otillräcklig* 3. *Vrede* 4. *Lockrop* 5. *Avund* 6. *Krafte*. Varje låt har sin inspirationskälla eller källor, vare sig det är frågan om en kulturs sångteknik eller olika effekter.

3.1 CVT och Estill

Beroende på känslan eller atmosfären som skulle byggas upp tog jag inspiration från olika sångkulturer eller tekniker. I vissa låtar fanns fritt improviserade delar som en solist tog hand om. Dessa hade inga förutbestämda tekniker eller läten för solisten, men präglades starkt av känslan som improvisationen baserade sig på. Förutom att jag lyfter fram olika

sångstilar ur olika kulturer, adresserar jag även effekterna med stöd från Kompletts sångteknik som är sammansatt av den danska sångaren Catherine Sadolin (2009) i boken *Komplett sångteknik*. Komplett sångteknik förkortas till CVT och den benämningen kommer jag att använda i fortsättningen. Jag kommer även i viss mån att nämna en annan teknik som utformades av den amerikanska sångerskan Jo Estill, den tekniken kallas Estill teknik. Jag har själv baserat mina egna sångstudier de senaste åren på dessa två tekniker och jag vill därför lyfta fram dem båda i detta arbete.

3.2 Ritual

Konserten började med en del som jag kallade *Ritual*, som jag fick inspiration av från en balinesisk ”monkey chant” föreställning som jag stötte på i den intressanta dokumentären Samasara (2011). Efter dokumentären sökte jag efter mer information om den ritualistiska uppvisningen och hittade fakta om Monkey chant i en bok om Bali skriven av Fred Eiseman (1990). Eiseman upplyser läsaren om att Monkey chant, eller kecak är en uppvisning som är skapad för och riktad till turister men som har sina rötter i de religiösa Sanghyang tempeldanserna där dansarna ofta även går in i trans. Det är oftast enbart män som uppvisar kecak där de repeterar nonsensfrasen ”c(h)ak, cak, cak” som varierar rytmiskt och även tonläge höjs och sänks så att männen låter som en flock apor, därav även namnet ”monkey chant”. Dansen som uppvisas, ofta i samband med föreställningar ämnade åt turister, visualiserar berättelser ur de hinduistiska historierna som är enkla för turister att ta till sig, där en hjälte strider mot en demon.

3.2.1 Den ritualistiska aspekten i performans

Tanken för vår ritual var att direkt ta in publiken och förflytta dem till en annan värld. Dansarnas och sångarnas primära tanke var att bli en levande organism, och genom ritualen hittar de en gemensam andning och presens i situationen. Det som jag sökte efter i konsertens början Ritual beskrivs ypperligt av Schechner i hans bok: *Performance Studies: An Introduction* (2002).

Ritual and play lead people into a ”second reality,” separate from ordinary life. This reality is one where people can become selves other than their daily selves. When they temporarily become or enact another, people perform actions different from what they do ordinarily. Thus, ritual and play transform people, either permanently or temporarily. (Schechner 2002, s. 52).

Som verktyg för detta användes en gemensam koreografi och andning. Det här följdes av en adaption av kecak där vi rytmiskt och i olika tonlägen fritt yttrade orden ”chat, chat,

chat”. En stämledare ledde gruppens tjatter och pauserna där emellan. Detta följdes av ett polyrytmiskt inslag där hälften av gruppen började med en taktfast rytm samtidigt som tjattret fortsatte. Polyrytmik är då två eller fler olika rytmer spelar mot varandra samtidigt. Ritualen slutade i ett sista rop av stämledaren som följdes av tystnad och ljuset som släcktes. Tanken bakom ritualens del med det aplika tjattret var inspirerat av berättelsen om demonerna och hur det polyrytmiska ”sjungandet” avledde demonerna från att äntra ringen av sångare. I detta fall var tanken i vår berättelse, att vi släpper den vilda kvinnan fri, vi släpper lös urkraften och ger den möjlighet att skina genom vårt yttre.

Människan går genom en variation av olika ritualer under sitt liv och dessa traditioner har skapat den kultur vi lever i. Den första ritual jag själv gick igenom i mitt liv var genom dopet, och efter det har jag under olika livsskeden medverkat mer eller mindre medvetet i olika religiösa eller sekulära traditioner och ritualer som hör specifikt till vår västerländska kultur i Finland. Enligt Schechner (2002) skall man ändå inte klassificera ritualer som enbart något högtidligt, spirituellt eller som kan tänkas vara tvungen att ha en djup innebörd. Redan under en vanlig dag gör vi våra individuella ritualer som formar oss som människor. Det kan vara våra morgonbestyr, en kaffepaus, en övnings- eller träningspass eller de ritualer som vårt samhälle byggs upp av genom juridiska processer, politiska stadgan eller våra egna arbeten och de ritualer som hör till vår arbetsroll.

Genom denna egna ritual som jag formade genom olika inspirationskällor åt oss till performansens början, gav på ett sätt en djupare innebörd till hela det konstnärliga projektet. Den förde hela ensemblen samman genom att alla på scen medverkade med en gemensam rörelse och med sina egna röster i en mantralik yttrande i denna inledande ritual. Ritualen förde oss samman, gav oss styrka och fokus, bjöd in publiken till vår värld och gav en inblick i det som skulle komma.

3.3 Uppvaknande/Otillräcklig

Nästa låt i konserten var tudelad och detta var med tanke på hur dansarnas transformation skulle äga rum. Jag hade önskat att dansarna skulle i första delen *Uppvaknande* ta inspiration av Japansk butoh dans, eftersom dess estetik föll mig i smaken och jag tyckte att tanken i många butoh övningar som jag själv medverkat i, skulle passa vår egna tvärkonstnärliga konsert. I Stephen Barbers (2012) verk om konstnären Tatsumi Hijikata beskriver han Ankoku Butoh, också kallad ”mörkrets dans” och upplyser oss att butoh är en dansstil som uppstod som en revolt mot det traditionella japanska dansen. Butohs

skapare Tatsumi Hijikata arbetade ofta med tabu belagda teman och döden var en väsentlig del av Hijikatas butoh. Rörelserna i Butoh är mycket långsamma och noggranna och varenda liten rörelse är av värde. I de Butoh övningar jag själv medverkat i fokuserade vi på att hitta en livscykel av en blomma som växer, spirar, blommar, vissnar och dör, en cykel som korrelerar med konsertens dramaturgi.

Medan den moderna dansstilen Butoh representerar kroppens sönderfall och groteskhet, föddes låten för att representera en ny tanke eller ett uppvaknande till situationen. Det är ett uppvaknande till världen och realiteterna runt en. Man vaknar och upptäcker den kvinna man är. *Uppvaknandet* kunde klassificeras som en ljudinstallation eller ljudvärld, inte som en traditionell sång eller låt. Tanken bakom ljudvärlden är att kvinnan vaknar upp och ser sig själv ärligt, med alla sina brister och fel, och i den andra delen *Otillräcklig* inser kvinnan sina brister och sina mörka sidor och måste hantera situationen.

3.3.1 Uppvaknande

I ljud väg börjar uppvaknandet med en sorts knarr producerad av en av sångarna. Denna fortsätter genom hela första delen av låten med rytmiska variationer och med frihet att byta vokaler. I CVT termer kallas tekniken *Knarr* eller *Creak*, medan den i Estill sångtekniken kallas *Slack*. Effekten skapas på stämbandsnivå och knarrandet som uppstår skapas av vibrationer i stämbanden och kravet för att man kan åstadkomma ett kontinuerligt knarr är att distribuera rätt mängd volym till effekten. För lite volym och knarret bryts, men använder man för mycket volym så får man istället för knarret en klar ton.

Knarr är enligt mig ett väldigt primitivt läte. Man får en känsla av något gammalt som börjar röra på sig, som börjar hitta liv igen, något som sovit länge men som håller på att vakna upp. I ljudbilden åtföljdes knarrandet av ett sorts smackande (låter: nt) som man kan tänka sig som en variation av det klickande ljud som man kan höra t.ex. i sånger från afrikanska regioner. Smackandet i vår konsert har ett snabbt rytmiskt tempo vars tonläge höjs och sänks. I motsats till det primitiva knarret, är det tänkt att smackandet som uttryck skulle representera något nytt och snabbt. Något lätt, en ny tanke som föds och som rör sig hit och dit och utforskar sin omgivning.

En tredje sångare bygger på ljudbilden med en teknik som i vissa fall kallas övertonssjungande, som i Anna-Maria Hefeles instruktionsvideo (2014) om övertonssång, där hon förklarar att denna teknik föds genom att två toner produceras samtidigt av samma sångare. När man lärt sig bemästra uppkomsten av dessa två toner kan man sedan

bestämma sig om man vill flytta tonläget på endera primärtonen eller övertonen med hjälp av tungans placering i munnen och utformandet av munnens utrymme. I detta fall ville jag att sångaren skulle hålla sig till en enda ton och sjunga bordun genom hela låten, alltså en oförändrad ton genom hela låten, i detta fall tonen a. Samma bordun ton fortsätter till låtens andra del, men med en liten modifikation mellan låtens delar. Effekten tar en liten utsvävning förrän den igen förankrar sig stabilt. Den bordunsjungna övertonseffekten representerar i konserten något stabilt som inte ändrar, en urkraft som inte rör på sig men som nöter på och som inte kan kuvas.

Solisten bygger slutligen på ljudvärlden med ett sång tema med stark schamanistisk inspiration. Joiku är en traditionell berättande sångstil som hör till samekulturen. Sättet att joika varierar väldigt mycket mellan de olika regionerna men grundprincipen är strävan till en naturlig röst användning med rörligt struphuvud. Melodin utsmyckas kraftigt och har en hel del glissandon. Joikuns roll i samekulturen är väldigt viktig bland annat socialt och tanken är att man inte joikar om något utan man joikar någon, som man kan läsa på nätsidorna *Saamelaiskulttuurin ensyklopedia* (2014). Den joiku inspirerade sången som användes i ljudbilden "uppvaknandet" tog till sig denna tanke om att joika någon. Genom att den vilda kvinnan joikas fram släpps hon lös för oss alla att bevittna. Temat som joikades grundade sig på en färdig komponerad melodi som i viss mån fritt tolkades av sångaren.

Dissonanserna som föds under den tudelade låtens gång representerar även hur livet är fullt av dissonanser och att vi i vårt uppvaknande till den vilda kvinnan stöter på våra brister och smärtpunkter.

3.3.2 Otillräcklig

Den andra delen av låten kallas *Otillräcklig* och där ser vi den vilda kvinnan i oss själva med alla våra brister och skavanker. Bordunsjungna övertonen fortsätter och på den byggs ett tvåstämmig call-and-responseaktig rop. En sångare sjunger med en metallisk karaktär frasen "Ha-i-jo-he" som besvaras av en tvåstämmig "he-e" med tersuppbbyggnad som rör sig kromatiskt nedåt. Denna fras som ropas ut och besvaras återkommer genom hela andra delen av låten. Är tanken här att det är ett varningsläte, ett stridsrop eller en hyllning? Jag vill påstå att det är en blandning av alla, för den vilda kvinnan väcker motstridiga känslor och en specifik känsla bestämdes inte före utförandet. Den metalliska karaktären i sången kan i CVT termer beskrivas att vara i *Overdrive* och *Edge*, där första delen sjungs i *Overdrive* medan svaret är i *Edge*. I Estill skulle man prata om att använda tekniken

Belting där man twangar till soundet ju högre man går. De ovanstående, samt de påföljande röstteknikerna kommer jag att förklara utgående från Cathrine Sadolin CVT-metod hon skriver grundligt om i boken *Komplett sångteknik* (2009).

Overdrive är ett ropande sound som kan beskrivas som metalliskt. Det är frågan om ett kraftigt ljud utan luft, som man åstadkommer då man t.ex. ropar ”Hey” åt någon på gatan. Även *Edge* funktionen är ett kraftigt, tät, metalliskt läte men är mer vass och skrikig än funktionen *Overdrive*. Man twangar soundet i funktionen *Edge*, och twangande betyder att man ändrar karaktären på rösten genom att t.ex. låta som en anka. Rösten blir skarpare och starkare, ganska lik en amerikans sydstats accent.

På detta ljudlandskap formades nu den första improviserade delen. Sångaren ifråga hade som tanke att improvisera runt känslan av otillräcklighet och den vilda kvinnan som vaknat, som blivit väckt. Improvisationen innehöll ännu aspekter från joikun med blandades av effekter som inom CVT kallas *Growl*, *Distorsion*, *Rassel*, och *Grunt*.

3.3.2.1 De fula effekterna

Growl, *Distorsion*, *Rassel* och *Grunt* kunde man tänka att någon skulle kalla smutsiga och hårda läten, men de är olika effekter som man ofta kan höra i vissa musikgenren. Oftast har de skapats oplanerat för att understryka sångarens uttryck. Dessa fyra effekter är sådana jag själv naturligt använt mig av i framförallt rock och blues musikstilen, men genom komplett sångteknik har jag putsat min teknik att bli mer hälsosam och beskriver därför effekterna genom denna teknik.

Growl är en effekt som ofta hörs i bland annat blues musik. *Growl* är ett primitivt, mörkt sound som bildas genom att struplocket lutar bakåt så att det nästan täcker stämband. Kannbrosket vibrerar mot struplocket och slutresultatet är ett rullande och morrande mörkt ljud. Typiska exempel på artister som använder sig av *Growl* är t.ex. Koko Taylor och Louise Armstrong.

Rassel är på ett sätt en liknande rullande effekt som *Growl* och jag själv blandar oftast dessa effekter. I min mening är rassel ljusare än *Growl* och har inte samma morrande karaktär. *Rassel* effekten produceras vid eller ovanför kannbrosken och ljudet beror på de vibrationer som uppstår där.

Grunt är en teknik som är en form av strupsång och hörs bland annat i etnisk folkmusik som mongolisk Tuva. Nuförtiden hörs en extrem *Grunt* även ofta i metall musik som t.ex. i musiken av det tyska bandet Arch enemy och sångerskan Angela Gossow. Det är frågan

om ett mycket mörkt och kraftfullt ljud som bildas då man låter hela struphuvudet vibrera i ett öppet läge.

Distorsion kan bäst beskrivas som ett brus, som när man *distar* en gitarr, och effekten används mycket i rock musik. Effekten produceras i de falska stämbanden. Janis Joplin är en sångare som använde sig mycket av effekten *distorsion* i sin sång.

Effekterna jag beskriver här ovanför var inte specifika effekter som det var bestämt att vi skulle producera i denna låt, utom en blandning som föddes i situationen av olika impulser, berättelsen och känslan, så som ofta är fallet i naturlig och hälsosam användning av effekter i sång och i improviserade delar i musikstycken. Effekterna är sådana som jag jobbat med tidigare och som jag sett till att jag kan skapa hälsosamt. Korrekt röstteknik är absolut nödvändigt för att inte skada sig själv när man vill producera en specifik effekt. Förutom den rätta tekniken kräver effekter att man producerar ljuden genom känslor, så som Sadolin (2009) lyfter fram i sin text:

Effekter ska specialdesignas till sången och framförallt till den enskilde sångarens energinivå, temperament och uttryck. Det räcker sällan att man kan åstadkomma en bestämd sund effekt rent tekniskt, utan sångaren måste också ha den känslomässiga erfarenhet samt det mod eller temperament som krävs för att effekterna ska verka trovärdiga (Sadolin 2009, s. 178).

3.4 Vrede

There are times when it becomes imperative to release a rage that shakes the skies. There is a time – even though these times are very rare, there is definitely a time – to let loose all the firepower one has (Pinkola Estés 1992, s. 390-391).

And it is right. Right as rain (Pinkola Estés 1992, s. 391).

Liksom citaten ovan av Pinkola Estés, ville även jag släppa lös kvinnans vrede och släppa lös den ilska som kan födas i oss alla. I nästa låt var det dags att släppa lös våra avgrundsvrålar och våra skrik av vrede. Denna del av konserten innefattade det första färdigt genomarrangerade notmaterialet och en regelrätt låt. Istället för att fokusera på effekter och annorlunda sångtekniker var fokus i denna låt på arrangemanget och dissonanserna som skapades. Stämmorna rör sig mycket nära varandra och oktaveras. För att bygga fram disharmonin är stämmorna ställvis en sekund från varandra och monotona i sin form.

Det är inte den våldsamma explosiva vreden som man eftersträvar i låten, utan en gnagande subtil ilska som byggs upp och eggas sig själv. Smärtan skall höras och en obekvämlig atmosfär byggs upp. Stämmorna är rytmiskt uppbyggda med stackato känsla,

korta och aggressiva toner som målas över av soliststämman. Pauserna är en väsentlig del i verket och ökar känslan av oro. Melodierna som målas upp av de olika stämmorna har fått inflytande från Balkan och österländsk musiktradition, med frekventa melismer, speciellt där melodierna fått lätt improviseras. Melismer uppstår då man sjunger flera toner på samma stavelse. Dessa utsmyckningar av melodierna är typiska i österländsk musik och som ger den känslan även åt denna låt. Den österländska känslan kommer även av att solo melodin rör sig på det som jag lärde mig var den orientaliska mollen (itämainen asteikko), en harmonisk moll skala där även det fjärde steget är överstigande. Temat i *Vrede* rör sig på dessa fyra första tonerna i denna orientalisk influerade skala vilket illustreras i Bild 1.

The first system of the musical score consists of four vocal staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and melisma lines (indicated by wavy lines above notes). The first staff begins with a melisma line over a quarter note. The second staff has a melisma line over a quarter rest. The third staff has a melisma line over a quarter rest. The fourth staff has a melisma line over a quarter rest.

The second system of the musical score continues the four vocal staves. It begins with a measure number '4' above the first staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and melisma lines. The third staff features a triplet of eighth notes marked with a '3' above the notes. The fourth staff has a melisma line over a quarter rest.

BILD 1. Uttag ur arrangemanget för *Vrede*.

3.5 Lockrop

Lockrop är en tredelad låt inspirerad av nordisk folksång, mer specifikt av sättet att kommunicera i fäbodmiljö och inspirationen till att använda dessa typiska nordiska röstteknikerna kom av en händelse jag själv upplevt i samspel med naturen. Därför blev tanken i denna låt att lyfta fram en länk mellan människa och natur och känslan av magi som binder oss samman. I den tredelade låten var inga dansare involverade utom de kom tillbaka på scen först i slutet av låtens tredje del. Låtens första del var en solistisk del där enbart jag stod på scen, i den andra delen kom de andra röst användarna in på scenen och vi samlade oss i en cirkel, som sedan bröt upp till låtens slutdel där dansarna kom tillbaka på scen.

3.5.1 Kulning

Första delen av lockropet är en solistisk del där sångaren använder sig av en teknik som kallas för just lockrop eller ännu mera specifikt för kulning. När jag talar om kulning tänker jag på en melodi oftast med början i ett högt tonläge som bär över långa distanser. I boken *Med rösten som instrument. Perspektiv på nutida svensk vokal folkmusik* förklarar Åkeson (2007) tekniken för kulning. När man kular måste struphuvudet vara rörligt. För de höga tonerna i kulning är struphuvudet höjt och man har ett starkt tryck av luftström under själva stämbanden, en s.k. subglottiskt tryck. Kulning är stark och det täta soundet uppstår även genom att den riktas rakt fram, har en hård ansats samt genom sitt sätt att använda munhålan och tungan i fraserna som rör sig i både höga tonlägen och lågt tal läge och oftast färgas av skarvar i registerbyten. Kulningen användes som en sätt att kommunicera på landsbygden och för att t.ex. kalla på boskapen för mjölkning. Här kan man dra paralleller till visselspråket som användes i det bergiga landskapet på ön La Gomera i Kanarieöarna. Även där uppstod tekniken för kommunikation över långa avstånd och svår terräng.

Det var oftast kvinnor som hade hand om boskapen och därför är kulning även en tradition som gått vidare framförallt bland kvinnliga röst användare, fastän det även finns en del män som kular. Kulning är en röstteknik som användes i arbetet och något man anammade sig för att man behövde det i sina bestyr och man lärde sig det genom att imitera. Nuförtiden finns det kurser man kan gå på eller så kan man lyssna på olika inspelade spår och lära sig på samma sätt genom imitation. Jag lärde mig kulningen genom att härma de olika ljudbilderna jag under årens lopp lyssnat på. I artikeln skriven av Rosenberg och Sundberg (2008), beskriver de i rubriken kulningen vackert som: *en utsmyckning av oändligheten*

runt omkring, och det ger även en aning om att det är frågan om en röstteknik som uppstått med tanke på vad landskapet krävt.

Lockrop i vanlig benämning inom den nordiska folkmusiken innefattar all den röst användning som används i samma fäbodmiljö, förutom kulning används olika rop, djurlåten och musikalisk småprat. Låten Lockrop är tänkt som ett samspråk mellan människan och naturen och är även tänkt som en klagan över hur vi tappat vår länk med naturen och dess kraft. Dessa tekniker väcker inom åhöraren en känsla av gånga tider, ett fornnordiskt läte som för oss tillbaka till våra rötter och det i samband med att det främst är en kvinnlig röstteknik, blev det ett ganska naturligt val för mig att lyfta fram dessa tekniker i konserten och framförallt i dessa tre delar i låten Lockrop.

Låten fick sin inspiration en vinterkväll då det var otroligt vackert norrsken. Jag blev inspirerad att kula och låtsades att jag lockade norrskenet och plötsligt var norrskenet starkare än någonsin ovanför mitt huvud. Händelsen kändes magisk och gjorde ett starkt intryck på mig och de fraser jag kulade stannade i mitt minne. Baserat på denna händelse och de fraser jag då sjöng inspirerades jag att göra denna första del en improviserad del där jag använde kulningstekniken och smyckade framförallt mycket med glissandon. Enbart slutfrasen var bestämd i förväg för att fungera som ett tecken för resten av ensemblen, att nästa del skall börja. Eftersom låten föddes i samspel med naturen ville jag påbörja denna del avskalad, där jag ensam stod på scen.

3.5.2 Is och eld

Andra delen av låten har jag kallat *Is och eld* och röst användningen tar en schamanistisk form igen. Känslan blir magisk och rent av häxlik, därav samlas alla vi sjungande kvinnor på scen för att tillsammans yttra våra besvärjelser. Alla sångare är med och formar grunden medan solisten fortsätter att improviserande kula sin melodiska klagan över ackompanjemanget. Jag inspirerades av att ta den tidigare joikun längre in i en transliknande atmosfär där kvinnorna på scen hittade ett gemensamt mål som de arbetade mot. Arrangemangets bredd för stämmorna blev ganska stort med tanke på ett vokal arrangemang för kvinnor, då altens stämman gick ner till giss och solistens kulning var uppe på b2. Arrangemanget rörde sig alltså på lite över två oktavers bredd. Solistens improvisationer finns inte nedtecknade men man kunde tänka sig att skriva in vissa melodiska fraser för solisten, men inte ta bort all frihet i improvisationen.

3.5.3 Tillsammans

Den tredje delen i låten Lockrop är ett nyskrivet arrangemang av en låt som tidigare komponerats för piano, klarinett och vibrafon. Tanken var att prova hur ett vokalt arrangemang skulle fungera för denna låt och hur det skulle löna sig att jobba med låten sångmässigt. Det originella arrangemanget är en kommunikation mellan instrumenten som berättar sina egna berättelser och varje komponent har en mycket solistisk roll i sin stämning. När jag förde över arrangemanget till röster ändrade jag på detta och försökte hitta harmonin mellan rösterna innan låten slutligen slutar i ett kluster som leder vidare till nästa låt. Tanken är att kvinnorna hittar en harmoni och en balans, men balansen störs fort för att gå vidare till en annan känsla. På ett sätt är hela låten Lockrop snarare stormens öga än ett harmoniskt samlevande. Det är den lugna stunden som vaggar oss till en tillit sinsemellan förrän stormen igen tar vid. Tonerna är väldigt mjuka och vi rör oss inte i en metallisk klang utan vi rör oss enligt CVT termer i den neutrala klangen. Vi närmar oss en harmoni både musikaliskt och i atmosfären men före vi glider in i nästa låt avslutar vi på en dissonans som naturligt för berättelsen vidare och samtidigt kommer orosmolnen i form av dansarna in på scen.

3.6 Avund

Dansarna har kommit in och vokalisterna börja sjunga temat, ett mantra som rör sig starkt genom hela låten. Vi kastar temat mellan ensemblemedlemmarna och ger den vår egen prägel. Temat i Bild 2 (se nästa sida) har under arbetets gång fått prägel av glissandon och skarvar och har ibland joddlande karaktär. Dessa karaktäristiska nyanser var inte skrivna i arrangemanget utom uppstod som konstnärliga val under övandets gång och beslöts att föra vidare till slutproduktionen. Harmonierna är dissonanta och en obekvämlig känsla är viktig i ljudbilden, en aggressiv känsla som även uttrycks av dansarna koreografi. Det är avunden mellan kvinnor som jag vill lyfta fram, som river sönder harmonin som vi tidigare var nära att nå. Avunden uttrycks med sina abrupta skarvar och tonläges byten.

En stor del av låten avund är den improviserade delen där två vokalisterna fortsätter att sjunga samma tidigare nämnda tema, men med en dynamisk förändring, medan en annan sångare gör små nyanser med rösten för att färglägga ljudbilden. Jag agerade solist och improviserade väldigt fritt, genom att använda olika effekter, tonlägen och dynamik i koalition med dansarna som också hade sina improvisatoriska solon under denna del. Under improvisationernas gång var jag väldigt fokuserad på vilka impulser jag fick av dansarnas solon och de vägar jag valde i min vokala improvisation gav återigen dem

impulser till sina improvisationer. Här utövades min tanke av att ge och ta som jag redan skulle ha önskat under förarbetet med kompositionen.

Vi har vårt underliggande tema, avund och tävlande kvinnor emellan, en dissonans som ses och hörs. Nu i slutskedet av konserten använde jag mig ännu mera fritt av alla rösttekniker som vi stiftat bekantskap med tidigare och möjligen även tekniker och effekter som jag inte valt att desto mer lyfta fram i detta arbete, utan som spontant uppstod i improvisationens stund men som jag inte reflekterat över. Jag har en förkärlek för slaviska klanger och melismer från den österländska vokaltraditionen och dessa dök upp igen i denna låts improvisatoriska delar. Improvisationens längd var helt öppet men beslutet att gå vidare låg i mina händer. Genom att börja sjunga med i temat som ständigt rullade under improvisationerna fick hela ensemblen tecken för att ta sig till låtens slutskede.

The image shows two staves of musical notation for voice. Both staves are in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody consists of quarter notes and eighth notes. The lyrics are: "jå då - dn de de jån dån då - å du de de". The first staff has a fermata over the final "de". The second staff has a fermata over the final "de" and a double bar line at the end.

BILD 2. Temat i arrangemanget avund.

3.7 Krafte

Liksom kulningstekniken är starkt relaterad till kvinnans arbete inom den skandinaviska fäbodmiljön, är en vaggvisa en sångstil som oftast relateras till kvinnan, modern. Jag gjorde tidigt ett beslut om att jag vill att konserten slutar med en vaggvisa, men det var länge öppet hur detta skulle arta sig i verkligheten.

Jag hade inte hittat inspirationen för att komponera en ny vaggvisa, men jag ville inte heller använda mig av något traditionellt lik *Byssan lull*. Eftersom jag själv även var gravid under processen kändes en vaggvisa som ett viktigt kvinnligt inslag i röst användningen. Jag blev ändå fundersam över tanken då en bekant till mig påpekade att låten och situationen kunde tolkas som att jag vill hävda att kvinnans viktigaste roll är att bli mamma, något som verkligen inte var min tanke, utan tanken var att lyfta fram den kraft som en kvinna har i sig, möjligheten att skapa liv med och i sin kropp. Jag beslöt att tro på min egen tanke och gå vidare med vaggvisan med att låten *Krafte* skulle nynnans ensamt av mig i mörker. Det här stötte ännu i ensemblen på tvivel, eftersom de i sin tur ansåg att låten

i sig själv är så renande och klimaxen i slutet är det perfekta sättet att avsluta konserten och lämna publiken i hänförelse. Ännu dagen före konserten tvekade jag och tvivlade på min egna konstnärliga grundtanke och innebörden i den och sanningsenligt måste jag väl medge att jag troligen först i den slutligen situationen på scen beslöt att gå vidare på den intuition som ögonblicket väckte i mig, den intuitionen av att vaggvisan krävs för att vi kan avsluta denna berättelse.

Låten *Krafte* (dialekt för kraft) i sig är inte tänkt som en vaggvisa, men för mig kändes det viktigt med tanken att cirkeln sluts för konsertens dramaturgi. Den kraft inom oss som vi väckte i början av konserten får nu som ett barn gå till ro och somna in, för att åter i morgon vakna till en ny dag och verklighet. Vi försonar oss med den vi är och hittar ro. Istället för att lämna publiken i hänförelse vacklande vill jag vaggva dem till ro. Jag ville inte att vi chockerar genom hela konserten och sparkar ut dem med en känsla av överlägsenhet, utan jag hade som tanke att lyfta fram alla känslor och att alla känslor är berättigade. Jag märker nu att det för mig betyder att jag även låter publiken andas ut i slutet av vår konsert.

Krafte är en låt som komponerades för flera år sedan för ett teaterstycke där jag ansvarade för produktionens musikaliska utformning. Redan i sin ursprungliga form var låten relaterad till en gemensam kraft mellan kvinnor och en mystisk gemenskap som kvinnorna delade. En av kvinnorna som medverkade i teaterstycket var även nu del av sångensemblen i konserten Vild. Under årens lopp har kompositionen fått leva olika liv och nyarrangemang, tills den nu kommit till sin slutliga form i detta vokala arrangemang. Dess tidigare form var ett stråkarrangemang, som bidrog till nya idéer för sången och gav nya rytmiska delar som inte tidigare funnits, t.ex. pizzicatotekniken, där soundet uppstår genom att man knäpper på strängarna. Samma känsla som jag tidigare arrangerat för stråkarna fick nu leva vidare och inspirera vissa vokalistämmor. Låten var genomarrangerad och ett stycke som kändes lätt att ta till sig för vokalensemblen, eftersom inläringen av låten följde ett traditionellt sätt att jobba inom a cappella ensemble. Ensemblen fick noter med hela stämman utskrivna och med färdig ”text”. Inga improvisatoriska delar, inga kluster utom rena harmonier, inga överraskningar, inga svåra tekniker förutom slutet som jag ville skulle få leva ett eget liv och inte traditionellt slås av på ett förutbestämt sätt. Där ville jag att vi skulle känna efter och hitta ett gemensamt slut, ett perfekt avslag var inte viktigt för att förmedla den känsla jag ville att låten skulle göra. Det här var något jag måste poängtera för ensemblen som naturligt skulle ha velat ha ett precist slut endera genom en förutbestämd längd på sista tonen eller ett klart tecken på avslag av mig.

Slutlåten fungerar som hela konsertens katarsis, som ett renande och helande slutklimax. Begreppet katarsis är mycket använd i teatervärlden och ett begrepp som användes av Aristoteles i sitt verk *Om diktkonsten*. I boken *Elokuvan runousoppi* förklarar Are Nikkinen (2008) detta med att i ett fungerande drama känner publiken rädsla och medlidande och enligt Aristoteles rengörs publiken tack vare detta drama slutligen ifrån dessa känslor. Genom att känna dessa känslor i dramat rengörs åskådaren själv av sina känslor.

Genom konserten har publiken fått möjligheten att vittna och uppleva vrede, otillräcklighet, avund, passion m.fl. genom vår ljudbild och dansens och ljusdesignens visuella helhet. Genom slutlåtens klimax rengörs publiken i denna katharsis och kan avlägsna sig ur konsertsalen med en känsla av lätthet. Hoppeligen avlägsnar sig publiken inte enbart med en känsla av lätthet, utan även med nyväckta frågor och en erfarenhet rikare samt en känsla av en ny och eggande upplevelse, men åtminstone inte nertyngd av de tunga ämnen som konserten hanterade.

3.8 Improvisationens roll i den konstnärliga slutproduktionen

För mig är improvisation en väsentlig del i allt skapande, improvisation är att skapa något nytt spontant, utan en tidigare plan. Jag kan inte tänka mig en situation för mig själv inom mitt arbete med musik eller teater, där det inte skulle finnas rum för improvisation. Vilken mängd av utrymme som den spontana improvisationen skall få, och vilken form av improvisation som välkomnas i det konstnärliga utövandet är en annan fråga.

Improvisation är en fråga om beslut, och beslut görs ofta i stunden. De stora besluten i komponering och arrangemang sker ofta före ett uppträdande, men besluten om känsla, tolkning, impuls och temperament m.fl. görs ofta i stunden, och dessa tankemässiga beslut påverkar naturligtvis våra konstnärliga val. Hur jag beslutar att reagera på atmosfären i rummet under föreställningen färgar min klang, min andning, min kroppshållning och mitt uttryck. Dessa beslut som egentligen kan vara endast små nyanser skulle jag kanske inte ändå för egen del kalla improvisation och det är inte heller vad som var min mening med improvisation i denna skapelseprocess och produktion, utan en klar nyskapande musicerande för sångarnas del, eller kroppslig nyskapande i stunden för dansarnas del. I performansen *Vild* ansåg jag att det var väldigt viktigt att vissa områden lämnades helt öppna för tolkning och att en möjlighet till väldigt fri improvisation skulle vara möjlig för både sångare och dansare. Jag vill lyfta fram Erkki Huovinens (2011) anmärkning om att det ofta är överraskningsmomenten i improvisation som framhävs, och det betyder inte

enbart att publiken överraskas under improvisationens gång, utan att det även är möjligt för den som improviserar.

Vad gäller sången, blev friheten till improvisation utdelad i största utsträckning till mig själv i rollen som solist. Jag känner mycket väl igen mig själv i Huovinens beskrivning av det icke förutbestämda i improvisationen och jag själv välkomnar denna känsla av att låta mig själv överraskas. Man kanske förväntar sig som åhörare att en musiker skall vara i fullständig kontroll och även i förväg veta vilka toner och steg hen kommer att spela eller sjunga under improvisationen gång, men så behöver fallet verkligen inte vara. En musiker kanske inte själv ännu vet mot vilket håll hen vill och i stunden beslutar att föra sin improvisation. Det är en fin balans mellan att ha och inte ha fullständig kontroll, samt att låta sig själv leva så mycket i stunden att man är öppen för impulser från sina medmusiker och andra i ensemble, atmosfären i rummet och känslan från publiken, samt sina egna känslor och intryck som varje uppträdande högst troligen varierar.

4 Konserten formas

Det största arbetet för alla andra parter i projektet inföll dagen före examenskonserten. Jag vill här beskriva hur detta arbete fungerade, vilka utmaningar vi påträffade samt hur dessa löstes.

Dansarna hade rest upp till Österbotten två dagar före uppförandet och dagen före uruppförandet av konserten Vild, fick de för första gången stifta bekantskap med ytan och utrymmet samt resten av projektets medverkande. Det var under denna dag som vi tillsammans som ensemble skulle reda ut våra placeringar på scenen och det var även då som vi första gången skulle försöka använda mikrofoner och således veta hur ljudbilden formas.

4.1 Utmaningarna och deras hantering

Jag förväntade mig inte att jobbet med att bygga upp allt tillsammans på en sådan kort tid skulle gå smärtfritt. Eftersom vi alla övat på våra egna håll, var jag helt på det klara med att vi skulle stöta på utmaningar och att det skulle uppstå problem som måste lösas. Utmaningarna som jag hade räknat att vi skulle få jobba med var:

- att hitta ett flyt mellan dansarna och sångarna utan att kompromissa dansen eller sången
- att reda ut hur den audiovisuella världen skall lyftas fram, bearbetas och förstärkas med hjälp av ljudteknikern.

Dessa utmaningar var sådana som enbart kan redas ut då alla är på plats och vi får prova oss fram. Jag tog ingen stress för detta och hade full tillit till projektets alla medverkande. Det här var lätt, eftersom jag ändå hållit i alla trådarna sen dag ett och diskuterat mina visioner med alla de enskilda aktörerna. För de medverkande kan situationen dock ha tett sig helt annorlunda, eftersom de inte hade alla svaren och inte sett annat än det egna arbetet.

Det önskade ”flytet” mellan dans och sång visade sig inte vara ett avsevärt stort problem. Jag hade fått videor på dansarnas koreografier och visste i stort sett vilka krav de hade på utrymmet. Jag var alltså förberedd att bygga upp sångarnas sceniska användning utgående från dansarnas behov. Ritualen var den koreografi som vi alla fick jobba med, eftersom den var något nytt för alla. I de andra låtarna hade jag önskat att sångarna för det mesta skulle vara i skymundan och inte visuellt lyftas fram, men på plats ändrades denna uppfattning

och jag gav snabbt sångarnas koreografiska önskemål till låtarna så att de visuellt skulle komplettera dansarnas koreografier, samt göra performansen mer hel. Det var inte frågan om stora och svåra koreografier, eftersom jag inte ville att röst användningen skulle lida på något sätt. Sångarnas jobb var först och främst att skapa ljudbilden, och koreografin skulle vara av sådan karaktär att den enkelt kunde bearbetas av ensemblen.

Arbetet med ljudtekniker var väldigt smärtfritt och jag hade tillit i jobbet hen gjorde. Jag hade tidigare skickat filer på några låtar där jag hade specifika önskemål för klangen på vissa effekter. Vi använde oss av mikrofoner för att lyfta fram rösterna i varje låt förutom i konsertens första låt: Ritual. Det var t.ex. viktigt att få fram tuva effekten och leka med hur den rörde sig i salen. Övertonen är subtil och jag ville inte att den skulle försvinna i arrangemanget utom lyftas fram och förflyttas från ena högtalaren till den andra för att ge inlevelse av en rörlig ljudkälla i rummet. För kulningen hade jag även en önskan om hur den skulle låta i salen på ett någotsånär liknande sätt som ute i naturen där den ursprungligen produceras, vilket vi löste med eko. De andra teknikerna kunde bearbetas på andra sätt och ljudteknikern jobbade tillsammans med ensemblen med att skapa en klang som var ärlig mot den autentiska människorösten, men hen arbetade även genom att med tekniska medel ge extra dimension till låtarna och klangerna. Vi använde våra röster mycket varierande dynamiskt och här var ljudteknikern även mycket viktig för att alla små klanger och nyanser skulle komma fram till publiken.

Eftersom mycket var improviserat krävde det även att ljudteknikern var med på att jobba på samma sätt, med ett öppet sinne. Hen var med och såg våra övningar samt vår generalrepetition, och därifrån kunde hen dra slutsatser kring hur konserten skall mixas för bästa resultat. Tanken var hela tiden att använda tekniken som ett hjälpmedel för att lyfta fram det naturliga uttrycket och i små mängder ge en extra lyft för vissa effekter och läten, och leka med dem.

4.2 Den tomma scenen

Eftersom performansen innehöll dansmoment ställde det krav på scenens yta. Schaumansalens scen täcktes av en svart dansmatta och ingen kablage fick vara på scenen. För att få en visuell helhet valde jag även att ha svart backdrop och sidogardiner, fastän detta påverkade akustiken i salen. För en a cappella konsert skulle jag naturligtvis ha velat jobba med Schaumansalens naturliga akustik, men i detta fall ansåg jag att en visuell helhet som stöder performansen är viktigare, därför använde sångarna sig av sladdlösa mikrofoner

och monitoreringen gömdes undan bakom sidogardinerna. Sladdlösa mikrofoner var även väsentliga för att sångarna skulle kunna röra sig fritt på scenen och medverka i det sceniska med sin egen koreografi.

Första intrycket som publiken fick när de kom in var alltså en tom scen där inget kablage eller monitorering syns, vilket annars oftast är fallet i konserter inom musikutbildningen. Publiken ser ingen scenografi, inga instrument, utan enbart en tom scen med svarta draperier och svart golv. Publiken kan inte göra någon tolkning av scenografin och kan inte p.g.a. det bygga upp några förväntningar. Publiken vet inte vad de skall förvänta sig; även den tomma scenen stöder idén att ge publiken rum för den egna tolkningen. Vi erbjuder ett tomt papper som publiken själv får fylla enligt sina önskemål. Den tomma scenen är den perfekta ytan att starta vår ritual på, den bjuder in publiken att uppleva något annorlunda.

5 Sammanfattande diskussion

Min första tanke med mitt konstnärliga arbete var att få riktigt snöa in mig på min egen röst och dess möjligheter. Jag ville forska i olika rösttekniker och se vad jag kan åstadkomma med min röst och även hur jag kan använda denna kunskap i komponeringen av ny vokalmusik. Vissa av teknikerna som jag ville utforska mer noggrant var sådana som jag redan naturligt använde men inte tänkt på hur de fysiologiskt utformas, medan andra var sådana som jag ville lära mig men inte ännu lyckats bemästra, eller sådana som jag börjat prova på och ville putsa. Genom min konstnärliga produktion har jag lyckats med detta och anser att jag fördjupat mina kunskaper i röstteknik och hittat nya, samt återfunnit gamla tekniker för röst användning. Vissa tekniker lyckades jag inte ännu bemästra så pass att de kom med i slutproduktionen, vilket enbart betyder att mitt arbete fortsätter och jag ännu har mycket att lära mig och inspireras av.

5.1 Resultatreflektion

Jag anser att detta analytiska arbete och den konstnärliga produktion jag skapade, lyfter fram vilket varierande instrument människorösten är. Min produktion var möjlig tack vare den mångfald som finns i människorösten, däribland de möjligheter att nyansera instrumentet på de sätten som bland annat beskrivs i detta arbete. Genom att rösten går att använda så brett har jag genom mitt arbete lyft fram att en tvärkonstnärlig konsert kan basera sig enbart på rösten som ursprung för den audiovisuella insatsen. Här vill jag lyfta fram att jag inte tänker enbart på en vokal ensembles konsert utan en utformad konstnärlig performance där sångarna inte är i centrum, men sången ändå kan vara den enda källan för ljudbilden. Arbetet här känns inte färdigt för egen del, men jag har fått inspiration att fortsätta med liknande projekt i framtiden och vill även jobba vidare med denna performance och föra den till nya dimensioner. Ia Rönngård säger i en intervju av Anna Ruda (2013, 23 september), att det är ett problem att medelåldern stiger i vissa körer och att unga vuxna som sjunger i körer och ensemblen har minskat. Kör- och ensemblemusik behöver ständigt ny inspiration och arbetssätt för att överleva. Jag anser att ett sätt att hålla körmusik livskraftig är att skapa projekt som detta, där vi kombinerat körsång med andra konstformer och där vi haft en annorlunda infallsvinkel till jobbet med rösten.

I det här arbetet har jag haft den åsikten som grund att när berättelsen och tolkningen styr uttrycket blir det konstnärliga arbetet mer autentisk. Slutledningen är att känslor och tolkning har en väsentlig roll inom röst användning. Detta har jag lyft fram speciellt med

tanke på att åstadkommandet av effekter grunder sig på att man utgår från känslor, då arbetar kroppen som är instrumentet på ett naturligt sätt och slutresultatet likaså. I detta arbete har berättelsen inom det musikaliska materialet och uttrycket hanterats på ett annat sätt. Berättelserna kan även användas som i detta arbete, som inspiration och stoff för ensemblen att arbeta utifrån, inte som traditionellt genomdramatiserad musikteater för publiken.

Under arbetet har jag skapat nya starka vokalistiska stycken som kan användas inom vokalmusiken och arbete med körer. Det finns även en hel del stoff som inte kom med i slutproduktionen utan finns kvar som material att jobba vidare med och som behöver hitta sitt rätta forum. Genom detta projekt utmanade jag mig själv konstnärligt och ställde nya krav på mina kompositioner och arrangemang. Jag kunde dra nytta av min erfarenhet inom de områden som jag specialiserat mig inom, men även ta några steg längre och tänka utanför det traditionella och verkligen försöka skapa annorlunda modern musik. Mina mål var förutom att utmana mig själv och skapa något nytt, även att lyfta fram hur man kan samarbeta över gränserna för konstformer, språk och inte minst genren inom musiken. Jag anser att jag nådde dessa mål och jag är nöjd över, de för mig viktiga aspekterna, att ensemblen var tvåspråkig och arbetet gick på de båda inhemska, medan det inte fanns ett annat språk än musikens och kroppens i själva uppförandet.

5.2 Framtidsvision

Liksom i alla konstnärliga projekt, stötte vi på många utmaningar under arbetets gång. Sedan den initiala idén utformades hände flera saker som störde processen och krävde att jag skulle göra beslut över hur arbetet skulle gå vidare. Istället för att ge upp och byta utgångspunkt för mitt arbete, beslöt jag att ge mig själv tid, hitta de rätta samarbetsparterna och modifiera arbetet utan att ändå offra min ursprungliga konstnärliga vision. Ett perfekt arbete är inte möjligt och processen tar aldrig egentligen slut. Man blir aldrig fullständigt färdigt i en konstnärlig produktion, men ifall man enbart kan godkänna fulländade resultat skulle man aldrig få en produktion på scen. Denna produktion når den nivå och utformning som är dess plats för tillfället, men det är inget ultimata slutskede som inte kan modifieras i framtiden.

Ifall arbetet med detta projekt fortsätter i framtiden, skulle jag möjligen göra små förändringar och göra beslut som för arbetet vidare till en annorlunda ny version av konceptet. Varje process kräver sitt, och varje projekt skapas för den stund de är i. I detta

fall var det ett projekt i den stund då jag kunde lyfta fram mina egna tankar över röstens uttryck och möjligheter baserat på ett tvärkonstnärligt form för vokalmusik. Jag tror att körmusiken och ensemblemusiken i Finland mår bra av att få inslag av icke konventionell material och uppföranden, och med detta projekt ser man ett sätt hur man kan jobba för att uppnå något nytt. I framtiden hoppas jag att jag kan fortsätta med att skapa nya verk för körer och ensemblen samt publicera nytt alternativt material för dessa.

Jag vill avsluta med samma citat jag hade i examenskonsertens programblad och som, efter detta projekt, fungerar som ett rättesnöre i mitt skapande:

Go ahead, struggle through it. Pick up the pen already and put it to the page and stop whining. Write. Pick up the brush and be mean to yourself for a change, paint. Dancers, put on the loose chemise, tie the ribbons in your hair, at your waist, or on your ankles and tell the body to take it from there. Dance. Actress, playwright, poet, musician, or any other. Generally, just stop talking. Don't say one more word unless you're a singer. Shut yourself in a room with a ceiling or in a clearing under the sky. Do your art. Generally, a thing cannot freeze if it's moving. So move. Keep moving (Pinkola Estés 1992 s. 197-198).

6 Källförteckning

Barber, S. (2012) *Hijikata: Revolt of the body*. Elektron ebooks.

Eerola, T. & Saarikallio, S. (2011). Musiikki ja tunteet. J. Louhivuori & S. Saarikallio (Red.) *Musiikkipsykologia* (s. 259-278). Jyväskylä: Ateena Kustannus Oy.

Eiseman, F.B. Jr. (1990) *BALI. Sekala & Niskala. Essays on religion, ritual and art*. Singapore: Tuttle Publishing.

Hefele, A. (2014). *Polyphonic overtone singing*. [Videofil]. Hämtad från <https://www.youtube.com/watch?v=vC9Qh709gas>

Huovinen, E (2011). Musiikillisen improvisaation psykologia. J. Louhivuori & S. Saarikallio (Red.) *Musiikkipsykologia* (s. 279-293). Jyväskylä: Ateena Kustannus Oy.

Nikkinen, A. (2008). Juoni ja rakenne. A. Vacklin, J. Rosenvall, & A. Nikkinen. *Elokuvan runousoppia. Käsikirjoittamisen syventävät tiedot* (s. 70-101). Keuruu: LIKE.

Pinkola Estés, C. (1992) *Women who run with the wolves. Myths and Stories of the Wild Woman Archetype*. USA: Ballantine Books.

Ruda, A. (2013) *Damerna sjunger upp inför körjubileum*. Svenska Yle. Hämtad 18-04-2017, från <https://svenska.yle.fi/artikel/2013/09/23/damerna-sjunger-upp-infor-korjubileum>

Ruuskanen, A. (Red.) (2011) *Nykyteatterikirja 2000-luvun alun uusi Skene*. Like Kustannus Oy

Saarikallio, S. (2011). Musiikin tunnemerkitkset rkielämässä.. J. Louhivuori & S. Saarikallio (Red.) *Musiikkipsykologia* (s. 279-293). Jyväskylä: Ateena Kustannus Oy.

Sadolin, C. (2009) *Komplett Sångteknik*. Danmark: Shout Publications.

Schechner, R. (2002) *Performance Studies: An Introduction*. USA: Routledge.

Tarvainen, A. (2012) *Laulajan ääni ja ilmaisu. Kehollinen lähestymistapa laulajan kuuntelemiseen, esimerkkinä Björk*. Tammerfors: Tampereen Yliopistopaino Oy – Juvenes Print.

Åkesson, I. (2007) *Med rösten som instrument. Perspektiv på nutida svensk vokal folkmusik*. Stockholm: Svenskt visarkiv.

Fricke, R. (Författare, Regissör), Magidson, M. (Författare).(2011.) *Samsara* [Film]. USA: Magidson Films.

Koulukino, Skolbio. (2017). *Kotkanpyytäjän poika, Draaman kaari*. Hämtad 2017-10-01, från <http://www.koulukino.fi/?id=1004>

Rosenberg, S. & Sundberg, J. (2008). En utsmyckning av oändligheten runt omkring. På jakt efter kulningens dragläge. *Noterat 16*, 100-108.

Saamelaiskulttuurin ensyklopedia. (2014). *Joiku*. Hämtad 2017-01-15, från <http://senc.hum.helsinki.fi/wiki/Joiku>